

RECOPIACIÓN, CATALOGACIÓN Y EDICIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES DEL COMPOSITOR ANTIOQUEÑO RAMÓN JARAMILLO JURADO

Collection, cataloguing and edition of the musical works of the Antioquian composer Ramón Jaramillo Jurado

Jorge Alberto López Ortiz

Licenciado en Educación Musical, especialista en Artes y magíster en Composición, de la Universidad EAFIT. Profesor de la Facultad de Artes de Universidad de Antioquia, y coordinador de la Licenciatura en Música, Regionalización Universidad de Antioquia.

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

Médico y cirujano de la Universidad de Antioquia, magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a doctor en Artes, Universidad de Antioquia. Médico general de tiempo completo del Hospital Doce de Octubre, profesor ocasional de la Universidad Nacional y profesor de cátedra de la Universidad de Antioquia

Carlos Ignacio Toro Tobón

Músico, con énfasis en composición, Universidad EAFIT y magíster en Música de la misma universidad. Profesor del programa de Música de la Universidad de Antioquia y coordinador del programa Licenciatura en Música, de dicha universidad.

Resumen

Este trabajo busca rescatar la vida y la obra del compositor, director y pedagogo musical Ramón Jaramillo Jurado (Rionegro, 1906-Bogotá, 1961), a través de la recopilación, la catalogación, el análisis musicológico y la edición crítica de sus obras musicales, muchas de las cuales se encuentran bajo el cuidado de la Casa de la Cultura de su ciudad natal, en el Oriente antioqueño. Se trata de un músico casi desconocido por el público colombiano, y cuya labor lo muestra como un artista muy interesado en contribuir con obras de importancia al patrimonio musical del departamento y del país: una ópera; una sinfonía; un concierto para piano y orquesta; un poema sinfónico; un trío para violín, violonchelo y piano; tres cuartetos de cuerdas; veintidós *intermezzi*, así como algunas piezas de música sacra, varias canciones de intención popular y piezas para piano.

Palabras clave: Ramón Jaramillo Jurado, música colombiana, música en Antioquia, ópera en Antioquia, análisis musical, rescate patrimonial, grupo de investigación Artes y Modelos de Pensamiento.

Abstract

This work seeks to document the life and work of the composer, conductor and music educator Ramon Jaramillo Jurado (Rionegro, 1906 - Bogotá, 1961), through the collection, cataloging, musicological analysis and critical edition of his musical works, many of which are under the care of the Casa de Cultura (House of Culture) of his hometown, in eastern Antioquia. He is a musician little-known by the Colombian public, and whose work shows him to be very interested in contributing to important works of musical heritage of the state and country: an opera; a symphony; a concerto for piano and orchestra; a symphonic poem; a trio for violin, cello and piano; three string quartets; twenty-two *intermezzi* and some pieces of sacred music, many popular songs and piano pieces.

Keywords: Ramon Jaramillo Jurado, Colombian music, music in Antioquia, Antioquia opera, musical analysis, heritage recovery, research group Artes y Modelos de Pensamiento.

Introducción¹

Cuando un grupo de investigadores académicos afronta el reto de descubrir, rescatar, analizar, catalogar, editar y presentar en público la obra de un compositor desconocido, poco reconocido, o mejor dicho, no recordado en el ambiente musical de su región y de su país, tal vez la primera pregunta que se plantea el público es: ¿cómo llegaron al compositor en referencia, en el caso presente, Ramón Jaramillo Jurado?

En este caso particular, la casualidad desempeñó un papel innegable en la forma como se despertó en el grupo Artes y Modelos de Pensamiento el interés por el autor objeto de este trabajo de investigación.

En resumidas cuentas, esta historia comienza unos veinte años atrás, cuando los profesores Luis Carlos Rodríguez y Jorge López tuvieron contacto con la obra del maestro Jaramillo Jurado desde diferentes ángulos de trabajo: así, en 1992, Rodríguez escribió un breve artículo biográfico sobre el músico de Rionegro, basándose en su totalidad en dos reseñas publicadas por el musicógrafo antioqueño Heriberto Zapata Cuéncar (1962: 43-44; 1972: 56-58), y que fue publicado una década después en una enciclopedia en España (Rodríguez Álvarez, 2002: 809). Por aquellas calendas, López conoció la obra del compositor al instrumentar un pasillo y una marcha, con destino a la banda de Rionegro, dirigida entonces por el maestro Jorge González, con motivo de la inauguración del Conservatorio de dicho municipio.

Entre estos dos acontecimientos y el comienzo de la investigación, otras personas incidieron de manera clara, oportuna y definitiva en la recuperación de la obra del compositor rionegrero. Se debe mencionar, en un acto de justicia y gratitud, a varios parientes del maestro Jaramillo, al desaparecido músico Luis Emilio Gallego, a la gestora cultural Luz María López, al pianista John Mario Loaiza, al maestro Marco Aurelio Toro Durán y al historiador Jairo Tobón Villegas. Todos, como en una especie de conspiración contra el olvido, a través del tiempo aportaron su grano de arena para que la obra del músico no se perdiera de manera definitiva.

Y es que, si el azar no lo hubiera favorecido, las partituras de Jaramillo Jurado, su único legado para la historia musical (porque no fueron grabadas en cintas o discos), se habrían perdido irremediabilmente, y su nombre apenas sería recordado por unos pocos.

1. Avances de la investigación realizada entre 2011 y 2013, inscrita por el grupo de investigación Artes y Modelos de Pensamiento, y financiado por la Facultad de Artes, en la que participan como investigadores los profesores Jorge Alberto López (investigador principal), Luis Carlos Rodríguez, Carlos Ignacio Toro, Milton Rodríguez y Ana María Trujillo, de dicha Facultad.

Sin embargo, a pesar del riguroso examen que se ha hecho de los documentos recuperados, de su correspondencia epistolar y los manuscritos de sus obras musicales y literarias, el personaje apenas ha ido apareciendo como una imagen fotográfica en las bandejas de químicos del cuarto oscuro. Las circunstancias de su vida, aparentemente triste e incomprensible, su forzado anonimato, su singular y ambiciosa creación, y el olvido al que estuvo a punto de ser condenada, de no ser por el rescate justo que hiciera la Universidad de Antioquia, Seccional de Oriente, movieron en nosotros una curiosidad legítima.

La de Ramón Jaramillo es una figura muy particular, compleja de descifrar, quizás controvertida, de singular vida taciturna, olvidada por la historia y “con el alma encallecida por el dolor”, como diría en 1936 uno de sus correspondientes. Fue dueño de un temperamento fuerte y malhumorado, al decir de quienes lo conocieron personalmente; muy conservador y tradicionalista en sus convicciones personales, religiosas y estéticas, y un luchador tenaz, en muchas ocasiones atribulado por sus desgracias.

Por otra parte, se le encuentra vinculado a movimientos teosóficos y esotéricos, dotado de sinceras aspiraciones literarias, dramaturgo y poeta, consciente y tal vez vanagloriado de sus dotes artísticas, en cuanto a la escritura de obras musicales de ambición e interés se refiere. De su producción han llegado hasta nosotros, o hemos conocido fragmentariamente, una ópera; una sinfonía; un concierto para piano y orquesta; un poema sinfónico; un trío para violín, violonchelo y piano; tres cuartetos de cuerdas; veintidós *intermezzi*, así como algunas piezas de música sacra, varias canciones de intención popular y piezas para piano.

Pero cuando se hace el análisis imparcial del artista, del creador, del compositor, del dramaturgo y del poeta, con la perspectiva que da la historia, lo único que queda es su obra de arte original, que es la que debe darnos su real sitio en la historia.

Esta investigación pretende rescatar, para la historia de la música local, regional y nacional, la figura casi desconocida, no reconocida o no recordada, de un hombre común, pueblerino, lleno de ideales y utopías, perseguidor de sueños; de un compositor, director de banda y literato rionegrero, cuya existencia estuvo “plena de infortunios” y cuya labor creativa no tuvo eco ni resonancia en los ámbitos académicos del país, debido a su muerte temprana, a su propio temperamento y quizás a la mala fe de muchos contemporáneos, que pudieron frustrar la divulgación de un trabajo creativo que merece mayor trascendencia y análisis.

En la presente investigación se hace necesario formularnos la pregunta sobre la posición estética del compositor, emplazado en un contexto geográfico e histórico determinados, y plantearnos diferentes opciones con respecto a esta postura.

Apuntes biográficos sobre el personaje



Fotografía 1 Ramón Jaramillo Jurado. Fotografía con el sello del Real Conservatorio de Madrid.

Fuente: archivo familiar. Cedido gentilmente por el Dr. Eugenio Jaramillo.

Ramón Jaramillo Jurado nació en la ciudad de Rionegro (Antioquia), en 1906, en una familia de alguna tradición musical. Perteneció en su juventud a la banda de su pueblo y muy joven aún, en 1930, dirigió la del municipio de Caramanta. Allí comenzó también su experiencia como compositor. Luego de esta labor durante varios meses, el artista viajó a la capital antioqueña para estudiar en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, junto a los maestros españoles Pedro Begué y Jesús Arriola. Tras sus estudios y labores en esta ciudad, Jaramillo regresó a Rionegro, donde se desempeñó como director de la banda municipal y del coro parroquial. Solo medio año después, y buscando continuar su formación, viajó a Bogotá para ingresar al Conservatorio Nacional de Música, dirigido entonces por el maestro Antonio María Valencia.

Por estos años, seguramente animado por el rico ambiente cultural bogotano, el músico antioqueño escribió, entre 1935 y 1937, la letra y la música de la ópera trágica *El farsante*, después llamada *Ligia*. Esta obra resulta ser la primera ópera de un compositor natural de Antioquia, habida cuenta de que las apariciones anteriores de este género en el país (en el último cuarto del siglo XIX) surgieron de músicos de la capital.

En septiembre de 1938 recibió, del Honorable Concejo de Rionegro, el nombramiento como director de la Banda Municipal. Permaneció en este cargo durante varios años, fuera de dedicarse a la enseñanza, al estudio de la música autóctona colombiana, al intercambio epistolar con varias entidades internacionales relacionadas con asuntos musicales y a la escritura de obras literarias y musicales.

Ahora bien, y como uno de los interrogantes que surgieron en la investigación, se presenta una serie de hechos llenos de incongruencias que nos mueven a dudar sobre la certidumbre de varios aspectos de las biografías del compositor, publicadas por Heriberto Zapata Cuéncar en 1964 y 1971. Se dice, por ejemplo, que a principios de los años cincuenta, Ramón Jaramillo Jurado viajó a España a estudiar en el Real Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Conrado del Campo. Pese a que los archivos consultados en esa institución no registran su formación académica allí, por la correspondencia que se conserva del compositor antioqueño se comprobó que vivió en Madrid y en Barcelona, y una fotografía suya con el sello del Conservatorio, encontrada casualmente en un álbum familiar, mantiene la duda.

De lo que sí hay certeza documental es que en la capital española se publicaron dos de sus obras literarias: la novela *La romanza inconclusa* (1952), y los dramas *Amor y sangre* y *La gran calumnia* (1954), copias de las cuales se conservan en la Biblioteca Nacional, en Bogotá.

A mediados de 1954, Jaramillo Jurado retornó a Colombia y en Bogotá fue profesor de varios establecimientos de enseñanza secundaria. Siguiendo con los interrogantes no resueltos, los cargos desempeñados en años siguientes, en Bogotá (profesor del Conservatorio Nacional, director de la Discoteca y Sala de Música de la Biblioteca Nacional), en Pasto (director de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño) y en Manizales (profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio) no han podido ser comprobados documentalmente a pesar de nuestros múltiples esfuerzos por esclarecer estos asuntos... ¿Qué pasó? ¿Por qué no quedaron registros o memorias orales o escritas de su paso por estas instituciones?

En 1961, cuando era profesor de canto del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, falleció repentinamente a causa de una afección gastrointestinal fulminante.

Contexto histórico y estético

En 1906, Heinrich Schenker publicó su *Tratado de armonía*,² en el que recogía las prácticas de la música tonal desde el barroco hasta el romanticismo temprano. La razón que motivó a este último a presentar su apología magistral de la gramática tonal no es un hecho fortuito. La tonalidad, correlato de lo figurativo en la plástica, se veía amenazada desde adentro y desde afuera. Por esta época, en el mundo occidental surgían las propuestas de nuevos lenguajes en todas las artes, que buscaban trascender la tradición. Esto generó una polarización entre los artistas: por un lado, los conservadores, que veneraban el pasado, y por otro, los vanguardistas, amantes de lo nuevo.

Desde lo interno, la tonalidad se debilitaba por el uso creciente del cromatismo en las obras maestras, principalmente de Liszt, Wagner, Mahler y Strauss. Surgió, entonces, una música tonalmente errante, cuya última consecuencia fue la disolución de los modos mayor y menor en la escala cromática. El resultado no fue otro que el derrumbe de la jerarquía de los sonidos de la escala, de los grados armónicos y, con ello, de la gramática tonal. En obras como las de Claude Debussy (v. g. *Preludio a la siesta de un fauno*) y Erik Satie (v. g. *Gymnopédies*), la forma se libera del desarrollo, en sonoridades exentas de tensión cromática. El uso de nuevas escalas contribuye a estos cambios. La música busca nuevos elementos expresivos, mediante el uso de la textura, el color y otros más propios de la plástica, que de los desarrollos literarios a los que había estado apegada en el pasado.

Sin embargo, la apología schenkeriana no tardaría en ser contestada, apoteósicamente, por Arnold Schönberg, otro gigante del pensar y del quehacer musical: en 1911 se publica su libro titulado, también, *Tratado de armonía*.³ El autor explica lo tonal y sus beneficios, pero asimismo alerta sobre su envejecimiento y su muerte desde el lenguaje musical mismo. Las tónicas secundarias (intertonalización), la mixtura modal, las alteraciones de los acordes

2. El *Tratado de armonía* es el primer volumen de la serie de trabajos teóricos de Schenker. La primera edición se tituló en alemán *Neue Musikalische Theorien und Phantasien von Einem Künstler – Erster Band: Harmonielehre (Las nuevas teorías musicales y fantasías de un artista - Primer volumen: Armonía)* y fue publicada por primera vez en Stuttgart y Berlín por J. G. Cotta en 1906. Se toma precisamente este año, pues coincide con el del nacimiento de Ramón Jaramillo Jurado. Esta relación cronológica establece un contexto entre la tradición, representada por Schenker, la vanguardia representada por Schönberg y la adopción del lenguaje tonal funcional como medio de expresión general adoptado por Jaramillo Jurado en un momento de la historia musical (primera mitad del siglo xx), cuando se han instaurado las vanguardias. Esta elección estética por parte del compositor es una de las preguntas permanentes en la investigación.

3. El *Tratado de armonía* de Arnold Schönberg (en alemán, *Harmonielehre*) apareció por vez primera en Viena en 1911, agotándose pronto, y haciéndose enseguida una reimpresión, que se constituyó en una segunda edición sin variantes. Tras la Primera Guerra Mundial, en 1921 el compositor terminó de revisar y ampliar la nueva redacción del libro, cuya tercera y definitiva edición apareció en Universal Edition de Viena en 1922.

y el exceso de modulación (como en Wagner) y el agotamiento de las formas, hacen tambalear la tonalidad desde adentro.

En obras de la Segunda Escuela de Viena, como el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, el *Concierto para violín, a la memoria de un ángel*, de Alban Berg y la *Sinfonía op. 21* de Anton Webern, la disonancia (generadora de tensión), considerada incompleta por la necesidad de resolución, ahora se torna libre. La dialéctica alternante tensión-resolución se traslada, entonces, a otros campos como la dinámica, el timbre y la textura, mediante el adelgazamiento-engrosamiento, que fue el recurso dinámico en las músicas del renacimiento y del barroco. La consonancia también se libera de la gramática de los grados tonales hacia una relación de enlaces independientes. Así lo vemos en algunas obras de Claude Debussy, Richard Strauss, Gustav Mahler y Sergei Prokofiev, entre otros.

Desde lo externo, la internacionalización generada por los grandes inventos de finales del siglo XIX y principios del XX, como el telégrafo, el teléfono, los dispositivos de grabación de audio, el automóvil, la motocicleta, el tranvía eléctrico, el avión y muchos otros, derivados de la Edad de la Electricidad en el último cuarto del siglo XIX, llevó a la internacionalización de la cultura, a la Aldea Global, según conceptos de Marshall McLuhan (1962). Surge así, en la música, un despertar al mundo no occidental, en busca de nuevas escalas, nueva organología con timbres exóticos y otras maneras de pensar los sonidos.

Por otro lado, en 1900, Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños*, que descubre el mundo del inconsciente, y en 1905, Albert Einstein enuncia por primera vez su teoría de la relatividad especial. Lo uno y lo otro dejarían su huella en la forma de pensar el arte y, especialmente, la música.

Como ya se mencionó, el “tratado” de Schönberg de 1911 fue revisado y publicado, quizás intencionalmente, en 1922, exactamente doscientos años después del *Tratado de armonía* publicado por Jean-Phillippe Rameau en 1722 (el primero de este género que se conoce). Con este hecho, parece que Schönberg pretendiera cerrar con broche de oro tres siglos de práctica tonal. Estos tratadistas, Heinrich Schenker y Arnold Schönberg, encarnan los dos tipos ideales de mentalidad: el tradicional y el vanguardista.

El análisis de sus obras recopiladas nos da una aproximación a la mentalidad, la cultura y la formación del compositor. Al comienzo de esta investigación se generó un horizonte de expectativas con respecto al lenguaje musical de la obra de Jaramillo Jurado, en custodia en la Casa de la Cultura de Rionegro. Por tratarse de un compositor que vive en la primera mitad del siglo XX, con una formación académica que lo vincula con músicos recién formados en Europa y con un viaje personal a España con la intención de elevar su nivel, se esperaba una obra influenciada por tendencias más cercanas a su época, como lo hicieran algunos de

sus coetáneos colombianos: Antonio María Valencia, Adolfo Mejía y Carlos Posada Amador, entre otros

En este contexto histórico nace el compositor Ramón Jaramillo Jurado, y de este se deriva la pregunta metodológica que guió los pasos de nuestra investigación: ¿cuál es la tendencia estética de su composición: tradicional, vanguardista, intermedia o transicional?

Análisis general de la obra musical

En el estudio de la obra de un compositor de cualquier época es típico establecer un patrón de desarrollo basado en tres momentos biográficos: comienzos, afianzamiento y madurez. A este arquetipo general queremos integrar la variante propuesta por el musicólogo Otto Mayer Serra (1947), ya que contextualiza estos tres momentos en la situación particular de los compositores latinoamericanos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en la que cumplen un papel importante las condiciones que los separaban de los grandes centros culturales a nivel mundial. De acuerdo con Mayer Serra, en un primer momento se integran elementos folclóricos concretos, los cuales pasan a ser evocados dentro de un lenguaje sinfónico en un segundo momento. Finalmente, los compositores llegan a un momento de búsqueda tardía de principios universales, basados en técnicas más actualizadas, aunque, generalmente, ya superadas en Europa.

A grandes rasgos, esta división puede ser aplicada al maestro Jaramillo Jurado, aunque con algunas consideraciones. A la primera etapa de su obra, además de las piezas que usan elementos folclóricos, podríamos agregar algunas obras escolásticas menores, como valeses, marchas, un pasacalle, etc. Asimismo, la inclusión de sus conocimientos como integrante y director de banda lo lleva a componer sus primeros intentos sinfónicos o bandísticos, como se observa con *la Sinfonía No. 1* (incompleta) que en una copia la titularía como *Fantasia para banda* (igualmente incompleta). Es necesario aclarar que este período presenta un gran apego al piano, y de hecho estas últimas obras solo se encuentran en versiones (al parecer preliminares) en pentagrama doble, con marcadas características pianísticas básicas y pocas indicaciones interpretativas y expresivas. Consideramos que esta etapa de la obra de Jaramillo Jurado puede abarcar las obras anteriores a su ópera, aunque algunas características de aquellas se seguirán observando posteriormente.

La ópera *Ligia* marca un primer momento sobresaliente en la obra de Jaramillo Jurado, ya que lo lleva a afrontar un desafío mucho más demandante que los anteriores. Como producto musical presenta falencias comprensibles, por un

lado, por tratarse de una obra de juventud y de un género que exige mucha madurez y experiencia por parte del compositor; por otro, por las limitaciones en la educación musical del compositor, dadas las pocas posibilidades del ambiente musical del país en esa época. Llama la atención el lenguaje musical empleado, basado en la tonalidad funcional de la práctica común. Por otra parte, presenta un argumento interesante, a la altura esperada en estos trabajos, y un reflejo bien logrado del mismo en lo musical.

Una segunda etapa de la obra de Ramón Jaramillo se amolda bastante con la división propuesta por Mayer Serra. Efectivamente, encontramos obras bastante ambiciosas que comienzan a incursionar en géneros característicos como la sinfonía, el cuarteto o la misma ópera. En la *Pequeña sinfonía No. 2* (1943) hallamos la alusión a los elementos folclóricos señalados en la división propuesta. A esto podemos añadir la experimentación con aspectos que claramente son tomados de material de estudio obligado, así como del análisis de las obras de los grandes compositores. Encontramos entonces que los *Cuartetos de cuerdas No. 1* (1944) y *No. 2* (1954) presentan elementos melódicos muy apegados a la tradición contrapuntística barroca, en particular bachiana, así como el uso de procedimientos imitativos tratados de manera escolástica. Asimismo, se observa en esta etapa un lenguaje armónico fundamentado en la práctica común, con significativas incursiones románticas y una experimentación formal bastante llamativa.

El tercer momento en la obra de Jaramillo Jurado puede observarse principalmente en el *Cuarteto de cuerdas No. 3* (1960) y en el *Poema sinfónico No. 2* (1948). En este último sobresalen el primero y segundo movimientos. En estos, como dice Mayer Serra, se incorporan elementos armónicos, colorísticos y discursivos propios del lenguaje romántico, en plena mitad del siglo xx, un momento en el que esta estética ha perdido vigencia en los centros culturales del antiguo continente y en el que la atonalidad ya había surgido como una consecuencia de la complejidad armónica de los posrománticos y había sido desarrollada ampliamente por la Segunda Escuela de Viena.

Es muy posible que el *Concierto para piano en do menor* —con fecha de finalización del 21 de septiembre de 1960—, un año antes de la muerte del compositor, esté inscrito dentro de esta última categoría de las obras de Jaramillo Jurado. Sin embargo, la falta de claridad respecto a la instrumentación y la multiplicidad de partituras incompletas que se hallaron del mismo impiden su análisis.

De manera general, se observa en Jaramillo Jurado un fenómeno particular en la evolución, el desarrollo o la madurez de los niveles técnico y conceptual de sus obras, ya que es común en él que estos no se presenten de manera cronológica

y progresiva, sino que irrumpen en momentos anteriores o simultáneos a piezas de menor nivel. Así, podemos encontrar diferencias sustanciales de calidad al comparar algunos de los veintidós *Intermezzos* (1956 y 1958), los cuales evidencian demasiadas carencias en aspectos básicos de la composición, con los dos primeros *Cuartetos de cuerdas* de 1944 y 1954, o el *Poema sinfónico No. 2* de 1948, obras anteriores y de nivel sobresaliente.

De este fenómeno se desprende un corolario que establece una división clara y consciente entre su música folclórica-popular y su música de origen académico, lo que incluso se refleja en sus nombres. Las primeras son piezas cortas para voz y piano, o piano solo, en su gran mayoría, y están influenciadas por la música folclórica y popular. Muchas de ellas con texto propio, presentan un manejo austero y escaso en el uso de las posibilidades del piano en cuanto a registro, recursos idiomáticos del instrumento, etc., y se enfocan en la reproducción de un ritmo en la mano izquierda con doblaje de la voz por la mano derecha, en algunas ocasiones usando intervalos de tercera o sexta. En las piezas para piano solo apenas explota un poco más las posibilidades pianísticas. Se observa un porcentaje significativo de obras que usan la tonalidad de Do, bien sea mayor o menor, y en ocasiones las secciones ulteriores permanecen en la misma tonalidad, algunas veces pasan al relativo mayor o al paralelo.

Las obras de origen académico están claramente tituladas (cuarteto, sinfonía, intermezzo, etc.) y adoptan una presentación diferente no solo en lenguaje, formatos instrumentales, desarrollos o envergadura, sino también en calidad y nivel. Dadas estas circunstancias en la obra de Jaramillo Jurado, en adelante nos apegamos a comentar su obra de origen académico.

Se observa que sus características melódicas están basadas en las del contrapunto del siglo XVIII, en cuanto al contorno, los rangos usados, la preferencia por el grado conjunto y el uso de la figuración. De este período también adopta el gusto por la imitación, pero sin la necesidad de derivar en un género contrapuntístico estricto, sino más bien desarrollado de manera libre, lo cual se observa con claridad en los dos primeros cuartetos. En estos encontramos otros procedimientos barrocos, como secuencias, suspensiones y apoyaturas, elementos musicales típicos de este período musical. Asimismo, la escasez en uso de dinámicas y articulaciones también se asemeja a la manera como los compositores barrocos escribían, característica que aplicada a un compositor del siglo XX revela falta de conocimiento de las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos y de los recursos de composición del momento; o, simplemente, la decisión consciente y personal de no usarlos, siendo esta postura bastante moderna y, por lo tanto, poco probable para el caso del compositor en cuestión. Cabe mencionar que esta es una característica igualmente observada, aunque no de manera tan marcada, en la obra de algunos compositores colombianos

de la época que incluso habían adelantado estudios en el exterior, como es el caso del maestro Valencia.

Los recursos temáticos usados por el compositor plantean otro aspecto muy característico de su obra que la relaciona de nuevo con el barroco. Más que temas, podemos enmarcarlos dentro de las cualidades presentes en los sujetos y motivos propios del contrapunto de aquella época, muy específicamente dentro de la obra bachiana, con preferencia por un carácter dramático y severo en modo menor. En muy pocas ocasiones se encuentran melodías de tipo lírico o en forma de frases amplias como las halladas en el romanticismo. En cambio, predominan estructuras melódicas cortas, en general con frases de cuatro compases, equilibradas y simétricas, en las que se establece un motivo melódico-rítmico característico que determina el carácter y los posteriores desarrollos de la sección. En adelante hablamos de *temas motivicos* para hacer referencia a las melodías que presentan las características anteriormente expuestas.

A pesar de estas referencias tan explícitas, varias de sus obras presentan aspectos de interés, como el manejo de un discurso musical relativamente hilado que va y viene entre el barroco, el clasicismo y el romanticismo; el desarrollo claro y musicalmente sólido, aunque en ocasiones sistemático, de motivos y temas; y la elaboración satisfactoria, en general, de los momentos climáticos. Una posible explicación para estas marcadas y puntuales influencias de épocas y estilos es que la mayoría de las obras que escribe Jaramillo Jurado se dan en su primera y segunda etapa, donde la búsqueda y el aprendizaje son elementos imprescindibles; y la emulación de los grandes compositores es algo común y edificante, siempre y cuando se trascienda a una expresión propia.

Las etapas en las que hemos dividido la obra del compositor también reflejan diferentes momentos en lo que respecta a la armonía. Como ya se ha dicho, en las dos primeras etapas es clara la influencia de la práctica común. Además de los tratamientos escolásticos, se encuentran numerosos intentos de introducir elementos de interés y novedad, mediante el uso de dominantes secundarias, inversiones de los acordes (principalmente la segunda inversión, de una manera desapegada de los tratados de armonía, pero justificada melódicamente por el bajo), la mixtura modal, y algunos acordes alterados en forma cromática, como el +ii^o7, y los acordes de sexta aumentada con función predominante. En general, en toda su obra llama la atención la empatía que muestra el compositor por los acordes de séptima disminuida. En las primeras etapas de su obra se observa que se explotan solo como elementos de tensión, mientras que en la última etapa son aprovechados también para generar ambigüedad tonal. De esta misma manera se usan los elementos expuestos anteriormente: son más apegados a la práctica común en las obras tempranas, mientras que las obras posteriores los presentan

en otros contextos. Se espera hacer una revisión más detallada en las obras que así lo ameritan, en investigaciones posteriores sobre el mismo autor.

En cuanto al plan armónico-formal, la influencia romántica es mucho más palpable desde las primeras etapas, de manera que en la obra de Jaramillo Jurado se observan no solo las modulaciones tradicionales al relativo o al tono de la dominante, sino que predominan las modulaciones al modo paralelo o a tonalidades lejanas relacionadas por tercera,⁴ las cuales fueron practicadas en el período romántico, entre otros, por compositores como Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt y Verdi. Estas modulaciones, así como las progresiones armónicas que se basan en los mismos principios, evitan un sentido tonal funcional y son usadas principalmente con fines expresivos y colorísticos. Algunos ejemplos de estas modulaciones se tratan más puntualmente en los cuartetos.

En lo formal, se aprecia un desarrollo por secciones en el que cada una de ellas está delimitada por nuevo material temático o por la aparición de nuevos motivos a partir de variaciones de otros ya usados. Armónicamente se establecen también estos cambios y rara vez una sección utiliza material contrastante o múltiple como los temas de una forma sonata. En general, los desarrollos se realizan sobre el material expuesto en la misma sección o como variación en secciones posteriores, pero no es común el desarrollo de dos o más temas de manera simultánea.

Conclusiones

Cuando el pintor, el escritor, el dramaturgo o el compositor se hallan ante el lienzo, el papel o la partitura, no tienen frente a ellos la página en blanco o vacía. Está llena de historia. Si hemos de escribir una fuga, nos enfrentamos a Bach. Si es una sonata, a Haydn, Mozart, Beethoven; o una sinfonía, a los mismos y a Brahms, a Mahler, y a una lista larga de gigantes de la composición musical. Después de cada gran artista, la "historia" tuvo que virar en busca de nuevos argumentos. La muerte de Bach constituyó un hito simbólico que marcó el fin del Barroco.

Beethoven abrió la puerta del romanticismo. Después de Schönberg, la música no volvió a ser igual. Stravinski tuvo que esperar la muerte de su vecino vienés para componer en lenguaje dodecafónico. Cada compositor asimila una técnica y la expresa de modo personal. Aun los discípulos de Schönberg aplicaron el dodecafonismo de manera particular. Alban Berg se permite licencias con la serie,

4. Para ampliar el concepto de *modulación a tonalidades relacionadas por tercera y tercera cromática*, puede estudiarse el texto *Harmony in Context*, de Roig-Francolí (2003: 627 y ss.).

que molestaron la rigurosidad de su maestro. Pero, por otra parte, Anton Webern lo horrorizó con sus extremados “puntillismos” seriales.

El artista creador está comprometido con la época. Nadie presenta una tesis en física sobre la estufa eléctrica cuando ha sido reemplazada por el horno microondas, a no ser que se trate de un trabajo histórico, artístico o de otra modalidad.

El artista puede recrear una técnica con su toque personal, pero la propuesta estética no puede hallarse sin la continua indagación interior y exterior. Stravinski tejió su obra con hilos de la tradición, pero la enriqueció con nuevos pasos, llenos de color y depuración técnica.

No podemos “apedrear a los originales” en aras del vanguardismo, pero tampoco podemos eternizar aquello que ya cumplió su ciclo. Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Stravinski, y muchos otros, permanecen como clásicos, pero sus lenguajes han dado paso a los que también cederán ante las exigencias inclementes del tiempo: la tecnología, la interculturalidad, la interdisciplinariedad, la expansión estética del diálogo y la superposición de espacios artísticos.

¿Por qué, entonces, Ramón Jaramillo Jurado opta por mantenerse dentro del marco tonal tradicional, mientras sus coetáneos, no solo del mundo occidental, sino sus mismos compatriotas, como Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta y Luis Antonio Escobar, entre otros, acceden a los nuevos lenguajes del siglo xx (tardo-romanticismo, impresionismo, expresionismo, atonalismo, pantonalidad, pandiatonismo, politonalidad, neonacionalismo, exposición múltiple, serialismo integral, etc.)?

De acuerdo con la musicóloga francesa Gisèle Brelet, el compositor aborda su obra guiado por un impulso interior. No obstante, si hay algo que lo oriente, ese algo es la estética; pero no una estética previa, como diría Schönberg, sino que el artista creador continúa con su obra el legado de la historia.⁵ El imperativo estético que lo orienta solo se descubre por medio de la realización misma. “Es un sentido común de lo verdadero y lo justo, que no es un saber por causas pero que permite hallar lo evidente (verosímil)” (Giambattista Vico, citado por Gadamer, 1993: 50-51). La verdad del artista es un sentido más que una razón, sin que prescindiera de ella en su expresión técnica. De hecho, Stravinski (1996) nos habla de una técnica vigilante. Esta verdad del artista no es la que requiere demostraciones, aunque pueda explicarse el procedimiento de la obra. Son cosas distintas. Lo que nos interesa en principio en la obra de Ramón Jaramillo es su verdad. Nadie puede negar la verdad de Schenker, su convencimiento auténtico y su gusto por la tonalidad. Lo que resulta discutible son sus preceptos estéticos

5. Para más detalles sobre la obra y conceptos de Brelet, véase Gutiérrez de la Concepción (2006).

eternos, que Schönberg, parafraseando a Heráclito, repudia: “Lo único eterno es el cambio” (1974: viii). Pero, por otro lado, queremos inquirir en las razones (aparte del gusto y de la búsqueda de la verdad), por las cuales Ramón Jaramillo se rezaga de las expresiones de sus contemporáneos nacionales.

Una respuesta ligera, en el doble sentido de la palabra, diría que su formación no fue más allá de lo tradicional. Si de veras estudió en España, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, como parece evidenciarlo la investigación, es posible que el pensamiento tradicionalista de los maestros españoles lo influyese para continuar la línea que ya había trazado. Solo echando mano de la especulación inferimos que la exclusión del maestro Jaramillo de las élites vanguardistas de la capital colombiana de su época, de acuerdo con su correspondencia con amigos, esté relacionada ya con su obra conservadora o quizás con un temperamento hostil, habitual en el maestro.

Otras inferencias nos hacen pensar en un gusto estético moldeado por un sentido comunitario. Es decir, como músico director de banda municipal, escribe su música para unos destinatarios a la altura de su estética.

No obstante, esta situación no lo exime, como compositor, del compromiso que el artista tiene con su época.

Sabemos que Arnold Schönberg se ganaba la vida orquestando operetas, mientras seguía adelante con su búsqueda de una propuesta estética que lo posicionaría como compositor al lado de los grandes que hicieron historia. Gustav Mahler compuso sus grandes sinfonías en vacaciones laborales. Raramente, un compositor vive de su oficio. En forma excepcional, Alberto Ginastera vivió felizmente de la composición, según la fuente primaria de su discípulo predilecto, Blas Emilio Atehortúa. Igor Stravinski tuvo la cualidad de ser gestor de su propia música, al punto de hacerse encargar obras que ya estaba componiendo. El caso más generalizado es el del compositor que vive de la docencia. Ramón Jaramillo, como director de banda municipal, como docente de colegio y como músico de iglesia, podía cumplir con su trabajo y componer a su gusto o al de su auditorio.

Aquí las cosas se complican desde el punto de vista crítico, debido a los dos enfoques existentes con respecto a lo que se designa como “oyente implícito” o destinatario.

Un enfoque lingüístico considera el valor del arte desde el punto de vista de la comunicación. Su énfasis está en el destinatario. Obviamente, no nos referimos a la masificación comercial de trabajos superfluos.

Otro enfoque con énfasis en la obra se despreocupa de un auditorio masificado. Es el caso de la postura de Schönberg, para quien la creación es producto de la necesidad, concepto influenciado por el darwinismo. En esta

misma línea es relevante la postura de Milton Babbitt en su artículo: “¡Qué importa si usted escucha!” (1958). El argumento de este autor estadounidense es que nadie tiene derecho a descalificar una obra de arte o composición musical por el hecho de no entenderla. Está en todo su derecho a asistir a conciertos o presentaciones de su gusto. Él explica esta actitud comparándola con el oyente de una conferencia de física cuántica, relativista o de cualquier otro orden de dificultad comprensiva, que luego de no entender en absoluto, reniega con improperios sobre la conferencia. Por su parte, Gadamer termina su libro *La actualidad de lo bello* (1991) estableciendo que el arte todavía es bello, no obstante la abstracción de los lenguajes contemporáneos, pero que requiere de tender los puentes necesarios para su comprensión.

No nos corresponde evaluar el gusto del compositor Jaramillo, sino solamente analizar su obra, porque el gusto no es susceptible de argumentar: como escribe Kant, “en las cuestiones del gusto puede haber riña, pero no discusión” (citado por Gadamer, 1993: 68).

En el transcurso de esta investigación hemos recorrido diferentes etapas en el proceso de conocimiento y comprensión del maestro Ramón Jaramillo Jurado, su vida, su obra y su contexto. La información encontrada sobre las diferentes facetas de su vida nos ha conducido por los caminos del descubrimiento, de la admiración, del aprendizaje, pero también de la duda. No hemos hallado un genio, esta es una certeza. A veces la historia y sus productos nos han acostumbrado a que solo este tipo de “rarezas” sería la que es importante estudiar, documentar y divulgar. Cierta historia del arte ha sido cruel en este aspecto y ha hecho a un lado a los que no han tenido una obra sumamente prolífica, a los que no han establecido nuevos paradigmas, a los que no han expresado lo más excelso de su época, a los que no han estado en el momento y en el lugar precisos; en suma, a los que no han merecido llamarse “grandes genios”. Pero ¿qué sería de esos genios sin todo el andamiaje que los sustenta?

Encontramos en nuestro personaje las cualidades de un buen músico, director de banda, compositor, docente por muchos años de instituciones reconocidas y escritor. Es innegable su aporte como formador y difusor del arte y la cultura en su medio poco favorable para su oficio, por tratarse de un país alejado de los grandes centros culturales y por haber vivido en la provincia una buena parte de su vida. Además, hallamos una persona sin amigos de la élite, sin influencias ni protección política, sin becas para irse al exterior.

Es apenas normal que la falta de mejores oportunidades para su formación conllevara algunas falencias en su oficio y que su trágica muerte haya sucedido cuando su obra empezaba a consolidarse. Pero su creatividad, búsqueda, experimentación y gran capacidad de trabajo lo llevaron a superar numerosas

situaciones adversas. A aquellos músicos que lograron tanto con tan poco, es a los que rendimos homenaje a través de uno de ellos.

Esta no es la historia fantástica y sobrenatural del niño prodigio o del superdotado. Es el artista que entregó su vida a la música, a pesar de la pobreza material, a pesar de no cosechar prácticamente ninguno triunfo, a pesar de vivir en una desdicha constante ante sus ojos y los de sus allegados, pese a quedarse casi condenado a ser un don nadie; pero le siguió apostando a la música, a formar músicos, a aportar algo al ambiente musical de su época. Ese es el “héroe” de nuestra historia; es un personaje que, como muchos hombres, encarna el espíritu de la obra de Aaron Copland, *Fanfarría para un hombre común*. En este caso, *Fanfarría para un músico común*.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Archivo Ramón Jaramillo, en custodia por la Casa de la Cultura Ricardo Rendón Bravo de Rionegro.

Jaramillo Jurado, Ramón. (1952). *La romanza inconclusa* (novela). Madrid: Talleres de Artes Gráficas Minerva.

Jaramillo Jurado, Ramón. (1954). *Amor y sangre* y *La gran calumnia* (dramas). Madrid: Imprenta y Litografía Juan Bravo.

Fuentes secundarias

Babbitt, Milton. (1958). Who cares if you listen. *High Fidelity Magazine*, 8(2): 38-40 y 126-127.

Gadamer, Hans Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Gadamer, Hans Georg. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.

Gutiérrez de la Concepción, Nieves, y Gutiérrez de la Concepción, Ma. Luisa. (2006). Gisèle Brelet y el tiempo musical. *Sinfonía Virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, (1). Recuperado el 13 de octubre de 2014, de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/001/gisele_brelet_y_el_tiempo_musical.php

Mayer Serra, Otto. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica*. 2 vols. México: Atlante.

McLuhan, Marshall. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.

- Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. (2002). Ramón Jaramillo Jurado. En Casares, Emilio (Director y Coordinador general), *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)* (vol. 6, p. 809). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales - Sociedad General de Autores de España.
- Roig-Francolí, Miguel A. (2003). *Harmony in Context*. Columbus: McGraw-Hill Education.
- Schenker, Heinrich. (1990). *Tratado de armonía*. Traducción de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- Schönberg, Arnold. (1974). Madrid: *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- Stravinski, Igor. (1996). *Poética musical*. Madrid: El Acantilado.
- Zapata Cuéncar, Heriberto. (1962). *Compositores colombianos*. Medellín: Cappel.
- Zapata Cuéncar, Heriberto. (1972). *Compositores antioqueños*. Medellín: Granamérica.