

*ASSÍ EJ LABIDA SABECOMOÉ*: CUATRO VOCES DE LORICA EN LOS CUENTOS-  
CASETES DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO

SEBASTIÁN RONCANCIO ÁLVAREZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ, AGOSTO, 2011

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Mónica María del Valle Idárraga

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción	5
1. <i>Fíjate que yo quiseira deci' cosas, pero no he podido habla':</i> buscando conceptos que escuchen las voces de los cuentos-casetes	12
1.1 Oralidad y escritura: qué entienden ellos, qué entiendo yo y por qué David Sánchez Juliao se mueve entre los dos pero no se fija en ninguno.	12
1.2 Algunas características de la oralidad y su relación (o no) con los cuentos-casetes.	21
1.3 Las tecnologías.	30
1.4 Las mediaciones.	36
1.5 ¿Y los estudios literarios?	40
2. Los cuentos-casetes	44
2.1 Y cómo empezó todo.	44
2.2 Son cuentos escritos para ser grabados y no leídos.	45
2.3 ¿Y esto por qué? ¿La radio, el campesinado o los dos?	53
2.3.1 La radio.	53
2.3.2 El campesinado.	56
2.4 <i>El único mar que no tiene sal aquí es el mar de Arabia. Claro porque los tucos son los que má billetes tienen aquí.</i>	63
2.5 El boxeador de profesión y bacán de fracaso, la llaguita y el fresquero.	83
Conclusiones	110
Cronología de David Sánchez Juliao	113

## INTRODUCCIÓN

Estaba sentado, si mal no recuerdo, en el sofá de la sala del pequeño apartamento que mi papá había "armado" pa' vivir en la misma casa donde hacía y reparaba muebles. Allí, sentado, probablemente en pantaloneta (con el calor de Barranquilla quisiera poder andar desnudo todo el tiempo), mi papá me contó sobre *El Flecha* y su peculiar forma de hablar y boxear. Recordando y escribiendo esto caigo en cuenta de que quizá la pasión por *El Flecha* también tenga que ver con su profesión: el boxeo. O al menos para mi padre debió ser así, ya que él fue boxeador cuando joven. Pero creo que eso es historia más para un cuento o una novela, que para un trabajo de grado. Pero él me contó, mi padre (el que fue boxeador), sobre David Sánchez Juliao y yo, lleno de intriga, busqué si en internet podía bajar *El Flecha*. No solamente encontré *El Flecha* sino otros más y ese fin de semana duré horas y horas escuchando historias de pueblos que no conocía y personajes tan familiares como tan extraños; pero ante todo, me impresioné con su lenguaje cargado de dichos, refranes y frases que incluso yo todavía uso —*El Flecha* es de 1977—. Tendría yo unos catorce años.

Este fue mi primer contacto con eso que llamaremos cuentos-casetes y desde ese momento una pasión profunda hacia todo lo relacionado con la voz, la oralidad y lo costeño y popular se incrustó en mí.

Debo decir que a través de mi camino universitario en la carrera de estudios literarios exploté y exploré la obra de David Sánchez Juliao cada vez que la oportunidad se me presentaba. Estaba cantado que alguna problemática (probablemente la de los cuentos-casetes) que allí encontrara sería mi investigación a la hora de realizar el trabajo de grado. Sin embargo, el año de 2009 llegó —para mí— con un fenómeno cultural que en el momento revolucionó mi manera de entender la literatura: el Poetry Slam.

El Poetry Slam es un movimiento artístico que inició en Chicago, Estados Unidos, en los años 80s del siglo XX, pero que tuvo su furor en la movida cultural neoyorquina. Consiste en buscar otras formas de recitar poesía; por eso, su creador, Marc Smith, decidió darle tableros de puntuación al público y convertir los recitales de poesía en una competencia. Esto generó un cambio en el poeta, ya que se comprometía con impactar a su público, lo que significó volver la poesía una puesta en escena: un performance. Aunque el tema, los poetas, el idioma, el contexto histórico y todas las demás pequeñeces que se relacionan con el Poetry Slam me tenían sumamente emocionado y atraído, al inicio de este año universitario, y a la hora de escribir sobre este fenómeno, me vi envuelto en varios cuestionamientos y conflictos internos (como la lejanía con el idioma y la cultura a tratar, el desencantamiento debido a las excesivas reglas impuestas a los poetas, etcétera) que me hicieron buscar otros rumbos.

Sin embargo, no me alejaría tanto del asunto. Mis intereses, tanto personales como académicos, siempre se han dirigido sobre lo oral, la puesta en escena, la pugna con la escritura y el estar en constante búsqueda de nuevas maneras de expresarme. Por tal motivo tengo un canal en la página web Youtube donde exploro —por medio de videos, sonidos, monólogos, puestas en escena y cuentos al estilo Juliao— tales inquietudes. Debo admitir que clases como Cultura Digital y Tecnologías escriturales y subjetividad (ambas ofrecidas por el énfasis editorial de comunicación social y dictadas por Catalina López en el segundo semestre de 2010 y por Sergio Roncallo en el primer semestre de ese mismo año, respectivamente) me dieron espacios y herramientas para llevar a cabo la mayoría de mis experimentos audiovisuales. Habiendo dicho esto, mi ruta a seguir sería una vez más David Sánchez Juliao y ahora sabiendo que los cuentos-casetes eran y son la mejor manera de explorar tanto mis preguntas personales como académicas desde los estudios literarios. Confieso que el día de mi decisión final de irme por esta ruta loriquera fue el mismo día que Juliao murió. Aunque las supersticiones no son mis grandes aliadas, sí encontré cómica la situación.

David Sánchez Juliao nació el 24 de noviembre de 1945 en Lórica, Córdoba, departamento del Caribe colombiano y murió en Bogotá el 9 de febrero de 2011 (Por estos días todavía los medios me llenan con diferentes historias de su vida y obra y está bien, él era amigo de los medios) y en la década de 1970 incursionó en el juego de fusionar lo textual con lo vocal, lo que luego se conocería como el cuento-casete.

El loriquero tuvo una producción literaria y artística de gran cantidad, pasando por una diversidad de géneros, entre los cuales se encuentran: el cuento, la novela, el vallenato, el micro-cuento, la fábula, ideas para telenovelas como la de *Gallito Ramírez* —una clara reinterpretación de *El Flecha*—, adaptaciones a cine, telenovela (*Pero sigo siendo el rey*) y teatro, conferencias, periodismo tanto radial como escrito y su aporte diferente, el cuento-casete.

En este trabajo investigativo será mi objeto de estudio el cuento-casete, ya que éste me permite explorar las problemáticas tanto de la oralidad/escritura, como la de lo popular y la coyuntura social, y también la apertura de visiones a la hora de entender la función de nuestra literatura.

Sobre los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao es muy poco lo que se ha escrito, especialmente desde la academia. Es éste uno de mis motivos al realizar este trabajo: introducir al mundo académico un género que nació desde nosotros y se construyó en un imaginario popular que es de necesario estudio. En mi investigación haré mención de dos artículos que tratan a los cuentos-casetes: *Entre la negación y la hibridación de una identidad cultural activa: el Caribe y sus reflejos en la obra de David Sánchez Juliao* de Andrea Juliana Enciso Mancilla y *Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao* del profesor John Benson. Así ambos trabajos examinen el fenómeno del cuento-casete, ninguno tiene en cuenta la importancia de la existencia de tanto una



versión escrita como una auditiva de la misma historia; es allí donde yo daré mi punto de vista y centraré parte de mi investigación. Por otro lado, la obra de Juliao en general sí se ha estudiado, más que todo su novelística. Entre varios trabajos al respecto yo destaco el libro del investigador Carlos Arboleda González, *Trío para lector y orquesta: la música en la novelística de David Sánchez Juliao* y el artículo de Teobaldo Noriega *Pero sigo siendo el rey de David Sánchez Juliao: musicalidad e intertextualidad del relato* ya que indagan en el mundo musical, que es abundante en la obra del loriquero. Entre otras publicaciones están *Comentario a la obra de El arca de Noé e Historias de Raca Mandaca* de Mario Arena Rodríguez, o diferentes trabajos del catedrático Teobaldo Noriega. En la edición de 1983, *Una década*, de Plaza & Janes, el crítico francés Jacques Gilard publica un ensayo titulado *El testimonio y el cuento-casete*. A pesar de que yo no niego la importancia de la coyuntura histórica y social de los cuentos-casetes, sí los considero en todo momento ficción, por lo que el trabajo de Gilard desentona totalmente con el mío.

Una clara mirada de mi recorrido investigativo se puede dar de la siguiente manera: empezaré por plantear los conceptos teóricos de mi trabajo. Entraré en discusión con conceptos clásicos de estudios de la oralidad y la escritura, porque encuentro en los cuentos-casetes aspectos que se vuelve imposible analizar de tal manera. En ese primer capítulo haré un recorrido por términos como: oralidad, escritura, tecnologías, tecnicidad, mediaciones, radio, y veré como cada uno de ellos entra en diálogo o no con los cuentos-casetes. En mi siguiente y último capítulo

realizaré un comparación entre dos obras de Juliao (*El Pachanga* y *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*) con la intención de definir qué entiendo yo por un cuento-casete y qué no. Acto seguido exploraré algunas razones sociohistóricas para el surgimiento de los cuentos-casetes, apartado en el cual jugará un papel crucial la lucha campesina de los 70s, la metodología implementada por el sociólogo Orlando Fals Borda (Investigación-Acción-Participación) y la importancia de la radio, no sólo en la costa Atlántica colombiana, sino en la vida de Juliao también.

Para finalizar, entraré en detalle a tratar cada uno de los cuentos-casetes (cuatro en total: *Abraham Al Humor*, *El Flecha*, *El Pachanga* y *Foforito*). Allí hago la aclaración de que mi metodología para analizar cada historia no se casa con ninguna escuela en particular. Como se verá a través de mis páginas, los cuentos-casetes piden diferentes formas de enfrentarnos a ellos. El mismo Juliao alguna vez dijo que él hacía esto del cuento-casete para el pueblo, no para que los intelectuales (supongo que la academia entra en esa casilla) lo entiendan y le den otros significados. Bueno, yo desde la academia, pero con cierta cercanía a ese lenguaje costeño y popular que los cuentos-casetes manejan, busco proponer una forma de ver esta obra híbrida de Juliao. Es por eso que mi metodología llega a ser variada y busca, de varias maneras, explorar lo antes no explorado.

De tal manera que cada cuento-casete me servirá de pretexto para decir los aspectos centrales de mi investigación, aspectos que a su vez están presentes en todos

los cuentos-casetes. Para *Abraham Al Humor* trataré, desde la coyuntura de la migración sirio-libanesa en Loricá, la metáfora de la radio, el género epistolar y la identidad costeña-turca. Luego, para los tres cuentos-casetes faltantes haré un trabajo en conjunto, analizándolos por separado pero en constante comparación en tanto al lenguaje y a las temáticas que tratan. Hablaré del estereotipo o no de los personajes, de la literatura regional en relación con el proyecto de nación, y de la crítica social de cada historia. No obstante, hay una temática que atraviesa todos los cuentos-casetes, la cual es el eje central de mi trabajo: cómo desde un conflicto social específico surge, de la mano de medios tecnológicos (radio y grabadora), un género nuevo y revolucionario que permite repensar la función de la literatura para el contexto primero costeño, pero también nacional —en tanto abre nuestro canon— y latinoamericano.

***FÍJATE QUE YO QUISERIA DECI' COSAS, PERO NO HE PODIDO HABLA':  
BUSCANDO CONCEPTOS QUE ESCUCHEN LAS VOCES DE LOS  
CUENTOS-CASETES***

***Oralidad y escritura: qué entienden ellos, qué entiendo yo y por qué David Sánchez  
Juliao se mueve entre los dos pero no se fija en ninguno.***

No fue el primero ni tampoco el último, pero el libro del jesuita Walter Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, es un trabajo investigativo lo suficientemente riguroso para convertirse (lo cual ha hecho) en un clásico sobre el tema. Ong realiza un recorrido minucioso por los estudios sobre oralidad y escritura, evidenciando los diferentes puntos de vista y haciendo el suyo aún más claro.

Fue con Ong y con nadie más que llegué, hace tres años, a la inquietud académica por la oralidad. Así como “el escrito más antiguo data de apenas hace 6 mil años” (Ong, 1987, página 10), mi conocimiento data de apenas tres. Es por eso que voy a exponer qué entiende Ong —y con otros autores a contrapunto— por oralidad y escritura, y qué entiendo yo. Esto lo hago con el propósito de mostrar cómo dichos conceptos parecieran estar relacionados con el fenómeno de los cuentos-casetes de Juliao pero en realidad se desvinculan de éste por la misma naturaleza híbrida de dicho

experimento literario. Es decir, las historias de Juliao —que están tanto en formato escrito como en formato auditivo— entran al juego de oralidad-escritura, ya que implican nuevas categorías fuera de las tradicionales o incluso de las propuestas por académicos más contemporáneos. Esto se debe a que (como lo desarrollaré más adelante) la hibridación de Juliao va por el lado de la voz, los medios comunicativos — radio, cartas, publicidad, canciones, telenovelas— y la cotidianeidad popular. En cambio los estudios de la oralidad se dedican a la tradición generacional de los pueblos lo cual denota una apertura en el canon literario, al igual que los cuentos-casetes de Juliao, aunque de una manera diferente, como lo señalaré próximamente.

Para empezar debo decir que como tal no hay una definición exacta de qué es oralidad y qué escritura, lo cual de hecho sería contradictorio, ya que son inseparables y por ende en todo el libro de Ong se trata el tema de cómo se relacionan estos dos conceptos entre sí, no de qué significa cada uno aislado del otro.

Todos los textos escritos tiene que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. *Leer* un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. Adaptando un término empleado con propósitos un poco diferentes por Jurij Lotman (1977, pp. 21, 48-61; véase asimismo Champagne, 1977-1978), podemos llamar la escritura un *sistema*

*secundario de modelado*, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad.<sup>1</sup> (Ong, 1987, página 17-18)

Quise empezar con este apartado del primer capítulo, *La oralidad del lenguaje*, porque considero que si hay algo en lo cual Ong hace énfasis es en la importancia que tiene la oralidad en la escritura. Como bien lo dice en la cita anterior no puede haber ni habrá escritura sin oralidad. Sin embargo, no se debe entender esto de modo que la escritura sea un traspaso de la palabra oral a la escrita, porque sencillamente no lo es. De hecho, más adelante Ong hace clara su posición frente a otros estudiosos: “A pesar de sus nuevas incursiones en la oralidad, o tal vez debido a ellas, Saussure —al igual que Edward Sapir, C. Hockett y Leonard Bloomfield— sostiene la opinión de que la escritura simplemente representa en forma visible la lengua hablada.” (1987, página 25)

En cambio Ong afirma como primordial entender y asimilar la oralidad para comprender el fenómeno del lenguaje:

Parecía ineludiblemente obvio que el lenguaje es un fenómeno oral. Los seres humanos se comunican de innumerables maneras, valiéndose de todos sus sentidos: el tacto, el gusto, el olfato y particularmente la vista, además el oído (Ong, 1967b, pp. 1-9). Cierta comunicación no verbal es

---

<sup>1</sup> Los énfasis son del original.

sumamente rica: la gesticulación, por ejemplo. Sin embargo, en un sentido profundo el lenguaje, sonido articulado, es capital. No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido.<sup>2</sup> (1987, página 16)

Sin embargo, es necesario aclarar que esta distinción que hace Ong respecto al lenguaje y su relación con el sonido, viene de un pensamiento eurocentrado que no logra ver a la oralidad fuera de esas casillas. Los esposos Víctor Vich y Virginia Zavala en su libro *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas* enfatizan que esa mirada eurocentrada es tradicional en los estudios sobre oralidad:

Por lo mismo, considerar a la oralidad como una *performance* que emerge en la interacción social también implica dejar de lado el carácter fonocéntrico y logocéntrico que le ha sido atribuido históricamente (Scollon y Scollon, 1995). El carácter fonocéntrico ha inducido a los estudios de la oralidad a enfocar su atención exclusivamente en los sonidos del lenguaje y a excluir muchos otros aspectos significativos de la situación discursiva y de la transmisión cultural que ésta conlleva. Y es que la comunicación oral no es monosensorial sino que integra a sentidos como la visión, el tacto o la sensación kinética. Asimismo, el carácter logocéntrico ha llevado a que *lo oral* excluya una serie de elementos no lingüísticos que son también aspectos fundamentales en la *performance*. Nos referimos al canto, el baile, el cuerpo, etc. (2004, página 17)<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Más adelante profundizaré sobre este tema para evidenciar una contradicción de Ong.

<sup>3</sup> Los énfasis son del original.

Y aunque mi posición frente a los cuentos-casetes no es considerarlos *performativos*, sí pienso que entender la oralidad como un fenómeno del lenguaje y del ser humano que abarca la totalidad de los sentidos (y no solamente el sonoro) implica un entendimiento diferente al planteado por Ong. Lo que quiero decir es que el “pensar” no se define con la enunciación de la palabra —como lo quiere demostrar Ong—, más bien se recurre a todo el cuerpo para ello. Recuerdo una entrevista de Joaquín Soler a Severo Sarduy<sup>4</sup> donde el escritor cubano dice que escribe con la totalidad del cuerpo, no sólo con la cabeza. Bueno, lo que Vich y Zavala afirman es que la oralidad no “piensa” sólo con el sonido, sino con la totalidad del cuerpo. Entrecomillo el verbo pensar, porque es otra alusión al mundo eurocentrado; la oralidad recrea mundos y en cierta manera produce pensamiento, pero no el acostumbrado por la tradición occidental.

No obstante, para el caso específico que me concierne, lo relevante es la voz. Como ya dije, los cuentos-casetes se encuentran en formato de texto y audio, y la gran diferencia entre ambos formatos es la voz. No son grabaciones audiovisuales donde se podría pensar que el cuerpo cumple un papel primordial como lo hacen ver Vich y Zavala, sino grabaciones sonoras; por lo tanto, lo que sobresale es la entonación, el acento y el carácter de la voz de Sánchez Juliaio, lo que es un detalle sacado del medio radial, ya que allí la voz cobra su mayor importancia; como se puede ver con esta cita

---

<sup>4</sup> Entrevista consultada en <http://www.youtube.com/watch?v=hc8ieKHsc6Y> el día octubre 14 de 2010.



del artículo llamado *Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro* de Mónica Maronna y Rosario Sánchez Viela:

La radio es desde sus comienzos sobre todo música: escucha de transmisiones de ópera o de cancionistas populares. La radio es también el fluir de voces y efectos sonoros creando los mundos imaginarios del radioteatro. La relación con la voz de los actores emerge en la memoria de la recepción como uno de los elementos clave de la escucha del radioteatro. La voz generaba una determinada imagen del actor y gestaba en el oyente un tipo de relación con el actor y sus personajes. (2001, página 94)

Sin ánimos de adelantarme, dejaré esto enunciado para retomarlo en todo el desarrollo de mi investigación.

De tal manera que yo difiero de Ong en el sentido que no creo que la escritura aún esté atada al sonido (como sí lo está la oralidad) ni tampoco me parece el escalón necesario, ni único, para adquirir y producir conocimiento. En el siguiente párrafo él deja clara su posición al respecto:

No obstante, sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones artísticas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe y está destinada a producir la escritura. El conocimiento de esta última, como se verá más adelante, es absolutamente menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino

también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral). (1987, 23-24)

Es decir, el avance del estudio de Walter Ong está en darle el reconocimiento oportuno a la oralidad para la comprensión del lenguaje humano, pero como muchos de sus compañeros académicos del momento, que él mismo critica, Ong continúa pensando en la escritura como el paso último del pensamiento. A través de su libro no hay un desarrollo investigativo y/o filosófico sobre la creación en las tradiciones orales y cómo éstas cuestionan y abren caminos al tradicional pensamiento moderno. En cambio, se demuestra una búsqueda de entender la oralidad como una categoría más del pensar occidental, del razonamiento lógico:

Así pues, desde el principio la escritura no redujo la oralidad sino que la intensificó, posibilitando la organización de los *principios* o componentes de la oratoria en un *arte* científico, un cuerpo de explicación ordenado en forma consecutiva que mostraba cómo y por qué la oratoria lograba y podía ser dirigida a obtener sus diversos efectos específicos. (1987, página 19)<sup>5</sup>

Lo anterior se clarifica cuando Ong pone en tela de juicio la manera como se tratan las tradiciones orales. Desde el simple nombre de “literatura oral” existe un

---

<sup>5</sup> Los énfasis son del original.

entendimiento de que dichas tradiciones necesitan de la literatura —creación escritural— para existir.

Tenemos [el] término “literatura”, que básicamente significa “escritos” (en latín *literatura*, de *litera*, letra del alfabeto), para cubrir un cuerpo dado de material escrito —literatura inglesa, literatura infantil—, pero no contamos con ninguna palabra o concepto similarmente satisfactoria para referirnos a una herencia meramente oral, como las historias, proverbios, plegarias y expresiones de fórmula orales tradicionales (Chadwick, 1932-1940, *pasimm*), u otras producciones orales de, digamos, los *lakota sioux* de Norteamérica, los mande del África occidental o los griegos homéricos. (1987, página 20)<sup>6</sup>

Su solución para tal problema la da en la siguiente cita:

En este caso continuaré una práctica común entre las personas informadas y recurriré, cuando sea preciso, a circunlocuciones que se expliquen por sí mismas: *formas artísticas exclusivamente orales, formas artísticas verbales* (que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra) y de tipos semejantes. (1987, página 23)<sup>7</sup>

Es decir, que aunque está en desacuerdo con llamarlas “literaturas orales” sí considera pertinente el uso de “formas artísticas orales”, lo cual denota un

---

<sup>6</sup> Los énfasis son del original.

<sup>7</sup> Los énfasis son del original.

pensamiento moderno, científico y racional, derivado de la escritura, lo cual conlleva a pensar al arte (y lo estético) como parte de una “alta cultura”.

No quiero dar la idea de que mi propuesta investigativa es una recriminación hacia el trabajo de Ong; de hecho (como ya lo dije) fue mi primer acercamiento al tema y varias de sus problemáticas son todavía hoy debatibles y pertinentes para entender y estudiar la oralidad. Sin embargo, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* es un estudio basado en la lingüística y la filosofía de lenguaje, por lo tanto olvida el contexto sociocultural donde las culturas de tradición oral se desarrollan. Del mismo modo, los argumentos y conclusiones (generales) que Ong realiza sobre la oralidad y la escritura son bastantes lejanos a nuestra realidad inmediata. Por un lado, Latinoamérica y su particular historia y tradiciones —para mantener el lenguaje de Ong— no son realmente tomados en cuenta, aparte de pequeñas menciones a algunos pueblos indígenas, para llevar a cabo su trabajo. Por otro lado, en nuestro ya entrado siglo XXI, nos encontramos con una sociedad mediática, globalizada y en constante transformación, lo cual hace que las nociones de oralidad y escritura cambien también. Y yo sé que mi proyecto data de una producción de finales de los 70s y principios de los 80s, pero como desarrollaré en el próximo capítulo —y también ya he enunciado—, los cuentos-casetes de Juliao buscan esa nueva manera de pensar la literatura, la oralidad y la escritura que hoy en día abordan las llamadas “nuevas tecnologías”. Es por eso que el trabajo de Ong se queda corto para analizar el

fenómeno del cuento-casete y su repercusión tanto en los estudios literarios como en los de oralidad, escritura e incluso estudios culturales y latinoamericanos.

Aquí es cuando entran en discusión trabajos como los de Carlos Pacheco, Hugo Niño, Víctor Vich y Virginia Zavala o, el más conocido, Jesús Martín-Barbero, que ayudan a contextualizar más esta discusión, aunque algunos de los conceptos de Ong me seguirán siendo útiles por unas páginas más.

***Algunas características de la oralidad y su relación (o no) con los cuentos-casetes.***

Si continuara de la mano del libro de Walter Ong este apartado se dedicaría a lo que él llama *psicodinámicas de la oralidad*, que no es más que otra forma de nombrar las características que él considera que tiene la oralidad. No obstante, mi camino se ha desviado del construido por Ong y empieza a tomar otros rumbos que logren explorar los cuentos-casetes. Uno de ellos —como lo mencioné hacia el principio de este capítulo— es lo popular. Pero, ¿qué es lo popular en los cuentos-casetes de Julia? Es un híbrido. Es lo que hace un grupo de personas, una comunidad, que está entre lo rural y lo urbano.

En su primera colección de cuentos *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*, la mayoría de los cuentos se desarrollan o bien en el campo o sus personajes son campesinos. Sin embargo, la exploración realizada con los cuentos-casetes —como mostraré en el próximo capítulo— ocurre en las pequeñas urbes de la zona del Bajo Sinú. Son otras las problemáticas (falta de trabajo, diferencia de clases, rutina citadina, entre otras) que se exploran en estas historias, pero por tratarse de pueblos (Lorica, Coveñas, Tolú<sup>8</sup>) impregnados de la vida campesina es que afirmo que es un híbrido, ya que lo rural aún juega un papel importante en dichas historias.

De tal modo que traigo a colación el trabajo de Carlos Pacheco titulado *Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana*. Allí Pacheco trabaja el concepto de lo rural en relación a la oralidad, pero también como el lugar para pensar y repensar las naciones latinoamericanas: “(...) la ruralidad, no sólo como sede de aquella oralidad primaria, sino también como espacio simbólico participante en la conformación y transformación de las diversas imágenes culturales constitutivas de las naciones latinoamericanas.” (1995, página 57)

Es por eso que expongo que lo realizado por Juliao es una nueva manera de pensar lo popular (detalladamente en la región del Bajo Sinú) en su relación con el centralismo letrado del país. En otras palabras, los cuentos-casetes indagan en lo

---

<sup>8</sup> Como tal, Coveñas y Tolú no pertenecen al departamento de Córdoba, pero por su presencia en el cauce del Río Sinú mantuvieron un contacto comercial (legal e ilegal) con Lorica y de tal manera con el resto del país. Su importancia como puerto para la región la explora David Sánchez Juliao en la novela *Aquí yace Julián Patrón* de 1989.

popular y lo rural para imponer su propia voz, pero también para entrar en el mapa literario/comercial de Colombia. No incluyo el “mapa académico” porque aún no se encuentra ahí. Y es nuestro trabajo alumbrar estas propuestas, o al menos es mi trabajo en este caso.

Y en tal relación de oralidad/ruralidad, ruralidad/escritura, escritura/periferia, Pacheco propone lo que para él aporta la oralidad:

La oralidad es entendida más bien como una particular *economía cultural* capaz de incidir de manera sustancial no sólo en los procesos de adquisición, preservación y difusión del conocimiento, sino también en el desarrollo de concepciones del mundo y sistemas de valores, así como de particulares productos culturales tanto históricos como presentes, desde los poemas homéricos arriba mencionados hasta las cosmogonías guaraníes o las coplas improvisadas de un contrapunto en el llano venezolano. Se trata de procesos, concepciones y productos que difieren de manera significativa de los observables en culturas donde se han arraigado y difundido sucesivamente la escritura, la imprenta y la tecnología comunicacional. (1995, página 60)<sup>9</sup>

Es decir, esta oralidad popular y rural, que no siempre es oralidad primaria, genera visiones de mundo nuevas y diferentes a las tradicionales del mundo escritural. Pero ahora pensemos en lo que puede generar la propuesta de Sánchez Juliao, que no sólo juega con la unión de lo popular, lo rural y lo oral, sino que lo lleva acompañado de un

---

<sup>9</sup> El énfasis en *economía cultural* es del original.

experimento escriturario y mediático totalmente novedoso en la literatura latinoamericana de su época. En Juliao, la “oralidad” que entra en juego no es sólo la tradicional, sino también la comunicacional (la radio) y la urbana, sin olvidar la importancia del sentido del oído, que genera la voz narradora/protagonista de los cuentos-casetes; pero allá llegaré en mi siguiente capítulo.

Ahora bien, ya que he vuelto a mencionar la importancia de la voz para los cuentos-casetes acudo a la relación de oralidad y estructura de sentimientos expuesta por el artículo de Pacheco ya citado:

Estos espacios son proyecciones de la experiencia directa; y éste es el primer sentido en que puede entenderse lo rural. Ellos [algunos escritores latinoamericanos como Arguedas y Rulfo] encarnan simbólicamente esa viva *estructura de sentimientos* internalizada por el sujeto rural a partir de su vivencia infantil, predominantemente sensorial, no racional (los sonidos y sabores, los olores, texturas y colores), impresa en él como marca casi siempre inconsciente e indeclinable de pertenencia a un “lugar”. Lugar del origen, cargado a menudo de magnetismo y significación afectivos. El terruño, la patria chica, constituidos por materialidades muy precisas (el río, digamos, la casa, la esquina de la plaza, el olor del café, ciertos coloquialismos, inflexiones, gestualidades), que vinculan de manera entrañable a ese sujeto con sus conterráneos, a la vez que lo distancian del resto de sus compatriotas. (1995, página 63)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> El énfasis en *estructuras de sentimientos cultural* es del original.



De los espacios que habla Pacheco para hacer estas anotaciones son los pueblos ficticiales de Rulfo y Arguedas, pero —como es normal en su trabajo— sus conclusiones se basan en la literatura para relacionarla con nuestra realidad. De tal modo, la alusión a los sentidos en el mundo rural y a los sentimientos que encierra cierta literatura se entrelaza con el mundo de los cuentos-casetes, donde la nostalgia (y a veces solamente la crítica) asociada a una percepción pretérita conforma una realidad inconforme con su presente y anhelando volver a ese mundo de las sensaciones. Sólo que esa nostalgia-crítica no se condensa de manera central sobre el espacio sino sobre ciertos personajes que terminan simbolizando ese mundo en transición: un turco-costeño, un ex boxeador, un chofer de camión y un vendedor de jugos para el caso de mi investigación.

Estas nociones de los sentidos en lo oral/rural que he expuesto de la mano de Carlos Pacheco difieren de una de las características primordiales para Ong de la oralidad: el poder visual de las palabras:

Sin la escritura, las palabras como tal no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las “llame” a la memoria, se las “evoque”. Pero no hay dónde buscar para “verlas”. No tienen foco ni huella (una metáfora visual, que muestra dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos. (Ong, 1987, página 38)

Con lo anterior, Ong quiere explicar que en una cultura (como la nuestra) donde la escritura ya hace parte natural del pensamiento humano, las palabras son visuales. El sonido que habían mencionado no existe, ya que siempre hay una referencia a lo escrito. Aquí Ong se contradice. Él tenía claro que el lenguaje está asociado al sonido, pero para evidenciar la fortaleza de la escritura en las sociedades cae en tal contradicción.

Más adelante, Ong entra en el problema de la memoria, asunto clave para los estudios de la escritura y la oralidad. Cabe recordar la crítica de Platón en el *Fedro* sobre lo maligno que era la escritura para la memoria, ya que (según el filósofo griego) la escritura propiciaba la pereza y obligaba a la memoria a no ejercitarse, contrario a lo que ocurría en el caso de la expresión oral. Ong deja claro que el mismo Platón necesitó de la creación de la escritura para llegar a sus conclusiones sobre el pensamiento humano: “El pensamiento filosóficamente analítico de Platón, como se ha visto (Havelock, 1963), incluso su crítica a la escritura, fue posible sólo debido a los efectos que la escritura comenzaba a surtir sobre los procesos mentales.” (1987, página 83)

De tal modo que ¿cómo se hace (¿o se hacía?) para recordar en una cultura oral que desconoce de la escritura? Ong explica:

¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado tan cuidadosamente? La única respuesta es: pensar cosas memorables. En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones, asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, “el ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma de mnemotécnica. (1987, página 41)

Este párrafo, donde Ong condena la función de varios rasgos de la oralidad tradicional, sobre los que hoy hay consenso, toma relevancia en el caso Juliao. En los cuentos-casetes —incluso en otros cuentos y novelas totalmente escritas— el recurso mnemotécnico de la repetición y algunos de sus mecanismos continúan en uso, pero ahora existe la grabación sonora para que dicha narración oral perdure en el tiempo; labor que cumpliría la escritura pero de una manera menos efectiva. Es decir, que aunque los recursos mnemotécnicos cumplan su misma función tanto en el formato escrito como en el auditivo, el segundo emplea el uso tecnológico de la grabación para preservar la historia contada. A su vez, estas grabaciones sonoras (cuentos-casetes, narraciones auditivas) manejan una mezcla de géneros literarios y comunicacionales que necesitan un mayor detenimiento.

En todas las historias de David Sánchez Juliao que en este trabajo me propongo desarrollar y analizar hay una intervención externa a la del narrador/autor o el protagonista, y en la mayoría de los casos se trata de la radio.

Para Jesús Martín-Barbero “la radio vino a ritmar la jornada doméstica dando forma por primera vez, con su flujo sonoro, al *continuum* de la rutina cotidiana.” (Martín-Barbero, 1998) Es decir, que fue el primer medio masivo de comunicación que marcó un cambio en la vida de las personas. Sin embargo, no fue sino hacia finales de los años 40 del siglo pasado y principios de los 50 que empezó a generar una mayor audiencia e influencia en la misma.

El historiador Nelson Castellanos realiza un conciso recorrido por la historia de la radio en Colombia y hace énfasis en su importante papel para distraer y “controlar” a la población:

Formatos como el radioteatro, los concursos, variedades musicales, radionovelas y radioperiódicos han sido historiados como la respuesta de la industria radial a necesidades del momento como, expandir el mercado de consumidores y distraer masivamente a los radioescuchas de los problemas sociales y económicos, consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. (2001, página16)

Y en ese mundo radial se colocan los cuentos-casetes de Juliao. Está tan fuerte su colocación que incluso Don Abraham —protagonista de *Abraham Al Humor*— menciona a la familia Juliao como pionera de la radio en Lorica.

Pero Juliao sabía (gracias a su formación de comunicador, sociólogo y su tendencia socialista) que se debía hacer otra clase de radio, y en sus manos —o mejor dicho, en su voz— encontró la manera de llegar, cuestionar y problematizar, de una forma diferente, su propia región. Así, y con la ayuda del humor popular, consiguió apelar a lo íntimo de su público. Una vez más me apoyo en Castellanos para ello:

Conviene decir que la programación musical de la radio es uno de los contenidos que más acerca al oyente con el medio, no sólo por el acompañamiento cotidiano, sino también por la recuperación de memoria. Es así como el lazo afectivo que cada uno de nosotros puede tener con la radio pasa quizás por ese momento evocativo; la música activa la memoria y nos ayuda a reconstruir fragmentos de nuestra vida ubicando en el tiempo amigos, experiencias y lugares que le dan perspectiva a nuestras vidas y sin duda, nos dan pistas para ver la dimensión de nuestros distintos arraigos afectivos. (2001, páginas 15-16)

De esta manera, se evidencia el uso de la evocación de una tecnología (la radio) para recrear historias más cercanas y, por así decirlo, populares. Es una evocación de la radio, porque no eran programas radiales, sino alusiones a la radio dentro de la ficción. Claro está que eso también se puede lograr con la escritura, pero el ingenio de

Juliao está en cambiar el volumen, el tono y la entonación de la voz cuando se trataba de la radio.

### ***Las tecnologías.***

Como ya lo dije, la radio es una tecnología y Sánchez Juliao buen uso sabe hacer de ésta, pero ¿qué son las tecnologías? O mejor, ¿qué se entiende por tecnología para esta investigación?

The word “technology” usually conjures up many different images and generally refers to what has been described as the “high-tech,” or high-technology, industries. It has to be understood that limiting technology to high-tech industries such as computers, superconductivity, chips, genetic engineering, robotics, magnetic railways and so on focuses excessive attention on what the media consider newsworthy (Gaynor 1996). However, limiting technology to science, engineering and mathematics also loses sight of other supporting technologies. Actually, technology includes more than machines, processes and inventions. Traditionally, it might concentrate more on hardware; however, in these days, more on soft side as well. There are many manifestations of technology; some are very simple, while others are very complex.<sup>11</sup> (Li-Hua, 2009, página 18)

---

<sup>11</sup> “Usualmente la palabra “tecnología” evoca varias imágenes diferentes y generalmente se refieren a lo que se ha descrito como “high-tech”, o alta tecnología, las industrias. Debe entenderse que limitar la tecnología a las industrias de alta tecnología como los computadores, los superconductores, los chips, la ingeniería genética, la robótica, las vías ferrerías magnéticas, etcétera, genera demasiada atención a lo

En esta primera cita del texto del profesor de la universidad británica de Sunderland, Richard Li-Hua, está resumido lo que quiero aclarar con este apartado de mi trabajo: la tecnología es algo más que máquinas, industria y aparatos electrónicos. De hecho, dependiendo del área en la que se trabaje, el término de tecnología puede variar su significado. Para un abogado, la tecnología es propiedad intelectual que debe protegerse; para un ingeniero es la herramienta (o el procedimiento) para resolver problemas o hacer mejores productos; para un científico en cambio es el resultado de una investigación o para un ejecutivo de negocios es la ventaja de competencia contra sus rivales. (Li-Hua, 2009, página 18). Lo que quiero resaltar es que existen diferentes nociones de qué es y qué no es tecnología; yo aquí desarrollaré la mía basándome en lecturas que me han llevado a tal noción.

Li-Hua más adelante escribe que: “Technology represents the combination of human understanding of natural laws and phenomena accumulated since ancient times to make things that fulfill our needs and desires or that perform certain functions (Karatsu 1990). In other words, technology has to create things that benefit human beings.”<sup>12</sup> (2009, página 19) Y de cierta manera eso es lo que se entiende por tecnología: los aparatos que hacen nuestra vida más sencilla. La máquina de afeitar, el

---

que los medios consideran digno de ser noticia (Gaynor 1996). Sin embargo, limitar la tecnología a la ciencia, la ingeniería y las matemáticas hace también perder de vista otras tecnologías. En realidad, la tecnología abarca más que máquinas, procesos e inventos. Tradicionalmente, la tecnología se concentraba más en el *hardware*, pero en estos días, más en el *software* también. Existen muchas manifestaciones de tecnología, algunas son muy simples, mientras que otras son bastante complejas.”

<sup>12</sup> “La tecnología representa la combinación del entendimiento humano de las leyes naturales y los fenómenos acumulados desde tiempos ancestrales para hacer cosas que satisfagan nuestras necesidades y deseos o que desempeñen ciertas funciones (Karatsu 1990). En otras palabras, la tecnología tiene que crear cosas que beneficien a los seres humanos.”

carro, el celular y controlar mi computador portátil vía internet con mi ipod, entre otros.

Ya mencioné que la radio es una tecnología, pero ésta no es la única que se relaciona con los cuentos-casetes de Julia. Retomando a Ong: “La escritura es una tecnología interiorizada aún más profundamente que la ejecución de música instrumental.<sup>13</sup> No obstante, para comprender qué es la escritura —lo cual significa comprenderla en relación con su pasado, con la oralidad—, debe aceptarse sin reservas, el hecho de que se trata de una tecnología.” (Ong, 1987, página 86)

En el sentido de que la tecnología es aquello que nos facilita el diario vivir; con la creación de la escritura no sólo la comunicación del ser humano se facilitó sino que también ocasionó un cambio en el pensamiento, uno incluso más grande que el realizado por las computadoras y la imprenta, según afirma Ong: “En cierto modo, de las tres tecnologías<sup>14</sup>, la escritura es la más radical. Inició lo que la imprenta y las computadoras sólo continúan: la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil: la separación de la palabra del presente vivo, el único lugar donde pueden existir las palabras habladas.” (Ong, 1987, página 84)

---

<sup>13</sup> La alusión a la música instrumental se debe a que anteriormente Ong había hecho un ejemplo con tocar un instrumento, el cual es una herramienta y por lo tanto la música instrumental el resultado es de una compleja tecnología.

<sup>14</sup> La escritura, la imprenta y la computadora.



Para Ong, igual que para Michel De Certeau y para mí, la escritura llegó para insertarse en el pensamiento; sin escritura no habría modernidad. La escritura es la tecnología moderna europea por excelencia. Y con esto no quiero decir que la modernidad europea sea la única y la “correcta”, más bien estoy hablando de una imposición que ha generado la escritura de la mano de dicha modernidad. Es decir, el creer que la escritura es LA FORMA de producir conocimiento, borra del mapa las otras formas de expresión y saber, incluyendo las tradiciones orales, las oralidades populares (urbanas o rurales), las narrativas cibernéticas y los cuentos-casetes; que se apoyan en la escritura pero para ocasionar una híbrida forma de expresión.

Por lo anterior, De Certeau en el capítulo titulado *La economía escritural* del libro *La invención de lo cotidiano* cuestiona la escritura realizando un análisis profundo de ésta:

El *progreso* es de tipo escriturario. De modos muy diversos, se define pues por oralidad (o como oralidad) lo que debe distinguirse de una práctica *legítima* —científica, política, escolar, etcétera—. Es *oral* lo que no trabaja en favor del progreso; recíprocamente, es *escriturario* lo que se separa del mundo mágico de las voces y de la tradición. Una frontera (y un frente) de la cultura occidental se destaca con esta separación. Así podrían leerse, en los frontones de la modernidad, inscripciones tales como: *Aquí, trabajar es escribir*, o *Aquí sólo se comprende lo que se escribe*. Tal es la ley interna de lo que se constituye como *occidental*. (2000, página 148)

Por otro lado, con la aparición del internet, los medios de comunicación interactivos, los celulares de última generación y cualquier aparato electrónico del siglo XXI, las palabras “nuevas tecnologías” han rondado cada sector de nuestra sociedad. Desde la parada de un bus hasta la propia academia. Sin embargo, yo creo que el término “nuevas tecnologías” está un poco gastado e incluso mal utilizado. Es claro que estamos en una época donde las invenciones de la ciencia nos abarcan en cada uno de los aspectos de nuestras vidas, pero llamarlos “nuevas tecnologías”, cuando las tecnologías han existido desde la aparición del ser humano en la tierra y llamarlas a éstas “nuevas” es impreciso, porque lo que hace es darles cierto aire de superioridad, de que se están creando para “salvarnos”, para “salvar a la humanidad”. Sí son nuevas. Sí son innovadoras. Pero el cambio que ellas generan no está en su creación. El cambio se está dando en el volver a la época de compartir el conocimiento y la información. Esto es lo que las llamadas “nuevas tecnologías” nos facilita: compartir conocimiento e información, que a su vez cambia la manera de pensar, ver y vivir nuestro mundo. Sé que no es mi propuesta indagar, ni problematizar este asunto, pero simplemente no podía quedarme callado al respecto.

Sobre lo anterior hace énfasis Pacheco en otro y más reciente artículo llamado *El binarismo oralidad/escritura y los nuevos medios comunicacionales: reflexiones desde el borde del Nuevo milenio*:

En este contexto conviene destacar tres rasgos de estas innovaciones de la tecnología comunicacional: su carácter multimodal, que permite la combinación de diversos tipos de mensaje: la escritura, la voz, la imagen fija o en movimiento, la música, los gráficos, etc.; el carácter interactivo con un usuario participante que cada vez disfruta de mayor capacidad de iniciativa y libertad de movimiento en su navegación; y el carácter globalizado, pues estos nuevos vehículos comunicacionales han superado muchas de las limitaciones de fronteras nacionales o de áreas de cobertura (Rojas 1997; Esté 1997). (2002, página 45)

Estoy de acuerdo con esta perspectiva, en el sentido que la revolución tecnológica no son los aparatos, es el cambio en la percepción del mundo, lo cual permite nuevas maneras de manejar y moverse en el lenguaje y en diferentes formas de escritura. Martín-Barbero en su artículo *Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el "mapa nocturno" de nuestras culturas* así lo confirma:

El *lugar* de la cultura en la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica (Echeverría) de la comunicación deja de ser meramente instrumental para espesarse, densificarse y convertirse en estructural: la *tecnología* remite hoy no a unos aparatos sino a nuevos modos de *percepción* y de *lenguaje*, a nuevas sensibilidades y escrituras. (Martín-Barbero, 2003, página 369)

Ahora la pregunta es: ¿por qué el título del artículo de Martín-Barbero dice “tecnicidad” y no “tecnología”?

La diferencia, en realidad, no es mucha. La tecnicidad implica la relación que tiene el ser humano con la tecnología. Es decir, el cómo hace uso de los avances tecnológicos para realizar labores cotidianas y/o creativas es tecnicidad. Y por lo tanto, cada sociedad, debido a su contexto histórico y cultural respectivo, tiene una tecnicidad peculiar, un modo peculiar de relacionarse con la tecnología. Por consiguiente, puedo decir que David Sánchez Juliao y sus tecnicidades nos llegan por medios tecnológicos. Sé que puede sonar un poco tralingüístico, pero lo explicaré. La relación que el cordobés realizó con la radio, la grabadora y la escritura implican unas tecnicidades específicas, pero todas las anteriores son tecnologías. En otras palabras, lo que nos llega al escuchar las historias de Juliao son las formas como él medió y comunicó la información, el conocimiento, su creación.

### ***Las mediaciones.***

Gracias a esta diferenciación entre tecnología y tecnicidad puedo traer a colación las mediaciones. Para ello podemos pensar, ante todo, en el público: las diferencias que puede haber entre el público/la audiencia de una narración oral y el público/audiencia de una narración escrita.

A través de su libro, Walter Ong realiza ciertos apartados sobre el público oral y el escrito (diferenciando el público del manuscrito y el del texto impreso) y afirma que la relación entre el emisor y el receptor es más íntima en lo oral. Es decir, que por el hecho de la presencia y el sonido del orador-emisor la unidad de la comunicación es más fuerte:

Puesto que, en su constitución física como sonido, la palabra hablada proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, sus oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. (1987, página 77)

Del mismo modo, menciona el carácter solemne y definitivo de la escritura, donde (para él) la impresión supera al manuscrito y al discurso oral por ser independiente. Con esto quiere decir que la imprenta genera una “sensación” de autoridad y verdad absoluta:

Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que ha alcanzado un estado de consumación. Esta consideración afecta las creaciones literarias y la obra filosófica o científica analítica.

Antes de la impresión, la escritura misma alentaba cierto sentido de una conclusión intelectual. Mediante el aislamiento del pensamiento en una superficie escrita, apartado de todo interlocutor, haciendo en este sentido la articulación autónoma e indiferente del ataque, la escritura presenta el enunciado y el pensamiento como separados de todo lo demás, de alguna manera independientes, completos. Del mismo modo, la impresión sitúa el enunciado y el pensamiento en una superficie, desprendidos de todo lo demás, pero también va más lejos al indicar su carácter independiente. (1987, páginas 130-131)

En este apartado del libro siento que Ong basa sus conclusiones en experiencias muy personales y juicios estéticos/morales sobre la escritura y la oralidad. Nunca aclara del todo qué es eso del “carácter independiente” de la imprenta y aunque estoy de acuerdo con que la escritura proporciona un aislamiento —por lo que el interlocutor no está presente— creo que exagera en el sentido de que ese aislamiento no genere una unidad entre emisor y receptor.

Mi razón para citar esta discusión sobre la recepción entre el público oral y el escrito se debe a que el medio o los diferentes medios por los cuales se recibe la producción de Sánchez Juliao van de la mano de su mensaje. El proyecto de incurrir en ambos formatos (escrito y auditivo) pero a su vez unirlos y repensar, y replantear, los términos de oralidad y escritura es pertinente en la manera que mantenga tal unión. Yo propongo que analizar, leer, escuchar, los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao sin el conocimiento de ambos formatos —sin ambos medios comunicacionales—

implica una pérdida en el mensaje, en la propuesta innovadora que estas historias conllevan. Afirmino esto porque mi propuesta investigativa quiere dar cuenta de una eliminación de las fronteras orales/escritas gracias a las mediaciones técnicas. Como ya expliqué, el recurso de la grabadora para recrear una historia que se crea a partir de experiencias personales, chismes y cuentos populares pero que atraviesa el proceso escritural. Vienen a mi mente unos versos del comienzo de un rap de Public Enemy <sup>15</sup> titulado *He got game* <sup>16</sup> que dice “is this verse comin six times rehearsed?/don’t freestyle much but I write ‘em like such”<sup>17</sup>. De una u otra manera eso es lo que hizo Juliao: recrear la oralidad a través de la escritura, pero volverla a llevar a su origen por medio de la voz. Y con una de las tecnologías y medios más sencillos, haciendo grabaciones en casetes, discos LP y posteriormente formato MP3 consigue romper con un binarismo que atraviesa nuestra historia.

En el siguiente capítulo profundizaré al respecto, pero quise dejarlo anunciado para ponerlo en contrapunto con la crítica hecha por Pacheco hacia el concepto de “oralidad secundaria” de Ong en referencia a nuestra realidad:

Entre las muchas implicaciones de esta revolución tecnológica y en el marco del aún más vasto panorama de la llamada globalización, figura el literal desmoronamiento de estructuras de pensamiento que tardaron siglos en consolidarse. Y entre las tantas otras fronteras conceptuales

---

<sup>15</sup> Grupo estadounidense de hip-hop formado a principios de los años 80.

<sup>16</sup> Canción de la banda sonora de la película de Spike Lee del mismo nombre.

<sup>17</sup> “¿vienen estos versos seis veces ensayados?/no son muy improvisados pero los escribo como si los fueran.”

que se van desdibujando ante nuestros ojos en este fin de siglo, se disuelve también, se difumina hoy, la frontera oralidad/escritura. Ni siquiera la noción de “oralidad secundaria” nos sirve ya. Ese constructo conceptual que fuera diseñado por Walter Ong a partir de las propuestas de McLuhan (1962, 1964) para dar cuenta de los nuevos espacios intermedios entre oralidad y escritura luce hoy claramente insuficiente. La rápida difusión, a partir sobre todo de los años 50, de innovaciones comunicacionales eléctricas y electrónicas como el telégrafo, el teléfono, la radio, el cine, el audio y la videograbación, la televisión, los receptores portátiles, la transmisión satelital, el fax, el correo electrónico, el celular, la internet, todo ello muestra inmediatamente el carácter obsoleto de esa categoría conceptual. (2002, página 44)

### ***¿Y los estudios literarios?***

Después de haber visto este trayecto por la teoría referente a la escritura y la oralidad y cómo ésta roza el fenómeno de los cuentos-casetes pero no es la vía para analizarlos, creo que es importante resaltar cuál es y debería ser el papel de los estudios literarios dentro de este campo. Como bien lo dicen Víctor Vich y Virginia Zavala, la recolección de tradiciones orales que en Europa se hicieron con miras al proyecto de formación de naciones, en América Latina por el contrario se vio acabada por un proyecto totalitariamente letrado y centralizado. Posteriormente ha habido un



querer estudiar las tradiciones orales: “Se ha asumido que el lenguaje es la instancia que revela mejor la identidad de un pueblo —el lugar donde se cifra y constituye la identidad— y, por tanto, el estudio de las tradiciones orales ha sido entendido como la mejor vía de acceso a la supuesta “esencia” de una cultura” (Vich y Zavala, 2004, página 73)

No obstante, los autores no consideran que las tradiciones orales sean la respuesta a una búsqueda de la esencia de nación y/o cultura, sino más un camino diferente para realizar estudios literarios, sin que esas expresiones se juzguen y marginen: “En el contexto de una modernidad completamente asaltada por la heterogeneidad, hoy en día el discurso letrado ya no parece tener cabida como proyecto único y, en ese sentido, el estudio de las literaturas orales puede proporcionar una contundente reflexión sobre la diferencia.” (Vich y Zavala, 2004, página 77)

Y es pertinente que los estudios literarios comiencen —aceptándolo en la academia— a mirar estas otras alternativas de recrear y pensar el mundo. Sin embargo, mi interés no va a tradiciones orales en su totalidad, sino a una hibridación de géneros y estructuras del pensamiento. Por ello considero que los trabajos y propuestas realizadas por Carlos Pacheco (desde el campo académico tradicional), Hugo Niño y Raúl Bueno se instauran en un proyecto que nosotros como culturas heterogéneas debemos tener en cuenta.

Pacheco hacia el final de uno de sus artículos deja clara su posición, a la cual me uno yo: “Sin abandonar necesariamente su propio oficio, el investigador literario siente la necesidad de ampliar su radio de acción, incorporando los recursos teóricos y metodológicos de las ciencias sociales y los estudios comunicacionales para no dejar que las fronteras profesionales coarten su acceso a la riqueza de la realidad.” (Pacheco, 1995, páginas 69-70)

De igual manera, Hugo Niño en su artículo *Escritura contra oralidad ¿y dónde está el documento?* denuncia lo que le corresponde a nuestra literatura y nuestra crítica: recrear un mundo complejo e híbrido que dentro de una mezcla de mediaciones (escritas, orales, digitales, etcétera) busca maneras de ver el mundo con otros ojos y sentirlo con otros cuerpos:

Es probable que al considerar la escritura desde los legados indoamericanos así como también desde las situaciones coloniales, se logre la ventaja que haga posible trazar nuevas articulaciones de complicidades entre discurso oral y escritura, que permita instancias de reconocimiento de distintos grados de significación en el mismo texto, sea éste oral y fijado magnetofónicamente, o mediado por procedimientos escriturales alternativos, cosa que ha tomado más por su cuenta la literatura cuando, desde posiciones dialógicas, ha buscado relacionarse de otra manera con la oralidad y su pensamiento, llegando a tomar de aquélla y de éste no sólo estrategias para narrativizar historias, sino claves para reinterpretar el mundo. (1998, página 83)

Cabe recordar que la hibridez de Julio no es lo indígena, sino lo rural, urbano, radial, oral y escrito, pero sigue siendo parte de lo latinoamericano y, por lo tanto, relevante para un proyecto de busca abrir la academia y el canon a nuevos horizontes. Porque, como dice Bueno en *Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas*, la teoría literaria latinoamericana “demanda de nuevos conceptos, categorías y modelos que representen y expliquen con exhaustividad, con certeza, los singulares fenómenos y objetos literarios de los que se hacen cargo.” (Bueno, 1989) Y aunque esta investigación no es una propuesta de teoría literaria latinoamericana, sí es una indagación a un autor poco estudiado por nuestra academia y que exige unas categorías específicas que nuestra crítica y teoría no poseen todavía, ya que aún se avanza con timidez. Esto debido a la reclusión letrada a la que nos hemos sometido sin volcar la mirada a lo que Bueno llama “sistemas literarios alternos”: literaturas populares, orales, tradicionales, étnicas, marginales, masivas y yo agregaría cibernéticas, *performativas* y auditivas, como los cuentos-casetes en los cuales me zambulliré a continuación.

## ***LOS CUENTOS-CASETES***

*No "sabe" igual...  
no tiene el condimento de la voz,  
no tiene el manejo de la guturalidad,  
el grito, las distintas acepciones que puede  
tener la palabra de acuerdo con la entonación.*

David Sánchez Juliao

### ***Y cómo empezó todo.***

Prendo la casetera, pongo el casete y escucho. Escucho una voz gruesa que minutos después tendrá un acento proveniente de la costa Atlántica colombiana, de alguien (podría decir) que es de una clase socioeconómica popular. Continúo escuchando, por lo menos por más de media hora. Luego, cambio el casete de lado y vuelvo a escuchar, ahora sí la hora completa con algunos minutos más de bonificación. Apago la casetera. Me acuesto en la hamaca. Veo. No veo mucho, porque ahora duermo. O al menos eso creo que pasaría si yo hubiese vivido en los 70 o en los 80 y a mis manos hubiese llegado una copia/reproducción de *El Flecha*, *El Pachanga* o *Abraham al Humor*, pero eso nunca lo sabré; porque yo nací en 1989 y no tuve idea de la existencia de los cuentos-casetes hasta los catorce años. Pero supongo que de ahí vino todo. Que por el acto de escuchar historias grabadas en un casete y reproducidas en una casetera, en la

entrevista realizada en 1974 por Ramón Bacca Linares<sup>18</sup>, David Sánchez Juliao y el entrevistador bautizaran ese nuevo “género literario” como literatura-casete o cuento-casete.

Eso fue 36 años atrás y entonces ahora la deberían llamar “literatura-CD” o “literatura-MP3”; de hecho así lo pensaba y lo afirmó el mismo Juliao en una entrevista publicada por la revista *Libros y Letras* en el 2007: “Busco aprovechar las más modernas técnicas de grabación para sentir que pasé de la ‘literatura casete’, a la literatura elepé, luego a la cidí y luego a la ipod”<sup>19</sup>. Sin embargo, yo propongo que no pierda su nombre, al menos la segunda parte de ese concepto compuesto: casete. Y para sostener mi propuesta me dedicaré, a continuación, a explicar qué son, cómo son y por qué son los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao.

### ***Son cuentos escritos para ser grabados y no leídos***

Todo comenzó con la primera colección de cuentos del recientemente fallecido loriquero: *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* (1973)<sup>20</sup>, que en palabras del sociólogo Orlando Fals Borda son unos cuentos con “síntomas preocupantes de una degradación social que el pueblo mismo habrá de combatir y superar al tener

---

<sup>18</sup> Entrevista tomada de *Suplemento del Caribe*, No. 45, 9 de junio de 1974.

<sup>19</sup> La entrevista completa se encuentra en [www.davidsanchezjuliao.com](http://www.davidsanchezjuliao.com). Consultado en junio 18 de 2011.

<sup>20</sup> Publicado por primera vez por la Fundación del Caribe en Montería.

conciencia de ella, a través de sus propios mecanismos de lucha y educación.” (Fals Borda, 1974). Esto quiere decir, en mis palabras, que estos nueve relatos —en su versión actual, diez en su versión original— recrean el mundo campesino que rodeaba al autor. Debido a su formación en sociología y comunicación social, Sánchez Juliao se valía del recurso tecnológico de la grabación en casete para documentarse y posteriormente escribir y transcribir su obra. Estos primeros cuentos de Juliao son un apropiamiento de la voz popular del campo para denunciar las problemáticas de los campesinos de donde dichas historias salieron. Gracias al uso del casete como recurso tecnológico para recrear sus historias es que este género lleva ese nombre. Es decir, es un cuento-casete no por el hecho de que se escuchen en casetes, sino porque su concepción surgió del acto de grabar y reproducir. Un casete es portátil y reutilizable, lo cual implica un cambio en el cómo es pensada la función de la literatura. No estoy proponiendo que la manera de hacer literatura sea por medio de casetes, sino que lo que hizo Juliao genera un cambio en cómo pensamos nuestra literatura.

Un casete es más asequible que un libro y no en el sentido monetario, sino asequible para un mayor número de personas, que en nuestro país y continente superan mayoritariamente los índices de analfabetismo y de falta de cultura lectora. Pero ahora se puede grabar en una computadora o con grabadoras digitales, incluso las grabaciones de Juliao fueron en estudios musicales, me dirán. Y yo responderé que sí; sin embargo, la metáfora del casete se mantiene. David Sánchez Juliao lo usó para grabar conversaciones, historias, leyendas, etcétera de su región y con tales

grabaciones —y un aporte de su memoria y formación familiar, cultural y académica— recreó otras grabaciones. Que luego estas grabaciones se escuchen en diferentes formatos, eso es otro cuento, pero el casete (la idea de poder grabar para luego reproducir) se mantiene y se seguirá manteniendo sin importar qué nuevos formatos de reproducción nos entregue la tecnología.

Para continuar con el hilo histórico del cuento-casete debo decir que un año después de *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* salió a la luz *Historias de Racamandaca*, que en palabras del cordobés —según la presentación que le hace a la colección— “son cuentos escritos para ser grabados y no leídos” (Sánchez Juliao, 1983). Así, con esa misma intención (y en ese mismo año) grabó y distribuyó dos historias de su primer libro: *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* y *Assí ej labida sabecomoé: una películ'e baquero*. Este último es el posteriormente eliminado de la colección y que se convirtió en el popular cuento-casete *El Pachanga*.

De tal manera que *El Pachanga* se convirtió en el primer cuento-casete de la historia y *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* en el primer audio-cuento que se tenga registro en Colombia.

¿Cuáles son las diferencias? ¿Por qué uno es cuento-casete y otro no? La respuesta llega justo cuando las obras piden hablar por sí mismas.

La plaza. Un día lluvioso. La torre de la iglesia chuza un nubarrón gris oscuro que hace media hora se ha estacionado sobre el centro del pueblo. Por esa herida va a empezar a derramarse toda el agua del cielo. El aguacero va a empezar por allí. Y la herida se irá abriendo hasta que llueva sobre todos los techos, hasta que el cielo negro desembolse toda esa humedad que lo tiene embuchado y que hace transpirar grueso y pegajoso. Un frío tibio camina por las calles a la altura de las canillas. Él está parado en la esquina, recostado contra la pared desconchada de la iglesia, mirando el parque todavía rociado por los restos de la tempestad de hace tres noches. Espera algo o alguien. Abarcas de tres puntás, y él, erigido sobre sus suelas rasas como un enorme monumento negro a la soledad y a la desventura, pensará quizá que a la mala suerte. Aguajero, saludando con bacanidad a los que pasan por allí. Y su camión, pura lata lllagada, cuadrado a un ladito de la iglesia para no estorbar. Espera. Esperan. (Sánchez Juliao, David, (1975), *El Pachanga* desde el segundo 18' hasta el minuto 1'49)<sup>21</sup>

Hago la aclaración que todas las citas de los cuentos-casetes son tomadas de la edición *Una década* de Plaza & Janes (cuando no sea así, haré la anotación y el porqué de esta decisión). Sin embargo, para esta ocasión yo realicé la transcripción del audio original, debido a pequeñas diferencias con dicha edición. Una de ellas es el nombre del pueblo en la versión escrita, lo cual sitúa al lector en un lugar específico y lo condiciona para el resto del relato. El resto de cambios son algunos signos de puntuación que en comparación con la versión auditiva, la versión escrita de Plaza & Janes no concordaba.

---

<sup>21</sup> En el CD-ROM se encuentran las versiones auditivas de los cuentos-casetes.



Y con este párrafo introductorio comienza *El Pachanga* y la voz de este narrador que describe el clima, el ambiente, el personaje y el camión nunca se dirá de quién es. Como bien hace notar John Benson en su artículo titulado *Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao*, solamente en un momento hacia el final de la historia el Pachanga da el nombre de con quién habla: “¡Qué insulto, viejo man, qué insulto! Pero así ej la davi, viejo Davy, ¿me entiende?” (Sánchez Juliao, 1974). En el resto de la historia siempre se mantendrá el misterio por saber a quién le responde el Pachanga, con quién es que habla. Sin embargo, que en ese apartado ya citado se mencione al “viejo Davy”, no quiere decir que éste sea el mismo David Sánchez Juliao; de hecho, no es esa mi inquietud, sino sea quien sea el “viejo Davy”, éste es otro del narrador omnisciente del párrafo introductorio y final del cuento-casete.<sup>22</sup>

Por otro lado, el cuento que titula la colección empieza así:

—¿Pero por qué me llevas al hospital en canoa, papá? ¿No te das cuenta que la herida es honda? Por la carretera no hubiera sido más que un paso.

El padre remaba en silencio, sin mucha prisa, la vista colocada allá adelante, en el brillo de escamas que el sol de la mañana le infundía a las aguas.

—Me duele, papá. Me duele mucho.

---

<sup>22</sup> Mostraré un análisis más profundo sobre este relato páginas más adelante cuando mi investigación se centre en cada cuento-casete en específico.

La canoa era larga, filuda, y se deslizaba lentamente cortando las aguas. Una pila de arena a mitad de camino entre popa y proa le servía de lastre, de manera que andaba como encajada en el río, con la borda a menos de tres dedos del agua. Se sentía pesada, pero los hombres navegaban aguas abajo, a favor de la corriente.

Sobre la pila de arena iba echado el hijo, protegiéndose del sol con un sombrero alón que se había puesto en la cara.

—¿No me oyes, papá? Te estoy diciendo que me duele mucho.

El padre se retiró el tabaco de la boca. Lo limpió, quitándole la ceniza con los dedos como si golpeará una bolita de uña.

—Aguante, mijo, aguante como un macho —dijo. (Sánchez Juliao, 1983, página 15 y audio desde el segundo 10' hasta el minuto 1'27)<sup>23</sup>

Aunque ambos comienzos sean diferentes (específicamente con la ausencia de voz del personaje en *El Pachanga* y la importante presencia de ésta en *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*), se puede identificar el estilo narrativo de Juliao gracias a las frases cortas y la sencilla descripción del espacio y del tiempo. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos, y entre los cuentos-casetes y el resto de la obra de Juliao, está en lo que ocurre después de ese párrafo introductorio en *El Pachanga*. Allí, se le entrega la voz al personaje que titula la historia y esa voz —que en la versión auditiva tiene un acento popular costeño y en la versión escrita un uso de la fonética y gramática particular, que imita el hablar costeño — es la que genera el cambio.

---

<sup>23</sup> Este cuento tiene dos adaptaciones cinematográficas. La primera del chileno Dunav Kuzmanich y la segunda de Rafael Loayza Sánchez y protagonizada por Yugi López.

¿Y sabe pa lo que me má me ha servío ejta llagueta? Adivine. Nada meno que pa jarría gringo, ¿sabe? ¿Cómo que por qué? No me pregunte eso, cuadro. Erda, ¿acaso no sabe ujté que yo he vivío la mayor parte'e mi vida en Sanantero, anda má que un pasito'el mar? ¿No lo sabe? Y cuando llegaron loj barcoj eso, petroleroj, que llegan ahí, que llegaban mejor dicho, cuando Coveña era Coveña, por ahí me andaba yo como quien no quiere la cosa, ¿sabe? en son de rebujque y tal. Y así fue como me enfamilié con loj místere, ¿sabe?, organizándoloj y tal con **guerls, guerls, guerls**, sabe. No hombre, no, así no, juera cuadro, ujté no sabe darle al inglés: así: **guerls, guerls**: tiene que enroscá la lengua adentro'e la boca como una ejtera: **guerls, guerls**. Bueno, así: llevando y trayendo míjtere, fue que me empecé a pulir en el inglés, ¿sabe? Aprendí a espiquiar el ínngliss, sabe como é: **jálou yejo Pachs**, me decían loj americano, y yo **jálou mister, jáu du yu dú** y tal, **guachi minijáus** y tal, **yes maclés ínngliss buéiss-méiss, man**, y enseguida: **oh, oh, oh, mister Pachs**, yo querer tu llevarme donde **güerisméiss cúlis-jéiss** (a donde las putas, sabe). Y el viejo **Pachs**, mira: ni corto ni pereséison, salíamos pallá en mi camioncito por toa la carretera. (Sánchez Juliao, 1983, páginas 349-350 y en audio desde el minuto 10'48 hasta el 12'28)<sup>24</sup>

Con esta manera diferente de darle voz a un personaje, David Sánchez Juliao inicia su experimentación literaria. Es decir, debido a los cambios en la gramática del lenguaje se logra expresar un hablar particular que explotará su potencial en la versión grabada; aunque en lo escrito el juego con las reglas del español se mantenga y capte la atención por su novedad, éste puede llegar a perder su propósito, debido a dos razones: una falta de entendimiento a la hora de la lectura y dos un

---

<sup>24</sup> Los énfasis de las negrillas son del original de Plaza & Janes. Esta única publicación escribe las palabras en inglés, sea éste el del Pachanga o el tradicional, de tal manera.

desconocimiento por parte del lector a esa voz costeña y popular (el Pachanga) que se está transcribiendo en papel. Algo totalmente diferente es escuchar la voz (propia de Juliao pero actuada) del Pachanga y luego leer la versión escrita. Ambas versiones se complementan, viven la una de la otra, y eso es lo que hace de *El Pachanga* —y las demás historias que analizaré— un cuento-casete.

En esta primera instancia de mi análisis realizo esta distinción entre qué es un cuento-casete y qué no lo es de manera comparativa, porque de tal forma puedo descartar las decenas de cuentos, fábulas e historias que Sánchez Juliao grabó en toda su vida. Como ya expuse *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* también fue grabado y divulgado como obra sonora, pero yo la calificué dentro de los audio-libros, ya que su versión auditiva no depende de la escrita para valerse y transmitir su mensaje, y dado que en ese audio los personajes no cobran voz propia, característica que denota su extracción popular y rural. Con esto quiero decir que *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* es una lectura letra por letra y coma por coma de lo anteriormente escrito por Juliao —a diferencia por ejemplo de *Foforito* que ni siquiera tiene una publicación en papel. Con su propia voz fuerte y con un acento costeño muy bien disimulado, *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* es una lectura de la escritura: un traspaso de la mediación pero manteniendo su estructura original; la grafía puede no existir, las letras no se ven, no están, pero el modelo escritural y moderno permanece; por lo tanto, la hibridación ya mencionada no existe. *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* es un audio-cuento, que pueden estar muy de

moda hoy en día, al igual que los audio-libros, pero que no circulaban para esos años en Colombia.

***¿Y esto por qué? ¿La radio, el campesinado o los dos?***

***La radio.***

Al haber aclarado qué es un cuento-casete y cómo se complementan la versión auditiva y la escrita, la pregunta por el porqué de estas grabaciones se vuelve inevitable, y aunque para su propio creador la respuesta es inmensamente variable, mi intención es indagar en este fenómeno que incursionó de forma callada para el mundo literario-académico pero de manera bulliciosa para el mundo comercial y editorial, y en especial para el mundo popular, pues es frecuente (en mi experiencia en Bogotá y en la costa) que la gente más común diga con entusiasmo que conoce los cuentos-casetes; es decir, que estos experimentos tuvieron repercusión en el gusto popular de su momento.

“Son cuentos-cassettes porque nosotros tenemos que hacer la contra-radio, la contra-información. Se está dando una información objetiva cuestionante con forma literaria”. Esto dijo David Sánchez Juliao en la entrevista ya citada de Ramón Bacca Linares y quiero hacer énfasis en lo que él apunta como la “contra-radio, la contra-información”, porque como exploré en mi capítulo anterior la radio es el medio

comunicativo del cual se vale Juliao para realizar su híbrido entre escritura y voz popular, pero ¿cómo llegó él a la radio? ¿por qué ese medio comunicacional? Bueno, aunque una respuesta certera es imposible de adivinar, sí creo que existen algunos indicios para el porqué de la relación de la radio y los cuentos-casetes.

David Sánchez Juliao murió el nueve de febrero de este año y entre los tantos artículos publicados por la prensa nacional y regional del Caribe colombiano, encontré uno por Ramón Bacca Linares, su amigo y cómplice a la hora de nombrar los cuentos-casetes. En él, Bacca Linares escribe:

[Sánchez Juliao] me comentó cómo su tío en Lorica había consagrado el piso de arriba de su emisora a Beethoven. Así, al entrar, la puerta emitía los tres compases del destino de la 5ª Sinfonía, y adentro, habían [sic] cenizas de la tumba de Beethoven y tierra del jardín de su novia. Además, un libro donde los visitantes dejaban sus pensamientos sublimes sobre el sordo de Bonn.

La emisora, al iniciar sus transmisiones comenzaba con un “Buenos días, América”, a pesar de que su radio de acción era sólo hasta las últimas calles de Lorica. Con este título bautizó una de sus novelas.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Tomada de [www.elheraldo.co](http://www.elheraldo.co) el martes 14 de junio de 2011.

Sin intención de hacer una crítica biográfica, es importante resaltar los aspectos de la vida del autor que tengan una relación inmediata con su obra, y en este caso la radio es uno de esos aspectos. Su familia era la encargada de la emisión radial en la “capital del Bajo Sinú” —como él solía llamar a Lorica— y él incursionó en el mundo de la Comunicación Social en dicha emisora: Radio Progreso. Sin irme muy lejos, su obra está impregnada de alusiones al trabajo radial. En su primera novela —*Cachaco, Palomo y Gato* (1974) — se nombra a Juliao como locutor de la emisora. La voz que transmite un partido de béisbol dice:

Y mientras el profesor Gómez de Villar termina de hacer sus apuntes para dar a nuestros oyentes los numeritos finales de la serie, nosotros damos el cambio por unos minutos a nuestros estudios centrales, en donde se encuentra nuestro locutor de planta, David Sánchez Juliao... para unos “mensajes comerciales” de mucha importancia para ustedes:

¡Adelante David...! ¡Cambiooooooooooooo...! (Sánchez Juliao, 1983, página 265)

Igualmente en *Abraham al Humor* y *El Flecha* hay momentos donde la voz radial incursiona en la historia. Por ejemplo, la propaganda radial de don Abraham o la narración de la pelea del Flecha con la esperanza. Ambos son casos que más adelante trataré cuando explore cada cuento-casete como tal.

Por lo tanto, es entendible y necesario para el trabajo de Juliao el uso del mundo radial. Es decir, la metáfora de la masificación del mensaje (la radio es popular) y la mediación de éste a través de la voz cobran una importancia para el entendimiento y desarrollo de los cuentos-casetes. Al igual que ellos, la radio es altamente reproducible e implica una inmersión tecnológica en el mundo popular que no excluye el trabajo literario, como lo demuestran las numerosas series (Kalimán, el hombre increíble) o los dramatizados (*La ley contra el hampa*), cuyo guión se rige sin duda por principios de composición y de efecto literarios o las radionovelas que pasaron durante los años 70s en Colombia, entre ellas, *Flor de fango*.

De tal forma y utilizando las grabaciones sonoras y recreando programas y anuncios radiales, David Sánchez fusiona dos mundos aparentemente separados: la literatura y los medios comunicacionales masivos.

### ***El campesinado.***

Otra de las razones que encuentro para la creación de algo como los cuentos-casetes es la intriga de Juliao por las injusticias sociales de su región y el hecho de que la época de los años 70s vino acompañada de los mayores cuestionamientos al poder estatal y el mayor número de luchas campesinas que hasta ese momento recordaría Colombia.



El loriquero pertenecía a la fundación llamada la Rosca de la investigación y Acción Social, de la cual eran integrantes: Orlando Fals Borda, Enrique Santos Calderón, José Vicente Cataraé, Sebastián Arias y Augusto Libreros. Allí, y de mano de la metodología de Fals Borda de “investigación-acción-participación” (IAP), Sánchez Juliao comienza —como ya lo he citado— a realizar trabajos de campo, grabadora en mano, y a recolectar las voces de su región. Una región que como hace notar el sociólogo barranquillero Fals Borda haría parte del movimiento de masas del siglo pasado en el país. (2002, página 170A)

Hace bien el sociólogo barranquillero Orlando Fals Borda en su libro *Retorno a la tierra*, volumen cuatro de *Historia doble de la costa*, en exponer que la década de los setena estuvo cargada de diferentes clases de manifestaciones populares en la costa Caribe colombiana, esto debido, principalmente, a la lucha por la tierra y la fuerte presencia de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) en los departamentos de Córdoba y Sucre.

Debido a que ésta es la época del surgimiento de los cuentos-casetes, haré un breve recorrido por la situación de la costa Atlántica y el país en ese momento, enfatizando la problemática de la ANUC en dicha región.

Ayudándome del trabajo realizado por Anders Rudqvist titulado *La organización campesina y la izquierda ANUC en Colombia 1970-1980*, del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Uppsala, puedo decir que la ANUC obtuvo sus bases de formación hacia 1967-1968, con el gobierno de Carlos Lleras Restrepo. Sin embargo, no fue hasta julio de 1970 que se constituyó oficialmente con 845.000 miembros. (Rudqvist, 1983, páginas 1 y 3)

Ahora bien, ¿por qué existió la ANUC? Volviendo al trabajo anteriormente citado: “El motivo principal del gobierno para comenzar la organización campesina, fue la lentitud y la ineficiencia en el desarrollo de la reforma agraria.” (Rudqvist, 1983, página 1) El investigador se refiere a la ley de la reforma agraria (Ley 135), promulgada en 1961 durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo. Dicha ley buscaba “modernizar el sector agrario, aumentar su productividad e integrarlo al desarrollo capitalista del país” (Rudqvist, 1983, página 1).

La creación de la ANUC y la creciente búsqueda por el cumplimiento de la reforma agraria tuvo un gran impacto en los departamentos de la costa:

En los departamentos de la Costa Atlántica, la promulgación de la Ley 1 [La ley 1 de 1968 que permitía la expropiación de las tierras privadas cultivadas por arrendatarios o aparceros, que tenían a su cargo lotes de hasta 15 hectáreas. (Rudqvist, 1983, página 2)] dio lugar a un aumento de las tensiones entre los propietarios y los campesinos, que tuvo como

consecuencia la realización de ocupaciones de tierras por los campesinos. Estos departamentos presentan los índices más altos de concentración de la tierra en Colombia, siendo que la mayoría de los terratenientes costeños en esa época, eran del tipo tradicional dedicado a la ganadería extensiva y de baja productividad sobre grandes extensiones de tierra. En esas áreas, los campesinos recibieron un apoyo cauteloso del gobierno. (Rudqvist, 1983, página 2)

Para agilizar este recorrido sociohistórico debo pasar al gobierno conservador de Misael Pastrana Borrero, quien generó la crisis entre ANUC y el gobierno. El gobierno de Pastrana Borrero significó un

[...] deterioro objetivo de las condiciones de vida de los campesinos en la mayoría de las zonas rurales del país, en parte como consecuencia del cambio estructural del sector agrícola causado por la modernización y la penetración del capitalismo en el campo, y, por otra parte, debido a la resistencia opuesta por los terratenientes contra la reforma agraria, que se expresó en muchos casos en desalojos y represión de los campesinos. (Rudqvist, 1983, página 4)

De tal manera, comenzarán las manifestaciones y la lucha campesina (en conjunto con la obrera) durante toda la década de 1970 del siglo XX. Manifestaciones tan grandes como 40.000 miembros de ANUC marchando en Bogotá y en reunión para su Tercer Congreso Nacional en 1974. Cabe recordar que es el mismo año de la publicación de *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*, cuyo cuento que titula la colección es la travesía de un campesino y su hijo, herido por un policía, hacia el

pueblo. En este cuento la presencia de lo rural es inevitable y la lucha por tener una voz dentro del poder está presente. Incluso el padre nombra a Colombia como “ese país de ustedes” y no se incluye, porque no se siente incluido. Sin embargo, la ANUC ya se venía distanciando del gobierno, debido a cambios de ideología y a la influencia de un pensamiento socialista e igualitario entre sus líderes. No obstante —como toda lucha— la desaparición forzada y asesinato de líderes campesinos era de esperarse, lo que generó su eventual caída en ayuda con la división interna que existía en la organización campesina.

Pero en esa agitada década de los setenta no sólo se dio la ANUC como movimiento social, sino también la presencia fuerte del Partido Comunista de Colombia marxista-leninista (PCml) y manifestaciones en el campo artístico y académico (entre ellos, como lo mencioné, el grupo de investigadores liderados por Orlando Fals Borda: la Rosca). Los tres grupos (la ANUC, el PCml y la Rosca) trabajaron en conjunto por la mayoría de la década del 70, logrando el movimiento de izquierda más grande del siglo XX en Colombia. Hay que entender que cuando digo movimiento de izquierda no estoy hablando de una política totalmente polarizada y ciega a diferentes alternativas de solución. De hecho, la metodología de la IAP se instauró como un camino —latinoamericano, pero costeño ante todo— para trabajar por y con el campesinado.

En un artículo titulado *Orígenes universales y retos actuales de la IAP*, Fals Borda dice que:

Se definió entonces a la investigación participativa como una vivencia necesaria para progresar en democracia, como un complejo de actitudes y valores, y como un método de trabajo que dan sentido a la praxis en el terreno. A partir de aquel Simposio<sup>26</sup>, había que ver a la IP no sólo como una metodología de investigación sino al mismo tiempo como una filosofía de la vida que convierte a sus practicantes en personas sentipensantes. Y de allí en adelante, nuestro movimiento creció y tomó dimensiones universales. (1999)<sup>27</sup>

En este sentido, es más que obvia la relación entre lo producido por Juliao y lo propuesto por Fals Borda: los cuentos-casetes son el resultado de la aplicación de la IAP pero llevada a la literatura, lo cual deja como inquietud si lo que propuso el loriquero es una manera de hacer literatura desde nosotros, desde nuestro continente latinoamericano, desde la costa colombiana, desde su Lorica. En el desarrollo de la investigación se hará explícita esta pregunta y se encontrará respuesta en los propios cuentos-casetes.

Al igual que la academia (con la Rosca) se hizo presente en la lucha campesina ya nombrada, las manifestaciones artísticas eran de esperarse. Aquí es necesario nombrar al juglar Máximo Jiménez—que terminaría exiliado en Suecia por persecuciones políticas—, quien inició lo que se llegó a conocer como vallenato protesta. Con canciones como *El burro leñero*, *Levántate* y *El indio sinuano* (1976)

---

<sup>26</sup> El barranquillero se refería al primer Simposio Mundial de Investigación Activa, realizado en la ciudad de Cartagena en 1977, año exacto de la salida de *El Flecha*, en versión auditiva, a la luz pública.

<sup>27</sup> Tomado de la página <http://www.peripecias.com/mundo/598FalsBordaOrigenesRetosIAP.html> el 21 de julio de 2011.

Jiménez encontró en la música popular de la costa una manera de motivar y acompañar la lucha campesina desde el canto y la interpretación del acordeón. Esta última canción (*El indio sinuano*), que también ha sido interpretada y grabada por Alfredo Gutiérrez, Pascual Banquez y Alejo Durán, es de autoría de quien he venido hablando: David Sánchez Juliao, que aparte de esta composición también escribió *Los Hamaqueros*, interpretada por el maestro Andrés Landero y *Los hermanos negros*, del mismo Máximo Jiménez y de Alejo Durán. Como vemos, desde sus inicios Juliao buscaba en otros géneros la manera de desarrollar su proyecto y, eventualmente, en una mezcla de ellos consiguió algo tan nuevo y revolucionario como los cuentos-casetes.

Para finalizar, debo decir que la presencia campesina en los personajes y en el lugar (siempre es Lórica) donde se desarrollan los cuentos-casetes no cumple un papel tan importante como en otras obras de Juliao, sean éstas su primera colección de cuentos *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*, *Historias de Raca Mandaca* o *El arca de Noé*. A diferencia de estos tres libros (los dos primeros colecciones de cuentos y el último de micro-cuentos), los cuentos-casetes que en esta investigación se tratan mezclan lo rural con lo urbano. Lórica es la locación con más habitantes (111.923 habitantes según censo del 2005) y más grande después de Montería en Córdoba y es la población más importante para toda la región del Bajo Sinú; por lo tanto, considerarla como campo sería contradictorio. Sin embargo, sí está rodeada por el mundo rural y sus habitantes (al menos los personajes de los cuentos-casetes) se

mueven tanto en un ambiente urbano, globalizado, occidental, como en uno campesino, como se notará más adelante cuando le de la voz a los personajes.

Es de este modo que pienso la causa del nacimiento de los cuentos-casetes. Es decir, no hay manera cierta de saber por qué ni cómo surgieron, pero la coyuntura política y social de los años 70s en Colombia y más específicamente en la costa Atlántica, de la mano de una formación interdisciplinaria y de la curiosidad el autor (composición vallenata, sociología, literatura y comunicación social), consiguieron que David Sánchez Juliao encontrara en grabar algunas de sus historias en formato casete o LP la manera de manifestarse desde el ámbito cultural al cual se sentía perteneciente.

***El único mar que no tiene sal aquí es el mar de Arabia. Claro porque los tucos son los que más billetes tienen aquí.***

Hace unas semanas, hablaba con un amigo que también es de la costa Caribe colombiana y que en su infancia también escuchó los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao. Ese día —llovía como casi todos en Bogotá— me dijo que hace mucho no escuchaba a *Abraham Al Humor* y que lo pusiera a sonar (yo siempre cargo con los cuentos-casetes, que ahora están en formato MP3, en mi ipod); entonces lo hice. Aunque los dos no podíamos parar de reírnos, por la forma de hablar, la ironía y las

ocurrencias de don Abraham, mi amigo no evitó decirme que la versión que él recordaba era diferente. Que la que él escuchaba cuando pequeño tenía una música de fondo. No tengo la menor idea de qué versión es esa; es más, hasta ese momento yo pensaba que sólo existía una versión. Y así fue que me encontré con que estaba errado: hay varias versiones; yo conozco tres y la de mi amigo sería la cuarta. La versión que bajé de internet en mi adolescencia, la versión escrita que ya he citado, la versión nueva en CD y la versión con música que recuerda mi amigo. ¿Y por qué? ¿Por qué hay varias? ¿Y por qué son diferentes?

En la primera parte de este capítulo, dejé claras las diferencias entre lo que es y no es un cuento-casete, pero ahora voy a profundizar en cada uno de ellos empezando con el de la versión desconocida: *Abraham Al Humor*, el cual el cantante panameño Rubén Blades se sabe de memoria.<sup>28</sup>

Sobre la versión con música de fondo no puedo decir mucho, porque no la conozco. Acerca de las dos versiones en audio que sí conozco (la antigua y la nueva) tengo que apuntar ciertas diferencias generales. La versión incluida en la edición de MTM Ltda. tiene mejor sonido, no existe el eco de mi versión bajada de internet y es más lenta. No en el ritmo de la narración, sino en el tiempo que toman los personajes (don Abraham y el narrador David Sánchez) para hablar. Hay una intención manifiesta de ser claros, de que a don Abraham se le entienda mejor lo que dice. Esto ocurre también con las

---

<sup>28</sup> Así lo afirmaba Juliao en un artículo publicado por El Heraldito, pero que se encuentra en [www.davidsanchezjuliao.com](http://www.davidsanchezjuliao.com). Consultada el 27 de julio de 2011.



versiones de MTM Ltda. de *El Flecha* y *El Pachanga*. De hecho, las tres versiones de MTM Ltda de 2006 tienen mayor duración que los originales. Sin embargo, no hubo ninguna adición a las historias. *Abraham Al Humor* de MTM Ltda duró 3'38 segundos más que la original, *El Flecha*, 55 segundos y *El Pachanga*, 3'41. Otro aspecto que se diferencia entre las versiones originales y las nuevas de MTM Ltda. es la frase: "Una historia de David Sánchez Juliao" después de la lectura del título de cada cuento-casete. Aclaro que los cuatro relatos que yo trato son los que llevan dicha frase, a las otras grabaciones les llama "cuentos" y "fábulas". Aunque yo no centré mi propuesta en el aspecto de sí es real o no es real, como si lo hace Jacques Gilard, me parece pertinente resaltar que para Juliao estos son historias, pero también son cuentos-casetes; lo cual hace pensar en la presencia del pueblo (lo histórico, lo popular) y la unión con lo literario (el cuento-casete) que es lo que Juliao aporta desde capacidad creativa.

La cuarta versión sería la escrita. No la entiendo. No la entiendo sola, sí en compañía de la auditiva (lo que yo anteriormente nombré como un cuento-casete). No porque su confusa forma de escribir y tratar de mantener el acento de un turco costeño a veces sea compleja; sino porque no le encuentro una razón de ser. A lo mejor sea por motivos editoriales y/o comerciales, ya que los cuentos-casetes tuvieron un éxito de ventas grande (Disco de Oro y Disco de Platino) según los datos ofrecidos por la página [www.davidsanchezjulioa.com](http://www.davidsanchezjulioa.com). O porque Juliao quisiera mostrar su trabajo escrito, sus especie de guiones de sus cuentos-casetes. Sin

embargo, estos textos tienen pequeños detalles que los hacen diferentes a sus originales auditivos. Cosas tan sencillas como que en el audio se diga: “llamaba todos los días por teléfono” y en el escrito: “llamaba por teléfono todos los días”. Claramente, la construcción lógica es la segunda, pero la primera remite más a la cotidianidad y a la lengua hablada. De todas maneras, mi reproche hacia esta versión escrita no se basa en estos detalles; más bien, en que el sentido y la transgresión que logran los cuentos-casetes se pierden al retomar la escritura y separarla de la versión auditiva. Ese “romper barreras” del cual he venido hablando durante toda mi investigación se pierde. El compromiso de entender la oralidad y la escritura y el recurso técnico de grabar y reproducir voces no como conceptos separados sino como una unión se pierde. El cambiar la manera de hacer literatura se pierde. Incluso la intención de recolectar y volver a llevar al lugar de origen una memoria popular se pierde.

Es por eso que así mi trabajo sea escrito y la único que citaré literalmente sean las versiones escritas de los cuentos, sí haré constantes referencias a sus versiones auditivas y a lo que éstas aportan al entendimiento y funcionamiento del cuento; es decir, a lo que ayudan para generar el cuento-casete. Sin embargo, debo empezar por decir quién y qué es don *Abraham Al Humor*.

*Abraham Al Humor* es la historia de un libanés que se radica en Lorica (o Lorica Saudita como el mismo Flecha le decía) hacia los años treinta del siglo pasado. Allí tiene su almacén donde vende telas, dulces y demás artículos y allí forma su vida y su

familia. La historia comienza, narrada en primera persona por la voz de Sánchez Juliao, así: “Según mis padres me contaron, don Abraham Al Humor había llegado a Lorica en 1930. Es decir, quince años antes de que yo naciera. Sin embargo, los primeros recuerdos que tengo de él me llevan hacia 1953.” (Sánchez Juliao, 1983, página 331)

La primera pregunta que surge es: ¿y por qué llegó don Abraham a Lorica?

No estoy afirmando que don Abraham sea real, ni siquiera es esa mi pregunta, pero ¿por qué Juliao creó este personaje? Por la fuerte presencia árabe que existía y sigue existiendo en la región. Los historiadores no saben a ciencia cierta cuál fue la razón para la migración sirio-libanesa del siglo XIX y XX hacia el continente americano, pero sí coinciden en tres explicaciones principales para explicar la búsqueda de nuevas tierras y oportunidades por parte de estos pueblos.

Joaquín Vilorio de la Hoz en su artículo *Lorica, una colonia árabe a orillas del Sinú* deja claro que una de dichas razones fue la persecución religiosa para la época de las invasiones al Imperio otomano. Es decir mediados del siglos XIX, donde las luchas entre católicos maronitas y drusos implicó una fuerte migración por parte de los jóvenes cristianos que vivían en el Líbano, Siria y Palestina, regiones que pertenecían al Imperio otomano desde principios del siglos XVI.

Algunos autores estiman que en esa época cerca de 120.000 personas fueron obligadas a abandonar su domicilio y más de 360 pueblos cristianos fueron destruidos. De acuerdo con otros cálculos, la masacre costó la vida de unos dieciséis mil cristianos, de los cuales once mil murieron en el Líbano y otros cinco mil en Siria. Los elementos anteriores muestran una cadena de hechos que se sucedieron desde la década de 1840, en lo político, económico, social y religioso, que desencadenaron la primera ola migratoria siria, libanesa y palestina desde la década de 1860, y luego masivamente a partir de 1880. (Viloria de la Hoz, 2003, página 7)<sup>29</sup>

En el mismo artículo ya citado Viloria de la Hoz expone la segunda razón:

el Líbano era un territorio dividido, con una zona de litoral de fuerte actividad portuaria y comercial, y una zona montañosa sobrepoblada, esencialmente agrícola y pobre. Algunos autores afirman que entre las décadas de 1830 y 1840 la zona de Monte Líbano llegó a un punto de saturación demográfica, con dos millones de habitantes y una densidad promedio de 250 personas por kilómetro cuadrado. (2003, página 9)

Esta descripción se asemeja a la que hace el Pachanga de Lorica, lo cual enfatiza el gusto de los migrantes sirio-libaneses por la región. Es así que en estas nuevas tierras (y abundantes como las de la región del Bajo Sinú), a las cuales en su mayoría llegaron por casualidad, por última opción o engañados por capitanes que no los quisieron

---

<sup>29</sup> Según el mismo Viloria de la Hoz, la presencia del primer migrante libanés en Lorica se data de 1880 con Moisés Jattin.

llevar a puerto norteamericano —según el trabajo de la historiadora Isabel Restrepo Mejía, *Encuentro entre dos mundos: la migración árabe en Colombia*—, los inmigrantes sirio-libanes encontrarían un lugar adecuado y soñado para ejercer el comercio y los negocios: Santa Cruz de Lorica<sup>30</sup>:

Por su ubicación privilegiada sobre el río Sinú y su corta distancia del mar Caribe, Lorica se mantuvo como la población sinuana más dinámica durante los años de la Independencia y todo el siglo XIX, lo que favoreció el establecimiento de “forasteros”, por lo general comerciantes cartageneros, franceses y sirio-libaneses. (2003, página 13)

Por último, la emigración también fue una forma de escape al servicio militar obligatorio que impuso el Imperio otomano en 1908. De tal manera que la migración sirio-libanesa se dio desde mediados del siglo XIX (desde la década 1880 en Colombia) y durante todo el transcurso del siglo XX, lo que nos lleva de vuelta a nuestro turco<sup>31</sup>: don Abraham Al Humor en 1930.

---

<sup>30</sup> En los trabajos de Joaquín Vilorio de la Hoz, Gladys Behaine (*Anotaciones sobre inmigraciones libanesas a Colombia y La migración libanesa a Colombia*), Kaldone Nweihed (*La emigración de sirios, libaneses y palestinos a Venezuela, Colombia y Ecuador: Balance Cultural de una relación sostenida durante 110 años*), Jorge Baladi (*Experiencias de tres inmigrantes árabes*) e Isabela Restrepo Mejía (*Encuentro entre dos mundos: la migración árabe en Colombia*) se puede encontrar una mayor profundización sobre la migración sirio-libanesa, no solamente en Colombia, sino en todo el continente americano.

<sup>31</sup> Se les llamaba y sigue llamando así debido a que su pasaporte pertenecía al Imperio otomano o turco. Asunto que cambió con la derrota de éste en la Primera Guerra Mundial y la dominación francesa por parte del territorio.

Como bien se ve en las frases del cuento-casete que cité unas hojas atrás, *Abraham Al Humor* comienza, como todos los cuentos-casetes de Sánchez Juliao, con la voz en primera persona del escritor dándole una introducción a la historia. En este caso particular, tal introducción consta de dos párrafos, donde el autor ubica al personaje en su papel como negociante y habitante de Lorica, pero a la vez toca el tema que atravesará todo el relato: la discriminación y burla a la población árabe en el Caribe colombiano.

Todos éramos racistas. Y por más que algunos hayamos intentado elaborar ese rezago, en el fondo aún hoy día lo seguimos siendo. Por eso, a pesar de que la mayoría de nuestros compañeros de infancia eran y son hijos de los hijos de la tierra de don Abraham Al Humor, y de que los habitantes del Caribe colombiano somos una mezcla de blanco, indio, negro y árabe, y a pesar de que comemos arroz con tajini, quibbe de bocachico y tabule de maíz, a pesar de todo eso, en torno a los árabes de Lorica, hay mucha tela que cortar. (Sánchez Juliao, 1983, página 331 y en audio desde el minuto 1'12 hasta el 1'51)

Este pequeño apartado resume una de las principales luchas de David Sánchez Juliao durante su vida: el reconocimiento de su famosa tetraetnia. Para él, la identidad del costeño colombiano era una mezcla entre blanco, indígena, negro y árabe y este cuento-casete fue su manera de demostrarlo. Es decir, desde el punto de vista de un migrante libanés que vivió en Lorica casi toda su vida, evidenciar la importancia de la cultura de estos pueblos en nuestra región. Sánchez Juliao hablaba del Caribe en general, pero yo considero que se debe tratar de cada región en específico. Aunque

son más las costumbres en común que las diferentes (alimentación, música, el crecer junto al mar, el acento y para muchos la pasión por el Junior, el boxeo y el beisbol), puedo afirmar que mi contacto con lo árabe se debe a que en cada puesto de fritos de Barranquilla venden arepa e'huevo, patacón con queso, empanadas con suero... y quibbe. Sin embargo, ya es una comida tan propia que sólo caí en cuenta de su procedencia árabe con la realización de esta investigación. Es por eso que del costeño que Juliao está hablando es el de Córdoba y en detalle el del Bajo Sinú, cuya capital cultural, económica y social es Lorica.

Para la investigadora Andrea Juliana Enciso Mancilla, la identidad caribeña colombiana, pensada desde la obra de Juliao, se caracteriza por la interacción y el diálogo cultural. En su artículo llamado *Entre la negación y la hibridación de una identidad cultural activa: el Caribe y sus reflejos en la obra de David Sánchez Juliao*, publicado por *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* en el 2008, ella dice que:

De la misma manera que la identidad híbrida es afirmada afuera como ese pasaporte de ingreso al primer mundo desde el discurso innovador de la diferencia negada en casa, la presencia del extranjero tal como lo refleja Sánchez Juliao en sus textos es igual de paradójica: por una parte se hace mención de la idealización del norteamericano y el europeo, como estandartes de la civilización, del centro, pero por otra, al libanés o al árabe, migrantes que hacen parte de la configuración del Caribe como identidad mezclada se les denota como *outsiders*, blancos de burla

en la construcción cotidiana del tamiz cultural, tal como lo presentan *Dulce veneno moreno* y el cuento *Abraham al humor* [sic]. (Enciso Mancilla, 2008, página 107)

A pesar de que estoy de acuerdo en términos gruesos con lo propuesto por la investigadora, debo apuntar que cae en la misma generalización (antes anotada) que el escritor loriquero. No sé si estas afirmaciones se deban al proyecto de región que se viene realizando desde las entidades gubernamentales hace ya algunos años. Dicho proyecto se ve desde el canal institucional (Telecaribe), pasando por la voz popular (al menos así es en Barranquilla cuando allá vuelvo en vacaciones) hasta llegar a la votación por nombrarnos Región Caribe. De igual manera, lo piensa el investigador Álvaro Acevedo en su artículo *¿Caribe para quién?*, donde desarrolla cómo desde las diferentes instituciones gubernamentales de la región se le está dando un nuevo significado a lo que se entiende por costeño, buscando como objetivo llamarnos ahora caribeños.

Esta re-significación se viene dando desde algunas esferas de poder específicas, quienes desde hace menos de dos décadas se han venido organizando y hoy en día se encuentran abanderando una consigna que apoya la identificación de esta región norte colombiana como la Región Caribe, dilucidándose como un elemento más que se suma a la configuración del Gran Caribe. Los elementos discursivos expuestos públicamente en la esfera de lo político van orientados, como lo plantea el gobernador del Atlántico Eduardo Verano de la Rosa, a argumentar la noción que describe al concepto de Caribe como un apelativo inclusivo y



más amplio, contrario al concepto de Costeño que anteriormente y aún hoy se maneja. (Acevedo, página 1)

Sin importar cuál sea la razón, es necesario resaltar que los cuentos-casetes no pretenden ser una recolección de la identidad del costeño, ni mucho menos del loriquero, sino una recreación de una voz que hasta el momento estaba ausente del contexto cultural y literario del país.

La manera más fácil de ver la exclusión del árabe de la cultura loriquera de la cual habla Enciso Mancilla es con algunos apartados de *Abraham Al Humor*.

El relato gasta la mayoría de su tiempo contando —de la misma voz de don Abraham— las historias, chistes y cuentos que un grupo de “flojos costeños” llamados La Hernia han inventado sobre los turcos y sobre don Abraham. De hecho, crean un concurso para el mejor cuento y quienes ganan son los propios hijos de él:

Mira: Farid y Abrahamcito han anventado que en 1940's, cuando llega a Lurica el teléfono, cumbadre Alí Haddad ma dice que yo debe buner teléfono. “Esa una cosa, cumbadre —él me axblica—, bur la que uno habla bur un hilo y la oyen la voz allá lejos”. Total, yo cumbra al teléfono y llama a cumbadre Abraham: “¿Cómo funciona esto, cumbadre?”. Cumbadre Abraham ma dice bero no me axblica que la oberadora contesta brimero cuando una levanta el abarato. Yo cree que el abarato es mágico: uno daba la manivela y el taléfono adivina lo bensamientos y comunica uno. Bur eso un día quere yo llamar a Biñérez, zabatero du

Lurica, a hacer unos zapatos. Y lavanté al taléfono. Y contesta la operadora: "Aló, ¿número?". Dije yo, carajo esta vaina funciona: la bide a uno al número del zapato. "¡Cuarenta y seis bara turco!", dije yo. Y claro, la operadora ma comunica con el 46, que era la Blanta de Hielo de Lurica, y rasbonden allá: "¡Aló, Blanta de Hielo" Digo yo: "Animal, estúbido, ¡qué blanta de hielo ni qué carajo!, ¿no ve que ma rasbalo?". ¡Bonle blanta de cuero! Me da vargüenza, carajo, cuntar esto que es anventado bur mi brobio hijus. Qué dasgaracia tener esto hijus yo." (Sánchez Juliao, 1983, página 342 y desde el minuto 33'10 hasta el 34'48)

Sin embargo, esto de "exclusión de la cultura árabe" es muy rebatible. Ya está clara la posición de broma que tiene el costeño frente a ellos. La historiadora Gladys Behaine anota al respecto: "El colombiano, inclinado por su espíritu latino al chiste y buen humor, tejió alrededor de esta gente nueva un repertorio de anécdotas jocosas que incluían aspectos de su lenguaje y pronunciación" (Behaine, 1980, página 147). Y Juliao se toma la burla y el chiste hacia el "turco" para establecer su posición, la de mostrar a la población árabe (sirio-libanesa) como parte de la sociedad y cultura loriquera, lo cual se ve desde el cuento-casete como tal. De todas maneras, no se está hablando de una población marginada económicamente. Es más, los "turcos" tiene un poder económico y político de gran fuerza en la región. Según un estudio de Joaquín Viloria de la Hoz, para los primeros años (1880-1930) de las migraciones sirio-libanesas, Lurica contaba con diez negocios que comerciaban diferentes productos y para el año de 1959 con cerca de seis ganaderos dueños de más de 9000 hectáreas en terreno. En el ámbito político no se quedaban atrás; en el transcurso de 1963 a 1992

trece alcaldes de origen árabe gobernaron el municipio. Siendo dos de ellos del partido conservador y los once restantes del liberal. Es decir, la sociedad de poder económico y político de Lorica tiene una gran influencia de la población migrante sirio-libanesa, una sociedad a la cual la familia del mismo Juliao pertenecía: descendientes de judíos sefarditas con gran poder económico y manejadores de los grandes medios de comunicación del municipio como la radio y la televisión. De tal manera, que no hay una marginación como tal hacia los “turcos”, sino más bien un uso del humor para explotar y caricaturizar una forma de hablar y de actuar que al ser extraña para el costeño causa gracia. David Sánchez Juliao hace buen uso de esto y muestra —hacia el final de la historia— que no importa que don Abraham sea extranjero y se queje por la manera como lo tratan y se burlan de él; la verdad es que su condición de migrante ha encontrado en Lorica su identidad costeña. En el final del cuento-casete, la voz de Juliao retoma la narración para contarnos que don Abraham volvió al Líbano, donde finalmente muere. No obstante, en una visita de Juliao a la familia Al Humor en Lorica le enseñan una carta que dice lo siguiente:

Zahle, Líbano, Saptiembre de 1982

Dactores  
Farid y Abrahmcito Al Humor  
Veterano y Ecunomista rasbectivamente.  
Lurica *querido*, Sur América.  
La Ciudad.

Hijos míos, burrachinos de otros tiempos:

Astoy burrido en el Líbano. Me hace falta Lurica. Tu madre la basas llorando todo al día. Yo me hace le santandereano de Jalisco, bara darle

ánimo, bero no es verdad. Cuando ella se duerme con la luna de Zahle, antonce yo lloro como ninio chiquito: como cuando ustedes lloraban en la trastienda del **Almacén El Barata**, ¿se acuerda? No es nadie uno aquí en el Líbano ya. Toda familia y amigos están, como dicen allá, nel barrio del acostado. Aquí no buede ir al Club Lurica. Ni salir bur la calle ni que la digan “adiós, don Abraham”. Ni que el cura la nombre a uno nel sermón del domingo burque uno ha ragalado una banca nueva bara la iglesia. Ni sale bur la amisora de cumbadre Juliado hablando de bubelinas y telas baratas. Ni gente llama bur teléfono bara juder, braguntando: “Aló, ¿Abrám babel higiénigos?”. Ni nadie felicita aquí bur tener dos hijos dactores. Ni Soad, tus madre, va a jugar baraja con la asbosa del alcalde de Zahle. Ni nada. Ni la fían en ninguna barte, hijos.

*Yo querer ir Columbia otra vez. Morir a Lurica.* Soad ya ambezó ambacar.

[...]

Bueno, ascriban hijos, que cartas de ustedes dan alegría. Las besa su badre que los quiere mucho y su madre.

Abraham Al Humor

Bus-data uno: Jorgito bragunta si hay muchacha soltera rica allá. Bus-data dos: Salúdame de un abrazo a todus los bandidos malditus de La Hernia, las dice que la llevo *buenos chistes de turco de acá del Líbano*. (Sánchez Juliao, 1983, páginas 344-345 y en audio desde el minuto 40' hasta el 43'43.)

Los resaltados en itálica son míos y están con la intención de recalcar la expatriación de don Abraham —que se ve en las diferencias que encuentra entre “turco del Líbano” y uno de Lorica, porque como en un chiste del cuento-casete dice: don Abraham es un libanés de Lorica— y la inclusión de él en una cultura que creía

ajena. Así los chistes y las burlas continúen, don Abraham se conecta e identifica con Lórica, y al mismo modo con una región aislada del resto del país. Con esto quiero decir que el proyecto de región e identidad que Juliao apoya lo describe con estos personajes desde su obra, es uno que la nación no tiene en cuenta. Para el loriquero la identidad cultural de su pueblo depende en un gran porcentaje de los migrantes sirio-libaneses. En este sentido, *Abraham Al Humor* se convierte en una manifestación cultural, artística y popular (en el sentido que lo “turco” convive con el pueblo loriquero) de una comunidad que busca su identidad fuera de la que la nación centralista colombiana le quería imponer.

De esta manera se acaba el cuento-casete *Abraham Al Humor* con una carta que escribe don Abraham diciendo, entre otras cosas, que extraña y desea volver a Lórica. Es decir, que a través de su vida en la región del Bajo Sinú construyó (con ayuda de las bromas, el trabajo, el calor, el río, el mar, etcétera) su identidad como costeño-turco de Lórica, Córdoba. Recuerdo una cita de Stuart Hall que dice: “Por otro lado, la identidad en sí misma no es el redescubrimiento de estas raíces, sino lo que ellas, como recursos culturales, permiten que un pueblo produzca. La identidad no está en el pasado, esperando ser encontrada, sino en el futuro, esperando ser construida.” (Hall, 2010, página 417) Y don Abraham Al Humor construyó la suya. Una identidad mutable y mezclada, que para Juliao es la identidad costeña. Lo mutable y lo híbrido son la identidad de un costeño, yo digo que de un loriquero, o al menos eso nos dejan ver (y escuchar) los cuentos-casetes.

Por otro lado, esta hibridación no sólo se percibe en los personajes, sino también en la forma como están hechos los cuentos-casetes y a este respecto en *Abraham Al Humor* existen varios fenómenos puntuales que quiero resaltar.

La carta con la que cierra la historia no es la única presente en este cuento-casete. Hacia la mitad del cuento-casete en cuestión don Abraham lee una carta que le escribió a su hijo Abrahamcito, que estudia en Bogotá junto con su hijo menor y hermano de Abrahamcito: Farid. También esta carta está escrita por el propio don Abraham en, como lo dice la voz de Juliao, su “muy particular español”. Esto significa que David Sánchez Juliao le da al personaje no solamente una voz (que es en realidad la voz actuada y cambiada de Sánchez Juliao) sino una escritura propia. Se nota en los recortes del cuento-casete que he citado, que el uso de las “b” en vez de las “p” y el cambio de vocales son la manera que don Abraham encuentra para asemejarse a su propia forma de hablar. Y al don Abraham tener una voz y una escritura propia y característica, la razón de ser de una versión escrita y una auditiva se justifica. De esta manera, hay una relación directa con lo que se lee, ya que existe la voz de Abraham Al Humor.

Traigo al recuerdo lo dicho en el capítulo anterior, el subcapítulo dedicado a las mediaciones. Allí, partiendo y refutando lo propuesto por Walter Ong sobre el público oral y el escrito, planteo lo que para mí consigue David Sánchez con sus cuentos-casetes, que es romper con el binarismo de oralidad/escritura para proporcionar una

mezcla entre estos dos conceptos y un cambio en las vías de no solamente hacer literatura sino de entender un mundo, en su caso el de la región del Bajo Sinú en Colombia.

Contar con ambas versiones (auditiva y escrita) implica contar con ambos mundos en una unión que entiende su complementación como su manera de existir. Es decir, así éstas sean historias “escritas para ser grabadas y leídas en voz alta”, la versión auditiva necesita de su completo escrito para generar el impacto de tanto lo vocal como lo textual.

Para ejemplificar lo ya dicho están las cartas. Un género considerado menor es traído a la literatura de manera auditiva, pero a la vez se encuentra la versión escrita manteniendo el formato tradicional de una carta. Empieza haciendo la referencia a quién se dirige y se despide con nombre propio. Esta utilización de otro género dentro de uno nuevo y revolucionario como el cuento-casete deja en claro lo que yo he venido rescatando y resaltando en mi investigación sobre este detalle de la obra de Juliao: la utilización de un recurso técnico como la grabación para producir diferentes formas de repensar tanto la función de nuestra literatura como la historia de una región de nuestro país, y nuestra costa, bastante olvidada.

De igual forma que el género epistolar se hace presente en este cuento-casete, lo hace la radio. La voz narradora e introductoria de Juliao cuenta que don Abraham está

sentado en su taburete, como siempre en la entrada de su tienda, escuchando la radio y allí junto a él y a esa radio se sienta David Sánchez a conversar con el “turco” o mejor aún, a escucharlo y grabarlo. No se oye, no se lee, ni se dice algo que indique la grabación como tal —como sí ocurre en *Foforito*—, pero el hecho de que la voz de Juliao le dé paso a la voz de Abraham Al Humor sugiere la presencia de una grabadora dentro de la historia inventada, pero recreada de su experiencia personal y su cotidianidad en Lorica, por el autor.

Su familia fue la promotora y fundadora de la radio en el municipio (ya la primera estación radial, HKD la posterior *La Voz de Barranquilla*, privada en Colombia se había fundado en Barranquilla en 1929), lo cual significó vivir y crecer en mundo donde la voz potente, clara y atrayente era primordial, y estos aspectos los enfatiza David Sánchez en sus cuentos-casetes. En el caso de *Abraham Al Humor*, el sonido de la grabación cambia, se vuelve un poco lejano y difuso cuando don Abraham sube el volumen de la radio y lo que se escucha es una propaganda radial. En la versión escrita esto está colocado de la siguiente forma:

**RADIO: “Desde Lorica, ciudad antigua y señorial, a orillas del río Sinú y sobre la costa del Caribe, transmite Radio Progreso de Córdoba. El progreso cubre a Lorica”.**

Ahí viene la burbaganda mía:

**“Y al Líbano. El brugreso cubre también al Líbano... en su Almacén El Barata de don Abraham AL Humor, brubietario. Sólo El Barata de don Abraham AL Humor la vende: telas de la mayor**



**marca, artículos bara el hugar y zabato axtrajero amburtado bur la aduana o bur Banamá. Sin discriminación don Abraham lo atiende major. Atandemos igual al indio flojo, al negro bícaro o al blanco cuntrabandista. Sanior, saniora, si no buede venir, anvíe a su ninio, que la atandemos igual, y gasta menos zabato. Recuerda, Almacén El Barata de don Abraham Al Humor, calle de mercado, asquina con calle de lo bergaminos, Lurica, Sur América". (Sánchez Juliao, 1983, página 332 y en audio desde el minuto 3'05 hasta el 4'02.)<sup>32</sup>**

Al traer a este mundo radial al escucha y al lector, Juliao disloca la posición cómoda y experimenta con diferentes géneros literarios (cuento, cuento-casete, ideas para telenovelas, cartas y guiones de radio) y sonidos de ambientación, como el caso de la radio, lo que hace del cuento-casete una "puesta en escena" del mismo cuento. Es decir, el cuento-casete es escrito en primera instancia, sí. Está escrito con una intención de oralidad y voz popular, sí; pero lo importante de resaltar es que Juliao da el paso extra y lee, y graba, lo que se espera (normalmente) que haga el lector. Él lo hace por el lector y además le agrega sonidos extras y una voz particular a sus personajes para transmitir con mayor fuerza, y de una manera muy diferente, al acostumbrado público lo que quiere decir. Recordemos que estamos hablando de finales de los 70s y comienzos de los 80s en Colombia.

---

<sup>32</sup> El énfasis de las negrillas son del original de Plaza & Janes.

Sin embargo, como bien he mencionado, *Abraham Al Humor* no es el único cuento-casete donde la presencia de la radio se hace presente. En *El Flecha* y en la novela *Cachaco, Palomo y Gato* el juego con la metáfora de la radio cumple un papel importante dentro de cada historia que cabe resaltar. A continuación analizaré el caso de *El Flecha* en posterior comparación con los otros dos cuentos-casetes faltantes (*El Pachanga y Foforito*), ya que los tres comparten unas similitudes resaltantes: la voz, lo popular, la pobreza.

### ***El boxeador de profesión y bacán de fracaso, la llaguita y el fresquero***

*El Flecha*<sup>33</sup> es la historia de Javier Durango un ex boxeador loriquero —según cuenta el mismo cuento-casete— que David Sánchez Juliao conoce de años, pero al encontrárselo en un bar se sienta con él, y dos amigos más, a tomarse unos tragos y escuchar su fracaso como boxeador, de cómo la vida lo noqueó.

Vemos allá a la esperanza en su esquina, con bata francesa, zapaticos tenis americanos, pantaloneta con la bandera de los Estados Unidos, guantes de cuero fino y cabretilla; alimentada y masajada por el señor Presidente de la República; lista la esperanza en su esquina. Y en la otra esquina, fanáticos del boxeo, Javier Durango, alias **el Flecha**, con tenis

---

<sup>33</sup> Papel que también interpretó Yugui López en las tablas bajo la dirección de Héctor Puche y con el cual ganó el Premio Nacional de la Crítica en la categoría de “Mejor Obra Escénica” en Venezuela.

loriqueros de cueros de abarca, pantaloneta de lona de cama y un guante de **cácther** en cada mano; lo masajea y lo alimenta la jodidez de este hijueputa mundo. Listos los boxeadores en el centro del **ring**. Se abrazan, la esperanza y **el Flecha**. El **referee**, que es éste sistema de vainas, se aleja y hace la seña. Los boxeadores se cuadran en el centro del **ring**, y empiezan. Gancho de derecha y **swing** de izquierda del **Flecha** que no llegan a su destino... **Uppercut** de izquierda, **upper** de derecha, **swing** de izquierda del **Flecha** a la cara de la esperanza, pero nada: es una mole esta esperanza, inamovible, fuerte, invencible. **Uppercut** de izquierda y gancho de derecha nuevamente de la esperanza al rostro del **Flecha**... **el Flecha** responde con un **jub** de izquierda que tampoco llega a tocar a la esperanza... Directo de derecha de la esperanza ahora a la cara del **Flecha** que retrocede un poco... **Uppercut** de izquierda, gancho de derecha, **swing** de izquierda de la esperanza... Vuelven ahora al centro del encordado los boxeadores, latiendo en la punta de los pies... Gancho de izquierda, gancho de derecha de la esperanza... otro **uppercut** de izquierda de la esperanza, directo de derecha de la esperanza... y se va a la lona, se va a la lona **el Flecha**, con un gancho de izquierda y un directo de derecha... Va por siete, va por ocho, nueve y dieeezzz... **Knockout** fulminante de la esperanza a Javier Durango, alias **el Flecha**, **knockout** fulminante, caballeros.... (Sánchez Juliao, 1983, 362 y en audio desde el minuto 31'43 hasta el 33'57.)

Esta cita (que se encuentra hacia el final del cuento-casete) es lo que para el Flecha sería una pelea entre él y la esperanza. Y aunque nunca se diga que es una emisión radial, se puede deducir fácilmente si se escucha la versión auditiva. En ella el cambio de la voz del mismo Flecha hacia la voz de un locutor (la voz potente, clara y atractiva

de Juliao) y el sonido lejano de esa parte de la grabación dan la sensación y al ambiente necesario para sentir la presencia del radio en el relato. Es decir, que al igual que en *Abraham Al Humor* aquí, como en todos los cuentos-casetes, la existencia de ambas versiones es necesaria, ya que de esta manera el proyecto de Juliao logra cumplirse: el audio y el texto se complementan.

Ahora bien, este apartado es del final de *El Flecha* y, como ya dije, el cuento-casete es la historia de la vida del ex boxeador contada por él para que el viejo Deibi (así le dice el Flecha al escritor) escribiera un libro. Pues lo que el viejo Deibi hizo fue grabar al Flecha y convertirlo en un hit de ventas y un fenómeno cultural para su época. Una vez más, no estoy asegurando que los personajes de los cuentos-casetes sean personas de carne y hueso, esa no es mi inquietud, pero sí entiendo que la propuesta de Juliao es, desde los recursos —algunos literarios y otro no tanto, si se piensa desde la tradición occidental— que él tiene, hacer pasar la ficción por realidad. Con esto quiero decir: que el formato auditivo del relato tenga impregnada la voz característica de cada personaje, y que los ambientes en los cuales se desarrollan las historias sean los más cotidianos posibles, ambas cosas tienen un propósito claro, que es recordar al público que estos son personajes que existen, que ésta es la voz popular con la cual Juliao tiene familiaridad. Es por eso que en la primera parte de este capítulo contextualicé el momento histórico y social por el cual atravesaba no solamente Sánchez Juliao, sino también la costa atlántica colombiana e incluso la mayoría del país.

David Sánchez Juliao tuvo contacto con esta población que recrea en sus obras y encuentra en ponerlas y distribuirlas de manera auditiva la mejor forma para volver a llevarlas al lugar de dónde salieron: del pueblo.

En la presentación que el mismo Juliao hace a *Historias de Raca Mandaca* para la edición *Una década*, el cordobés da ciertos apuntes que no sólo concuerdan con esa obra en particular, sino con la mayoría de cuentos e historias de los primeros diez años de carrera, entre ellos los cuentos-casetes.

Durante un año entero y con paciencia de artesano, me dediqué a recopilar las voces y los testimonios de los campesinos de **Chuchurubí, Arroyón y Corinto** [municipios de Córdoba] hasta alcanzar a llenar los **cassettes** que sirvieron de base a su elaboración. Impulsado por la organización campesina y con el solo equipaje de una mochila y una grabadora, surqué mil caminos polvorientos, visité para reconstruirlos en la mente los lugares de los hechos, dialogué con campesinos noches enteras a la luz de los mechones y al vaivén de las hamacas, discutí hasta no acabar el significado de sus luchas y grabé, grabé, grabé, hasta el cansancio. (1983, página 82.)

Posteriormente, en el mismo texto, David Sánchez escribe:

Después de haber hecho entre todos, campesinos, compañeros y yo, la recuperación crítica de ese conocimiento histórico adquirido a fuerza de

culatazos, porrazos y atropellos, se llegó la hora de devolverlo a sus propios gestores a través de una publicación. Nos tropezamos con grandes escollos cuando tratamos de hacer esto en un país en donde a la mayoría de la gente le es negado el derecho al alfabeto y a la escuela. Esta es una razón más para que las historias hayan sido escritas en un lenguaje y una forma tales que puedan ser leídas en voz alta. Ello las convierte de inmediato en un intento de producir literatura para gente que no sabe leer, en literatura de esencia anti-elitista, en literatura de masas al decir de varios, o en **literatura-cassette** como lo ha llamado el escrito barranquillero, Ramón Illán Bacca. No sé qué será. Pero considero en todo caso que, al menos, es un intento sano y serio de mi parte, y la pequeña contribución a un pueblo humillado, de un escritor que aspira a servirle y a identificarse con él. (1983, páginas 83-84.)

Bueno, ¿y sí lo logro? ¿Sí logró David Sánchez Juliao devolver las historias al pueblo? Tal vez estos cuentos-casetes no sean producto exacto del trabajo etnográfico del loriquero por diferentes municipios de la región, pero sí son la muestra de un “trabajo de campo urbano”. Es decir, son el resultado de convivir con el lenguaje y las costumbres de su Santa Cruz de Lorica. Cabe aclarar que la utilización de la grabadora no fue algo de un año en el campo, sino más bien una herramienta de cotidiano uso para Juliao, ya fuera para grabar sus propios pensamientos, adelantos de historias y/o las voces de diferentes personas con las cuales interactuaba (algunas de ellas sus futuros personajes).

Es por eso que encuentro en los cuentos-casetes y en las voces de sus protagonistas la mejor manera de ejemplificar las palabras anteriormente citadas. De igual manera que en *Abraham Al Humor, El Flecha* empieza con la voz narradora de David Sánchez, no solamente para ambientar el espacio y el momento en el cual se desarrolla el relato, sino también para mostrar su acercamiento con el personaje que posteriormente va a hablar. Con esto quiero decir que la aparición de Juliao en el cuento-casete justifica su trabajo etnológico y su puesta en escena (en voz) del personaje.

Es la noche del sábado. Vengo del campo. Conduzco mi **jeep Willys**. De repente, recuerdo que tengo que escribir hasta tarde y que se me han acabado los cigarrillos: ¿dónde conseguirlos? [...] El **Bar Tuqui-Tuqui**, ese es el lugar. Allí los venden más frescos que en ningún otro lado.

Y allí, en el *Bar Tuqui-Tuqui* se encontrará con el Flecha y le dará paso a su personalidad y humor (que se expresan a través de su voz) para que cuente la historia, su historia.

Me dirijo allá, parqueo el **jeep** frente a la acera, entro y cuando me acerco al mostrador a decir, “despácheme un paquete de **Marlboro**, pero americano”, oigo su voz que me llama desde una mesa:

Erda, mira quién entró ahí: el viejo Deibi, mi amigo. Viejo Deibi: venga, viejo Deibi: choque esos cinco gusanos del extremo de la extremidad superior derecha, en español: déme la mano.

—Aja, **Flecha**, ¿qué ha habido?

Bueno, bien viejo Deibi, siéntese aquí, vea, siéntese aquí, con este man que no lo desfraudará, **el Flecha**. Este man que vive en el mundo de **Marlboro**, ¿sabe cómo'e? (En audio desde el segundo 11' hasta el minuto 1'49)

Yo decidí realizar la transcripción de este apartado de *El Flecha*, porque la versión escrita de Plaza & Janes tiene unas pequeñas diferencias con las versiones auditivas (la primera de 1977 y la segunda de 2006). Me basé en la primera porque es con la que mayor cercanía siento, debido a que la conocí desde adolescente. En cambio en la segunda, y esto va para todos los cuentos-casetes de esa producción de MTM, el manejo de la voz es diferente. Es mucho más pausada la voz de Juliao y la de los personajes, lo cual hace que la caracterización de éstos se llegue a perder. Sé que mi investigación no es una edición anotada y/o crítica de los cuentos-casetes y sus tres versiones, pero algunos detalles como éstos no los puedo dar por sentados. Pienso que también es trabajo del crítico encargarse de apuntar ciertos aspectos que pueden parecer mínimos, pero que —en este caso— afectan la puesta en escena de las voces de los personajes. Para no alargarme más en el asunto dejo un ejemplo:

En ambas versiones auditivas, el Flecha dice el verbo “desfraudará”, pero en la versión escrita aparece “defraudará”, es decir, de la manera correcta. Aunque es sólo una letra, la “s”, el cambio es enorme. El analfabetismo del Flecha, lo cual puede indicar una procedencia de clase popular, se anula por completo al realizarse la



corrección. Y aún más importante, la imponencia de escuchar las palabras del Flecha por primera vez se pierde, más si se tiene en cuenta que hace un énfasis en dicho verbo (“desfraudará”), volviéndolo una marca en su forma de expresarse.

Sobre la voz popular que tienen los personajes de Juliao y su “evolución”, el profesor John Benson, de la Western Michigan University, escribió el artículo titulado *Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao*.<sup>34</sup> Y digo “evolución”, porque él considera que desde *El Pachanga*, pasando por *El Flecha y Abraham Al Humor* y llegando hasta *Pedrito, el soñador* y la novela *Pero sigo siendo el rey* hay un cambio y un proceso de fusión entre lo popular y lo culto. Aunque el profesor Benson tiene razón al dar cuenta de las diferencias en el narrador culto (Juliao) y la de los narradores populares (los diferentes personajes de los cuentos-casetes), yo considero que sus justificaciones se exceden y son sesgados. Cito el siguiente apartado de dicho texto:

A pesar de lo mucho que tiene en común con su antecesor de “El Pachanga”, el narrador popular de “El Flecha” se acerca más a la narración culta. Esta relativa proximidad se realiza no sólo mediante la mayor participación del narrador culto sino también gracias a la imitación del lenguaje culto que hace el Flecha al narrar su propia pelea con la esperanza. Asumiendo el papel de locutor de radio y situándose fuera de la acción, el Flecha narra este episodio con un vocabulario que

---

<sup>34</sup> Trabajamos como el de Jacques Gilard (*El testimonio y el cuento-casete*) lo descarto para mi investigación, ya que éste considera a los cuentos-casetes como un copia de la realidad y le quita su carácter creativo y de ficción que genera la mano y la voz de Juliao.

corresponde a una persona más culta. En la versión grabada esta diferencia se nota aún más debido a la voz y la entonación empleados por el narrador popular para imitar al locutor. Son marcadamente diferentes de las que utiliza para el resto de la narración. (página 43)

Los subrayados son míos y los hago porque quiero resaltar las razones que da Benson para decir que en *El Flecha* el narrador culto y el popular se unen más que en *El Pachanga*.<sup>35</sup> Sí, el papel de Juliao dentro de este cuento-casete está más presente que en cualquier otro, ya que se da un diálogo directo entre él y el Flecha, como mostré en la cita con la cual empieza el relato, pero esto no indica una fusión entre lo culto y lo popular. La presencia del viejo Deibi como personaje del cuento-casete se debe al querer mostrar el trabajo de grabación/entrevista que realizaba David Sánchez para luego recrear sus historias. Es decir, el viejo Deibi en *El Flecha* es la manera de dar cuenta de un proceso investigativo y creativo, que se genera gracias a la metodología de la IAP, ya antes mencionada. Por otro lado, Benson dice que la narración de la pelea entre el Javier Durango (el Flecha) y la esperanza cuenta con un vocabulario y un lenguaje de alguien culto. Pues yo opino que muchas personas, entre esas me incluyo a mí, que sigan el boxeo —y aún más si lo practica— están en la capacidad de imitar la narración de una pelea, ya sea ésta radial o televisa. Mi punto es que no estoy de acuerdo con que al Flecha se le trate de más culto por estas razones;

---

<sup>35</sup> Posteriormente, John Benson dice lo mismo de *Abraham Al Humor* en comparación con *El Flecha* y así con *Pedrito, el soñador* y de la novela *Pero sigo siendo el rey*. Aunque no es mi trabajo realizar una reseña sobre el artículo de Benson, sí creo conveniente hacer las aclaraciones pertinentes sobre la narración culta y popular en este cuento-casete en específico.

es más considero que la personificación que le da al Flecha su voz y el trato de Juliao lo hacen un personaje muy popular y muy costeño.

Pero, ¿entonces estos personajes son estereotipos del costeño? Bueno a continuación mostraré que no lo son, dando como ejemplo al Flecha.

El sociólogo jamaicano y teórico de la cultura, Stuart Hall, en su trabajo *El espectáculo del "otro"* realiza un recorrido por lo que se entiende como estereotipo y cómo se ha usado éste contra los africanos y afrodescendientes.

Para no alargarme en reseñar cada aspecto que Hall describe, diré que él ve el estereotipo desde cuatro áreas diferentes: la lingüística (con Saussure), el dialogismo (con Bajtín), la antropología (desde Lévi-Strauss) y el psicoanálisis (con Freud) y así sean diferentes las disciplinas de estudio, todas entienden el estereotipo como una manera de designar y reducir la diferencia, en este caso la gente negra. Por eso para la lingüística lo blanco es blanco porque existe lo negro, para Bajtín lo blanco es en cuanto marque su diferencia en un diálogo con lo negro. En cambio para la antropología la exteriorización se explica como la manera del orden dentro del sistema de clasificación que es la cultura y, por ejemplo, lo negro no encaja en ese "sistema" por lo tanto se aparta de él, se estereotipa. Por último está el psicoanálisis que piensa que la construcción del estereotipo, o del otro, es necesaria para la constitución del sí mismo, del yo de cada persona. (Hall, 2010, páginas 419-422)

Ahora bien, ¿qué exactamente tienen que ver estas posiciones teóricas con los personajes de los cuentos-casetes o siendo más específico con el Flecha? Como bien dice Hall en el artículo ya citado:

“estereotipar” quiere decir: reducir a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la Naturaleza. Estereotipar a los negros en la representación popular era tan común que los caricaturistas e ilustradores podían reunir una galería completa de “tipos negros” con unos cuantos golpes de pluma. La gente negra era reducida a los significadores de su diferencia física —labios gruesos, cabello rizado, cara y nariz ancha, y así sucesivamente. (Hall, 2010, página 429)

En este sentido debo decir que el Flecha no es estereotipado. A él nunca se le margina por su aspecto físico, debido a que es él mismo quien narra su historia. Sí, es negro, él así lo dice: “en ese barrio en donde a uno como negro<sup>36</sup> no le queda otra alternativa que el **ring** y la fama, marica”. (Sánchez Juliao, 1983, 357 y en audio desde el minuto 10’08 hasta el 10’14) Sin embargo, no se da una marginación o un control del poder por su color de piel, lo que sí existe es una crítica social por la pobreza, por su pobreza. Al igual que los otros dos personajes de los cuales luego hablaré (Pachanga y Foforito), el ser pobre es altamente criticado entre chistes e ironías que atacan al gobierno que los dirige, y señalan también las diferencias racializadas que son la base de la exclusión. Como es el caso de la mamá del Flecha, que lava ropa para

---

<sup>36</sup> En *Foforito*, Juliao se cerciora de dejar claro que el poder económico y de clase, en Lorica, se divide entre blanco y negro, cuando Foforito dice que el Club Lorica es combinado: mitad blanco, mitad negro. (Minuto 9’47 a 9’51)

los ricos del pueblos o la del Pachanga que era sirviente de esos mismos ricos y blancos. Tal crítica social es una posición política que Juliao no puede obviar por su formación sociológica y su relación con intelectuales de izquierda como Fals Borda. Como ejemplo de estas críticas con humor irónico está la siguiente:

Nojoda, a la pobre gente de esos barrios como el **Kenider**, nojoda yo no sé qué le dan, cuadro, ni qué les hacen, porque, nojoda, andan siempre eh vea, empuntados contra los de su misma clase. Yo creo, la madre, que en las tiendas del centro de Lorica le dan a uno hígado de sapo molido y lengua de cotorra, nojoda, entre el arroz que le venden, vapuée. Nojoda, porque eso es mucho no gustar mucho la gente de la gente, cuadro. Eche, ¿y los blanquitos? Nojoda, los blanquitos, vea, los Lavalle, los Sánchez, los Martínez y toda esa gente, que son, nojoda, los entrenadores de la selección de fútbol de la humanidad, aquí y en la **Conchinchina**, en el **Kenider** y en **Cafarnaún**, los ves tú todo lo contrario, todo lo contrario: de cojí-pipidos, de cojí-pipidos, por no decir otra vaina. Erdaa y no pelean entre ellos ni pal putas, marica. Porque, nojoda ellos sí saben que “familia que roba unida permanece unida.” Nojoda, y cuando medio ven se les va jodiendo la vaina sacan un pinjiter, sacan un Carter o un Agudelo Villa y listo: se arregló la vaina. (Sánchez Juliao, 1983, página 359 y en audio desde el minuto 17’22 hasta el 18’46)

La cita anterior muestra a un costeño que tiene algo para decir, para criticar, pero que no se aleja del chiste y de la “mamadera de gallo”. Los dos resaltados que hago son para enfatizar esa manera de atacar con la risa al sistema de familias que siempre

serán las que gobiernen y tengan un poder económico en Lórica. Y aunque esta clase de lenguaje y de forma de contar historias, dichos, anécdotas, etcétera es un rasgo que distingue al costeño de los habitantes del resto del país, no cae en el estereotipo de disminuir el personaje a un “mamador de gallo”, a un bufón; por el contrario, Juliao toma algunas características que puede llegar a tener un costeño y las explota para así crear un personaje que recrea los pensamientos, sentimientos y vivencias de una comunidad específica. Aquí es claro que se trata de la clase popular de los años 70s y 80s en el Bajo Sinú colombiano. Y digo *comunidad*, porque pienso en la *comunidad imaginada* de Benedict Anderson, en cuyo libro que se titula igual que el concepto, define a la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993, página 23). Pese a que la comunidad a la cual hago referencia con los cuentos-casetes de Juliao no es la nación colombiana, sí veo en los conceptos planteados por Anderson una manera de entender que David Sánchez no está creando la “costeñeidad”, ni imitando las costumbres de toda una región, sino recolectando unas particularidades del lenguaje oral de una comunidad imaginada como lo es la sector popular del Bajo Sinú en los años 70s y 80s. Cuando Anderson explica por qué *imaginada* escribe: “Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación [o comunidad en general] más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (Anderson, 1993, página 23)

De tal manera que los cuentos-casetes recogieron la “imagen de su comunión” de la región del Bajo Sinú y buscaron ser una manera de darle a la voz popular otro camino que complementara la lucha que por esa época se vivía en tal región. En la primera parte de este capítulo expuse de qué lucha hablo, y a pesar de que ésta era primordialmente campesina, sí mantuvo una estrecha relación con la clase obrera y popular de la región. Con esto quiero decir, que así los cuentos-casetes que en esta investigación se tratan no posean un ambiente y costumbres campesinas en su universo, éstos consiguen ser el medio —tanto literario, como masivo, televisivo y teatral— para hacer presencia en un país y una sociedad que se había olvidado de ellos, de los Flechas, los Pachangas y los Foforitos. No incluyo a don Abraham Al Humor, porque él hace parte de otra comunidad imaginada. Como desarrollé en el subcapítulo anterior, don Abraham es un turco-costeño.

Pero, ¿qué tienen en común *El Flecha*, *El Pachanga* y *Foforito*? Bueno, para empezar los tres hacen parte de lo que yo considero como cuento-casete, el otro obviamente es *Abraham Al Humor*. Y son cuento-casete, porque como ya expuse son una mezcla de lo textual y lo vocal (lo oral). Es decir, su relevancia está en el carácter, el acento y la voz de cada uno de los personajes, que a su vez titulan la historia. Los tres son personajes diferentes, con personalidades diferentes, con maneras de hablar diferentes, pero que comparten la pobreza y el ser costeños y loriqueros.

Hacia el principio de este capítulo cité dos apartados de *El Pachanga* con el propósito metodológico de compararlos con otros de *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?* y realizar la diferencia entre qué es un cuento-casete, para mí y para investigación, y qué no lo es. Sin embargo, no he dicho quién es el Pachanga, ni mucho menos qué importancia tiene dentro del mundo del Bajo Sinú de Juliao. Por una cita anterior, se puede recordar que el Pachanga maneja un jeep, un camión, para transportar personas y carga por la región. Hago la mención de que ese es el nuevo trabajo del Flecha cuando él fracase como boxeador. En el minuto 29 con 9 segundos dice:

De ahí palante, jodido, mano: chofer de plaza. Un dueño de taxi me dio un **jeep** para que lo manejara, un **W.V.M.** —porque como ahora hay **B.M.W.**— el mío era **W.V.M.**: o sea, un **Willys** Vuelto Mierda. Nojoda, pero al mes me lo quitó porque yo me la pasaba era jugando al boxeo y dándome pataditas en las pelotas con los otros choferes de Lorica, y vaina. Erda, hasta que todos los dueños de carros de Lorica se pusieron de acuerdo pa' no darme ningún **jeep** a mí, porque les estaba pervirtiendo el gremio, y vaina. (Sánchez Juliao, 1983, página 362 y en audio desde el minuto 29'09 hasta el 30'09)

A diferencia del Flecha, el Pachanga y su camión son compañeros, casi amigos y al lado de él, esperando algo de trabajo, cuenta su historia:



¿Mi nombre? José de Jesús Negrete, llave. Un nombre, erda, barro. Con olor a santo, y tal. Por eso me lo troqué, sabe, por uno maj bacano: **El Pachanga**, como me dicen hoy, y tal. Eso, lo de mi nombre, ej una hijtoria medio larga y tal, pero ni tan complicá que digamo. Nada máj é darle un empunjoncito al tiempo en retro y se ven la cosaj clara. Lo que pasó, la verdá, fue que llegaron los papáj e la salsa, por loj tiempo del viejo Cortijo y su Combo teso, revolucionando cuanto baile de picó se armaba por ahí, y a mí me trajtornó su nuevo rimmo, sabe, la pachanga. Y yo, ujté me conoce, que soy to un sior estop en asunto de moda (quiero decí, que no me ejcapa ni una bola), agarré'l nombre del nuevo ritmo, y rajtrá, se lo zampé en letraj colorá a la defensa' el camioncito que manejaba: **La Pachanga**. Del camión me lo pasaron a mí, ¿sabe?, porque así ej la gente. Pero, joda, faltaba, má, permitadió, me cambiaron la **La** por el **El**, y meno mal, porque yo de **La** no tengo ni la contraseña, cuadro. [...] Es que é lega, bacánísimo, ¿sabe?, sentirse uno mancornao con su llaguita, con su camión, con su llave mionca, fuerte sabe, que la barra y to el mundo noj tenga el mimmo apodo a loj do, uy hermano. Erda, mira cómo me suenan loj deos hoy pué... íra, ful, hermano. Ej que él y yo, somoj hermano en la mejosera'e la vida, quiero decí, ejplíceme: en la jodidencia de ejte mundo; compañeritoj'e viaje, de correquetecojo. (Sánchez Juliao, 1983, página 347 y en audio desde el minuto 1'52 hasta el 4'30)

Y así esta cita ocupe una página entera, era necesaria para mostrar no sólo la relación del personaje con su camión<sup>37</sup>, sino también para traer el mundo lingüístico

---

<sup>37</sup> Lo cual llega a ser un tema recurrente en la obra de Juliao: el cuento *Hasta mañana, tío* hace parte de la antología titulada *El hombre y la máquina*, publicada en 1978 por Caja Agraria.

en el cual el Pachanga se mueve. Yo pienso que el juego de Juliao con el lenguaje se debe a un intento de llevar la escritura más allá. Es decir, sacarla de sus casillas occidentales y modernas y buscar maneras de representar otras formas de expresión que sin hacer estos cambios gramaticales y fonéticos sería imposible.<sup>38</sup> Cabe recordar que Walter Ong y Michel De Certeau ven la escritura como el medio y la tecnología que se impuso en el mundo occidental moderno. Una vez más cito el libro *La invención de lo cotidiano* que dice:

Para empezar, la *página en blanco*: un espacio *propio* circunscribe un lugar de producción para el sujeto. Es un lugar desembarazado de las ambigüedades del mundo. Plantea el alejamiento y la distancia de un sujeto con relación a un área de actividades. Se ofrece en una operación parcial pero controlable. Se da una separación en el cosmos tradicional, donde el sujeto quedaba poseído por las voces del mundo. Una superficie autónoma queda colocada bajo el ojo del sujeto que se da así el campo para un hacer propio. Acto cartesiano de una división que instauro, con un *lugar* de escritura, el dominio (y el aislamiento) de un sujeto ante un *objeto*. Ante la página en blanco, cada niño se encuentra ya en la misma posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano: la de tener que manejar el espacio, propio y distinto, donde poner en obra una voluntad propia. (2000, página 148).<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> De hecho con este personaje llega al mundo del teatro. Interpretado por el actor Franky Linero y adaptado por Jaime Botero Gómez, las presentaciones de *El Pachanga* llegaron a superar las 2000 funciones.

<sup>39</sup> El énfasis en *propio* es del original.

Y yo sé que un buen escritor puede cargar sus palabras de una excelente prosa y lograr precisas descripciones del mundo, pero ¿eso debe ser así? o simplemente nos enseñaron que tenía que ser así. Es por eso que lo realizado por Juliao es de necesario detenimiento por parte de la academia, ya que él combina diferentes formas de expresión (escritura, oralidad, radio, publicidad, humor) para enfatizar un proyecto no solamente artístico y literario, sino también regional y con una posición política comprometida con su momento histórico. Es por eso que el Pachanga en vez de decir: “Y yo, usted me conoce, que soy todo un *shortstop* en asunto de moda (quiero decir, que no se me escapa ni una bola), agarré el nombre del nuevo ritmo, y rastrás, se lo zampé en letras coloradas a la defensa del camioncito que manejaba: **La Pachanga**”, dice: “Y yo, ujté me conoce, que soy to un sior estop en asunto de moda (quiero decí, que no me eycapa ni una bola), agarré'l nombre del nuevo ritmo, y rajtrá, se lo zampé en letraj colorá a la defensa' el camioncito que manejaba: **La Pachanga**” (Sánchez Julioa, 1983, página 347). De tal modo se muestra la importancia de la voz popular en el personaje que David Sánchez recrea.

En este caso particular el verbo “recrear” encaja casi perfectamente, porque Juliao y el Pachanga se conocían y mantuvieron por años una relación de conversaciones y chistes bajo el sol de Lorica. En la crónica auditiva del periodista barranquillero Ernesto McCausland, llamada *El Pachanga: Arquetipo de la identidad caribe*, se reproducen algunas de las grabaciones hechas por Sánchez Juliao en sus variadas

conversaciones con Jesús Horta Urango, persona en quien se basó el escritor para, como dije, recrear su personaje. Sí, la pregunta por el título de tal crónica salta a la mente, pero sinceramente no se hace ninguna mención ni a lo arquetípico, ni a lo caribe, o al menos no de la voz del cronista (McCausland); porque Juliao sí dice que Horta Urango es “la expresión del costeño colombiano”, porque “nosotros somos de cultura radial”. De esta crónica auditiva hay varias cosas para resaltar y no necesariamente de manera positiva. Las veces que el periodista interviene con párrafos de una escritura cargada y adornada lo hace para diferencias y marcar al personaje. Frases como que Urango tiene una “ideología exótica”, le dan un tono excentricidad que lo que logra es olvidarse de la crítica social que Juliao consigue al retomar personajes como el Pachanga y recrearlo en su cuento-casete. McCausland consigue elogiar el discurso de lo “caribeño” como lo jocoso y diferente que es el Pachanga, pero pasa por encima de tanto la labor etnográfica de David Sánchez, como de la crítica social que el mismo Urango hace y que Juliao retoma en su cuento-casete.

Y allí, en la crónica, se oye una grabación de Urango imitando un locutor de radio, haciendo chistes, dando noticias, expresando su opinión, pero todo como si estuviera en una cabina de emisión radial. Sin duda alguna, se puede notar la influencia de la metodología de Fals Borda que mencioné como medio para generar una nueva manera de hacer literatura. Por ejemplo, las siguientes frases que citaré. Éstas

pertenecen a la grabación que Juliao y Juan Manuel Ospina realizaron en el año de 1976 al Pachanga (la crónica de McCausland utiliza esta grabación):

porque le voy a hablar con ideología, sin ofensa y sin nada, sino vea: ¡capacidad mental!, porque yo estoy fregao, yo también soy de la, yo soy proletariado, yo estoy jodido, todo' estamos jodidos, el 70% de nuestra población está jodida, pasando hambre, el hombre ya, vea cuando en un país el obrero no gana pa comer no sirve. La Argentina, ay que la plata argentina no vale nada, pero vale ahí en territorio argentino, no ves que en la Argentina un obrero gana 400 pesos. (McCausland, Ernesto, 2006)

Es claro que se trata de un producto de la oralidad, ya que la incoherencia y la falta de hilo es su discurso está muy presente. Sin embargo, Juliao consigue capturar el lenguaje y el carácter de este ser humano para desarrollar toda una historia (un cuento-casete) que resuma los años de conversaciones en un poco más de veinte minutos. Una vez más la investigación, el trabajo de campo/etnográfico se convierte —junto con la herramienta tecnológica de una grabadora— en la manera de hacer literatura. De la mano del método investigación-acción-participación, David Sánchez propone su mirada de cómo y por qué se debe hacer literatura en el Bajo Sinú colombiano. Y yo considero que es un método que al romper con los esquemas clásicos del arte como belleza y supremacía sobre todo lo demás y emplear la coyuntura social e histórica del momento de su producción, se convierte en un

excelente ejemplo de lo que podemos llamar nuestra literatura latinoamericana. Es decir, los cuentos-casetes conforman un imaginario regional que a su vez responde a inquietudes de todo nuestro continente. Para hablar más del asunto y en conexión con mi investigación, tocaré la historia llamada *Foforito*.

Pedro Hicaco, el fresquero, recorre las casas, las vidas y los personajes de varios habitantes del pueblo. Él, Foforito, con su acento costeño marcado y sus dichos y chistes, critica la manera en que es la gente de su pueblo, de Lorica, aunque él al final de la historia diga que no lo dejan hablar, que en Lorica no se puede hablar del pueblo:

Eche, si mi nombre de Foforito me lo puso a mi fue la gente y entre otras vainas yo no sé por qué. Todavía no me lo explico, vainas de la gente. Esa vaina de no respetar en este país ni como le dicen a uno va, nojoda, en contra de la libertad de expresión, porque este es un país donde uno no puede hablar, ¡fíjate que yo quisiera deci' cosas pero no he podido habla'! Y no de uno, sino del pueblo. No de uno, sino del pueblo (sonido de botón de grabadora). (Desde el minuto 28'32 hasta el 29'00)

El cuento-casete comienza, como es de esperarse, con la voz narrativa de Juliao que ambienta el lugar y la situación en la cual se desarrolla la historia. Para este caso, he sido yo quien ha transcrito la versión auditiva a la textual, ya que no existe una edición —ni de antología, ni individual— que recoja a *Foforito*. Aunque la versión escrita no se halla publicado aún, Juliao escribía

todos los cuentos-casetes antes de grabarlos. Sí, casi siempre cambiaba algo (palabras, frases, expresiones, dichos, etcétera) en el momento de la grabación, pero la versión escrita estaba presente. Para *Foforito*<sup>40</sup> no contamos con la versión escrita publicada, pero la unión entre lo textual y lo vocal no se pierde, ya que como ejercicio didáctico, estamos a la tarea de realizar nuestras propias transcripciones, lo cual abre el campo de participación del lector/escucha.

A la entrada de Lorica, que es la misma salida del pueblo, hay algo que la gente hace siempre cuando sale o cuando entra. Y es: tomarse un fresco de frutas en *La Cajita*. Un mesón de madera con cubrera de zinc, en donde Pedro Hicaco, el hijo de Juana, prepara batidos en una vieja licuadora con vaso de metal. A Pedro nadie lo conoce por Pedro. Todos lo llaman Foforito, por lo irascible de su carácter y lo corrosivo de su verbo. (Desde el segundo 12' hasta el 48')

A diferencia de *El Flecha* o de *El Pachanga*, incluso de *Abraham Al Humor*, la voz narrativa de Juliao se distancia de la historia y mantiene un tono anecdótico, que se respalda en darle el papel de “entrevistador” o “interlocutor” de las historias anteriores a un personaje que no es el mismo Sánchez Juliao:

Un día, Dora Franco, la famosa fotógrafa colombiana, llegó a buscarme a Lorica, pues recorría la comarca tomando fotografías para un libro que

---

<sup>40</sup> Este cuento-casete es también de 1977, pero la única versión que yo tengo es la nueva de 2003, producida por MTM.

iba a publicar. Pero más allá de los colores de ensueño que captaba con su lente fantástica, Dora fue impactada por el poder de la palabra y por la capacidad que tenía mi gente para castigar con el verbo a la otra gente. Lo que sin duda alguna resulta ser, según Paco de Zubiría, un rezago de la inquisición.

La fotografía Dora se presentó a mi casa con el pecho cruzado por las correas de las cámaras, una amplia sonrisa de amiga y una grabadora en las manos. “¡Mira!” —dijo antes de saludarme. “A la entrada de Lorica le pregunté a un vendedor de frescos dónde vivías tú y se me ocurrió grabarle las indicaciones. Oye esto” —me dijo y echó a rodar el casete. [sonido de botón de grabadora]

¿Tú buscas al Dávi Sánchez Juliao? El hijo de Rafa con Nora. Él vive varias cuadras pa' allá y varias pa' acá. Coge por aquí, ve. La primera casa que te encuentra' es la de Lucho Planta. Mjmm, mala gente, vergajo. Lucho Planta: le dicen así porque fue el primero que trajo una planta eléctrica a Lorica. (Desde el segundo 50' hasta el minuto 2'21)

Dora Franco es, a ciencia cierta, una fotógrafa colombiana y ex modelo, famosa por realizar el primer desnudo fotográfico en Colombia hacia los años 60s del siglo XX. De tal manera que David Sánchez afirma la metáfora de la grabación, del trabajo etnológico, dándole el papel a una artista visual y recreándola como personaje suyo dentro de la historia. Así, consigue que la cercanía con el personaje de Foforito sea aún más estrecha, ya que lo coloca no solamente en un ambiente cotidiano (como es su trabajo de fresquero en Lorica), sino que también lo pone a interactuar con personas



comunes y corrientes (como es Dora Franco y algunas personas que llegan a comprar frescos; mientras Foforito habla, éstas personas nunca hablan pero él les responde, similar esto al interlocutor silencioso de *El Pachanga*).

Es así que Foforito habla sobre el pueblo y sobre la gente, dándole las indicaciones a Dora Franco de cómo llegar a la casa de David Sánchez Juliao. De cada casa que Dora debe pasar para llegar donde el escritor, Foforito tiene algo que decir sobre quien vive allí. Entre los tantos personajes que nombra y las historias que cuenta, citaré solamente una de ellas:

(Sonido de licuadora y Foforito habla encima de éste) Después de la casa de Lucho Planta, mjmm, viene la de Justicia Seca, óyelo bien: Justicia Seca (termina el sonido de la licuadora). Nombrao' alcadde y sentado to' el día en la Calle de la Piyama en la puetta de la calle, por él fue que el pusieron a esta calle de la entrada, isque la Calle de la Piyama. Ahí se sientan to' los ricos, oíste, a abanicarse pa esconde' la cara. Pa' mí eso del abanico es como el que usa babba, que algo esconde. ¿La muje'? Mjmm, ay Dios mío, castigándose to' el día a punta de mecedo', mjm, pero se ahorca con la lengua. Pleitíca como ella sola. No se habla con la vecina de la izquiedda ni con la de la derecha, por eso es que dicen que la política del mario' es de centro. Aj, hay que ver el espectáculo lindo de esas tres mujeres echándose vaina la una a la otra, por encima de las latas del patio. “¡Niña!” —le grita una de ellas a la sivvienta. “Revuelve bien el jugo de naranja y ponle azúca' del cura García Herrero, que aquí no somos como las que yo conozco, que endulzan los jugo' con panela e'

monte.” Y le repunta la otra, maricuya desde el otro lao’. “Échale al jugo de manzana miel de la buena, de la que mandó el presidente con el gobernador para el alcalde de este pueblo que es mi mario’, y ponle hielo de la cubeta plástica americana que está en el congelado’ de la nevera grande, con la nevera chiquita no te metas, que esa es pa’ los yogures.” Y va uno a vella, mjmm, y tienen es dos ollas de pettre con aguas de río y piedras adentro dándole palote. (Desde el minuto 5’03 hasta el 6’48)

Sin embargo, allí no se acaba la historia de Justica Seca y su familia, luego habla sobre los hijos del alcalde, a quienes les dicen los Sequitos, que porque no tiene agua en el coco; es decir, son brutos.

Este personaje de Foforito tiene un acento que se diferencia de los demás, tiene lo que se conoce como el “golpeao”: no solamente es no pronunciar la “s” en la mayoría de las palabras (como se cree que hablan todos los costeños) sino la fuerza de su forma de hablar la acompaña con el remplazo de consonantes intermedias por otra consonantes, el sonido se enfatiza en sólo una de las letras. Algunos ejemplos se vieron en el anterior apartado: peltre por pettre, sirvienta por sivvienta, puerta por puetta. La manera de hablar de Foforito no es un caso particular en él, sino una recolección de un acento característico de las sábanas del Caribe colombiano.<sup>41</sup> No voy a entrar en detalles sobre los diferentes acentos y formas de hablar de los costeños,

---

<sup>41</sup> Para llegar a estas conclusiones me valí de mi experiencias personales como costeño y de algunos datos de la Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1ol\\_coste%C3%B1o\\_\(Colombia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1ol_coste%C3%B1o_(Colombia)) julio 28 de 2011.

porque la extensión y el tema ameritarían otra investigación aparte; pero sí es necesario aclarar una pregunta que ha rondado mi trabajo desde sus inicios y que de una u otra manera había evitado: ¿es literatura regional? ¿Se entiende fuera de su contexto? ¿El lenguaje, los personajes, el ambiente, el lugar se pierden si se sacan de su “zona cómoda”; es decir, de ser escuchados y leídos por un costeño?

Para tener una respuesta certera a esas preguntas se debe recurrir a un trabajo de recepción extenso y profundo que no es el eje central de mi investigación. Admito que las ganas no me faltaban ni me faltan para realizar un trabajo de campo donde se exploren las repercusiones que han tenido y puedan tener los cuentos-casetes de Juliao en el pueblo, y no solamente en Lorica, sino en el país o incluso en el continente. Sin embargo, hay que saber escoger las batallas y mi proceso investigativo decidió dedicarse a un estudio académico y detallado sobre la obra auditiva del loriquero.

Retomando un poco la cuestión de la literatura regional, debo decir que los cuentos-casetes son la recreación y expresión de un lenguaje y unas costumbres de una región específica en un momento histórico en particular, pero esto no indica que están encerrados y condenados a no salir de donde surgieron. Lo podemos mirar desde dos puntos de vista: el comercial y el literario.

En primera medida, los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao fueron Disco de Oro y Disco de Platino en los años en los que salieron a la venta. Teniendo en cuenta

que la primera producción de *El Pachanga* sólo constaba de 500 ejemplares, las reimpressiones de los casetes y los LP debieron ser monumentales para conseguir tales reconocimientos, y es claro que dichas ventas se dieron en todo el territorio colombiano. Es cierto que algunos dichos, palabras o personajes nombrados en los cuentos-casetes pertenecen a un imaginario muy local, pero el humor y la denuncia que es presentada en estas historias logró atrapar a la mayoría de la población, y más que todo a la población popular. Hago énfasis en lo último porque es pertinente resaltar que si la obra de Juliao nace de una inquietud por lo popular, es un éxito si ésta logra incrustarse en la memoria popular. Una vez más para una confirmación verídica del asunto se necesitaría una investigación con entrevistas y trabajo de campo.

Por otro lado, la construcción narrativa de los personajes y su forma de hablar constituyen una producción literaria, que discute con nuestro canon y lo expande desde un discurso local y momentáneo (digo momentáneo porque entiendo los cuentos-casetes como un resultado de la coyuntura histórica de los 70s en la costa y en Colombia). Los mismos personajes se preguntan por nuestro canon, por nuestra literatura, como se escucha en las últimas frases de *El Flecha*: “Por que yo creo, nojoda, yo creo que hasta la literatura en este país sale de los calzoncillos sucios de los blancos, la madre si no.” (David Sánchez Juliao, 1983, página ——— y en audio desde el minuto 34’43 hasta el 35’00)

Y es producción literaria si estamos dispuestos a agrandar nuestra concepción por este término y prepararnos para nuevas, diferentes, revolucionarias maneras de crear, recrear, decir, expresarse. Bien dice Carlos Pacheco en un artículo ya citado en el capítulo anterior (*Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana*), que el “investigador literario debe ampliar su radio de acción” (1995, páginas 69-70). Pacheco lo dice en referencia a las disciplinas profesionales en que como literatos nos movemos, pero yo incluiría a esta ampliación un gran número de obras, trabajos y proyectos que reestructuran el papel de nuestra literatura en la sociedad. Siendo uno de ellos la hibridación texto-voz que Sánchez Juliao consiguió en 1974 con el comienzo de los cuentos-casetes.

## ***CONCLUSIONES***

Y eso fue todo. Hasta aquí llegué yo. Lo que se dijo, ya se dijo, y me gustó haberlo dicho. Sí, fueron meses difíciles, con trasnocho, frustraciones, desilusiones, sonrisas, llantos, pero ante todo fue un proceso donde yo y la academia pudimos convivir. Supe ganar mis peleas y perder otras, al menos eso creo, pero lo que me alegra de esta investigación es que las ganas de irme a reír escuchando a Foforito, a don Abraham, al Flecha o al Pachanga siguen ahí. Esas no me las quita nadie.

Terminaré dando un breve resumen de mi recorrido, ya que después de un largo viaje, sólo quedan los recuerdos y la reflexión.

Empecé con Ong, al cual critiqué en algunos aspectos como los de oralidad secundaria, pero a la vez me apoyé en él para entender qué es la oralidad. Al final de cuentas dije que los cuentos-casetes de David Sánchez Juliao no son oralidad como tal, pero también dije que no son escritura. He allí el asunto: lo que hace Juliao se mueve entre los dos, pero no se queda en ninguna. Es un híbrido entre un intento de transmitir lo oral por medio de la escritura. Sin embargo, dejé claro que aún más importante que lo oral (entendido desde las tradiciones orales) es la voz, lo vocal de los cuentos-casetes. Están hechos para ser grabados, eso es lo que marca la diferencia. Del mismo modo, en ese primer capítulo, realicé un viaje por lo que se entiende como tecnologías y tecnicidad, esto con el propósito de reivindicar el uso de una tecnología

tan sencilla (al parecer) como la grabadora para producir unas historias que marcan una pauta en el quehacer de tanto el investigador como el artista costeño, colombiano y latinoamericano. Lo anterior se justifica al recordar la metodología de la IAP en el trabajo creativo de David Sánchez. Considero que fueron pertinentes los recorridos sociohistóricos realizados para poder ambientarnos en el mundo y el momento en el cual Lorica, y por lo tanto Juliao, se encontraba. Y más que eso, para ver con nitidez cómo ese mundo palpita y es el centro de los cuentos-casetes. Por otro lado, la relevancia de la radio siempre se hizo presente, teniendo en cuenta además que por su pasado en ese medio comunicacional Sánchez Juliao se apropia de la metáfora radial para expandir los horizontes de su obra.

A su vez, expuse qué es un cuento-casete y qué no lo es. La diferencia entre cómo el primero se complementa con el texto, mientras que lo segundo, o sea un audio-libro, mantiene una lectura neutra de la voz de su autor. Es decir, los cuentos-casetes hacen vivir al personaje, no solamente le dan voz sino que le dan personalidad, con una puesta en escena meramente auditiva. Por otro lado, su gran diferencia está en que los cuentos-casetes se centran en un personaje y éste mismo cuenta, a manera de monólogo, su historia o en el caso de Foforito, la historia del pueblo.

Pero sin duda alguna, el meollo del asunto estuvo en entender que estas nuevas formas —de las cuales hablan Pacheco, Niño, Martín-Barbero— de ver y hacer literatura, nos amplían el mapa de nuestra función como académicos. Juliao hizo la

invitación (desde su mundo sociológico y creativo) para tomar la iniciativa y riesgos a la hora de realizar estudios literarios. Es cierto, él nunca habló de la academia como tal, pero el llamado es implícito cuando se entra en contacto con algo como los cuentos-casetes.

Dejo también abierta la posibilidad a otras investigaciones que tomen como punto de partida lo que yo he propuesto. Lo digo porque las ambiciones por abordar otros textos de Juliao en comparación con los ya tratados no me hacen falta, pero mi trabajo requería de una delimitación tanto temporal, como de extensión como de temática por tratarse de una tesis de pregrado. Es tan extensa la obra de David Sánchez que abordarla en su totalidad hubiese sido un caso perdido, pero los cuestionamientos por colecciones de cuentos como *Historias de Raca Mandaca* (donde el mundo campesino sí está presente y la pregunta de por qué no fueron éstas también grabadas surge), *El arca de Noé* (la obra más socialista del escritor y pensar que son micro-cuentos y fábulas de no más de tres hojas de extensión, algunos incluso de cortas oraciones) o la novela *Cachaco, Palomo y Gato* (la primera de Juliao, en la cual reaparece el personaje del Pachanga, no como protagonista pero sí presente en ese mundo de contrabando del cual trata la novela) o incluso darle una mirada interdisciplinar a sus telenovelas y adaptaciones teatrales. Todos temas fascinantes que se complementarían con mi tratamiento a los cuentos-casetes, ya que —como lo comprobé en mis páginas anteriores— éstos son una mezcla no sólo de géneros literarios, sino de dos mundos tan separados y tan unidos como la voz y el texto.



## CRONOLOGÍA DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO

El 19 de noviembre de <b>1945</b> .	Nace David Sánchez Juliao en Lorica, Córdoba.
<b>1974</b>	Publicación de la primera colección de cuentos: <i>¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?</i> Y de su primera novela: <i>Cachaco, Palomo y Gato</i> .
<b>1975</b>	Publicación de <i>Historias de Raca Mandaca</i> y la primera grabación de <i>El Pachanga</i> y <i>¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?</i> . Ambos pertenecientes a su primera colección de cuentos.
<b>1977</b>	Grabación y reproducción de los cuentos-casetes <i>El Flecha</i> y <i>Foforito</i> .
<b>1979</b>	Publica <i>Nadie es profeta en Lorica</i> .
<b>1976</b>	Publica la colección de micro-cuentos y fábulas, <i>El arca de Noé</i> .
<b>1981</b>	<i>Abraham Al Humor</i> es grabado y publicado.
<b>1983</b>	Publica su segunda novela: <i>Pero sigo siendo el rey</i> y Plaza & Janes realiza la colección <i>Una década</i> , donde se recogen por primera vez los cuentos-casetes <i>El Flecha</i> , <i>El Pachanga</i> y <i>Abraham Al Humor</i> .

<b>1986</b>	Año de la publicación de la novela: <i>Mi sangre aunque plebeya</i> y la producción de telenovela <i>Gallito Ramírez</i> invadió la televisión colombiana.
<b>1988</b>	La novela <i>Buenos días, América</i> conoce la luz del público, al igual que la telenovela adaptada <i>Pero sigo siendo el rey</i> .
<b>1989</b>	Publica la novela corta, <i>Aquí yace Julián Patrón</i> .
<b>1998</b>	Publicación de la novela: <i>Danza de redención</i>
<b>2000</b>	Comienza a verse la producción de telenovela de <i>Alejo-La Búsqueda del amor</i> .
<b>2003</b>	Publica los relatos de viajes titulados: <i>Memorias de un viajero que quiso ser alcastraz</i> .
<b>2005</b>	Publicación de <i>Dulce veneno moreno</i> , con lo cual cierra su trilogía de “novelas musicales”: <i>Pero sigo siendo el rey</i> y <i>Danza de redención</i> fueron las antecesoras.
<b>2006</b>	Publica <i>El Flecha II: el retorno</i> , pero solamente en versión escrita. La versión auditiva se prometió pero nunca se

	grabo y produjo en su totalidad. En <i>Historias esenciales</i> hay un adelanto de diez minutos.
El día 9 de febrero de <b>2011</b> .	Muere David Sánchez Juliao en Bogotá.

## BIBLIOGRAFÍA

### ***Fíjate que yo quisiera deci' cosas, pero no he podido habla': buscando conceptos que escuchen las voces de los cuentos-casetes***

Bueno, Raúl. (1989), "Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 29, páginas 295-307.

Castellanos, Nelson. (2001), "La radio colombiana, una historia de amor y de olvido", en *Signo y Pensamiento*, vol. 20, núm. 39, páginas 15-23.

De Certau, Michel. (2000), *La invención de lo cotidiano*, México, D.F., Universidad Iberoamericana.

Li-Hua, Richard. (2009), "Definitions of Technology", en Kyrre, Jan [et. al]. (edit.), (2009), *A Companion to the Philosophy of Technology*, Oxford, Wiley-Blackwell, páginas 18-22.

Martín Barbero, Jesús. (2003, abril-junio), "Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para retrazar el 'mapa nocturno' de nuestras culturas", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 203, páginas 367-375.

\_\_\_\_\_. (2011), "Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo", en *Diálogos de la comunicación* [en línea], disponible en: [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/martin\\_barbero1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero1.pdf), recuperado: 8 de junio de 2011.

Maronna, Mónica; Sánchez Viela, Rosario. (2001). "Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro" en *Signo y Pensamiento*, vol. 20, núm. 39, páginas 90-96.

Niño, Hugo. (1998, octubre-diciembre), "Escritura contra oralidad ¿y dónde está el documento?", en *Casa de las Américas*, núm. 213, páginas 79-85.

Ong, Walter. (1987), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México; Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, Carlos. (2002, enero-junio), "El binarismo oralidad/escritura y los nuevos medios comunicacionales: reflexiones desde el borde del Nuevo milenio", en *Cuadernos de literatura*, vol. 8, núm. 15, páginas. 37-47

Pacheco, Carlos. (1995) "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 42, páginas 57-71.

Vich, Victor; Zavala, Virginia. (2004) *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá, Norma.

### **Los cuentos-casetes**

Bacca Linares, Ramón. (2011, 14 de junio) [en línea], "Al leer el último y póstumo libro de David Sánchez Juliao, De viaje por el mundo, recordé cuando nos conocimos", en [elheraldo.co](http://elheraldo.co).

Behaine de Cendales T., Gladys (1980) "Anotaciones sobre inmigraciones libanesas a Colombia y La migración libanesa a Colombia", en *Revista Javeriana*, vol. 94, núm. 467, páginas 143-151.

Benson, John. [en línea] "Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao", disponible en: <http://www.colombianistas.org/LinkClick.aspx?fileticket=0-NGtoj0Yvw%3D&tabid=83>, recuperado: junio 14 de 2011.

De Certau, Michel. (2000), *La invención de lo cotidiano*, México, D.F., Universidad Iberoamericana.

Fals Borda, Orlando. (1999, septiembre-diciembre), "Orígenes universales y retos actuales de la IAP (investigación acción participativa)", en *Análisis político*, núm. 38, páginas 71-88.

\_\_\_\_\_. (2002) *Retorno a la tierra en Historia doble de la Costa*, Bogotá, El Áncora.

Hall, Stuart. (2010) *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Bogotá, Envión editores-Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

*Libros y letras*. (2007), "Mini-entrevista a David Sánchez Juliao" [en línea], disponible en: <http://www.davidsanchezjuliao.com/entrevistas.asp>, recuperado: 18 de junio de 2011.

McCausland, Ernesto. (2006), "El Pachanga: Arquetipo de la identidad caribe" en *Historias esenciales* [CD-ROM], Bogotá, MTM Ltda.

Sánchez Juliao, D. (1974, 9 de junio), entrevistado por Bacca Linares, R., para *Suplemento del Caribe*, No. 45, Barranquilla.

\_\_\_\_\_. (1983), *Una década 1973-1983*. Bogotá, Plaza & Janés Editores.

\_\_\_\_\_. (2006) *Historias esenciales* [CD-ROM], Bogotá, MTM Ltda.

\_\_\_\_\_. (2003) *Contador de historias* [CD-ROM], Bogotá, MTM Ltda.

Rudqvist, Anders. (1983), "La organización campesina y la izquierda ANUC en Colombia 1970-1980", en *Centro de Estudios Latinoamericanos*, Uppsala, Universidad de Uppsala.

Viloria de la Hoz, Joaquín. (2003, junio), "Lorica, una colonia árabe a orillas del Sinú", en *Cuadernos de historia económica y empresarial*, núm. 10.