



CRITICA 2022

N.º 247

***«El tango como espacio social
afroporteño: el inmueble afro más
antiguo de Buenos Aires, 1802»***

**Expositores: Daniel Schávelzon,
Norberto Pablo Cirio y Francisco Girelli.**

Comentaristas: Facundo Scanzi (externo)
Alejandro Richard (interno)

Viernes 24 de junio de 2022 – 12:30 hs.

El tango como espacio social afroporteño: el inmueble Afro más antiguo de Buenos Aires (1802)

Daniel Schávelzon
Conicet, Centro de Arqueología Urbana

Norberto Pablo Cirio
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Francisco Girelli
Conicet, Centro de Arqueología Urbana

Introducción

El interpretar espacialmente un inmueble de 1802 que fue propiedad de afroporteños, y en el que interactuaban teniendo a la música y al baile como prácticas centrales, específicamente el tango, abre posibilidades para comprender una parte del pasado urbano de Buenos Aires. La identificación de lugares en los que se bailaba e interactuaba en una zona concentrada del barrio de Concepción hacia mediados de siglo XIX, avanza en la comprensión de la estructura de la ciudad y su composición étnica y social. Esto lleva a repensar el significado de palabras como tango, candombe y milonga -y su arquitectura asociada-, desde un enfoque solícito a la matriz afro, que fue la que sustentó su emergencia. Se presenta la conjunción de antropología, historia de la arquitectura, de la música y de la ciudad, desde una sensibilidad afrocentrada discrepante de los enfoques usuales sobre el origen del tango, en los cuales tal sensibilidad fue desestimada o minimizada por suscribir a la narrativa de reinventar la cultura nacional en términos y valores eurocentrados.

Los espacios de la sociabilidad afroporteña y la música a fines del siglo XVIII

Pese a que la ciudad tuvo esclavizados desde su fundación las primeras referencias sobre sus formas de sociabilidad en referencia a lo espacial datan de fines del siglo XVIII. Esta se inicia con el culto a san Baltazar para “morenos, pardos e indios”, establecido por la Curia y la Corona a través de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas. Funcionó desde 1772 hasta al menos 1856 en la iglesia de la Piedad que por entonces estaba en las afueras de la ciudad. Fue la primera de las cofradías para afroporteños y por la documentación conservada casi desde el inicio sus cofrades privilegiaron

el atrio para la devoción al santo, con música y baile, en vez de permanecer quietos y callados en misa. Ello despertó la ira del párroco, su denuncia al Cabildo y la defensa de los cofrades. Esto sirve para poner en evidencia cómo parte de la historiografía de la arquitectura se deshumanizó al interpretar el uso de los espacios públicos:

“El que los esclavos traídos de África usaran el atrio para bailar porque era el único sitio en que no se los reprimía, no era algo que para la corriente Hispanista podía tenerse en consideración para entender un edificio. Porque, entenderlo era comprender su uso, no solo su forma, su papel en la sociedad y en el hecho urbano. La arquitectura religiosa era, como dijese Bayón, ‘una máquina para orar’” (Schávelzon 2018: 75).

En paralelo, los devotos de san Baltazar y los de las otras cofradías que fueron surgiendo, así como los nucleados en un primer tipo de organización social conocidos como Sitios de Nación, naciones, candombes, tangos o tambores (institucionalmente llamados “sociedades africanas” por las reformas rivadavianas), trataron de contrarrestar el efecto atomizador de la esclavitud en lo físico y lo simbólico. Para ello se reunían en espacios abiertos (calles, plazas y huecos) y/o inmuebles propios o alquilados para ayudarse en la enfermedad, velar y enterrar a sus muertos, invocar la protección de entidades tutelares y recrearse con música y danza como el tango y el candombe. De modo paralelo, un número grande de ellos, también ejecutaban música eclesiástica, de concierto, militar y de salón en los ámbitos de la sociedad dominante. Con todo, esa relación musical entre ambas esferas de la sociedad porteña estaba lejos de ser armónica. Las quejas por “ruidos molestos” llevados al Cabildo y a la policía eran usuales, por lo que se enviaban agentes para disolver sus “juntas” o “tambos”, y en prevención, crearon una burocracia a cumplimentar por aquellos afros que deseaban expresarse musicalmente. Y como la mayoría era analfabeta debían recurrir a terceros, por lo que tal burocracia terminaba operando como disuasión o directamente era burlada, dada la cantidad de documentos sobre su infracción. Cuando obtenían el permiso éste era un refuerzo del *statu quo* y un reaseguro sobre su finalización. Era la observancia de reglas de decoro, orden, y sobre todo, que la música no deviniera en *ruido*, sutil indicador de la tolerancia social de decibeles en contexto esclavista. Las penas eran duras: doscientos azotes y un mes de cárcel en 1766 (AGN 8-10-3) o un mes de trabajo público en 1822 (Trelles 1859: 32). Esta reglamentación era válida tanto para los espacios abiertos como cerrados, incluso en los locales de sus naciones. Eran sitios ubicados en lo que hoy son los barrios de Montserrat, San Cristóbal, San Telmo y Constitución, zona que en diferentes épocas y contextos también era llamada Barrio Sur, del Mondongo (comida que la sociedad envolvente despreciaba) o del Tambor. A veces las fuentes los citan con nombres equivalentes -

incluso en un mismo documento-, como tango, tambo, tambor y milonga. Por ejemplo, en 1822 el moreno Joaquín Bacero, de la Nación Polo, pidió a la Policía autorización para bailar “en el paraje denominado Tambo”, y en 1830 “el moreno libre” Antonio Caligas la pidió para “una reunión de baile conocido con el nombre de Tambor” (Trelles 1859: 425). Quizá la mejor descripción de esos sitios fue la de José Manuel Estrada en su artículo *Los tambores* de 1862:

“¿Quién no ha sentido alguna vez el ruido rústico del rústico instrumento, á cuyo compás danzan los negros en el *tambor*? ¿Quién no ha tenido la curiosidad de ver sus *diversiones*, u oído hablar á sus mayores de un día en que la negra vieja de la casa era engalanada con ricos atavíos para ser la *Reina* de la fiesta? ¿Qué médico no ha encontrado en alguna ocasión la tribu entera alrededor de un enfermo ó qué abogado no ha testimoniado el mejor derecho de los Angolas ó los Congos al *sitio*, que está en poder de Benguela ó Mataman? Y sin embargo, ¡qué pocos son los que conocen que estos *tambores* donde se bebe *chicha* y se bailan danzas salvajes después acaso de celebrar una fiesta religiosa ó entregar á la tierra el cadáver de un hermano, son una institución admirable y que nos llega del pasado rodeados de rasgos simpáticos ungidos con el óleo santo de la gratitud! ¡Cuán escasos son los que han pensado, al escuchar el compás del tamboril, que son aquellos los quejidos de una raza [...].

Veamos qué son los tambores [...]. Esta asociación, tuvo como primordiales objetos el socorro y el amparo mutuo de los negros esclavos; allí el enfermo encontraba hermanos, el moribundo consuelo, el muerto oraciones y el anciano almas caritativas, que doblegando la cabeza al trabajo se proporcionaban recursos para su manumisión, inventando, por decirlo así, tesoros destinados á rescatar la libertad de su hermano. Alguna vez habrá sonreído el lector observando los dulces tratamientos de los negros entre sí, y acaso se habrá preguntado por qué se prodigan los cariñosos epítetos de padre á los ancianos, de hermanos á los jóvenes, de hijos á los niños. Esos son los lazos de mutuo amor, formados en el *tambor*, donde han reído ó llorado juntos, ó recordando la ardiente naturaleza que les sirvió de cuna” (Estrada 1863: 16).

Este tipo de entidad era contemporánea a otras, de las que hay abundantes citas en los periódicos afroporteños entre 1858 y comienzos del siglo XX (Cirio 2009). Centrados en los entes de índole musical, hubo cerca de un centenar de sociedades carnavalescas, las cuales podían ser femeninas, masculinas o mixtas y realizaban *performances* artísticas desde Nochebuena hasta carnaval, basadas en estéticas afro (las “candomberas”) o eurocentradas (las “musicales”) (Cirio 2015). Era usual que tuvieran sus locales donde ensayaban, daban clases de música y bailes para recolectar fondos. El mobiliario era escaso (Anónimo 1920) y el interés lúdico no impedía que en otra habitación funcio-

nara el llamado cuarto o sala de ánimas, donde practicaban rituales religiosos de matriz afro, como el baile del Santo. Esta crónica da pistas de tal sociabilidad en perspectiva espacial:

“Nos fue dado conocer el último de los sitios, el de los banguelas, en una festividad que nos ofreció dos fases curiosas del espíritu social de la raza. El sitio de los banguelas estaba en la calle Méjico, antes de Santiago del Estero, frente, precisamente, a la casita de los músicos Grigera. En el patio del sitio, a la luz de las estrellas, coco, tambores y chinescos orquestaban magistralmente un toque. Era el toque que, armonizado y bailado, produce ‘el santo’, estado espiritual así llamado que tiene el poder de poner en comunicación a los reunidos con todos los hermanos de raza ausentes. Entre el público, alineado a diestra y siniestra, quedaba libre el camino por donde avanzaba, danzando, una mujer, que depositaba en el altar, fin del senderito, una ofrenda, creemos que una moneda. En tanto que este rito de sabor africano se oficiaba en el patio, en un salón cuadrilongo, vivamente iluminado, departían damas y caballeros, visiblemente esperando el comienzo del baile a música tonal y de uso corriente. Ellas vestían a ‘la dernière’; ellos, de etiqueta” (Montagne 1926: 76).

Aunque con cada vez menor funcionalidad hubo sitios de nación hasta comienzos del siglo XX, como la Camundá sobre Chile, cuyo fondo daba con la Banguela y quizá estuvieran comunicadas (Cirio 2013: 549-550). Otras, a fines del siglo XIX, se reconvirtieron en *academias*, esto es, espacios sociales de afros y de personas de la sociedad envolvente donde se bailaba tango y géneros afines, y con disímil discreción también funcionaban como prostíbulos. Tal fue el caso de la Sociedad Negras Esclavas, en Pozos e Independencia, donde funcionó la Sociedad Quizamá, a la que se le unió en 1878 la Sociedad Negras Libres (cuyo local estaba en Maipú) y se reconvirtió en academia.



Figura 1. Fondos de la Sociedad Cambundá, donde quizá tendrían ocasión sus bailes. Buenos Aires, 1908
Fotógrafo no identificado (Archivo General de la Nación).



Figura 2. Patio de la Nación Cambundá. Se puede observar al fondo parte de una pequeña casa más antigua cubierta de tejas, quizá de tiempos coloniales. Buenos Aires, 1908. Fotógrafo no identificado (Archivo General de la Nación).

La arquitectura afroporteña

Si bien hay estudios sobre la arquitectura afroporteña pocos se centraron en su materialidad (Rosal 2009 y 2019, Schávelzon 2003). Ha quedado claro que hubo tanto arquitecturas para ellos como hecha por ellos. Lo más analizado fueron los mercados de esclavizados (Schávelzon 2003 y 2014) y las rancherías de conventos y propiedades religiosas (Page 2011), pero casi no lo hubo sobre la arquitectura que la comunidad afro hizo para sus cultos, actividades sociales y vivienda (Cirio 2002b, Cirio y Cámara de Landa 2021). Ante la primera mirada resultaba que no había diferencias sustanciales en la tipología de la casa o el rancho en la ciudad (Rosal 2009); lo que sucedía era que se miraba la construcción y no los espacios abiertos. Sí habían marcadas diferencias entre pobres y ricos por obvias razones lo importante era lo que no se ve en los planos antiguos: lo no construido. Que sepamos, aunque el barrio del Tambor concentró gran cantidad de estos sitios y era difícil que los blancos quisieran vivir en la zona, no hubo un gueto seguramente dada la heterogeneidad social de Buenos Aires. Las diferencias parecerían que se daban en el uso del espacio externo más que en la arquitectura misma, en los lugares para bailes y ceremonias, en el terreno y no en la construcción, por lo que al menos desde afuera o en la planta no se diferencia unas de otras.

En los planos del Archivo General de la Nación de permisos de construcción de la década de 1780 no se observaron tipologías particulares quizás por su misma parcialidad, incluso una vivienda que fue ocupada por un “pardo” durante años, al ser excavada mostró que fue la época de mayor crecimiento constructivo en una tipología habitual (Schávelzon 1995). Esto ha sido entendido como parte del blanqueo ante el resto de la sociedad. En las viviendas identificadas como de propiedad de afros y libertos existen construcciones con todas las tipologías establecidas desde las Ordenanzas de 1784, es decir, la unidad mínima de una sala con un zaguán que llevaba hacia el terreno posterior - porque el frente a la calle era imprescindible-. Eso obligaba a que la casa que no llegaba a ser “de patios” quedara recostada sobre la medianera, que se fuera alargando por adición, constando de sala, dormitorio o aposento y cocina. Incluso las hubo con un almacén de esquina u otras viviendas menores anexas que se usaban para alquilarlas, teniendo el propietario dos o tres ambientes en el patio.

“Casa y sitio del tango”: revisitando fuentes para una arquitectura afroporteña

La existencia de varias escrituras de compra-venta en el AGN nos permite analizar ciertos detalles de la arquitectura vinculada a los afroporteños. El documento más antiguo es del 11 de diciembre de 1802 y se trata de un inventario y tasación “de la casa y sitio del tango”. Esta separación de

conceptos, casa y tango, resulta interesante pues aunque ambos estuvieran unidos entre sí, podrían existir en forma independiente, o al menos eran entendidos funcionalmente de esa manera y tuvieron entidad propia: ¿Se trata de una casa y su terreno? ¿El terreno es todo el sitio pero no incluye el de la casa? ¿Había espacio en el terreno para bailar de manera independiente de la casa? En ese documento se indica que la escritura fue “a pedimento de todos los hermanos que tienen parte en dicha casa, primeramente en el terreno donde está edificada dicha casa”, lo que parece indicar que era un posible sitio de nación y no una vivienda habitual. Se hallaba en el barrio de la Concepción y el terreno medía 17 por 70 varas, es decir que era grande.

La construcción, al inicio del documento, no se definía como “sala” y “apósito” -las categorías habituales de la época-, sino un espacio principal, una cocina y un gallinero. Más adelante se habla de un aposento (dormitorio, en terminología actual) pero con techo diferente al del resto por la calidad en las vigas, y con un “sobrado”, es decir con entrepiso. En la sección carpintería se cita una vez la palabra “sala”. Es como si el tasador no encontrara las palabras adecuadas: en total la propiedad tenía 129 varas cuadradas de pared de ladrillo, las que cerraban lo construido y 120 de tejado, hecho con cañas y tejas, más 24 varas cuadradas del tejado de la cocina y gallinero. Este último techo valía un 20% menos que el otro, quizás más viejo o en mal estado.

Las 120 varas cuadradas del techo, y suponiendo que el frente mediera 7 varas, el largo sería de 28 varas, lo que bien permite una sala y un aposento, por lo que debió tratarse de una sala grande. Si la habitación medía unos 5 x 4 m, la sala debía de ser de 5 x 20 m. El maderamen indica la presencia de 20 palmas (vigas de palmeras), las que si fuesen paralelas entre sí podemos pensar en 28 varas del frente pero construido en forma perpendicular a la calle. Los veinte “horcones” coincidirían con las 20 vigas y quedarían dos “piernas de llaves”, seguramente para sostener maderas viejas. Varios de los planos de casas modestas del Archivo General de la Nación muestran esta solución de techo a un agua apoyado a la medianera. La falta de puertas interiores tampoco es extraña: la cocina pudo no tenerla y sabemos de cerramientos o divisiones del espacio hechos de forma simple, como el tradicional biombo divisor de espacios. Los muros de ladrillos medían 129 v2. Si suponemos que las paredes medían sólo 4 varas de altura eso significaría unos 32 metros de extensión, lo cual indica que no todo era de ese material. Luego detalla la existencia de otras 25 v2 de pared de ladrillo en la cocina. En ningún lugar se habla de paredes de adobe u de otro tipo. Los revoques (embostado y blanqueo) cubría 196 v2 lo que parece coincidir con las paredes de ladrillo.

Hacia la calle la sala tenía una puerta de “vara y media de ancho con buen herraje y umbrales”, dos ventanas “en dicha sala” y otra menor. Esto permite imaginar un frente formado por la sala teniendo una puerta y dos ventanas, y que el aposento interior tenía otra ventana al patio, pero que no había puerta entre esos lugares ni con la cocina, la que no tenía ventana. Tampoco se describe

piso de ningún tipo por lo que deducimos que era de tierra. En el terreno libre había cuarenta árboles de durazno, tres manzanos y un membrillo, pero llama la atención que no había pozo de balde para agua, ni la infaltable letrina. La tasación final determinó un valor de 536 pesos con 6 reales, lo que es bajo para su época, teniendo en cuenta que 210 pesos era el valor del terreno, lo que nos lleva a pensar que lo construido estaba deteriorado. Rosal (2009: 78) indica que una casa de esos mismos tres ambientes pero hecha de adobe, por lo tanto más barata, costaba a finales del período colonial de 400 a 450 pesos y de ahí en más.

Finalmente, el que esto fuera un sitio de nación y no la casa de un individuo parecería ser de una fecha temprana, ya que por la documentación conocida la sede más antigua que hizo una compraventa fue la Banguela en 1808 (Rosal 2009: 104-105). Es decir, estamos ante una construcción que, si bien de frente o incluso en planta parecía una vivienda, no debió de funcionar como tal -o al menos hacerlo parcialmente-, y con un terreno grande que podría haber sido empleado para otras funciones. Al menos en un caso del siglo XIX que llega al presente, la Capilla de los Negros en Chascomús, el gran salón independiente y sin divisiones tiene a un lado -ya muy alterada- una vivienda para la familia a su cargo y un amplio espacio abierto.

Los espacios urbanos de la población afroporteña

La sistematización de distintas fuentes documentales nos permite pensar mejor el barrio conocido popularmente como “del Tambor” entre finales de siglo XVIII y mediados del XIX. Hasta ahora se identificaba una tendencia de ocupación de la población afro en los barrios Montserrat, Concepción, San Pedro Telmo y Catedral al Sur, es decir, los llamados barrios del sur, una generalidad de casi media ciudad para ese entonces. Como resultado de comprender mejor los cambios en la nomenclatura urbana y en la numeración edilicia, y básicamente consultando el legajo *Sociedades africanas 1845-1864*¹, podemos circunscribir ese barrio de asociación (identidad y colaboración) a un área acotada. El barrio en cuestión abarcaba unas diez manzanas ubicadas en el límite de los actuales Montserrat y Constitución, delimitado por Independencia, Virrey Ceballos, Venezuela y Salta.

Sobre Independencia estaban la Sociedad Conga Angunga, en cuya sede funcionó la Sociedad Loangos hasta 1834 en el N° 335 (numeración de 1861, actual N° 1365-1369); la Sociedad Quipara en cuya misma sede funcionó la Sociedad Inda en el N° 395 (numeración de 1860, actual N° 1533); la Sociedad Abayá “al lado del número 372” (numeración de 1855, actual N° 1520); la Sociedad

¹ AGN - Sala X, 31-11-5

Auzá en el N° 218 (numeración de 1860); la Sociedad Rubolo; y la Sociedad Angola. Sobre Chile estaba la Sociedad Camundá en el N° 333 (numeración de 1852, actual N° 1253), cuyo fondo se tocaba con el de la Sociedad Banguela; y la Sociedad de Moros. Sobre México estaba la Sociedad Banguela en el N° 1262 (numeración actual); el Candombe de Grigera en el N° 1265 (numeración actual); la casa de Domingo Grigera en el N° 1283 (numeración actual); y la Sociedad Mina.

Hacia 1870 encontramos en el Catastro de Pedro Beare que en dos manzanas correspondientes al entonces barrio de Concepción, coincidentes con la zona donde estaban las casas de nación antes descritas, había cinco lotes referenciados como “Cancha de Baile de los Negros” y “Cancha de Baile de los Morenos”. Cuatro estaban en la manzana delimitada por Chile, San José e Independencia, con acceso por cada una de estas y cuyos fondos se tocan en el plano, por lo que seguramente estuvieron conectadas. Todas tienen su arquitectura sobre una de las medianeras, dejando un espacio libre y descubierto sobre la otra, y estaban construidas en madera o materiales precarios, los que se identifica con color marrón en el plano. Sobre Santiago del Estero hay solo una, cuya construcción se encuentra al fondo del terreno y seguramente sea anterior a las ordenanzas de conservar la línea municipal de la década de 1780.

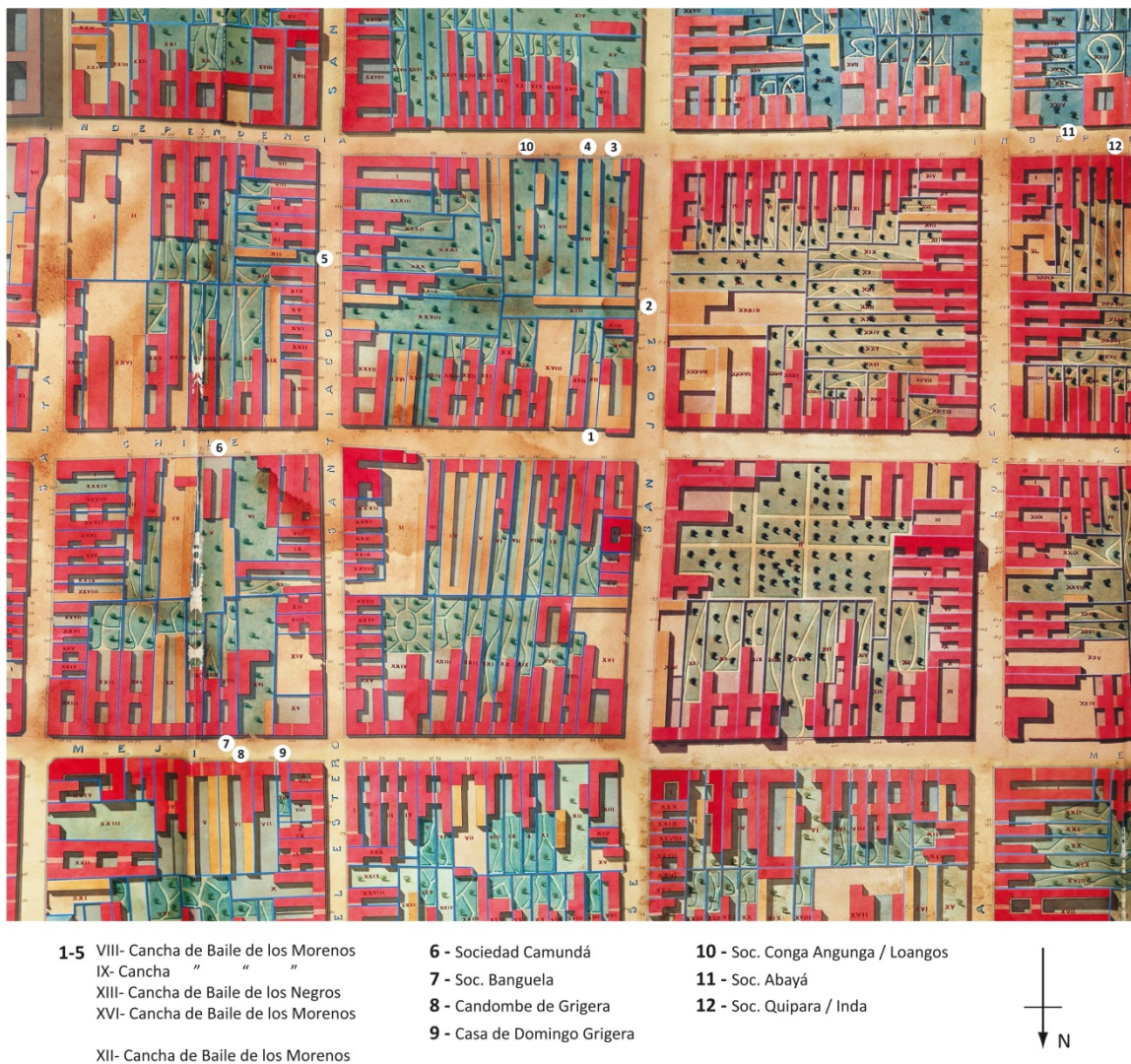


Figura 3. Plano con la ubicación de las casas de Nación y “Canchas de baile” numeradas en el Catastro de Pedro Beare, 181870.

Hasta finales de siglo XIX esta zona, ubicada varias cuadras hacia el sudoeste de la parroquia de Monserrat, era la periferia de la ciudad. Era una zona marginal, con pésima infraestructura, y de terrenos bajos y anegables, sobre todo las fincas ubicadas sobre la calle independencia ya que por ella corría, a cielo abierto, uno de los brazos del arroyo Tercero del Sur.

Existen otras pocas referencias de casas de nación por fuera de este perímetro, ubicadas en los barrios del norte de la ciudad, por lo que es posible que existiera otra zona de asociación vinculada a los afros que allí habitaban. Entre ellas figura la Sociedad Huembes en la “calle de Córdova entre las de Garantía y Callao”, la Sociedad del Carmen y Socorros Mutuos en Cerrito N° 168 (numera-

ción de 1859), y seguramente otras. La memoria oral sobre estos sitios es escasa y genérica, documentando la Nación Mají en el “barrio Sur” y otra en Córdoba entre Uruguay y Talcahuano. De esta forma nos quedan, además del legajo oficial citado, algo más de la cultura material de aquellas naciones: objetos recuperados por la arqueología, otros en el Museo Histórico Nacional utilizadas para encabezar comparsas de candombe pertenecientes a la Nación Sabalú, a la Nación Muñibán y dos a la Nación Mora, y algunos objetos muebles en familias de la comunidad afroporteña.

Entre África y América: surcando las aguas etimológicas de las voces tango y afines

El *Diccionario provincial de voces cubanas*, considerada “la primera obra lexicográfica sobre provincialismos en el mundo hispánico” (Cárdenas Molina 1999: 52), define tango como “Reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores ó atabales” (Pichardo 1836: 242). Desde allí al presente la mayoría de los diccionarios coinciden en definirlo de ese modo. El *Diccionario de la lengua española* de la RAE lo incluyó por primera vez en su edición decimotercera, de 1899, como “Fiesta y baile de negros o de la gente del pueblo en América. || Música para este baile”. El *Diccionario de argentinismos* elaborado por la Academia Argentina entre 1875 y 1879 (inédito hasta 2006), tango no figura pero sí tambo, el cual entre otras definiciones, como la de ser una lechería, dice que son “Las reuniones que hacen los negros africanos para divertirse” (Barcia 2006: 298). Por último, *El intérprete musical*, diccionario de música en cuatro idiomas que Edelmiro Mayer publicó en Buenos Aires en 1888, define tango como “Canción y baile originado por los negros esclavos de la América Española. La música es de compás de 2/4 y el baile se divide en dos partes” (Mayer 1888: 229). Volviendo al *Diccionario de argentinismos*, destacamos el tiempo presente de su redacción y agregamos que daba a candombe como sinónimo de tambor y define candombe como “Casa o paraje donde se reúnen habitualmente los negros para hacer sus fiestas. Baile de negros de África. Barrio del candombe: suburbio de la ciudad de Buenos Aires, en que tienen estos negros sus habitaciones y reuniones de bailes” (Barcia 2006: 154).

A esta altura parece ocioso decir que esta terna de palabras, tambo, tango y candombe, así como la culturalmente cercana milonga, son africanas, provenientes de la lengua bantú, grupo mayoritario entre los esclavizados en lo que hoy es la Argentina. Creemos pertinente decirlo porque han habido intelectuales desvinculándolas de su africanía, fruto de especulaciones euro o indocentradas. Así, tambo se lo da como un préstamo del quechua, lo cual no implica que en ese idioma exista también. La etimología de milonga se la intentó fundamentar como grecolatina, evidencia del sesgo descon-

textualizador al no dar cuenta de cómo aquellos afroporteños pudieron haberla fraguado algo proveniente de idiomas europeos muertos (Cirio 2015a). Damos de ejemplo la interpretación de ser amalgama del griego *melos* (sonido) y el latín *longa* (largo) -“melodía larga”-, que se explicaría por la duración de su ejecución, pero no se dice cómo, cuándo ni por qué los gauchos y los afros (en su mayoría analfabetos y subalternizados) se valieron de esos idiomas (Wilkes y Guerrero Cárpena 1946: 66), haciendo caso omiso a la cita de Vicente Rossi (1926) sobre lo extendida que la palabra está en el Brasil y Uruguay entre los “negros angolas”, quienes la crearon (Cirio 2021). En verdad el término es *quimbundo* y significa “palabras, hablar mucho”. Así figura en el libro *Arte da língua de Angola* del jesuita portugués Pedro Dias (1697: 7) y su significado explica lo extenso de sus letras, por lo que el significado dado por Wilkes y Guerrero Cárpena es correcto, pero no su filología.

Cabe decir que si bien hubo investigadores que vincularon las voces milonga, tambo, tango y candombe a África, flaco favor hicieron por inclinar la balanza hacia la verdad. Su desconocimiento sobre sus lenguas dejó expuesto que fueron tan aventureros como quienes operaron en perspectivas euro e indocentras. Así, se forzó tango como apócope agudizado de tambor o deformación de Xangó (cuando este término es yoruba) y candombe de *candomblé*, dando por fundamento una similitud fonética. No tenemos conocimiento exhaustivo de las lenguas bantú para dar la etimología pero algunos hechos esclarecen esto. Por ejemplo la toponimia, ya que existe una localidad llamada Tango, otra Milonga y tres Candombe. Respecto a milonga, dos voces afines, Milongo y Mulonga, son localidades de la República Democrática del Congo, así como Mulonga de Zambia. La cuestión toponímica se extiende a los nombres de los sitios de nación afroporteños: en Angola existen las localidades Camunda, Houmbir, Benguela y Loango; en Etiopía Abaya y Maji; en Kenia, Bamba; en Mozambique hay dos localidades Macuácu; en Nigeria uno de sus estados se llama Borno y allí están Zongo y Calabar; en la República Democrática del Congo está Bayombe y en la República Popular del Congo Mayombe.

Según la *Encyclopédie méthodique, ou, par ordre de matières* (1782), tango es una “nación de negros, en la Nigricia, en el reino de Biguba, donde habitan un país llamado *Bartola*” (traducción nuestra) y el término se remonta, al menos, al siglo XV según fuentes portuguesas. Los portugueses que iniciaron el tráfico esclavista en la costa atlántica africana llamaban *tango-mãos* a los mestizos suyos con afros que, viviendo selva adentro, proveían a los esclavistas de negros de zonas aún poco o nada dañadas por la trata (Thomas 1988). *Mãos* es manos en portugués y tango proviene de *ntangu*, voz de las lenguas bantúes que puede traducirse como tiempo, hora y, modernamente, reloj, como en kikongo (Anónimo 1964: 42). Es obvio que resulta vana la traducción literal del término mestizo *tango-mão* e ignoramos la que tuvo en aquel contexto. Con todo, es sugestivo extender el

tango al período afroporteño como “tiempo de hacer lo nuestro, lo de antes”. Este saber sigue operativo en algunos afroargentinos.

Ese espacio de libertad social sonocentrada es el que los afroporteños llamaban indistintamente tango, tambo o candombe, lo que permite entender la importancia que le asignaban y siguen asignando al tambor como piedra basal de su africanía. Las fuentes escritas de la época son escasas y lacónicas para tener una visión contextualizada. Con todo, hay un documento de enero de 1791 iniciado por Pablo Agüero de la Compañía de Negros Libres “comisionado para recoger los negros fugitivos y gobernar los tambos de ellos”, tras apresar a Bentura Patro o Patrón, negro libre de la Cofradía de San Baltazar y Ánimas y de la Hermandad de Morenos de Guinea, y Manuel Joachin por salir con “plumaje, sable de palos y tambor [...] por toda la ciudad y plaza quantos negros q.e ay en esta ciudad para alborotar [...] y dizen q.e tienen licencia” (AGN 12-9-13). Dado este marco, la palabra tambo alude al contexto afro y desde lo material, lo reforzamos con el hallazgo de un sable de madera exhumado en San Telmo (Schávelzon 2003), el que hoy, ya de plástico, siguen esgrimiendo los *cambara'angá* o avatares de san Baltazar en centros devocionales correntinos (Cirio 2003).

Presentado un panorama etimológico de las voces tango y afines surcando las aguas entre África y América, lo concatenamos con el estado del arte sobre el origen del tango pues, para algunos, es un embrollo. La *Antología del tango rioplatense* expresa que “Hemos querido poner de manifiesto la improcedencia del planteo que pretende adjudicar al tango un origen o antecedente *africano*” (Novati 1980: 2), llegando al dictamen que “No hay mucho que decir de los *tangos de negros*” (p. 4). Esa y otras obras obedecen al *dictum* de los intelectuales orgánicos al programa homogeneizador de una Argentina blanca y por ello eligieron un análisis eurocentrado entendido como neutro o universal, pero de haber adoptado el afrocentrado (o al menos su combinación), hubieran comprendido la afección a lo festivo como instancia de nucleamiento identitario como antecedente formativo del género. Nada de esto es nuevo, Roberto Lehmann Nitsche estudió lo afro en el Museo de La Plata hace ya más de un siglo y lo plasmó en sus *Adivinanzas rioplatenses* (1911) y *Textos eróticos del Río de la Plata* (1923), éste fue publicado en alemán y con el seudónimo Víctor Borde Robert para evitar el escándalo. En él dio esta definición: “*milonga*, de la lengua bantú, traída a América por los esclavos africanos, designa ahora en Argentina cantar, cantinela, no precisamente un estilo de canto determinado” (p. 208). La documentación que donó al Instituto Iberoamericano de Berlín ya está en estudio² y citamos estos apuntes: Kilombo como una localidad en el Congo y que y que aquí “Cada nación tenía su canchita de trecho en trecho, media alisada a fuerza de talón, o preparada con una capa de arena para darle al tango”.

² En la Cátedra de Estudios Afroargentinos y Afroamericano (UNLP) desde 2009.

El concepto tango en perspectiva afrocentrada

¿Cómo articular en un análisis que satisfaga los lineamientos de vanguardia, el ecléctico, incompleto y mayormente descontextualizado corpus de fuentes reunidas sobre la emergencia del tango afroporteño? Elegimos un enfoque afrocentrado porque permite explicarla con menor grado de distorsión que el eurocéntrico. Si bien la mayoría de las fuentes son del pasado y como el tango es un fenómeno vivo y los afroargentinos reclaman su paternidad desde su política de identidad, arriesgamos una interpretación teórica diacrónica tratando de comprender desde la teoría de las *performances* afrocentradas como pudieron haber sido vividos aquellos sitios de tango.

Adhiriendo a Sidney Mintz y Richard Pirce (1977), Alejandro Frigerio (1992-1993) propuso seis características que parecen regir la producción y el desenvolvimiento de una *performance* artística afroamericana (Frigerio 1992-1993:57-58). No son rasgos concretos sino reglas, estructuras, principios o valores que no siempre se aplican de manera consciente, estructurando la producción de tales manifestaciones: la **multidimensionalidad** que ocurre de manera densa y en varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros son distintos y están separados; la **calidad participativa** sin separación tajante entre *performer* y público; la **ubicuidad en la vida cotidiana** donde cada individuo es, en potencia, un *performer*; la **importancia de lo conversacional** entre los *performers*: interacción entre solista y coro; entre tambores; entre solista y respuesta instrumental; entre bailarín y tambor; entre un cantante y un tambor; entre bailarines y entre el cantante y el principal bailarín, bailarines u otros; la **importancia del estilo personal** en que dada la relevancia del estilo conversacional cada *performer* se ve comprometido a un mayor y mejor desempeño propiciando marcas personales (Frigerio 1992-1993: 62). Y finalmente el que **se cumplen nítidas funciones sociales**. Puesto que las *performances* artísticas afroamericanas casi siempre se realizan de manera intragrupal, la calidad participativa posibilita que los roles sean intercambiables. De este modo, actúan como el principal elemento socializador y aglutinador siendo el bienestar general el principal criterio evaluativo. Más allá de que estas características no se presenten en todas las *performances* afro, Frigerio dice que es *en su conjunto* que configuran y otorgan ese carácter diferenciable de otras.

Esta perspectiva se orienta a *performances* espontáneas en los contextos habituales de sus cultores y para sí. Entendemos que el tango surgió en un contexto afro por cumplir con las características propuestas. Su multidimensionalidad es la más evidente, pues tango era un género musical y el nombre de un espacio de sociabilidad intracomunitario, al igual que sus términos equivalentes milonga y candombe. Es más, en el último cuarto del siglo XIX algunos afroporteños tenían dos tipos

de paso al caminar, uno de tango y otro de candombe (Cirio 2009a). La indiferenciación entre *performers* y público es fundamentada por cómo los afroporteños interactuaban en sus reuniones que tenían por epicentro la música, más considerando que en aquellos sitios vivían afros, lo que se entrelaza con la tercera característica, la ubicuidad en la vida cotidiana. En efecto, si en perspectiva eurocentrada la música se conceptúa como una actividad ociosa propicia cuando hay tiempo libre o se cuenta con el dinero para hacerla, en perspectiva afrocentrada reviste de una vitalidad tal que su cotidianidad es insoslayable. La cotidianidad de los *performers* vía el canto, el tamboreo y el baile permite entender estas cuestiones como otro modo de dialogar. De hecho, tal como siguen practicando el candombe porteño, la importancia del estilo conversacional es evidente en sus letras, urdidas como diálogos (Cirio 2016). A su vez, cada *performer*, según su competencia musical, desarrolla un estilo personal que le imprime un sello distintivo. Así surgió uno de los estilos musicales y dancarios más antiguos del tango vigentes, el *canyengue*, por el contrabajista Ruperto Leopoldo “el Africano” Thompson, y lo que no es menor, otro compositor e intérprete afroporteño, Rosendo Mendizábal, fijó la forma del tango que marcó el inicio del período llamado Guardia Vieja con *El entrerriano* (1897). Por último, el tango cumple nítidas funciones sociales: en el período estudiado les permitía a los afros reagruparse por sus naciones para recordar su tiempo en África, que es uno de sus significados, “el tiempo de los antiguos”. Esta funcionalidad sigue operativa entre los tangueros -afros o no-, en el sentido social que asignan al término milonga en tanto espacio de sociabilidad a que acuden para bailar tango y géneros afines desde el baile. “Ir a una milonga” es, como ayer, concurrir a un espacio de sociabilidad cuyo aglutinador es un término africano que, por lo expuesto, es un género social más que un género musical.

Conclusiones

En Buenos Aires, en la que se traficaba esclavizados, se fueron generando espacios físicos para ellos y, con el tiempo, tanto los libertos, los libres y los que seguían bajo ese régimen, fueron logrando ciertas libertades que les permitieron reunirse para sus bailes, aunque al inicio se tuvieran que hacer en lugares públicos como los atrios de las iglesias. A finales del siglo XVIII el gobierno se vio necesitado, a través de la Iglesia, a autorizar espacios para controlar su socialización y así surgieron las cofradías. Poco después fueron necesarios nuevos mecanismos y se comenzó a autorizar que las comunidades tuvieran, como asociaciones civiles, sus inmuebles.

El documento que analizamos de 1802 parece demostrar que para entonces ya se aglutinaban de modo autónomo en lugares propios, llamados sitios de nación, tango, tambo y tambor. Pero a su vez

un poderoso aparato de control del Cabildo y la Policía funcionaba para mantener esa estructura dentro de las normas que la sociedad blanca imponía.

Por motivos que desconocemos -aunque algunos se pueden suponer- esos lugares, compuestos por una construcción y un espacio abierto (“cancha de baile”), tendieron a concentrarse en unas pocas manzanas del barrio de Monserrat, con o sin comunicación interna pero casi uno al lado del otro. Quizás los planos y documentos muestren que se seguía la estructura física de toda ciudad aunque, en realidad, su funcionamiento pudo ser diferente. Una línea negra en un plano no necesariamente indica un muro medianero sino solo una separación entre propiedades, porque otra cosa era imposible de mostrar o de ser comprendida. La idealización de los catastros se evidencia en aspectos imposibles de pensar por su ausencia real: valga de ejemplo el que nunca se describen las letrinas ni los pozos de agua o de basura. Estos sitios de naciones se denominaron indistintamente con palabras traídas de África por los esclavizados, las que fueron transformadas por la historiografía en pleno período de europeización y blanqueamiento en el nombre de un baile o de un tipo de música, vaciándolos de su verdadero significado.

Fuentes

Archivo General de la Nación: Sala IX PN 1 r 1, 12-9-13, 8-10-3.

Anónimo

1920 Carnavales del siglo pasado: Los candomberos. *La Razón* s/n: s/p. Buenos Aires, 29 de enero.

1962 *Leçons de kikongo par des bakongo*. Louvain: Eegenhoven.

AA.VV.

1782 *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*. Paris: Panckoucke.

Dias, Pedro

1697 *Arte da língua de Angola*. Lisboa: Miguel Deslandes.

Estrada, José Manuel

1863 Los tambores. En *Almanaque agrícola, industrial y comercial de Buenos Aires*. Buenos Aires: P. Morta.

Figarillo

1902 El carnaval antiguo. Los candomberos. *Caras y Caretas* 176: s/p. Buenos Aires, 15-feb.

Mayer, Edelmiro

1888 *El intérprete musical*. Buenos Aires: Jacobo Peuser.

Montagne, Edmundo

1926 Los morenos. *El Hogar* 873: 11, 67 y 76. Buenos Aires, 9 de julio.

Pichardo, Esteban

1836 *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas: Imprenta Real de la Marina.

Real Academia Española

1899 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE. 13ra. Ed.

Trelles, Rafael

1859 *Índice del archivo del Departamento General de Policía, desde el año de 1812*. Buenos Aires: La Tribuna.

Referencias

Barcia, Pedro Luis

2006 *Un inédito Diccionario de argentinismos del siglo XIX*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Cámara de Landa, Enrique y Norberto Pablo Cirio

2021 Filmando la música afroargentina. Documentales sobre el culto a san Baltazar (1964-2014). *Trans* 25. Madrid: Sociedad Española de Etnomusicología.

Cárdenas Molina, Gisela

1999 Apuntes sobre lexicografía cubana. En Milagros Aleza Izquierdo (Ed.), *Estudios de historia de la lengua española en América y España*. Valencia: Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, p. 52-56.

Cirio, Norberto Pablo

2000 Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*. *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214. Austin: Universidad de Texas.

2002a ¿Rezán o bailan? Disputas en torno a la devoción a san Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial. En Víctor Rondón (Ed.), IV Reunión Científica: *“Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana”*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, pp. 88-100.

2002b Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La “charanda” de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38. Santiago: Universidad de Chile.

2003 “Vistiendo las ropas del santo”. Atributos afro en la personalidad de san Baltazar a través de algunos cargos devocionales en su culto en la Argentina. *Memoria & Sociedad* 15: 125-131. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

2009a *Tinta negra en el gris del ayer: Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882*. Buenos Aires: Teseo.

2009b De Eurindia a Bakongo: El viraje identitario argentino tras la asunción de nuestra raíz

afro. *Silabario* 12: 65-78. Córdoba.

- 2013 Aproximación a los tambores afroporteños en sus dimensiones material, simbólica y performática desde las fuentes escritas e iconográficas (siglos XVI-XX). En Melanie Plesch (Ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología: Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 537-575.
- 2015a *¡Tomá pachuca! Historia y presente de los afroargentinismos*. Buenos Aires: Teseo <https://www.teseopress.com/pcirio/> (libro digital).
- 2015b Estética de la (in)diferencia: las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado. *Latin American Music Review* 36 (2): 170-193. Austin: Universidad de Texas.
- 2016 *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. CD + folleto.
- 2019 La memoria oral sobre la esclavitud de los porteños descendientes de negros esclavizados. Un queloides cultural. En *[In]visibles*. San Isidro: Municipalidad de San Isidro, p. 11-33.
- 2021 *Gabino Ezeiza, Payador Nacional (1858-1916): Obras musicales (in)completas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Libro + CD (en prensa).

Frigerio, Alejandro (1992-1993). Un análisis de la performance artística afroamericana y sus raíces africanas. *Scripta Ethnologica. Supplementa* 12: 57-67. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.

Lehmann-Nitsche, Robert

1911 *Adivinanzas rioplatenses*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Lehmann-Nitsche, Robert (Victor Borde)

1981 [1923] *Textos eróticos del Río de la Plata*. Buenos Aires: Librería Clásica.

Mintz, Sidney y Richard Price. 1977. *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: ISHI.

Novati, Jorge (Coord.)

2002 [1980] *Antología del tango rioplatense: (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Otero, Osvaldo

2005a Afroporteños constructores de una ciudad mestiza. El espacio privado y el espacio público en el Buenos Aires tardocolonial. *El futuro de los Estudios de Asia y África en la Argentina*. La Plata: Congreso ALADAA. Edición en CD.

2005b *La vivienda porteña en el período virreinal: Materiales, uso, función, valor simbólico*. 6. *La obra arquitectónica* (tesis).

Page, Carlos

2011 El espacio arquitectónico de negros en las estancias jesuíticas del Paraguay: las viviendas y los obrajes. *REDE-A* vol. 1, N° 2.

Peña, Juan Manuel y José Luis Alonso

2009 *Las banderas de los argentinos: Doscientos años de historia*. Buenos Aires: Aluar.

Rodríguez Molas, Ricardo

1957 *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Clío.

Rosal, Miguel Ángel

2009 *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Dunken.

Rossi, Vicente

1958 *Cosas de negros*. Buenos Aires: Hachette.

Schávelzon, Daniel

2002 La arquitectura para la esclavitud en Buenos Aires: una historia silenciada, *Crítica* 126. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano.

2003 *Buenos Aires negra: Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.

2007 The vanishing people: archaeology of the african population in Buenos Aires, en: *Atlantic Africa and the African Diaspora* (A. Ogundiran y T. Falola, Eds.). Bloomington: Indiana University Press, pp. 372-383.

2014 On slaves and beer: the first images of the South Sea Company slave market in Buenos Aires, *African and Black Diaspora: An International Journal*, London: Routledge 7 (2): 119-128.

Thomas, Hugh

1998 *La trata de esclavos: Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Barcelona: Planeta.

Valko, Marcelo

2010 *Pedagogía de la desmemoria: Crónicas y estrategias del genocidio invisible*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Wilkes, Josué Teófilo e Ismael Guerrero Cárpena

1946 *Formas musicales rioplatenses: (Cifras, estilos y milongas): Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos.

ACERCA DE LOS AUTORES

Dr. Daniel Schávelzon

Arquitecto (1968-1975). Facultad de Arquitectura y Urbanismo (actual FADU), Universidad de Buenos Aires. Maestría en Arquitectura (1977-1981). Especialidad en Restauración de Monumentos y Sitios Históricos, Escuela de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis: *Historia de los primeros proyectos de restauración en México*. Doctorado en Arquitectura (1982-1984). Especialidad en Arquitectura Prehispánica, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis: *Historia y teorías de la restauración arqueológica en México (1780-1980)*.

Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) desde 1985. Profesor Titular (dedicación simple), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires; desde 1984. Ha sido profesor de universidades de diversos países de América.

Ha fundado el Centro de Arqueología Urbana (UBA), el Área de Arqueología Urbana en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Área Fundacional de Mendoza. Ha impulsado la formación de grupos de trabajo en investigación en el país y en América Latina.

Sus áreas de trabajo son la arqueología histórica, la conservación del patrimonio cultural, las políticas culturales y el tráfico de obras de arte. Ha publicado unos 30 libros; en los últimos años: *“La historia de un mural: Siqueiros en Argentina”* y *“El Silencio es Oro: tráfico de arte durante el nazismo en la Argentina”*. En su obra publicada hay más de 300 artículos en revistas científicas y de divulgación.

Ha recibido premios y becas internacionales, como la beca Guggenheim (New York 1994); National Gallery of Art-CASVA (Washington, 1995), Graham Foundation for the Arts de Chicago (1984), Getty Grant Program (1991), Harvard University-Dumbarton Oaks (1996), DAAD Berlín (1988), Center for Latin-American Studies de la University of Pittsburgh (2002), FAMSI, Florida (1995), Centro de Antropología Comparada de la Universidad de Bonn (1998) entre otros. Realiza numerosos trabajos de campo y viajes periódicos por América Latina y Estados Unidos.

Lic. Norberto Pablo Cirio

Licenciado en Ciencias Antropológicas (orientación sociocultural) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), doctorando en la misma carrera y entidad. Director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP), investigador del Instituto de Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, docente de la Lic. en Teoría y Crítica de la Música de la Universidad Nacional del Litoral.

Desde 1991 desarrolla un proyecto de investigación sobre la música de los afroargentinos del tronco colonial. Más de un centenar artículos, libros, CDs. y DVDs. acreditan los resultados de sus trabajos, entre ellos el multimedia *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*, Vol. 2 del Programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz*, (2007), los CDs. *Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina* (2011) y *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe* (2016) y los libros *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (2009) y *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo* (en coautoría con Montero, 2012). Es consultor de la UNESCO y miembro de número de la Academia de Conocimientos Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Palermo y miembro activo de la Asociación Misibamba, Comunidad Afroargentina de Buenos Aires.

Arq. Francisco Girelli

Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires, FADU-UBA. Doctorando CONICET con el proyecto: “Estrategias para la puesta en valor y exposición de estructuras arqueológico-arquitectónicas urbanas”. Es docente en Historia de la Arquitectura (FADU-UBA) desde 2010, y en la materia optativa *Investigación: Marcos, Conceptos, Herramientas* (FADU-UBA) entre 2016 y 2018.

Investigador del Centro de Arqueología Urbana y del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Su área de trabajo es la historia de la arquitectura americana, con especialidad en la historia edilicia de la Ciudad de Buenos Aires en el periodo colonial y poscolonial. Ha dirigido y participado en diferentes proyectos de investigación, y actualmente dirige el proyecto SI-FADU: “Arqueología de los materiales de construcción: Las tecnologías empleadas en la arquitectura colonial de Buenos Aires” (código: PIA HyC-23).

Ha realizado múltiples trabajos conducentes al estudio, conservación y recuperación del patrimonio construido, y ha participado en la elaboración de proyectos de intervención y recuperación de sitios históricos, como la restauración del Edificio Norte Puente Alsina, la Pirámide de Mayo, el Teatro Nacional Cervantes, entre otros. Ha formado parte del equipo en diversas excavaciones arqueológicas en la ciudad de Buenos Aires y otras provincias, desarrollando tareas de relevamiento de estructuras arquitectónicas: excavación “Casa del Virrey Liniers”, “Monasterio Santa Catalina”, sitio Bolívar 373, Teyú-Cuaré (Misiones), y recientemente en el sitio “Moreno 550” donde fue hallada la cisterna perteneciente a la casa de la familia Rosas-Ezcurra.

Lleva publicado más de quince artículos en revistas especializadas con referato y más de treinta ponencias presentadas en eventos científicos nacionales e internacionales. En 2016 publicó su primer libro: *Los azulejos del antiguo Colegio Nacional: Azulejos napolitanos en la arquitectura de Buenos Aires (siglo XIX)*, editado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces.