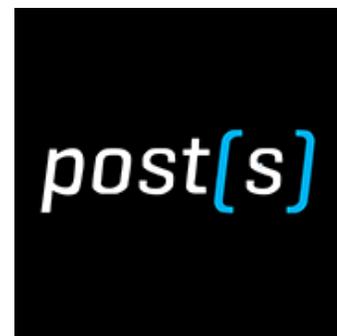

Archivo, Salsa y Resistencia: Memoria disruptiva para activar archivos comunitarios



Marcos Echeverría Ortiz
The New School, Estados Unidos
marcosecheverriao@gmail.com

post(s)
vol. 10, p. 226 - 243, 2024
Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
ISSN: 1390-9797
ISSN-E: 2631-2670
posts@usfq.edu.ec

Recepción: 06 febrero 2024
Aprobación: 15 abril 2024

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3119>

Resumen: *Where We Were Safe* es un documental interactivo/mapa/archivo de historia oral sobre los lugares históricos pero olvidados de la salsa en la ciudad de Nueva York. A través de la memoria cultural, este proyecto tiene el objetivo de reclamar el patrimonio cultural de tales sitios y de reconstruir el espacio histórico perdido debido a la gentrificación y el desplazamiento de comunidades afroamericanas y latinx. Este proyecto, que además cuenta con exposiciones interactivas, proyecciones comunitarias, un libro y una serie de talleres sobre mapeo oral, pretende explorar enfoques transmedia más colectivos. A lo largo de este ensayo, y con la discusión de conceptos y prácticas como la historia oral, la cartografía social, y el *liberatory memory work*, se propone el desarrollo de metodologías archivísticas más colaborativas que faciliten el acceso y la activación de archivos comunitarios.

Palabras clave: salsa, archivos comunitarios, cartografía social, historia oral, transmedia.

Abstract: *Where We Were Safe* is an interactive documentary, map, and oral history archive that highlights the historic, though often forgotten, landmarks of salsa in New York City. Through cultural memory, this project seeks to reclaim the heritage of these sites and reconstruct the historical spaces lost due to gentrification and the displacement of African American and Latinx communities. The project includes an interactive exhibition, community screenings, a book, and a series of workshops on oral mapping, all of which explore collective transmedia methodologies. In this essay, through the discussion of concepts and practices such as oral history, social cartography, and “liberatory memory work,” collaborative archival methodologies are proposed to facilitate access to and activation of community archives.

Keywords: salsa, community archives, social cartography, oral history, transmedia.

Where We Were Safe es un documental interactivo/archivo de historia oral que recopila memorias sobre los lugares históricos y desaparecidos de la salsa en la ciudad de Nueva York, como salones de baile, clubes, tiendas de discos y espacios públicos. El proyecto ha sido desarrollado en dos instancias. En la primera, surgió como un documento histórico con el objetivo de reclamar y reconstruir, digitalmente, el patrimonio cultural perdido de estos sitios debido al hiperdesarrollo y la gentrificación en barrios latinxs en la ciudad de Nueva York. La segunda instancia tiene que ver con la activación del archivo: la intervención con prácticas archivísticas disruptivas para socializar este proyecto. A lo largo de este ensayo, analizo cómo la cartografía social, la memoria cultural y prácticas transmedia proponen metodologías archivísticas marcadamente colectivas, que priorizan la colaboración, la autorrepresentación y la accesibilidad de este material histórico recuperado.

Mapas de opresión

Where We Were Safe partió de una pregunta de representación identitaria en 2019, cuando yo era aún un nuevo migrante en los Estados Unidos. ¿Qué significa ser un joven latino en Nueva York en el siglo XXI? Para responder esta pregunta comencé a escarbar el pasado. ¿Cuál es el legado de la comunidad de la que ahora soy parte? ¿Dónde están sus lugares históricos y cómo la ciudad los preserva?



Figura 1

Fachada de Casa Amadeo, la tienda latina de discos más antigua de Nueva York. Foto: Marcos Echeverría Ortiz, el Bronx, 2020.

Figura 1. Fachada de Casa Amadeo, la tienda latina de discos más antigua de Nueva York. Foto: Marcos Echeverría Ortiz, el Bronx, 2020.

Mi primer acercamiento fue consultar los mapas de la ciudad, específicamente el creado por la Comisión de Preservación Histórica de la alcaldía. De los 37.900 lugares registrados como históricos, ninguno de ellos tiene que ver con herencia latina. Incluso Casa Amadeo, la tienda de música latina más antigua y continuamente ocupada de Nueva York (National Park Service, n.d.), no consta en este registro. Esto es alarmante porque el sitio fue reconocido como un lugar histórico por el Servicio Nacional de Parques en 2001, y su omisión en el mapa significa la eliminación del legado histórico de esta comunidad en la ciudad, que ha estado presente por más de un siglo.

A partir de esta experiencia, mi acercamiento hacia los mapas fue más crítico. Comencé a leerlos como «medios» de opresión contra comunidades de color, migrantes y obreras en Nueva York. En su texto *Deconstructing the Map* (1989), el cartógrafo J.B. Harley critica la cartografía tradicional como una herramienta colonial. Harley establece que esta no solo mantiene las reglas de la geometría o razón, sino también las normas y los valores de orden social.

El poder también se ejerce con la cartografía. Los monarcas, los ministros, las instituciones estatales, la Iglesia, todos han iniciado programas de mapeo para sus propios fines. En la sociedad occidental moderna, los mapas rápidamente se volvieron cruciales para el mantenimiento del poder estatal: para sus fronteras, su comercio, su administración interna, el control de las poblaciones y su fuerza militar.^[1]

En el contexto neoyorquino del siglo XX, los mapas de línea roja^[2] y los planes de renovación urbana fueron proyectos cartográficos coloniales y extractivos. Estos apuntaron exclusivamente a comunidades afroamericanas y latinas para minimizar la inversión pública y privada en sus barrios, expulsar a sus habitantes, y finalmente instalar programas de limpieza de «zonas marginales». Por ejemplo, el barrio de San Juan Hill, en Midtown Manhattan, era conocido por su vibrante comunidad en donde James P. Johnson introdujo el baile de Charleston de la década de 1920 y Thelonious Monk perfeccionó su estilo de jazz *bebop* (Williams, 2017). Sin embargo, fue arrasado por el urbanista Robert Moses en la década del cuarenta para construir lo que hoy es el Lincoln Center.



Figura 2

Rafael alias «Buzo» quien es una persona sin hogar baila con una cliente frecuente en Toñitas el último club social puertorriqueño en Brooklyn Foto Marcos Echeverría Ortiz 2019

Figura 2. Rafael, alias «Buzo», quien es una persona sin hogar, baila con una cliente frecuente en Toñitas, el último club social puertorriqueño en Brooklyn. Foto: Marcos Echeverría Ortiz, 2019.

Desde una perspectiva crítica, comencé a preguntarme: ¿cómo podría reclamar el uso de los mapas para utilizarlos como herramientas de resistencia? Inspirado en metodologías de cartografía social, abracé la propuesta de Moore y Garzón (2010). Ellxs definen esta práctica como «hacer mapas juntos», lo que significa «reconstruir experiencias colectivas, descubrir patrones y llegar a una comprensión de las causas fundamentales de estas experiencias compartidas» (p. 2). Es decir, en vez de mapear territorios, límites y marcar fronteras a favor de las instituciones y su poder, la cartografía social mapea relaciones. Esto lo hace a través de la participación de comunidades cuya historia ha estado excluida de la representación espacial, la implementación de un lenguaje propio para definir y reclamar un territorio, y la incorporación de experiencias personales y colectivas en un espacio (p. 2). Guiado por esta metodología, me propuse construir un mapa de cultura latinx que, colectivamente, identifique, reconozca y marque las experiencias históricas de esta comunidad en Nueva York.

Salsa y memoria

Desde la década de 1970, Europa y Estados Unidos han estado obsesionados con la recreación del pasado. El historiador Andreas Huyssen (2000) explica que la obsesión por la «automusealización» está entrelazada con el abrumador uso de los medios de comunicación, especialmente con los documentales históricos en la televisión (p. 25). Sí, la cultura occidental puede estar superpoblada de instituciones y proyectos mediáticos que apuntan a recordar,

especialmente, los logros de la élite masculina blanca; pero el «boom de la memoria» no tiene las mismas implicaciones políticas para todxs.

¿Por qué recurrir a la salsa, un género musical que tiene una historia de más de 60 años, para reclamar el espacio histórico latinx perdido en Nueva York? Durante el proceso inicial de investigación, encontré que la cultura salsera tiene dos funciones importantes para el legado de esta comunidad: memoria y panlatinidad.

Para desarrollar *Where We Were Safe*, me interesaba implementar la memoria como una práctica de resistencia cultural. Dentro de contextos coloniales, la memoria es un privilegio de la cultura hegemónica mientras las minorías aún luchan por reconstruir su «historia». Influenciado por los movimientos decoloniales en este campo, incorporé el concepto de la «autoridad compartida». Michael Frisch (2003) la define como «dar al conocimiento popular, arraigado en la experiencia y la cultura, el mismo peso que a las perspectivas profesionales, las exhibiciones de los museos, libros de historia y programas públicos que se desarrollan fuera de un diálogo inclusivo» (p. 37). Es decir, el pasado ya no es una construcción privada de la élite, sino una reconstrucción democrática que incorpora la experiencia de comunidades que usualmente han sido marginadas de las metanarrativas históricas oficiales. Por su parte, el filósofo Pierre Nora (1989) añade:

La memoria ha adquirido todos los nuevos privilegios y prestigio de un movimiento de protesta popular. Ha llegado a parecerse a la venganza de los desvalidos, perjudicados y marginados, de aquellos a quienes se les niega el derecho a la historia. (p. 404)

Dentro de esta discusión, incorporé el concepto de memoria cultural de Jan Assmann, quien la define como «el proceso por el cual una sociedad asegura la continuidad cultural preservando, con la ayuda de la mnemotecnia cultural, su conocimiento colectivo de una generación a la siguiente, haciendo posible que las generaciones posteriores reconstruyan su vida» (Jeanette y Ted Fortier, cit. en Abbasi, 2016, p. 41).

En el contexto de la memoria cultural, la salsa neoyorquina opera como un vehículo de reclamo y construcción de memoria latinx. Específicamente la «salsa dura», desarrollada a inicios de los setenta en Nueva York y caracterizada por proyectar letras de resistencia, unidad y orgullo frente a las injusticias estructurales, entraña un mapa de arqueología sonora. Sus sonidos nos ayudan a conectar las complejas relaciones entre políticas raciales, espacios en disputa y los esfuerzos históricos de la comunidad latinx por proteger sus barrios. Hoy en día, sigue vigente porque las condiciones del pasado que denunciaba aún persisten. Berrios-Miranda (2017, p. 91) explica con

claridad por qué en Estados Unidos resulta sustancial la continuidad sonora de la salsa:

El papel de la repetición en la música salsa para los latinos estadounidenses debe enmarcarse dentro del poscolonialismo. Estas repeticiones, tanto museísticas como discursivas, amortiguan la ruptura con el pasado borrado por los colonizadores. También ofrecen un sentido individual y un conocimiento colectivo que permite a un oyente establecer un sentido significativo de uno mismo en el mundo, así como instancias acumuladas de reafirmación cultural que constituyen enteramente una resistencia cultural.

Este valor cultural de la salsa en Nueva York no solo estimula una práctica performática con la danza, sino también una identidad panlatina. Aunque el significado de este concepto ha ido mutando de acuerdo con su contexto histórico desde las campañas independentistas del siglo XIX en Latinoamérica, para Washburne (2008) «performar música salsa —en Nueva York— sirve para promulgar identidades culturales “privadas” que siguen líneas nacionalistas, así como para promover una identidad étnica panlatina “pública”» (p. 70). A través de esta aproximación, me interesaba entender cómo la salsa negoció los ideales de identidad panlatina en los años setenta en Nueva York. Más allá de respuestas obvias que se pueden tejer a través de la similitud de la comida, el idioma y las prácticas religiosas de estas comunidades en los Estados Unidos, me propuse entender cómo las implicaciones políticas de la salsa movilizaron, organizaron y activaron a las diferentes diásporas bajo una sola bandera sonora. Si la salsa fue una expresión panlatina usada para movilizar la lucha de los derechos civiles latinx, ¿cuál es la evidencia de ese proceso?

El registro histórico de la salsa en Nueva York es extenso, pero mucha de la narrativa presente en los documentales y libros está monopolizada en la historia del sello discográfico FANIA, y en los grandes musicxs de Fania All-Star, su banda insigne. También existen investigaciones seminales de la historia social de este género conducidas por Boggs (1992), Padura (2003), Rondón (2008), Hutchinson (2014) y Flores (2016). Aunque varios de estos documentos mencionan levemente algunos lugares históricos de la salsa, ninguno se enfoca en realizar un estudio sobre estos sitios ni sobre su valor para la memoria cultural latinx.

En medio de esta grieta entre el espacio, la memoria y el registro, vi la oportunidad de crear el primer archivo de los lugares perdidos de la salsa en Nueva York. Más allá de simplemente realizar un recuento o registro descriptivo de estos espacios olvidados, a través de la cartografía social y la memoria cultural, *Where We Were Safe* planteó tres objetivos: primero, crear un mapa para reconstruir el espacio histórico perdido; segundo, discutir la función combativa de estos

lugares para determinar su herencia y valor histórico; y tercero, crear un archivo para preservar la historia de estos lugares, y asegurar su libre acceso.

Mapa de resistencia

Con la idea de producir un mapa dentro de las áreas de la cartografía social y la memoria cultural, tenía dudas sobre qué metodologías eran las correctas. Como un investigador y productor multimedia interdisciplinario, que tiene sus bases en el periodismo, contaba con algunas premisas. Primero, la producción del mapa debía ser un proceso colaborativo; segundo, las entrevistas debían seguir un formato que permitiera a lxs entrevistadxs ejercer poder y agencia sobre la construcción de su propia memoria; y tercero, el mapa final debía mediar una conversación entre las experiencias individuales y colectivas de la comunidad. Dos metodologías cercanas a estas premisas eran los «mapas mentales» de Kevin Lynch y la historia oral.

En su libro *The Image of the City* (1960), Lynch argumenta que individuos y grupos históricamente excluidos tienen en su memoria un territorio visual que se contrapone a la visión oficial e institucional. La llamó «la imagen de una ciudad», y para acceder a ella usó entrevistas, cuestionarios y croquis dibujados. Esta metodología fue revolucionaria porque empoderaba a ciertas comunidades a marcar, dibujar y producir sus propias representaciones visuales de un territorio. La lectura de estos mapas mentales provee información clave que un mapa tradicional evade, como las relaciones sociales, políticas, económicas y sociológicas de una urbe.

Por su parte, la historia oral aparece como una metodología de investigación y entrevista. Desde mi experiencia en el campo noticioso, lo que se espera como reportero son entrevistas incisivas, agresivas y directas, sostenidas por la supremacía de la objetividad. Muchas veces la práctica periodística tiende a ser extractiva, distante y efímera para las comunidades y los sujetos con quienes interviene. Con el objetivo de romper con estas prácticas, también coloniales, decidí incorporar la historia oral.

A grandes rasgos, esta consiste en entrevistar a individuos o grupos de personas sobre sus experiencias conectadas a un evento histórico. Sin embargo, lo crucial de esta práctica es su proceso. Li (2016) dice que la historia oral «permite a los sujetos contar sus propias historias en su propio ritmo y en sus propios términos» (p. 138). ¿Qué significa esto? La recolección del testimonio oral se vuelve algo colaborativo. El arquetipo y la autoridad del entrevistador o la entrevistadora inquisidor/a desaparecen, y más bien actúa como un/x

aliadx para intervenir en el pasado y reconstruirlo. Aquí es importante conectar con el concepto de «autoridad compartida» de Michael Frisch (2003), expuesto en la sección anterior. Como la historia ya no es una reconstrucción exclusiva de las élites, la participación de la gente común media la restauración de su memoria. El *Manual de Historia Oral* de Sommer y Quinlan (2018) fue específicamente útil en esta discusión:

En muchos casos, si bien documentar la historia de las comunidades es fundamental en sí mismo, un proyecto de historia oral o una serie de entrevistas de vida pueden convertirse en un catalizador. Este puede proporcionar una vía para corregir conceptos erróneos arraigados desde hace mucho tiempo sobre un evento o un período de tiempo. La historia oral ayuda a recopilar información que equilibre el material histórico existente y se convierte en un impulso para desarrollar el orgullo comunitario a través del relato de las historias de las personas con sus propias palabras. (p. 7)

Guiado por estas ideas, encontré una intersección entre el mapeo mental de Lynch y la historia oral para desarrollar lo que llamé *mapeo oral*. A través de cuestionarios estructurados, el objetivo era producir un mapa que encontrara la relación entre locaciones desaparecidas, la comunidad que los ocupaba y el uso social de estos espacios. En este mapa no solo era importante ubicar los sitios históricos de la salsa, sino también entender su relevancia social y comunitaria. Para ello, *Where We Were Safe* planteó una pregunta central: ¿Cómo la comunidad latinx, a través de la salsa, usó estos espacios para enfrentar la violencia sistemática de los años setenta? Para tratar de responder, usamos el concepto de contraespacios.

En palabras de Henry Lefevre (1991), la producción de contraespacios es promovida por movimientos políticos y artistas para cuestionar las estructuras políticas espaciales. En *Where We Were Safe*, los «lugares históricos de la salsa» son definidos como sitios históricos, privados y públicos, donde no solo se performaba salsa, sino también donde la comunidad latina tejía dinámicas de resistencia cultural a través de la expresión y educación musical, la reafirmación de identidad, la integración racial, la organización política y el escapismo.

Para las entrevistas, me interesaba incluir personajes que a menudo se ocultan tras el brillo de las estrellas de la salsa. Personas que experimentaron los lugares perdidos en las pistas de baile, en los baños, detrás de las cortinas o debajo de los escenarios. Después de meses de localizar personajes potenciales y crear una lista de casi 40 nombres, esta primera etapa del archivo incluye a 20 participantes, entre bailarines, académicxs, periodistas, fotógrafxs, videógrafxs, DJ, porteros de clubes, fanáticxs, activistas políticos y algunos músicos directamente involucrados en la escena salsera. Incluir este tipo de

personajes era fundamental para romper con las grandes narrativas de la historia de este género, conectadas al sello FANIA y sus músicos.

El proceso de construcción colectiva del mapa fue interrumpido por el aislamiento del COVID-19, y la pandemia obligó a reestructurar la metodología de las entrevistas. En vez de dibujar mapas conjuntamente y en persona, como en los mapas mentales de Lynch, los participantes tuvieron la capacidad de crear sus propias relaciones socioespaciales a través de entrevistas *online*. Además de localizar, describir y recordar estos espacios, las conversaciones estuvieron centradas en su experiencia personal y comunitaria en sus barrios, en las otras áreas de la ciudad que frecuentaban y en los puntos de referencia históricos de la salsa.



Figura 3

Figura 3. Reproducción del afiche del evento Salsa Meets Jazz en The Village Gate de Nueva York, 1987. Hector Lavoe vs. Frankie Ruiz. Artista invitado, Art Farmer.



Figura 4

Marcos Echeverría Ortiz, director de Memoria, salsa y resistencia, instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: Where We Were Safe.

Figura 3. Reproducción del afiche del evento Salsa Meets Jazz en The Village Gate de Nueva York, 1987. Hector Lavoe vs. Frankie Ruiz. Artista invitado, Art Farmer.

Figura 4. Marcos Echeverría Ortiz, director de Memoria, salsa y resistencia, instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: Where We Were Safe.

Aunque más de 100 lugares históricos fueron localizados en toda la investigación y corroborados en más de 1.080 minutos de historia oral, en ese momento era imposible procesar todos estos lugares en un solo mapa. Con esta limitante comenzaron a aparecer las primeras tensiones entre mi práctica como individuo y la agencia de esta comunidad para definir su historia. Si este mapa sería una herramienta para reconstruir el pasado de este grupo, ¿cuál era mi rol en definir la narrativa del archivo? ¿Cómo asegurar que la reconstrucción de esta «imagen de la ciudad» salsera y combativa fuera lo más fiel posible a las experiencias históricas de esta comunidad? Para mediar en este proceso, comenzamos a identificar lo que Lynch llama «el objeto recurrente». Esto es, un edificio, una calle, un local o cualquier edificación que sea reiterativa en el mapa mental de una comunidad. Durante las entrevistas, hubo ocho espacios específicos que eran reiterativos en el relato: la tienda de discos Casa Amadeo y Orchard Beach en el Bronx, clubes El Corso y Chez Jose en Manhattan, Bethesda Fountain en Central Park, The New Rican Village en el Lower East Side, The Village Gate Club en Greenwich Village y St. George Hotel en Brooklyn.

La inclusión de estos ocho puntos también considera tres elementos: locación, audiencia y uso. Primero, estos sitios estaban

ubicados en los diferentes distritos de la ciudad, lo cual evidencia cuán densa y activa era la escena salsera. Durante los años setenta, el trombonista Papo Vázquez recuerda haber tocado todos los sábados por la noche en tres clubes diferentes del Bronx, Manhattan y Brooklyn. «Eso es lo triste de Nueva York. Esa época ya no existe, y ya no existen esos lugares. En ese momento, había al menos 50 clubes nocturnos diferentes, y en cada club había al menos dos o tres bandas» (Vázquez, 2021, entrevista personal).

Segundo, si bien todos estos lugares formaban parte del mismo ecosistema salsero, también respondían a diferentes intereses y acogían a diferentes públicos. Por ejemplo, el club Village Gate, ubicado en Greenwich Village, dinamizó la integración racial entre latinxs, afroamericanxs y blancxs al integrar dos escenas musicales: jazz y salsa. La salsera Daisy Fahie recuerda que «cuando sonaba la música latina, bailábamos y nos divertíamos. Me relacionaba con chinos, negros y blancos; con maestros, médicos y abogados. La música latina unía a la gente» (Fahie, 2021, entrevista personal).

Y tercero, cada sitio era un contraespacio que cuestionaba las estructuras políticas, sociales y económicas de la época. Por ejemplo, el Chez Jose, ubicado en uno de los vecindarios más exclusivos del centro de Manhattan, brindó un nivel de comodidad y un espacio seguro para la comunidad. El ex propietario Arnie Segarra recuerda que lo más importante de este lugar era «ver a tu gente, a tu sangre, a tu generación disfrutando, olvidándose de las penurias. Hay algo en eso. [...] Orgullo y dignidad. Estábamos con la gente del arcoíris: latinos de piel oscura, latinos de piel negra... y el respeto mutuo» (Segarra, 2021, entrevista personal).

Testimonios como estos tejen una narrativa que sitúa los espacios históricos de la salsa como centros que ayudaron a una generación a resistir y celebrar su existencia en un contexto histórico turbulento. El testimonio del ex Young Lord Mickey Melendez ayuda a entender el valor cultural de estos espacios para la memoria latina de Nueva York:

Cuando estás en el barrio, cualquier barrio, estás a salvo. Porque ahí todo está bien. Cualquier cosa que pase, eres perdonado. Hay una cierta forma de hablar con la comunidad, hay una cierta forma de existir y ser en el barrio. Una vez que sales del barrio, estás en el mundo exterior, ¿sabes? Entonces, una forma de ver estos espacios de los que estás hablando es que creamos nuestros propios barrios a donde quiera que íbamos para estar a salvo en ellos. En donde podamos hablar nuestro idioma, o nuestro inglés y español imperfecto con el que crecimos, en donde podamos bailar nuestra música o en donde podamos reírnos de nosotros mismos sin otros ojos mirándonos o juzgándonos, y eso pasaba porque creamos nuestros pequeños barrios. [Esto,] si definimos barrio como un lugar en donde

podamos ser quien queremos ser, ¿sabes? (Melendez, 2021, entrevista personal)

Activar el archivo

Las historias orales recopiladas en el archivo interactivo de *Where We Were Safe* terminaron registradas en un total de 65 videos documentales, los cuales también incluyen material visual inédito sobre estos espacios: fotos, pósters, *flyers*, videos caseros y grabaciones de audio sobre los espacios históricos de la salsa.

El levantamiento de este material de archivo no fue fácil. Colecciones digitales de importantes instituciones históricas y educativas como la Biblioteca Pública de Nueva York, el Museo de la Ciudad de Nueva York y otras, tenían registros limitados y casi inexistentes sobre esta materia, lo que demuestra lo poco estudiada, archivada y digitalizada que es esta sección de la memoria latinx. Por otro lado, redes sociales y blogs de fans fueron importantes para recuperar parte de este archivo visual. La mayor parte de este contenido es reciclado por diferentes cuentas, lo que sugiere escasez. Además, era común que las imágenes no tuvieran citas, contexto o categorización adecuada, lo que afecta directamente la preservación, distribución y gestión de estos elementos históricos.

Sin embargo, esta práctica también responde a un nuevo paradigma en la archivística: los archivos comunitarios. Andrew Flinn (2007) los define como «el trabajo de base para documentar y explorar la herencia comunitaria siguiendo un modelo en el cual es esencial que la comunidad participe y que tenga el control y la titularidad del proyecto» (p. 151). En el caso de los archivos salseros en línea, lxs administradorxs de blogs, grupos de Facebook o cuentas en Instagram y Pinterest han operado bajo esta dinámica. Su mantenimiento y la distribución de su contenido muestran el esfuerzo colectivo por manejar y preservar un pasado perdido, de forma independiente y alterna. Compartir, discutir e intervenir creativamente en estos contenidos expone la autonomía de esta comunidad digital sobre artefactos de su memoria, una dinámica que las instituciones han fallado en proveer.

La recuperación y el manejo del material de archivo para *Where We Were Safe* también estuvieron impulsados por la filosofía de los archivos comunitarios. Primero, la participación de la comunidad estuvo presente no solo en la recopilación de la información y las entrevistas, sino también en la selección del material histórico. Por ejemplo, el videógrafo Orlando Godoy o el fotógrafo Robert Lulo eligieron el material de archivo que iba acorde a sus testimonios y experiencias. Esto demuestra agencia sobre la representación de su propia narrativa y memoria. Segundo, varios participantes donaron

copias de su archivo personal para el proyecto. Como un archivo comunitario, el proyecto no mantiene la custodia de los objetos originales, sino que promueve, a través del consentimiento, la intervención creativa de este material. La comunidad se sintió identificada con esta práctica combativa del archivo, por ello, al donar varias de las fotos, pósters o cintas que estuvieron empolvadas y guardadas en los armarios de las casas de varias personas, vieron en *Where We Were Safe* una oportunidad para crear memoria fuera de las instituciones tradicionales. Y tercero,



Figura 5

Mapa interactivo de los lugares perdidos de la salsa en Nueva York. Crédito: Where We Were Safe.

Figura 5. Mapa interactivo de los lugares perdidos de la salsa en Nueva York. Crédito: *Where We Were Safe*.

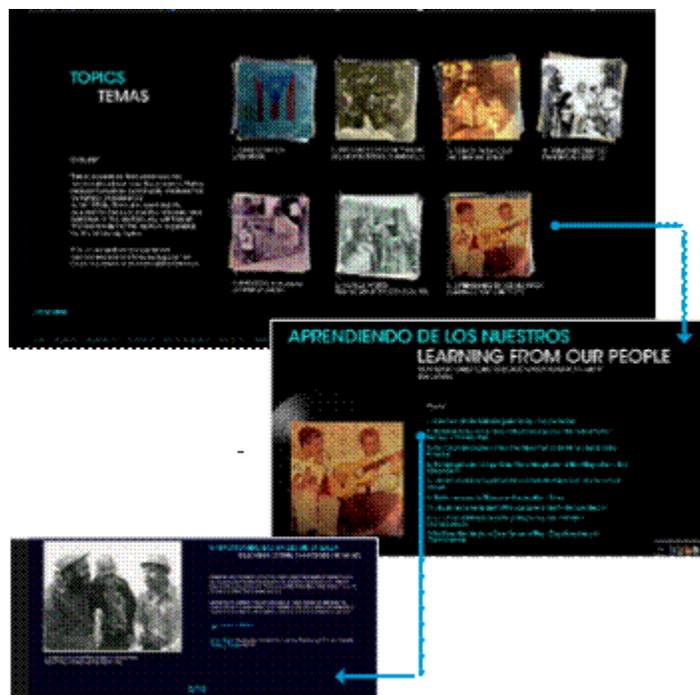


Figura 6

Fotogramas de la experiencia de navegación en la página web de Where We Were Safe

Figura 6. Fotogramas de la experiencia de navegación en la página web de Where We Were Safe.

el archivo digital mantiene una sección abierta para la participación. Esto quiere decir que otras personas y miembros de la comunidad pueden enviar sus testimonios orales y archivos para que sean parte de los repositorios de la plataforma.

Tras la construcción y difusión del mapa interactivo, uno de los grandes retos fue su activación. Cuando digo activación, pienso en métodos y formas más horizontales de accesibilidad, uso, colaboración e interpretación. Para ello era necesario quebrantar prácticas clásicas en las que el archivo y el archivista, como un custodio de artefactos, estaba al servicio exclusivamente del historiador (Jenkinson, 1922); y prácticas modernas en las que el archivista funcionaba como una autoridad, un curador y un juez de la historia (Schellenberg, 1956). En su libro *Urgent Archives*, Michelle Caswell (2021) define estas prácticas como

coleccionismo extractivo en sintonía con siglos de actividad de creación de conocimiento extractivo, en las que grandes instituciones y agencias gubernamentales recopilaban información «sobre» las comunidades oprimidas, en lugar de «para» ellas, con el fin de intervenir, participar, controlar y administrar sus vidas según las líneas del poder/conocimiento colonial. (p. 17)

Por su parte, los archivos de historia oral también responden a un círculo vicioso pasivo y excluyente. Usualmente, estos proyectos son promovidos y anclados a alguna institución que se encarga de manejar, preservar y categorizar las entrevistas, audios y manuscritos para asegurar su libre acceso (Ritchie, p. 161). Sin embargo, la función termina aquí: en archivos colgados en algún repositorio digital a la espera de ser consultados. Su libre acceso no es suficiente. La construcción de memoria no significa llenar compulsivamente varios CPU y repositorios digitales de testimonios y objetos usualmente resguardados por universidades e instituciones gubernamentales. Esta dinámica solo replica las relaciones coloniales y mantiene vivas las distancias con las comunidades cuya historia preserva.

Mi práctica como periodista y productor multimedia me guio a buscar formas más transversales de activar el archivo para liberarlo de posibles modelos opresivos. En esta intersección, no solo buscaba estimular la difusión y el alcance del archivo, sino también facilitar prácticas comunitarias que permitan la accesibilidad y la socialización de este material histórico. Para ello, vinculé el concepto de «transmedia», que Jenkins (2011) define como

un proceso en el que elementos integrales de una ficción se dispersan sistemáticamente a través de múltiples canales de entrega con el fin de crear una experiencia de entretenimiento unificada y coordinada. Idealmente, cada medio hace su propia contribución única al desarrollo de la historia.

Una de las características fundamentales de transmedialidad propuestas por Jenkins es la capacidad multimodal de una historia. Esto se refiere a la capacidad de extender, y no repetir, uno o varios relatos a través de varias plataformas. Uno de los ejemplos más básicos y familiares es el universo Marvel. Partiendo de su medio inicial, el cómic, sus personajes e historias fueron expandidas en películas, videojuegos, parques de diversiones, series de televisión y experiencias inmersivas. Cada una de estas responde a audiencias específicas y presenta objetivos narrativos adicionales a los que contiene el cómic.

Aunque hay una discusión sobre cómo la transmedialidad ha sido incorporada para satisfacer lógicas mercantiles, capitalistas y marketeras de productos y corporaciones de medios, mi acercamiento desde el pensamiento archivístico está enfocado en lo colectivo. A través de lo transmedia, me interesaba plantear cómo algunos elementos de *Where We Were Safe* (como personajes, material de archivo e inclusive metodologías desarrolladas en este proyecto) permiten la expansión de un universo multimodal. Este universo archivístico fue ampliado para cumplir cuatro objetivos: crear un espacio físico, motivar la historia oral intergeneracional, crear evidencia histórica, y desarrollar agencia narrativa.

«Memoria, Salsa y Resistencia»

La creación de un espacio físico era importante para presentar este archivo, más aún cuando estos lugares históricos han sido totalmente borrados y olvidados del horizonte urbano neoyorquino. «Memoria, Salsa y Resistencia» fue una exposición interactiva basada en el archivo digital. Como parte de la experiencia multimodal, su objetivo es activar los relatos orales y presentar, físicamente, el archivo recopilado sobre los sitios históricos de la salsa. Esto incluye fotografías, carteles de conciertos, volantes, discos y videos inéditos. A través de un código QR, los asistentes escuchan las historias asociadas a cada artefacto. Esta activación es importante porque muestra evidencia material que se creía perdida pero que, gracias al cuidado y la difusión de la comunidad salsera en Nueva York, fue rescatada y preservada.

Una de las aristas claves en la exposición son las fiestas. Como una comunidad que se mueve constantemente debido a la migración o alrededor de los tambores y el tocadiscos, el rito del baile tiene una dimensión simbólica profunda, además de ser un espacio de divertimento o esparcimiento. Históricamente, bailar salsa en espacios públicos o privados tiene connotaciones identitarias y políticas. Aquí surgió la pregunta: ¿cómo estas activaciones performativas podrían reclamar, simbólicamente, el espacio histórico perdido? Frances Aparicio, en su libro *Listening To Salsa* (1998), teoriza:

Bailar [salsa] simboliza la recuperación de un espacio y locus nacional perdido en las diseminaciones históricas que han representado las migraciones. Dentro del marco social de desplazamiento cultural y migración, el baile representa un tiempo y un espacio para reafirmar la cultura a través de recreaciones de aquellos elementos «perdidos» para la cultura dominante: el uso de letras en español, la familiaridad racial y los sonidos familiares de un combo. (p. 100)

Dado que las orquestas y *big bands* ya no son parte de la escena salsera como lo eran en el pasado, hoy los DJ, mayoritariamente jóvenes, mantienen viva la cultura. Su papel es recopilar y archivar discos de música tropical antiguos en Nueva York que usualmente se pierden, tiran o que están arrimados en la genérica sección de «world» o «Latin music» de las tiendas de discos. Posteriormente, estos son seleccionados e incluidos en un set para reproducirlos en eventos comunitarios. En este contexto, el rol del DJ en «Memoria, Salsa y Resistencia» es intervenir espacios y, junto a la instalación, promover y mantener la continuidad histórica de la salsa en una pista de baile, en un museo o en alguna plaza. Bailar rodeado del archivo

comunitario activa y recrea aquellos elementos y memorias que, menciona Aparicio, se creían eliminados por la cultura dominante.

Proyecciones comunitarias

En 2022, el proyecto fue seleccionado y premiado por varios festivales de cine alrededor del mundo.^[3] Aunque este primer acercamiento ayudó a tener exposición, la dinámica del archivo aún era digital y desconectada de promover valores comunitarios. Por ello, las proyecciones colectivas surgieron como un formato para crear espacios de encuentro. Esta experiencia consiste en explorar el mapa y el archivo en grupo mientras escuchamos los testimonios y miramos el material visual. Las proyecciones resultaron poderosas porque la comunidad pudo ver, por primera vez, una representación visual de *su ciudad*. Además, como parte de la estrategia multimodal, esta exploración comunitaria del archivo convocó a una audiencia intergeneracional. Hijxs y nietxs identificadxs como latinxs asistieron con sus abuelxs, tíxs y familiares identificados como latinxs. Este formato promovió historias orales a través de conversaciones, públicas y privadas, sobre racismo, memoria, segregación, legado, y los esfuerzos de miembros de esta comunidad para detener el desplazamiento forzado en algunos barrios de Nueva York. Gracias a estas sesiones, nuevos lugares y sus testimonios también fueron agregados al archivo.

The Lost Places of Salsa Music in New York City

Con el objetivo de crear evidencia histórica sobre esta sección específica de la historia de la salsa en Nueva York, el año pasado *Where We Were Safe* lanzó una publicación bilingüe llamada *The Lost Places of Salsa Music in New York City* (Terminal Ediciones, 2023). Este libro de 54 páginas tiene dos ediciones y responde a una nueva forma de experimentar y acceder al archivo. La publicación fue especialmente diseñada para ser un punto de acceso para las madres, los padres, tíxs o abuelxs que bailaron en estos espacios pero que no tienen la facilidad de acceder en línea al proyecto. Para mí era fundamental, además, que este libro sea un artefacto histórico y físico que recopile la poca evidencia que existe sobre estos lugares. Por ejemplo, el libro extiende la historia de Orlando Godoy, un videógrafo colombiano que durante los años ochenta se encargó de registrar con una videocámara los conciertos realizados en varios de estos lugares. Actualmente, Orlando posee un archivo casero con más de 1000 horas de grabaciones inéditas, las cuales han sido rechazadas varias veces por museos o instituciones históricas en Nueva York y Washington D.C. Sin embargo, a través de la historia oral,

reconstruimos su relato. Con esto se marcó un precedente sobre la importancia de su archivo para la memoria audiovisual de la cultura latina global. Hasta el momento, este es el único registro que existe sobre Orlando y su trabajo.

«Place is Power»

Si bien los archivos son un esfuerzo por reconstruir el pasado, también son herramientas activas para construir el futuro. En *Archive Fever* (1996), el filósofo Jacques Derrida apunta que la pregunta del archivo no es la del pasado sino la del futuro, una promesa y responsabilidad por el mañana. Sin embargo, ¿qué futuro es el que pretendemos construir y bajo el mando y la perspectiva de qué grupos? En su libro *Urgent Archives*, Michelle Caswell (2021) discute que desde la práctica archivística, el «futuro» puede ser igual de opresivo que el mismo pasado que se trata de reconstruir. Especialmente si lxs archivistas «del occidente dominante conservan las huellas del pasado para formular un “futuro” dominante» (p. 97).



Figura 7

Asistentes bailando en «Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: Where We Were Safe.

Figura 7. Asistentes bailando en «Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en Ansonia Records. Los Ángeles, 2023. Crédito: Where We Were Safe.

Figura 8. Proyección Pública del documental interactivo/archivo Where We Were Safe durante el Festival de Cine Ecuatoriano en Nueva York - EFFNY 2022, en el Nuyorican Poets Café. Foto: Sol Freire.



Figura 8

Proyección Pública del documental interactivo/archivo *Where We Were Safe* durante el Festival de Cine Ecuatoriano en Nueva York - EFFNY 2022, en el Nuyorican Poets Café. Foto: Sol Freire.



Figura 9

«Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en el Parque Urbano Cumanda. Quito, 2022. Crédito: *Where We Were Safe*.

Figura 9. «Memoria, Salsa y Resistencia», instalación interactiva en el Parque Urbano Cumanda. Quito, 2022. Crédito: *Where We Were Safe*.

Con esta premisa, me pregunté ¿cómo activar y usar *Where We Were Safe* para crear un futuro más liberador y reparador? Una posible respuesta es desarrollar autonomía narrativa. Para este proyecto, autonomía narrativa se refiere a que ciertas comunidades puedan manejar los medios de producción históricos (mapas/archivos) para crear memoria, recuperar el pasado y contar historias en sus propios términos.

Aquí es muy útil operar bajo el término de «Liberatory Memory Work», propuesto por Gould y Harris en 2014, pero discutido por Caswell (2021). Para los dos primeros, el «objetivo de este trabajo es liberar a las sociedades de los ciclos de violencia, prejuicio y odio y, en cambio, crear comunidades vibrantes y sociedades conscientes que se esfuerzan por lograr un equilibrio justo entre los derechos individuales y colectivos» (p. 15). Para Caswell, esto se puede canalizar si los archivos alcanzan tres objetivos: «la cronoautonomía (la capacidad de las comunidades minoritarias de construir archivos a partir de sus propias temporalidades), el autorreconocimiento (la respuesta afectiva de verse a uno mismo sólidamente representado), y la redistribución de recursos para reparar daños continuos» (p. 22).

Con el objetivo del autorreconocimiento, y como última extensión multimodal del archivo, desarrollé el taller de mapeo oral «Place is Power. o «El Lugar es Poder». En sesiones teóricoprácticas de tres horas, el taller comparte la metodología utilizada en *Where We Were Safe* para que comunidades que experimentan procesos de gentrificación y desplazamiento puedan crear sus propias representaciones espaciales e históricas.

El primer taller fue dictado en julio de 2023 en la comunidad latina de Los Sures, al sur de Williamsburg en Brooklyn, Nueva York. Este barrio, históricamente puertorriqueño, ha experimentado un agresivo proceso de desplazamiento y gentrificación desde los años post-9/11. El segundo taller ocurrió en septiembre de 2023 en la Librería Pública de Washington D.C., en el barrio de Mount Pleasant. La zona, históricamente habitada por centroamericanos y afroamericanos, también ha sentido los efectos del desplazamiento de sus comunidades. Sin importar qué tan distintos sean estas ciudades o barrios, durante los días de taller las discusiones se conectaron en una misma experiencia compartida: ¿cómo el abandono y la falta de inversión pública, la falta de políticas para controlar la industria inmobiliaria, y el constante incremento de rentas continúan generando condiciones adversas y violentas contra estas comunidades y sus espacios culturales?

Desde el objetivo de la autorrepresentación de Caswell, primero discutimos ideas sobre preservación cultural y criticamos la gestión de instituciones y sus archivos tradicionales como herramientas y estructuras de poder, las cuales pretenden construir una historia hegemónica mientras olvidan y oscurecen otra. Segundo, aplicamos la historia oral en sus propios contextos. Desde el «Liberatory Memory Work» y la perspectiva de Caswell, este «trabajo basado en archivos comunitarios no complace a los grupos dominantes en busca de reconocimiento, sino que más bien empodera a los grupos minoritarios a reconocerse en los registros de archivo» (101). Es decir, los miembros de las comunidades de Los Sures y Mount Pleasant buscaron, designaron y mapearon su propio espacio histórico sobre lugares que, desde una tradición caucásica, son desechables. Un ejemplo fue el «mapa sobre botánicas en Brooklyn» propuesto en uno de los talleres. En el contexto urbano neoyorquino, estos lugares son dispensarios de productos naturistas, plantas y símbolos religiosos. Desde una perspectiva anglosajona, estos locales se consideraron como centros de hechicería, pero para la diáspora caribeña y mexicana, son centros comunitarios que funcionan como un contrapeso a lo inasequible de cierta atención médica y psicológica para la comunidad migrante. Desde la autorrepresentación y el mapeo oral, estos locales son considerados como contraespacios de sanación,

ayuda y comunidad, valores que los definen como relevantes para cierto sector de la comunidad latina.

¿Cuánto es suficiente?

¿Cuál es el futuro de *Where We Were Safe* como archivo comunitario? Esta pregunta expone incertidumbres sobre su alcance, vigencia y logística. Como parte de un campo relativamente nuevo dentro de la memoria, quienes practicamos la archivística comunitaria aún nos rascamos la cabeza para encontrar una solución a estas dudas.

Las personas que interactúan por primera vez con el proyecto terminan haciendo la misma pregunta: ¿y ahora cuál es el siguiente paso? Mi respuesta también es una pregunta: ¿cuánto es suficiente? Narrativamente, sé que *Where We Were Safe* es un archivo incompleto al igual que todos los proyectos que pretenden construir memoria sobre un pasado intervenido. Sin embargo, esta carencia, al mismo tiempo, es la motivación para expandir el archivo.

Aunque no sé cuál será su futuro, sí estoy seguro sobre lo que ha logrado. Su enfoque comunitario y disruptivo desde la cartografía social y la historia oral ha permitido reconstruir, por primera vez, un ecosistema de los lugares históricos de la salsa en Nueva York. A su vez, la memoria sobre estos sitios es evidencia de cómo migrantes latinoamericanos y sus futuras generaciones vieron y continúan experimentando la salsa como una fuerza combativa para contraponerse a la violencia estructural que históricamente les ha oprimido.



Figura 10

Fotograma de Dizzy Gillespie y Tito Puente en el Village Gate 1986



Figura 11

Fotograma de Héctor Lavoe durante un concierto en Orchard Beach en el Bronx, 1986.



Figura 12

Fotograma del concierto de Fania All-Stars en el Madison Square Garden, 1986.



Figura 13

Orlando Godoy, circa 1985. Crédito de las imágenes: cortesía del archivo de Orlando Godoy.



Figura 14

Orlando Godoy.

Figura 10. Fotograma de Dizzy Gillespie y Tito Puente en el Village Gate, 1986.

Figura 11. Fotograma de Héctor Lavoe durante un concierto en Orchard Beach en el Bronx, 1986.

Figura 12. Fotograma del concierto de Fania All-Stars en el Madison Square Garden, 1986.

Figura 13. Orlando Godoy, circa 1985. Crédito de las imágenes: cortesía del archivo de Orlando Godoy.

Figura 14. Orlando Godoy.

Desde la práctica archivística, *Where We Were Safe* ha encontrado nuevas formas de romper la violenta pasividad y la inaccesibilidad de los archivos. La construcción de la memoria no es acumular gigabytes

de testimonios alojados en alguna nube de Google, sino que los archivos sean lugares de encuentro para construir memoria en participación comunitaria. Los archivos también son puntos de partida para crear relaciones que busquen dismantelar estructuras — físicas, espaciales y culturales— de opresión y olvido.

Creo que aquí yace el futuro de *Where We Were Safe*. No sé cuánto tiempo dure ni cuánto más archive, pero mientras esté activo, su función es recordar que la justicia social no es el trabajo de una generación, sino la constante labor colectiva de varias generaciones por recuperar autonomía a través de la memoria.

Referencias

- Abbassi, Z. (2016). *Cultural Memory/Collective Memory as a Way of Resistance to Traumatic Memory* (Disertación doctoral inédita). University of Sousse, Tunisia.
- Aparicio, F. R. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan University Press.
- Berrios-Miranda, M. (2017). Bailando Salsa en la Sala: How We Learn to Dance and to Live. En D. L. Washington, P. Renta, y S. Hutchinson (eds.), *Rhythm & Power: Performing Salsa in Puerto Rican and Latino Communities* (pp. 31-45). Centro Press.
- Boggs, V. W. (1992). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Greenwood Press.
- Caswell, M. (2021). *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*. Routledge.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever*. University of Chicago Press.
- Fahie, D. (2021). Entrevista personal
- Flinn, A. (2007). Community histories, community archives: Some opportunities and challenges. *Journal of the Society of Archivists*, 28(2), 151-176. <https://doi.org/10.1080/0037981070161193>
- Flores, J. (2016). *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*. Oxford University Press.
- Frisch, M. (2003). Commentary: Sharing Authority: Oral History and the Collaborative Process. *The Oral History Review*, 30(1), 111-113.
- Gould, C & Harris, V. (2014). «Memory for Justice». Nelson Mandela Foundation, https://www.nelsonmandela.org/uploads/files/MEMORY_FOR_JUSTICE_2014v2.pdf.
- Harley, J.B. (1989). Deconstructing the map. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 26(2), 1-20. DOI: 10.3138/E635-7827-1757-9T53
- Huyssen, A. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture*, 12(1), 21-38.
- Hutchinson, S. (ed.). (2014). *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*. «Studies in Latin America & the Caribbean». Temple University Press.

- Jenkins, H. (2011, julio 31). Transmedia 202: Further Reflections. *Pop Junctions*. http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- Jenkinson, H. (1922). *A manual of Archive Administration*. Oxford: At the Clarendon Press.
- Landmark Preservation Commission. (n.d.). History of LPC & the Landmarks Law. Recuperado el 20 de marzo 2024, de <https://www.nyc.gov/site/lpc/about/about-lpc.page#:~:text=About%20LPC%20%2D%20About%20LPCNews&text=There%20are%20more%20than%2037%2C900,landmarks%2C%20and%2011%20scenic%20landmarks>
- Landmarks and Preservation Commission NYC. (2020, August 13). Discover New York City Landmarks. Recuperado de <https://nyslpc.maps.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=93a88691cace4067828b1eede432022b>
- Li, N. (2016). Whose History, Whose Memory?: A Culturally Sensitive Narrative Approach. En M. Page y M. R. Miller (eds.), *Bending the Future: Fifty Ideas for the Next Fifty Years of Historic Preservation in the United States* (pp. 136-139). University of Massachusetts Press.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.
- Melendez, M. (2021). Entrevista personal
- Moore, E., y Garzón, C. (2010). Social Cartography: The Art of Using Maps to Build Community Power. *The National Journal for Social and Environmental Justice*, 17(2).
- Nelson, R. K., Winling, L., et al. (2023). Mapping inequality: Redlining in New Deal America. *Digital Scholarship Lab*. <https://dsl.richmond.edu/panorama/redlining>
- National Park Service (n.d.). Casa Amadeo. Recuperado 02 Marzo, 2024 de <https://www.nps.gov/places/casaamadeo.htm>
- Padura Fuentes, L. (2003). *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*. Smithsonian Books.
- Ritchie, D. (2014). *Doing Oral History*. (3rd ed.) Oxford University Press.
- Rohrleitner, M. (2021, enero 27). Pan-Latinidad. *Oxford Bibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199913701/obo-9780199913701-0064.xml>
- Rondón, C. M. (2008). *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City*. University of North Carolina Press.

- Segarra, E. (2021). Entrevista personal
- Schellenberg, T. R. (1956). *Modern Archives: Principles and Techniques*. The Society of American Archivists.
- Sommer, B. W., y Quinlan, M. K. (2018). *The Oral History Manual* (3ra ed.). Rowman & Littlefield Publishers.
- Vázquez, P. (2021). Entrevista personal
- Washburne, C. (2008). *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Temple University Press.
- Williams, K. (2017, diciembre 21). How Lincoln Center was built (it wasn't pretty). *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/12/21/nyregion/how-lincoln-center-was-built-it-wasnt-pretty.html>

Notas

- [1] Esta y el resto de citas textuales provenientes de fuentes en inglés son traducciones propias.
- [2] La Ley Nacional de Vivienda, la Asociación Federal de Vivienda y la Corporación de Préstamos para Propietarios de Vivienda crearon mapas de líneas rojas en casi todas las ciudades de los Estados Unidos. Su objetivo era medir el riesgo de «inversión» según la raza. Los barrios en donde vivían comunidades blancas eran categoría «A» y se consideran excelentes para obtener seguros. Los vecindarios poblados de gente afro, migrante y de color recibieron una calificación «D» y eran consideradas como no elegibles para recibir préstamos. Esta práctica negó categóricamente el acceso a las hipotecas no solo a individuos sino a vecindarios enteros, lo cual causó falta de inversión, desigualdad, pobreza, inseguridad y problemas de salud (Nelson et al., 2023).

- [3] Oral History Association, Estados Unidos (2023); The Society for Visual Anthropology (SVA) - The American Anthropological Association, Estados Unidos (2022); Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid - MAAM (2022); New York Ecuadorian Film Festival (2022); FINNOF, Festival Internacional de Narrativas No-Ficción, Argentina (2022); Festival Narrar el Futuro Film and Media Festival, Colombia (2022); ACAMPADOC, Panamá (2022); MIRA Latinamerican Film Festival, Alemania (2022); ALUCINE Latin Film + Media Arts Festival, Canadá (2022); entre otros.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/271/2715168017/2715168017.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA
Ciencia Abierta para el Bien Común

Marcos Echeverría Ortiz

Archivo, Salsa y Resistencia: Memoria disruptiva para activar archivos comunitarios

post(s)

vol. 10, p. 226 - 243, 2024

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

DOI: <https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3119>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.