

Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la Costa Caribe colombiana*

Visuality and writing as action: Participatory Action
Research on the colombian Caribbean Coast

*Visualidade e escrita como ação: Pesquisa-Ação
Participativa no litoral Caribe colombiano*

Joanne Rappaport**

Universidad de Georgetown, Washington, D.C., Estados Unidos

REV. COLOMB. SOC. VOL. 41, N.º 1 ENE.-JUN. 2018 ISSN: impreso 0120-159X - en línea 2256-5485 BOGOTÁ-COLOMBIA PP. 133-156

Cómo citar este artículo: Rappaport, J. (2018). Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la Costa Caribe colombiana. *Rev. Colomb. Soc.*, 41(1), 133-156.

doi: 10.15446/rcs.v41n1.66272

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Artículo de investigación e innovación

Recibido: 11 de julio del 2017

Aprobado: 26 de septiembre del 2017

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación sobre los orígenes de la IAP en la Costa Caribe, desarrollado entre el 2009 y el 2016 en el Centro de Documentación Orlando Fals Borda del Banco de la República en Montería. Los viajes a Montería fueron financiados con becas de la Facultad de Posgrados de Georgetown University en el 2009 y el 2015.

** Doctora en Antropología Sociocultural de la Universidad de Illinois, Estados Unidos. Profesora del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Georgetown, en este mismo país.

Correo electrónico: rappapoj@georgetown.edu-ORCID: 0000-0002-7602-7117

Resumen

Este artículo lleva a cabo un proyecto de reconstrucción de la metodología de Investigación Acción Participativa (IAP) que Orlando Fals Borda y la Fundación del Caribe ensamblaron a principios de la década de los setenta en los departamentos de Córdoba y Sucre, Colombia, en colaboración con la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). A partir de una lectura paralela del archivo personal de Orlando Fals Borda y de los folletos ilustrados que su equipo produjo para diseminar una historia campesina narrada “desde abajo”, se arguye que la elaboración de cómics constituía un escenario en el cual se redefinía el significado de investigación. En vez de una secuencia tradicional que transita por la recolección de datos a su posterior análisis, la investigación se transformó en un ejercicio colectivo de construcción de conocimiento. En el centro de este proceso estaba Uliyanov Chalarka, el artista monteriano que, durante dos años, dibujó las cuatro historietas producidas por el proyecto. De esa forma, se analiza el acto de mirar del artista: cómo Chalarka crea una imagen icónica para representar las historias de lucha narradas por los campesinos, usando como caso ejemplar el cómic *Tinajones*, sobre las luchas campesinas de la región de San Antero y San Bernardo del Viento. Además, se comparan las historias elaboradas por el equipo en diferentes medios —prosa y cómics— para comprender la contribución de Chalarka al proyecto. Se interpreta, con la ayuda de un grupo de dibujantes de cómics, el montaje de las viñetas de los folletos, procedimiento que comenzó con la presencia del artista en las entrevistas y su producción de lo que se podría llamar “apuntes dibujados”, que resaltan ciertos eventos de la narración. Luego, se analiza la creación de los paneles por el equipo investigador, mostrando cómo se colocaban los apuntes dibujados dentro de viñetas que contenían más información. Finalmente, se subraya que a través de los errores de perspectiva en las viñetas se puede identificar el proceso colectivo de montaje de los cómics y que el papel de Chalarka evidencia la importancia de tener en cuenta a todos los participantes en un proyecto de IAP.

Palabras clave: cómics, Chalarka, Córdoba, Investigación Acción Participativa, Orlando Fals Borda, Sucre.

Descriptores: cómics, Córdoba, Investigación Acción Participativa, movimientos campesinos, Orlando Fals Borda, Sucre, Uliyanov Chalarka.

Abstract

This article reconstructs the Participatory Action Research (PAR) methodology developed by Orlando Fals Borda and the Fundación del Caribe at the beginning of the 1970s in the departments of Córdoba and Sucre, Colombia in collaboration with the Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) [National Association of Peasant Users]. A parallel reading of Orlando Fals Borda's personal archives and of the illustrated pamphlets that his team produced to disseminate a narrated peasant history "from below" reveals that the production of these comics constituted a scenario the significance of research could be redefined. Instead of the traditional sequence of data collection and subsequent analysis, research was transformed into a collective exercise of knowledge-building. At the center of this process was Uliánov Chalarka, an artist from Montería who for two years drew the four comic strips produced by the project. The article analyzes the act of looking from the point of view of the artist: how Chalarka created iconic images to represent the histories of struggle narrated by peasants, using as an example the comic *Tinajones*, which narrated the story of the peasant struggle in the region of San Antero and San Bernardo del Viento. The article continues with a comparison of the stories presented by the team in different formats —prose and comics— to comprehend Chalarka's contribution to the project. With the help of a group of cartoonists, an interpretation is made of the process of creation of the comics by the research team, which began with observations made by the artist of interviews and the production of "illustrated notes" highlighting certain events in the narration. Next, the creation of the panels is analyzed, showing how the visual notes were placed in vignettes containing further information. Finally, the article looks at various errors in perspective in the vignettes in order to study the collective process of the assembly of the comics, highlighting Chalarka's role as evidence of the importance of taking into account all of the participants in a PAR project.

Keywords: comics, Chalarka, Córdoba, Orlando Fals Borda, Participatory Action Research, Sucre.

Resumo

Este artigo realiza um projeto de reconstrução da metodologia de Pesquisa-Ação Participativa (PAP) que Orlando Fals Borda e a Fundação do Caribe estabeleceram a princípios da década de sessenta nos estados de Córdoba e Sucre (Colômbia), em colaboração com a Associação Nacional de Usuários Camponeses (Anuc). A partir de uma leitura paralela do arquivo pessoal de Orlando Fals Borda e dos folhetos ilustrados que sua equipe produziu para divulgar a história camponesa narrada “de baixo”, argumenta-se que a elaboração de histórias em quadrinho para esses folhetos consistia um cenário no qual se redefinia o significado de pesquisa. Em vez de uma sequência tradicional que transita pela coleta de dados para sua posterior análise, transformou a pesquisa num exercício coletivo de construção do conhecimento. No centro desse processo, estava Uliánov Chalarka, o artista de Montería que, durante dois anos, desenhou as quatro histórias em quadrinho produzidas pelo projeto. Dessa maneira, analisa-se o ato de olhar do artista: como Chalarka cria uma imagem icônica para representar as histórias de luta narradas pelos camponeses, usando como caso exemplar o quadrinho *Tinajones*, sobre as lutas camponesas da região de San Antero e San Bernardo del Viento. Além disso, comparam-se as histórias elaboradas pela equipe em diferentes meios — prosa e história em quadrinhos — para compreender a contribuição de Chalarka para o projeto. Interpreta-se, com a ajuda de um grupo de desenhadores, a montagem das histórias em quadrinho dos folhetos, procedimento que começou com a presença do artista nas entrevistas e sua produção do que poderia ser chamado “anotações desenhadas”, que ressaltam certos eventos da narração. Em seguida, analisa-se a criação dos painéis pela equipe de pesquisa, mostrando como as anotações desenhadas eram colocadas nos quadrinhos que continham mais informação. Finalmente, salienta-se que, por meio dos erros de perspectiva nos quadrinhos, pode-se identificar o processo coletivo de montagem deles, e que o papel de Chalarka evidencia a importância de considerar todos os participantes num projeto de PAP.

Palavras-chave: Chalarka, Córdoba, história em quadrinhos, Orlando Fals Borda, Pesquisa-Ação Participativa, Sucre.

Introducción

A principios de la década de los setenta el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y un grupo de intelectuales introdujeron una nueva metodología interdisciplinaria, la Investigación Acción —posteriormente renombrada como Investigación Acción Participativa (IAP)— que reivindicaba la articulación de investigadores externos con los movimientos sociales de base. Sus objetivos eran colaborar en la recuperación del conocimiento de luchas populares anteriores y resignificar sus lecciones dentro de los procesos políticos de la época. Los primeros experimentos con la IAP coincidieron con el auge de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), el movimiento campesino colombiano. Fals Borda y sus colegas se aliaron con la línea más radical de esta organización (Línea Sincelejo) para respaldar el proceso de recuperación de tierras y luchar contra el sistema de peonaje por deudas en la Costa, que se denominaba desde el siglo XIX la “matrícula” (Fals Borda, 1986, p. 5B; Ocampo, 2007, pp. 230-247). En el departamento de Córdoba, en la parte suroccidental de la costa del Caribe, la IAP involucró directamente a los campesinos en el proceso investigativo, en colaboración con la Fundación del Caribe, un colectivo local de investigadores jóvenes (Negrete, 2008; Parra Escobar, 1983; Rudqvist, 1986, pp. 149-162).

La IAP, tal como se desarrolló en Córdoba, giraba en torno a la creación de una sinergia entre el activismo y la investigación, de modo que proveía a los participantes un marco conceptual para analizar los resultados de la investigación e impulsaba acciones políticas (Fals Borda, 1985, p. 54). El proyecto buscaba crear grupos de referencia entre los campesinos de la ANUC, quienes serían los destinatarios prioritarios de las contribuciones de la investigación (Fals Borda, 2009, p. 245). Estos grupos de referencia participarían como pares, no como informantes (Fals Borda, 1978, pp. 23-24), en la construcción de las agendas de investigación, las entrevistas por medio de las cuales se rememoraba el pasado campesino y la preparación de materiales de educación de adultos (como, por ejemplo, cómics y otros folletos). Podemos resumir los objetivos principales de la IAP en dos conceptos clave: la *recuperación crítica* y la *devolución sistemática*. La primera consistía en identificar aquellas instituciones que históricamente jugaban papeles importantes en las luchas campesinas, con el propósito de readecuarlas dentro del contexto de trabajo de la ANUC. La segunda correspondía a una serie de actividades y materiales —talleres y cursos cortos, folletos, filminas, etc.— dentro de las cuales se podría compartir y analizar colectivamente los resultados de la investigación (Bonilla, Castillo, Fals Borda y Libreros, 1972, pp. 51-52).

Estas investigaciones estaban enfocadas en descubrir el proceso socialista en la Costa durante la década de los veinte y las ligas campesinas herederas de esa tradición en las décadas de los cuarenta a los sesenta; algunos de cuyos dirigentes todavía estaban vivos en 1972 y, a pesar de su avanzada edad, estaban listos para animar a los jóvenes activistas de ese entonces. Una de las instituciones que el proyecto recuperó fue el “baluarte”, una

colectividad autónoma y autogestionaria que administraba un conjunto de tierras para sus miembros. El primer “baluarte rojo” fue establecido en tierras de la hacienda Lomagrande, Córdoba, expropiada por vía de hecho por las organizaciones socialistas en la tercera década del siglo xx. El proceso de recuperación de la narración histórica potenció la reintroducción de la institución dentro de la ANUC, que fundó una serie de baluartes durante la década de los setenta en las haciendas que ocuparon. Esos baluartes fueron nombrados en honor a los luchadores del baluarte rojo, como por ejemplo, Vicente Adamo y Juana Julia Guzmán (Rivera Cusicanqui, 1982; Zamosc, 1986, pp. 168-169). De esta forma, se esperaba combinar la investigación con el activismo; los investigadores y los dirigentes campesinos incidían tanto en el trabajo de recolección y análisis de materiales, como en las actividades políticas relacionadas con las invasiones de las haciendas.

Los escritos de Fals Borda hacen hincapié en los conceptos fundamentales de la IAP, debido a que contienen breves descripciones de los productos de estas investigaciones y reflexionan sobre su articulación con el proceso político de la ANUC. Sin embargo, no dan una receta para los procedimientos metodológicos de la IAP más allá de la necesidad de la participación horizontal de los investigadores internos y externos, y el acoplamiento de los propósitos investigativos con los objetivos políticos. Como explica el canadiense Budd Hall, quien entró en diálogo con Fals Borda a mediados de la década de los setenta, el contexto político, las relaciones de poder y el conocimiento local jugaban papeles fundamentales en la construcción metodológica, de tal forma que en cada proyecto asumirían formas diferentes (Hall, 1992, p. 20). En este artículo intento examinar algunas de las metodologías empleadas por Fals Borda y la Fundación del Caribe. En particular, reviso el proceso de investigación y preparación de los folletos ilustrados que publicaron para la educación de la base de la ANUC, porque es en este proceso que podemos descifrar más claramente las relaciones entre los pares y las diferentes responsabilidades que asumían. Entendido el colectivo investigador como un grupo que funcionaba mediante relaciones de horizontalidad, voy a atreverme a desviar nuestra mirada, a no concentrarnos exclusivamente en Orlando Fals Borda, sino a examinar más a fondo otros miembros de su equipo, cuyo accionar arroja luces sobre el proceso de la IAP.

Metodología

Durante los últimos nueve años me he dedicado a entender cómo se llegaron a producir esas historias gráficas, comprender de qué manera podrían constituirse como procesos de investigación y reflexionar sobre cómo formaban parte de una metodología participativa. Mi enfoque principal es la reconstrucción del proceso adelantado por el equipo de investigación, con base en la documentación que Fals Borda dejó en el Centro de Documentación del Banco de la República en Montería (CDRBRM). Allí reposan transcripciones de entrevistas, algunos cuadernos que documentan la grabación de las memorias de los luchadores del pasado, actas y agendas

de la Fundación del Caribe. Pero existen muy pocos apuntes sobre las reuniones en las cuales se discutía el proceso de recuperación de la historia. Con la excepción de unos pocos integrantes de la Fundación del Caribe, casi todos los demás participantes campesinos están muertos, algunos de vejez mientras que otros perdieron la vida en la ola de represión que persiguió a la ANUC durante las décadas siguientes, o bien, se desaparecieron del escenario público y ahora resulta imposible ubicarlos. La ausencia de muchos de los protagonistas de este proceso, combinada con los vacíos que encontré en el archivo, me forzó a usar mi imaginación y, como describiré abajo, la colaboración de un grupo de dibujantes de cómics, para generar una narrativa coherente del proceso investigativo.

[139]

Visualidad y escritura como acción...

Imputación e investigación

En *Historia doble de la Costa*, su narración de la historia popular de la Costa escrita después de su experiencia con la ANUC, Fals Borda utilizó un recurso conceptual prestado de la jurisprudencia, la imputación: la combinación de datos históricos verificables con un trabajo imaginativo que diera carne al esqueleto de sus evidencias. En los varios tomos de *Historia doble* irrumpen narraciones de personajes ficticios compuestos de varios narradores cuyas palabras están documentadas en forma de apuntes y transcripciones de entrevistas en el archivo personal del investigador. Ciertos personajes históricos cobran vida mediante la creación de diálogos imaginarios que el autor resucita, a partir de la documentación y de su imaginación (Robles Lomeli, 2015). La imputación le permite a Fals Borda “llenar con carnes y músculos la osamenta que me describieron [...] y sumar, combinar y componer la información para darle coherencia y eficacia comunicativa” (1981, p. 58B).

Durante mucho tiempo deduje que el recurso a la semificcionalización de los datos históricos en *Historia doble* no era más que un vehículo literario; un texto que capta el tono de la voz campesina, a la vez que obliga al lector a entrar en un diálogo de saberes con los narradores y personajes que pueblan sus páginas. No obstante, en un análisis retrospectivo Fals Borda arguye que la imputación es una metodología que se usaba a menudo entre los campesinos (aunque parece que él nunca utilizó explícitamente la palabra imputación en su trabajo con la ANUC) (Fals Borda, 1985, p. 59). Pero no podía identificar en un principio los mecanismos para ejercer la imputación en el espacio campesino.

Llegué a la conclusión de que era necesario comenzar con una reflexión acerca de lo que significaba investigación para los campesinos de la ANUC, para poder entender cómo se empleaba la imputación en terreno. Con base en mis propias experiencias colaborativas de investigación con intelectuales indígenas colombianos (Rappaport, 2008), comencé a entenderla más bien como un proceso de diálogo en el que tanto los campesinos como los investigadores externos ofrecían sus propias interpretaciones de las fuentes históricas, a lo que Fals Borda mismo alude cuando invita a sus lectores a entrar en un proceso de “transformar la entrevista en una experiencia de

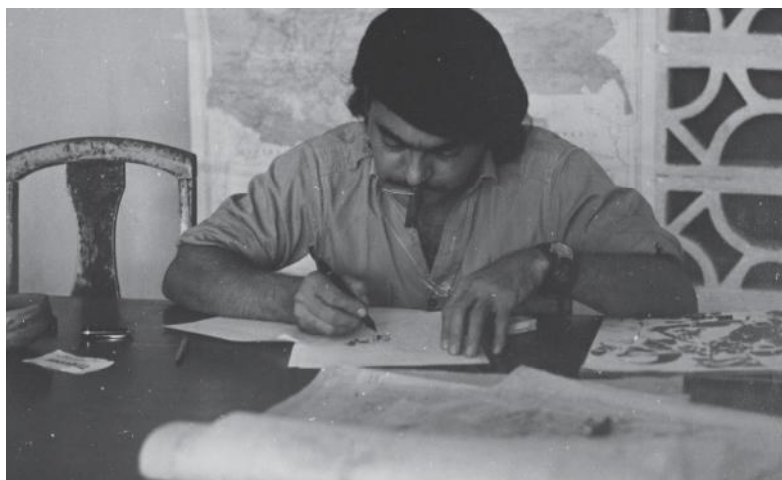
participación y consenso entre el dador y el receptor de la información, en la cual ambos se identificaron en cuanto a la necesidad y fines compartidos de esa experiencia” (1978, p. 23). Es decir, investigar no era “devolver” a los campesinos los datos coleccionados por investigadores externos, sino el mismo proceso de recordar el pasado y analizarlo conjuntamente. Justamente, esto es lo que investigadores posteriores distinguen como un fundamento de la investigación colaborativa (Vasco, 2002).

De esta manera comprendí que tal vez el mejor escenario para explorar el ejercicio popular de la imputación era el de una serie de folletos ilustrados que la Fundación del Caribe producía en colaboración con la ANUC (Chalarka, 1985). Esas historias, narradas en forma de cómics, no eran simples relatos de lucha, sino que funcionaban como un espacio dentro del cual tanto los campesinos como los investigadores externos podían ejercer y combinar sus facultades imaginativas. Definitivamente, la recolección formal de datos fue, en su mayor parte, la labor de Fals Borda y de los investigadores de la Fundación del Caribe. En lo que sigue intento leer paralelamente las entrevistas que coleccionó el sociólogo colombiano y los cómics que produjo la Fundación del Caribe. Pero a la vez quiero conceptualizar el proceso de escritura de las historietas como un escenario de investigación dentro del cual los activistas campesinos lograban imaginarse como actores históricos y, consecuentemente, a través de sus acciones hacer historia.

Uliánov Chalarka y la elaboración de las historias gráficas

El análisis comienza con la figura 1. Se trata de un hombre con boina, con un cigarro en la boca, sentado en una mesa frente a un mapa de Colombia. Está en proceso de aplicar tinte a un dibujo, hojas de papel cebolla reposan en montón sobre el escritorio.

Figura 1. Uliánov Chalarka en su escritorio



Fuente: CDRBRM, Colección fotográfica, 1405.

El artista es Ulianov Chalarka. Este es su nombre de pila, aunque también se hacía llamar por su seudónimo, “Iván Tejada”, para protegerse de la represión gubernamental emprendida contra la ANUC. Chalarka nació en Pereira y migró en su juventud hacia la ciudad costeña de Montería (Córdoba), en la que su familia abrió un estudio de pintura. Ganaba su vida vendiendo reproducciones de pinturas de santos y haciendo retratos de miembros de la élite local, oficio que aprendió de su padre luego de retirarse del colegio para ayudar en la manutención del hogar. En la actualidad, muchas familias adineradas tienen esas imágenes en sus salas, sin percatarse de la colaboración entre Chalarka y la ANUC. También es conocido por sus caricaturas de personajes de Montería, muchas de las cuales se exhibían en el desaparecido bar del centro de la ciudad, El Percal (Garcés, 1992).

Según Orlando Chalarca¹, su hermano, Ulianov era autodidacta con un amplio conocimiento del arte clásico. En el estudio que mantiene Orlando en la casa familiar en el barrio La Granja en Montería reposa un autorretrato de Ulianov vestido con una indumentaria temprano-moderna, un intento de imaginarse en el lugar de Rembrandt. Los dinteles de la casa están adornados con reproducciones del arte azteca, maya y muisca; Orlando nos informó que en el techo de la entrada habían construido un minotauro, razón por la cual, muchos conocen la casa como la “Esquina del Diablo”.

A principios de la década de los setenta, Chalarka llamó la atención de Fals Borda y los miembros de la Fundación del Caribe quienes buscaban un artista que les pudiera ayudar a crear historias gráficas, con el propósito de estimular a los campesinos a colaborar con la ANUC en la ocupación de haciendas. Chalarka produjo cuatro historietas entre 1972 y 1974, cada una de quince a veinte páginas de extensión, investigadas y escritas con la colaboración de activistas de la ANUC. Cada folleto ilustrado tomó seis meses de trabajo aproximadamente, sumando el periodo de investigación y el proceso de escritura. Chalarka fue asesinado en 1977. Se supone que su muerte estuvo relacionada con sus actividades políticas aunque nunca se investigó quiénes fueron los autores.

Al ver la foto pareciera que Chalarka desempeñara un oficio solitario. En realidad, en esta foto está poniendo los últimos toques a un material cuyo proceso autoral era profundamente participativo. Los folletos gráficos que resultaron de estos primeros intentos de la IAP fueron investigados y compuestos por un conjunto de actores de diferentes talentos y experiencias de vida, quienes participaron en lo que se podría llamar una cadena de conversaciones y colaboraciones. La agenda fue construida por los dirigentes de la ANUC en diálogo con los integrantes de la Fundación del Caribe, mediante un programa de investigación a través del cual se buscaba materiales en archivos históricos y se entrevistaba a ancianos que habían participado entre 1920 y 1960 en las luchas campesinas. Chalarka tomaba apuntes dibujados en estos eventos, luego compartía sus bocetos

1. El apellido original era Chalarca, pero Ulianov cambió la ortografía por “Chalarka” para identificarse como artista.

Figura 2. Uliyanov Chalarka retratando a Ignacio Silgado ('El Mello') en Aguasnegras, San Onofre, Sucre (1973)



Fuente: CDRBRM, Colección fotográfica, 1945.

con el público campesino, que le ofrecía críticas constructivas y con ello se aumentaba la información y se mejoraba lo que él había dibujado. Un comité en Montería compuesto por dirigentes de la ANUC y miembros de la Fundación del Caribe se encargaba de la maquetación, en la que se unían los bocetos en paneles y se agregaban globos con diálogo y cartelas con narraciones verbales. Después de que la ANUC aprobó la versión final, esta se expuso públicamente en las comunidades, de tal modo que el conocimiento contenido logró expandirse más allá de los mismos folletos (Rappaport y Negrete, 2015; Rappaport, 2018).

Es obvio que la lectura de estos cómics —inclusive para las personas analfabetas a quienes se les leía las cartelas en voz alta— requiere un trabajo de imputación. El lector de cualquier historieta tiene que reconstruir en su imaginación un mundo que en el texto está representado por un conjunto reducido de íconos y frases organizados en viñetas secuenciales —y es necesario recordar que saber leer un cómic es una habilidad aprendida, no natural (McCloud, 1993, p. 30)—. Pero no nos podemos quedar en el reconocimiento de la labor activa del lector de cualquier historieta: hay que entrar más a fondo en el proceso de redacción de los textos costeños para entender de qué manera la imputación se vuelve una estrategia tanto investigativa como política.

La manera en que funcionaba este proceso en el terreno la podemos observar en otras fotos. Uliyanov Chalarka, con su emblemática boina, se sienta frente a un rancho con techo de paja, con un grupo de niños mirando por encima de su hombro (figura 2). Chalarka está trabajando en el retrato

Figura 3. “El Mello” como narrador de *Felicita Campos*

[143]



Fuente: Chalarka (1985, p. 67)

de un anciano afrocolombiano, vestido con una camisa de rayas, sosteniendo un machete; el señor se recarga, relajadamente, frente a un jeep blanco. El sujeto del retrato se identifica en el reverso de la foto como “El Mello”. Es Ignacio Silgado, viejo activista de la aldea de Aguasnegras, municipio de San Onofre, Sucre, a quien se le dio el papel de narrador del cómic *Felicita Campos* (figura 3). Cada uno de los folletos ilustrados tiene un narrador semificticio, basado en un líder conocido de la región, pero que combina las historias de varios narradores (otro ejemplo de la “imputación”).

La reputación del Mello como dirigente de base llevó al comité a adaptar su rostro para que cumpliera la función de narrador de la historia de Felicita Campos, organizadora comunitaria que sufrió los ataques de la policía y llevó hasta Bogotá sus demandas en defensa de las tierras campesinas. La presencia del Mello en la historia gráfica recuerda a los lectores que los protagonistas de las luchas del pasado siguen viviendo entre ellos. Al experimentar la inmediatez de los dibujos hechos por Chalarka, alimentados de los rostros identificables de sus vecinos, los campesinos podían verse como protagonistas de la historia y proyectarse dentro de la experiencia de los actores históricos y motivándoles a tomar la iniciativa de la acción.

En la figura 4 Uliyanov Chalarka se sienta en la mesa, vestido con una camiseta de fútbol y su boina puesta, para tomar apuntes dibujados. A su derecha se encuentra un activista, nieto de Felicita Campos, quien alza la mano para acentuar un punto. Dos campesinos escuchan pasivamente, mientras que los otros dos hombres con los sombreros vueltiaos característicos de la región, conversan entre sí. Ellos son Florentino Moreno, un dirigente de la ANUC (que viste camisa de botones) y Néstor Herrera, miembro de la Fundación del Caribe (vestido con la camiseta de mangas

Figura 4. Grupo de estudio de Aguasnegras (1973)



Fuente: CDRBRM, Colección fotográfica, 1946.

largas). Ambos fueron protagonistas en la preparación del folleto ilustrado y dinámicos impulsores del activismo en el municipio de San Onofre. En esta foto podemos observar de cerca lo que era la investigación para este equipo: un grupo de líderes campesinos y colaboradores escolarizados dirigiendo una conversación con los narradores testigos de los hechos, con el objetivo de transmitir a la comunidad la historia inspiradora de las luchas de sus ancestros, comunicada en un lenguaje comprensible. No hay una sola voz autorizada en este diálogo, más bien se entremezcla el conocimiento popular con el académico.

Ulianov Chalarka —quien no era campesino, ni investigador entrenado, sino un pintor de barrio— ocupaba una posición intermedia, a manera de traductor, entre los conocimientos que los campesinos expresaban en sus reuniones con el equipo y la interpretación de los materiales cuidadosamente coleccionados por Fals Borda y los miembros de la Fundación del Caribe. Quiero explorar este posicionamiento tan crítico de Chalarka para reflexionar sobre lo que contribuye a nuestro entendimiento de la investigación-acción.

Por lo general, el autor de un cómic es el que escribe el guión —el boceto de la organización visual de las páginas—, a no ser que el escritor del guión y el dibujante sean la misma persona. El guión precede a los dibujos (Sacco y Chute, 2011). Inicialmente, pensaba que las historias gráficas de la ANUC siguieron el mismo modelo, puesto que en el archivo de Fals Borda hay largas y detalladas transcripciones de entrevistas que sirvieron de evidencias históricas para el cómic. Pero a pesar de que fuera imprescindible la investigación, parece que en este caso no hubo guión inicial, sino que los folletos ilustrados —o, por lo menos, las secciones de los cómics

basadas en narraciones orales de campesinos— emergieron de los apuntes dibujados por Chalarka durante las entrevistas o al escuchar la entrevista grabada (Rappaport y Negrete, 2015, p. 37). En el archivo encontré líneas de tiempo que construyeron los investigadores a partir de las entrevistas. Estas últimas bien podrían haber servido como guías para planear la trama de la narración pictórica, pero no son guiones en un sentido estricto porque no especifican el canal visual de la historieta; creo que más bien servían para organizar una narración paralela en formato verbal de la misma historia de *Tinajones*, a la cual me referiré luego (CDBRM, 1917, 1918, 1923).

En vez de depender de un guión, el mismo proceso de investigación colectiva permitió que Chalarka identificara los momentos críticos en la narración, los que luego se anclan a las viñetas. Es decir, estos contenidos no surgieron a partir de un guión, sino del mismo proceso de interpretación en el cual participaron campesinos, dirigentes e investigadores. Ulianov Chalarka jugaba un papel central al dar cuerpo a este proceso de imputación, tanto en el momento de escuchar las narraciones como en la etapa de armar las viñetas. Voy a usar la historia gráfica *Tinajones* para examinar su papel (Chalarka, 1985, pp. 27-45).

Lo que significa “mirar”

Comienzo apelando al ensayista y artista John Berger (2001), quien nos recuerda que un dibujo no es lo mismo que una foto, porque el lápiz no reproduce —ni tampoco tiene la intención de reproducir— lo que la lente de la cámara capta instantáneamente. En cambio, Berger infiere que el acto de dibujar contextualiza el objeto registrado dentro de experiencias previas de mirar. Un dibujo es algo elaborado, meditado, una especie de ficción “con una plenitud de realidad que raramente experimentamos en la vida” (pp. 43-44). En este sentido, siguiendo a Berger, quiero argüir que el formato del cómic que adoptaron en Córdoba era mucho más que un medio fácilmente legible para campesinos analfabetos: era un poderoso vehículo para estimular la imaginación, precisamente porque rechazaba lo instantáneo a favor de la reflexión.

Analicemos la interpretación que hace Ulianov Chalarka en *Tinajones* del encuentro en 1961 de los campesinos de San Bernardo del Viento con el terrateniente José Santos Cabrera (figura 5). Aquí, Cabrera lleva su indumentaria urbana, como buen político de ciudad, a su espalda están dos soldados listos para el combate. Gesticula con rabia en un intento de legitimar las tácticas cuestionables que quiere utilizar para usurpar las tierras de los campesinos. Un niño semidesnudo grita, atrapado entre la tropa y el terrateniente. Los campesinos —hombres y mujeres en ropa vieja y remendada— se mantienen parados con desafío, sus hijos asustados agarrando las piernas de sus padres, replicando la posición del pequeñito atrapado por los soldados. Sus puños y machetes en alto confrontan el dedo levantado de Cabrera, con lo que manifiestan la negativa de los campesinos a abandonar las fincas que crearon en los humedales cuatro décadas atrás. Entre el terrateniente y los campesinos está el padre Ignacio Arroyabe, con

su Biblia en la mano. Amenaza con dejar la sotana antes de abandonar a los campesinos. Esta es una referencia visual a una de las historias orales recolectadas en San Bernardo, una cita textual del dirigente Federico Fiordanengo, quien en su entrevista en 1972 recordaba que “el padre le dijo que si él ganaba esas tierras dejaba la sotana” (CDRBRM, 1913, folio 10177). Es como si estuviéramos sentados por detrás de Chalarka, observándole mientras él escuchaba al narrador.

Figura 5. Encuentro del terrateniente José Santos Cabrera con el padre Ignacio Arroyabe y los campesinos



Fuente: Chalarka (1985, p. 40).

Esta representación de la salva inaugural de una ola de resistencia campesina es mucho más que lo que recoge una foto. En ella el artista capta un momento de una entrevista con un dirigente, pero la viñeta comprende mucho más que ese evento. Condensa pictóricamente varios momentos históricos y las investigaciones de múltiples activistas, en una representación icónica del pasado. Chalarka no presenció el encuentro. Las especificidades de sus retratos se originan en su experiencia personal y en los materiales suministrados por los investigadores de la Fundación del Caribe. La fisonomía de Cabrera es la adaptación de un retrato del terrateniente en su juventud (CDRBRM, Colección fotográfica, 1352). Las posiciones corporales que asumen los diferentes actores vienen de observaciones cuidadosas que hizo Chalarka en sus visitas a la zona y de su familiaridad con los miembros de la sociedad sinuana de su época. Los cuerpos mismos del equipo investigador proporcionaron los modelos para las poses de los personajes; es decir, los investigadores tuvieron que *habitar* los cuerpos de los personajes, revivir los acontecimientos, para que Chalarka pudiera darles credibilidad. Es más: en esta viñeta podemos observar cómo el artista procede desde el apunte dibujado para terminar en un panel de cómic. Los soldados y los campesinos bien pudieron haber sido agregados posteriormente, no son el ancla de la viñeta, cuyo centro es la pareja compuesta por el padre Arroyabe y Cabrera. Chalarka escudriñó en su propia memoria para llegar a esas imágenes laterales, como es el caso de su retrato de los soldados, cuyo origen está en sus experiencias con las invasiones de haciendas de la ANUC, cuando la tropa acudía para reprimir

a los campesinos. Por lo tanto, la representación de estos parados en un grupo pudo haber venido de cualquier reunión o manifestación que el artista había presenciado. En ambos casos, sin embargo, el dibujante procuraba representar a los actores con la indumentaria de su época histórica. De esta manera, Chalarka redondeaba el dibujo y creaba un momento icónico.

Una lectura colectiva

El único miembro del equipo que realmente entendía el lenguaje de los cómics era Ulianov Chalarka, pero está muerto. Por lo tanto, opté por emprender una lectura colaborativa de los folletos ilustrados con un grupo de historietistas: Pablo Guerra, Camilo Aguirre y Henry Díaz, el primero, guionista, y los otros dos, dibujantes de *Caminos condenados*, una novela gráfica (Ojeda, Guerra, Aguirre y Díaz, 2016) basada en un estudio etnográfico (Ojeda, Petzl, Quiroga, Rodríguez y Rojas, 2015). Esta obra relata las consecuencias de la complicidad de la violencia paramilitar y la agroindustria en los Montes de María, una región ubicada en la Costa Caribe, más al norte de San Bernardo del Viento. Aprendí mucho en el curso de las casi cuatro horas de conversación con Pablo, Camilo y Henry, mientras reflexionábamos en torno a las páginas de las historietas, proyectadas en una pared del salón dentro del cual nos reunimos.

Pablo, Camilo y Henry me ayudaron a identificar la sedimentación del acto de mirar, plasmado en las viñetas de *Tinajones*. Describieron los cómics de Ulianov Chalarka como obras “de retazos” que exhiben pedazos extraídos de apuntes-dibujos, que luego fueron incorporados a las viñetas del cómic. La figura 6 es la interpretación de un evento que tuvo lugar casi tres décadas antes del encuentro de Cabrera con el padre Arroyabe. En 1934, el terrateniente, en ejercicio de su poder como Secretario de Hacienda del Departamento de Bolívar, mandó a los soldados a desalojar a los campesinos a través de medios coercitivos como quema de chozas, intimidación y golpes a la gente. En la viñeta se yuxtaponen varias escenas, no precisamente en una secuencia sino más bien como representación de eventos que acontecieron simultáneamente, de los cuales señalaré dos: a la izquierda, una mujer preñada (identificada como Sergia) huye de un

Figura 6. La represión en *Tinajones*



Fuente: Chalarka (1985, p. 35).

ranchos en llamas, perseguida por un agente de policía; en el centro, un policía golpea a un hombre (identificado como Juan Blanco, el marido de Sergia) y exclama “Esto es pa’ que se metan con los doctores!”, recordándole quién es el responsable del ataque.

Encontré las mismas escenas en las transcripciones de las entrevistas hechas por Fals Borda. Según la narración de Ignacio de la Rosa, campesino y activista de la aldea de Cañogrande:

Allá abajo había una boca que le dicen el Soldado, mandó el [sic] un empleado que tenía, Espitia, y sacó una mujer del rancho donde vivía, parida, y la sacaron afuera y le quemaron la casa. Llamarse la señora Sergia y el marido llamarse [sic] Juan Blanco. La dejaron [sic] sin casa, le quemaron la casa, ese fue Felipe Espitia que lo tenía el de peón y de ahí siguió haciendo atrocidades por todas partes. (CDRBRM, 1913, folio 10186)

Son eventos rápidamente interpretados por el lápiz de Chalarka mientras el dibujante escuchaba la exposición de Ignacio de la Rosa. La yuxtaposición de los apuntes visuales dentro de esta viñeta no es perfecta. Es difícil precisar el posicionamiento de los diferentes escenarios, en la medida en que el tamaño de las figuras no parece coincidir con la relativa distancia del observador o lector; es decir, hay una confusión de perspectiva. Estamos ante varios apuntes combinados en una sola viñeta con las suturas a plena vista. Lo anterior sugiere que la composición de las viñetas pertenece a otra etapa de la preparación del folleto, diferente a la de hacer el dibujo. La creación del panel es una superposición de varios actos de mirar: el del comité investigador que se une al del artista y al del narrador.

Dos miradas de *Tinajones*

Quiero reflexionar sobre el punto de vista de Uliánov Chalarka como observador, con el propósito de mostrar cómo el trabajo del artista sirvió como un puente epistemológico entre los investigadores y los campesinos. La historieta *Tinajones* nos brinda la mejor oportunidad para entrar en este análisis, no solo por la existencia de centenares de páginas de entrevistas transcritas, informes y documentos históricos que servían como evidencias históricas para la posterior composición del cómic, sino porque existe una publicación hermana, que también se llama *Tinajones*, compuesta por Orlando Fals Borda, Víctor Negrete y María Cristina Salazar (CDRBRM, 1918; CDRBRM, 1923). Esta publicación es una narración histórica en prosa que cuidadosamente detalla los diferentes pasos legales y las estrategias activistas a lo largo de tres décadas de José Santos Cabrera y los campesinos de la boca del Sinú. Ese documento, dirigido a un público lector escolarizado, tenía como destinataria a la dirigencia regional de la ANUC y los aliados urbanos del movimiento campesino. Las diferencias entre este documento y el cómic ilustran la posición mediadora de Uliánov Chalarka.

Voy a resumir algunos aspectos adicionales de la historia. Los campesinos, procedentes de los alrededores del puerto ribereño de San Bernardo

Figura 7. El paisaje construido



Fuente: Chalarka (1985, p. 32)

del Viento, llegaron en busca de tierras a la boca del río en la década de los veinte. Ubicado en una curva del río Sinú, el territorio en ese entonces estaba conformado por tierras baldías, aunque varios hacendados ya habían legalizado títulos de propiedad en el área en el siglo XIX sin establecer linderos claros. El sitio de colonización estaba ubicado cerca de la boca del río Sinú en la bahía de Cispatá, una zona de manglares llamada Caño grande que se caracterizaba por padecer inundaciones anuales. Los campesinos aprovechaban este ecosistema, construyendo sobre los cimientos de los manglares campos de cultivo muy parecidos a los varios miles de hectáreas de camellones precolombinos construidos por los zenú en el río San Jorge (Plazas y Falchetti, 1981). El proceso de construcción campesina se describe vivamente por Manuel Zapata Olivella, autor de la novela *Tierra mojada* y oriundo del cercano puerto ribereño de Lorica (Zapata, 1964, pp. 97-98, 102-103). La novela, que rememora la historia documentada en un lenguaje literario que conserva el habla típica del campesinado sinuano, está citada como fuente en la primera página del cómic (Chalarka, 1985, p. 28). Fals Borda registra el mismo proceso en su cuaderno de campo, identificándolo según el término usado por los campesinos, “calce” (CDRBRM, 1921, fol. 10247, p. 8r). Podemos decir que los colonos campesinos construyeron su medio ambiente, cañito por cañito.

En un par de viñetas (figura 7) podemos discernir el territorio construido por los mismos campesinos y dedicado al cultivo del arroz (Chalarka, 1985, p. 32). En el panel superior vemos una casa construida sobre pilotes en el mismo río, al lado de un platanar sembrado en tierra firme. Frente a la casa, en la misma ciénaga, los tallos de arroz se asoman de las aguas. Una canoa llena de lo que parece ser cocos y unos bultos, tal vez de arroz, está en primer plano. En el panel inferior, que es, como el anterior, panorámico,

observamos una serie de propiedades, cada parcela separada de sus vecinos por los caños que nutrían el paisaje. Atados de arroz cuelgan de un palo, que se seca al sol, mientras que frente a otra casa hay dos pilones para descascarar el arroz. Pasa por el río una lancha, cargada de costales y pilotada por dos hombres, uno de los cuales comenta, “Este año tengo media hectárea más donde trabajar”, haciendo alusión al proceso constante de construcción de camellones para expandir la superficie cultivable.

Los campesinos lucharon durante dos décadas con Cabrera por el control de este territorio, que ofrecía campos cultivables ya mejorados por los mismos colonos. Alegaron que el territorio que colonizaron con su sudor y sangre era de tierras baldías y se rehusaron obstinadamente a abandonar sus campos de arroz. Cuando los representantes del INCORA, Carlos Duica y Camilo Torres, visitaron la región en 1961 para investigar acerca de la necesidad de una reforma agraria, uno de sus interlocutores campesinos subrayó su propia justificación de su derecho a la tierra: “Mostrando sus duras manos cruzadas de cicatrices, uno de los campesinos decía ‘nuestros títulos son las manos’” (CDRBRM, 1914, fol. 10203).

Pero el proceso natural de inundación anual al cual los campesinos sinuanos se acomodaban, ocasionalmente fue interrumpido por eventos más catastróficos. De repente en 1942 el Sinú abrió una nueva boca y una delta en Tinajones, lo que provocó la inundación ruinoso de los campos de cultivo de los colonos y la salinización de su tierra (Serrano, 2004). Podemos observar este evento en la poderosa imagen en blanco sobre negro que pintó Chalarka (figura 8), en la cual una canoa cargada de personas y de bultos lucha contra una enorme ola de agua llena de escombros; las hojas de una palma al borde del río son sacudidas por los vientos formidables que acompañan a la creciente (Chalarka, 1985, p. 38). Mientras que todas las otras viñetas de *Tinajones* están dibujadas en forma de cómic —es decir, son icónicas y sencillas, con una economía de expresión— este panel asume la forma de una litografía, con una densidad de detalle que obliga al lector a tomar nota de la catástrofe y a detenerse más tiempo en la viñeta.

Los terratenientes no quisieron cerrar la nueva boca, sino que esperaban que el río mismo expulsara a los colonos. El 9 de diciembre de 1973 David Sánchez Juliao reprodujo la voz de uno de los campesinos en el magazín dominical del diario *El Tiempo*: “Esto eran veinte mil hectáreas, como le digo. Puro arroz. Después de tanto luchar estas tierras, en una lucha larga, que duró años que parecen siglos, venir el mar a arruinarlo todo. Y dígame, ¿quién vence al mar?” (CDRBRM, 1920, folio 10246).

Los humedales son un hecho de vida en la costa del Caribe, como anota el empresario minero alsaciano Luis Striffler, quien se asombró al encontrarse frente a la vegetación del Sinú, pintándola en su prosa como un paisaje fértil y silvestre, lleno de insectos y serpientes (Striffler, 1990, pp. 30-31). Estas descripciones de las ciénagas costeñas dejan muy poco espacio para sus habitantes humanos, como observa Nohora Arrieta. Para el francés, este era un paisaje natural, no humano, lo que justificaba la explotación del territorio por los inversionistas extranjeros (Arrieta, 2015,

Figura 8. “Y se vino la creciente”



38

Fuente: Chalarka (1985, p. 38).

pp. 118-119). Aunque en *Historia doble* Fals Borda siempre presta atención al aspecto humano del paisaje, no es tan evidente en la versión en prosa de *Tinajones*, en la que en cambio, describe un paisaje selvático que era “a la vez magnífico y aterrador” (CDRBRM, 1912, p. 9), sin que aparezca el rostro campesino de la delta del Sinú.

La versión en prosa de *Tinajones* provee a sus lectores una riqueza de detalles históricos: las maniobras legales de Cabrera a lo largo de los años, las primeras agitaciones de resistencia campesina, las recomendaciones de Duica y Torres al INCORA que resultaron en la compra de parte de la finca por el Estado, entre otros. Su estilo no es académico sino periodístico, con una prosa fluida. Sus detalles, particularmente la información legal, eran potencialmente útiles para el liderazgo del movimiento campesino cuando enfrentaba al sistema jurídico y la opinión pública. Pero el río desaparece de la narración después de las primeras páginas, así mismo, no es una figura central en las entrevistas que recolectó el equipo antes de escribir el folleto (CDRBRM, 1913); para los campesinos el Sinú es, más bien, una constante en la vida, algo que no es necesario mencionar.

En su historieta, Ulianov Chalarka capta un “*ethos* anfibio”—adjetivo que usa Fals Borda repetidamente en *Historia doble* para caracterizar al campesinado sinuano (1979, Parte 1)—que no entra en la narración histórica en prosa, porque su objetivo y su público lector no requieren tal énfasis—. Sin embargo, el cómic presenta posibilidades diferentes de comunicación gracias al lenguaje visual. Aquí, el personaje y el enemigo principal es el río: aparece en más de la mitad de las viñetas, frecuentemente como

protagonista de la historia, pero a veces como trasfondo de la narración, es un actor poderoso que nutre y destruye simultáneamente.

No es sorprendente que un artista monteriano prestara tanta atención al Sinú. El río es tan central en las vidas de los ciudadanos como lo es para los campesinos. En el siglo XIX era la vía principal de transporte en la región, que unía a Montería con la costa y la ciudad de Cartagena. Atraviesa la ciudad, es el punto de referencia más indiscutible del paisaje urbano. Los ciudadanos comen pescado en sus riberas y la cruzan en planchones que se deslizan de un lado al otro del río mediante un sistema de cables y poleas. Por lo tanto, Chalarka reconoce la centralidad del río en la narración campesina, sabe que es la columna vertebral que une todos los acontecimientos. Es por eso que aparece un mapa aéreo (figura 9) precisamente en la mitad de la historieta. El pueblo de San Bernardo está en la parte inferior de la imagen. De ahí seguimos las curvas del río hasta que su curso se dirige a la derecha, donde podemos ver los campos de cultivo en el espacio de sombra dibujado con líneas paralelas, entre los dos puntos señalados como Tinajones y Caño grande. Desde esta curva brota la nueva boca del río en Tinajones. Chalarka posiciona su mapa en la mitad del libro, dividiendo la historia en dos: la construcción de un paisaje agrícola por los campesinos y la búsqueda de soluciones luego de la devastación producida tanto por el río como por el terrateniente.

Figura 9. Mapa de San Bernardo (Córdoba, Colombia)



Fuente: Chalarka (1985, p. 37).

Conclusión

En los detalles de *Tinajones*, que son más visuales que verbales, podemos captar el protagonismo del artista Uliyanov Chalarka dentro de un proyecto pionero de investigación-acción que usualmente recordamos por las figuras de Fals Borda y la ANUC. Sin la mediación de actores como Chalarka, el trabajo de construir una imaginación colectiva encaminada hacia la acción no habría sido posible. Obviamente, Chalarka trajo al proyecto un talento formidable y un agudo ojo etnográfico, adaptó su propia experiencia como habitante de las riberas urbanas del Sinú y su propia “ciencia popular”. El artista asumía un papel fundamental en el proyecto, no solo por sus habilidades y su creatividad, sino por su difícil clasificación. No pertenecía a la base de la ANUC, ni tampoco al grupo de investigadores externos entrenados. No era campesino pero había adoptado las sensibilidades de la gente rural del barrio popular de Montería en donde tenía su taller. La ambigüedad del posicionamiento de Chalarka me sugiere que más bien deberíamos entenderlo como un intelectual orgánico y, como tal, ocupaba una posición mediadora entre los diferentes miembros del equipo. En el terreno servía de traductor entre los narradores campesinos y los investigadores, no solo por saber dibujar sino por tener la capacidad de entender los dos mundos, el rural y el urbano, regido por una ciencia propia y por la teoría académica. Chalarka nos ayuda, además, a visualizar cómo el proceso de investigación-acción trascendió a Fals Borda, a pesar de sus obvias contribuciones. La metodología obligaba a que cada miembro del equipo hiciera su propio aporte, a partir de relaciones de horizontalidad. En este sentido, es lógico comenzar el análisis de la metodología IAP desde cualquier integrante del equipo y no necesariamente desde Fals Borda —me imagino que él mismo habría estado de acuerdo con esta conclusión—.

Volvamos a la foto del equipo de *Felicita Campos* para ver mi conclusión en carne y hueso. La entrevista con el descendiente de Felicita es una conversación entre un investigador y un narrador. Chalarka está presente en calidad de observador. Néstor Herrera me confesó que nunca logró conocer muy bien al artista porque era muy reservado. Pero en esta foto —y en la historieta misma— parece que el narrador estuviera hablando con Chalarka, canalizando la memoria por medio de la pluma del historietista taciturno. Diana Ojeda, la geógrafa cuya investigación impulsó la novela gráfica *Caminos condenados*, observó en una conversación que cuando viajó a Montes de María con los dibujantes del cómic, se abrieron espacios que ella no había identificado en cuatro años de trabajo de campo. En el mismo sentido, el papel del artista muestra nuevos espacios para que repensemos lo que podría haber sido la participación en los albores de la investigación-acción en la Costa Caribe colombiana.

Agradecimientos

Agradezco a los directores y a los empleados del Centro de Documentación Orlando Fals Borda del Banco de la República por su colaboración y su amistad a lo largo de los últimos años. También doy mis

agradecimientos a los estudiantes de posgrado de Georgetown quienes han servido de ayudantes e interlocutores en este proyecto: Óscar Amaya, Nohora Arrieta, Luis Daniel González, Diana Gumbar, Martha Lucía Jaramillo, Jafte Robles Lomeli y Edgar Ulloa; Mónica Moreno, estudiante de doctorado de la Universidad Nacional de Colombia, también ha sido una importante interlocutora y me ha facilitado documentación de archivo de varios repositorios. También agradezco a Jafte Robles Lomeli por sus correcciones a mi castellano agringado. Sobre todo, mis agradecimientos van a mi mentor, Víctor Negrete Barrera, quien, de buen humor y buena voluntad nunca se ha cansado de mis preguntas persistentes sobre la Fundación del Caribe y sus logros en la Costa.

Referencias

- Arrieta, N. (2015). Literatura y política en la “reconstrucción” de Jegua en “Resistencia en el San Jorge”: una lectura de los archivos personales de Orlando Fals Borda. *Tabula Rasa*, (23), 105-129.
- Berger, J. (2001). Drawn to that moment. En G. Dyer (ed.), *Selected essays: John Berger* (pp. 41-44). Nueva York: Pantheon.
- Bonilla, V., Castillo, G., Fals Borda, O. y Libreros, A. (1972). *Causa popular, ciencia popular: una metodología del conocimiento científico a través de la acción*. Bogotá: La Rosca de Investigación y Acción Social.
- Chalarka, U. (1985). *Historia gráfica de la lucha por la tierra en la Costa Atlántica*. Montería: Fundación del Sinú. Consultado el 29 junio del 2017 en <http://repository.oim.org.co/handle/20.500.11788/605>
- Fals Borda, O. (1978). *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla: por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Fals Borda, O. (1981). *El Presidente Nieto: historia doble de la Costa II*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Fals Borda, O. (1985). *Knowledge and people's power: lessons with peasants in Nicaragua, Mexico and Colombia*. Nuevo Delhi: Indian Social Institute.
- Fals Borda, O. (1986). *Retorno a la tierra: historia doble de la Costa*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Fals Borda, O. (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: Clacso/Bogotá: Siglo del Hombre.
- Garcés, J. L. (1992). *Los locos de Montería*. Montería: Domus Libri.
- Hall, B. (1992). From Margins to center? the development and purpose of participatory research. *The American Sociologist*, 23(4), 15-28.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Nueva York: William Morrow.
- Negrete Barrera, V. (2008). A la memoria del maestro Orlando Fals Borda: bases y desarrollo de la investigación-acción participativa en Córdoba (Colombia). *International Journal of Psychological Research*, 1(2), 85-97.
- Ocampo, G. I. (2007). *La instauración de la ganadería en el Valle del Sinú: la hacienda Marta Magdalena, 1881-1956*. Medellín/Bogotá: Universidad de Antioquia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Ojeda, D., Guerra, P., Aguirre, C. y Díaz, H. (2016). *Caminos condenados*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ojeda, D., Petzl, J., Quiroga, C., Rodríguez, A. C. y Rojas, J. G. (2015). Paisajes del despojo cotidiano: acaparamiento de tierra y agua en Montes de María, Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, (34), 107-119.
- Parra Escobar, E. (1983). *La investigación-acción en la costa Atlántica*. Santiago de Cali: Fundación para la Comunicación Popular.
- Plazas, C. y Falchetti, A. M. (1981). *Asentamientos prehispánicos en el bajo río San Jorge*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Rappaport, J. (2008). *Utopías interculturales: intelectuales públicos, experimentos con la cultura y pluralismo étnico en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario/Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Rappaport, J. (2018). El cobarde no hace historia: Orlando Fals Borda y la doble historia de la Costa del Caribe. En M. Moraña y J. M. Valenzuela (eds.), *Precariedades, exclusiones, emergencias: necropolítica y sociedad civil en América Latina*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte/Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa, en prensa.
- Rappaport, J. y Negrete, V. (2015). La IAP con las comunidades: el caso de los folletos ilustrados. *Documentos para la reflexión*, (10), 37-44.
- Rivera Cusicanqui, S. (1982). *Política e ideología en el movimiento campesino colombiano: el caso de la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos)*. Bogotá: Cinep.
- Robles Lomeli, J. (2015). El tatarabuelo a la sombra del caudillo: efectos y defectos testimoniales de la voz Mier en *El Presidente Nieto* de Orlando Fals Borda. *Tabula Rasa*, (23), 37-57.
- Rudqvist, A. (1986). *Peasant struggle and action research in Colombia*. Uppsala: Research Reports from the Department of Sociology, Uppsala University.
- Sacco, J. y Chute, H. (2011). Interview. *Believer*. Consultada el 22 octubre del 2014 en http://www.believermag.com/issues/201106/?read=interview_sacco
- Serrano, B. E. (2004). The Sinú river delta on the northwestern Caribbean Coast of Colombia: By infilling associated with delta development. *Journal of South American Earth Sciences*, (16), 623-31.
- Striffler, L. ([1875] 1990). *El Alto Sinú: historia del primer establecimiento para extracción de oro en 1844*. Barranquilla: Gobernación del Atlántico.
- Vasco, L. G. (2002). *Entre selva y páramo: viviendo y pensando la lucha indígena*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Zamosc, L. (1986). *The agrarian question and the peasant movement in Colombia: Struggles of the National Peasant Association 1967-1981*. Cambridge: Cambridge University Press/Geneva: United Nations Research Institute for Social Development.
- Zapata, M. (1964). *Tierra mojada*. Madrid: Bullón.

[156]

Joanne Rappaport

Fuentes primarias

Centro de Documentación del Banco de la República en Montería (CDRBRM).

Ítem 1912.

Ítem 1913.

Ítem 1914.

Ítem 1920.

Ítem 1921.

Ítem 1917, 1918, 1923.

Ítem 1913.

Colección fotográfica, 1352, 1405, 1945, 1946.