



Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas

ISSN: 1981-8122

ISSN: 2178-2547

MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

Maravilla, María Laura; Torino, Rocio
Propuesta metodológica para el análisis de tiestos pintados Guaraní.
El caso de la colección de la Isla Martín García del Museo de La Plata
Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, vol. 17, núm. 3, e20200146, 2022
MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi

DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0146>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394074001002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Propuesta metodológica para el análisis de tiestos pintados Guaraní. El caso de la colección de la Isla Martín García del Museo de La Plata

Methodological proposal for the analysis of Guaraní Painted Potsherd. The case of the Martín García Island collection of La Plata Museum

María Laura Maravilla^I  | Rocio Torino^{II} 

^IUniversidad Nacional de La Plata. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. La Plata, Argentina

^{II}Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. División Arqueología. Museo de La Plata. La Plata, Argentina

Resumen: Para la arqueología, la cerámica ha sido el principal elemento de la cultura material utilizado para identificar la presencia guaraní. La alfarería muestra un modo de hacer común compartido por casi dos milenios y que, se haya presente en sitios distribuidos por Argentina, Brasil y Uruguay. Sin embargo, las piezas cerámicas casi nunca son encontradas enteras. En este sentido, en el presente trabajo se desarrolla una propuesta metodológica que incluye el análisis tecnomorfológico y estilístico de los tiestos pintados procedentes de la Colección arqueológica isla Martín García depositada en la División Arqueología del Museo de La Plata (Argentina). El objetivo fue identificar la organización espacial, cromática y formal de los grafismos pintados y evaluar su relación con las formas de los recipientes cerámicos. Se segregaron los grafismos en unidades analíticas en función de ciertos criterios ajustados a los fragmentos cerámicos. Se identificaron dos tipos de patrones en los diseños, lo que permitió pensarlos de acuerdo a diferentes estructuras lógicas que ordenan la articulación de los motivos en relación a la morfología y al sector del recipiente en el que se disponen, así como a su forma global.

Palabras clave: Cerámica. Diseños pintados. Tupiguaraní. Río de la Plata. Arqueología guaraní. Fragmentos cerámicos.

Abstract: From an archaeological point of view, ceramics have been the main element of material culture used to identify the Guaraní presence. Pottery shows a common way of doing things shared for almost two millennia and has been present in places throughout Argentina, Brazil, and Uruguay. However, ceramic pieces are seldom found whole. In this sense, a methodological proposal, including the technomorphological and stylistic analysis of the painted sherds from the Martín García Island Archaeological Collection deposited in the Archeology Division of the Museum of La Plata (Argentina), is developed in this work. The objective was to identify the spatial, chromatic, and formal organization of the painted graphics and evaluate their relationship with the shapes of the ceramic containers. The graphics were segregated into analytical units based on certain criteria adjusted to the ceramic fragments. Two types of patterns were identified in the designs, which allowed us to think about them according to different logical structures that order the articulation of the motifs in relation to the morphology and the sector of the container in which they are arranged, as well as the global shape of the same.

Keywords: Pottery. Painted designs. Tupiguaraní. De la Plata river. Guaraní archaeology. Pottery fragments.

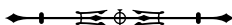
Maravilla, M. L., & Torino, R. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de tiestos pintados Guaraní. El caso de la colección de la Isla Martín García del Museo de La Plata. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 17(3), e20200146. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2020-0146

Autora para correspondência: María Laura Maravilla. Universidad Nacional de la Plata. Licenciatura en Antropología. Paseo del Bosque, s/n, 1900. La Plata, Argentina (marialauramaravilla@yahoo.com.ar).

Recebido em 24/09/2021

Aprovado em 19/04/2022

Responsabilidade editorial: Jorge Eremites de Oliveira



INTRODUCCIÓN

Dentro de los límites políticos de Paraguay, el sur de Brasil, Uruguay y Argentina (provincias de Misiones, Corrientes, Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires) se han detectado alrededor de tres mil sitios arqueológicos con materiales guaraní (Bonomo, 2012). Los sitios fueron ocupados desde hace dos mil doscientos años atrás hasta momentos posteriores a la conquista europea (Bonomo, 2013). La presencia de grupos guaraní en la arqueología ha sido identificada arqueológicamente a partir de una serie de rasgos característicos de diversos restos materiales, fundamentalmente por la repetición de patrones en la alfarería (corrugada, unguiculada, escobado y con pintura policroma) (Bonomo, 2012, 2013; Bonomo et al., 2015; Brochado, 1984; Noelli, 1996, 1998, 2004; Noelli et al., 2018, entre otros).

Al momento de la conquista europea, en el siglo XVI, los grupos guaraní poseían una amplia distribución geográfica en el este de Sudamérica. Su dispersión hacia el sur del continente, hasta su llegada al Río de La Plata, ha sido abordada por diversos investigadores (Bonomo et al., 2015; Brochado, 1984; Noelli, 1996, 1998, 2004; Métraux, 1928). En Argentina, las investigaciones arqueológicas desarrolladas en el Noreste argentino (NEA), entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, registraron asentamientos y materiales atribuidos a grupos guaraní a lo largo de las cuencas de los ríos Paraná y Uruguay (Ambrosetti, 1895; Badano, 1940; Lothrop, 1932; Outes, 1918; Torres, 1911; Serrano, 1950; Vignati, 1941, entre otros), lo que ha resultado en la recolección de numerosos materiales que hoy forman parte de las colecciones de museos universitarios nacionales e instituciones provinciales y municipales. A partir de esos estudios, se comenzó a utilizar en nuestro país las categorías arqueológicas guaraní (Ambrosetti, 1985), y con posterioridad, tupiguaraní (Chmyz, 1976; Brochado, 1984; Scatamacchia, 1990; Noelli, 2008; Prous, 2011), las cuales fueron vinculadas a los guaraní históricos, mencionados por las crónicas, quienes habrían habitado los mismos espacios

donde hoy se localizan los sitios arqueológicos asociados a esta entidad (Ambrosetti, 1894, 1895; Rodríguez, 1992; Sempé & Caggiano, 1995; Bonomo et al., 2015; Ceruti, 2000; Loponte & Acosta, 2007; entre otros). Los datos disponibles para la frontera meridional de la expansión guaraní indican que estos grupos llegaron al Delta del Paraná y Río de la Plata alrededor del año 1300 AD (Bonomo et al., 2015) y permanecieron allí hasta momentos posteriores a la conquista española, cuando fueron descriptos por los primeros cronistas como *chandules* o guaraní de las islas (e.g., Muñiz, 1925 [1818]; Susnik, 1961).

En este contexto, toman relevancia los restos arqueológicos hallados en la isla Martín García (Río de la Plata, Figura 1), los cuales aportan información para reconstruir las ocupaciones guaraní, en uno de los puntos más meridionales de su expansión. Tempranamente, en 1910, Carlos Spegazzini realiza un viaje a la isla donde recolecta cinco piezas y fragmentos de cerámica. Estos materiales no fueron publicados. Años más tarde, Félix Outes, realizó la primera excavación en la isla en el sector puerto Viejo. A partir de estos estudios publicó su obra "Primer Hallazgo Arqueológico en la Isla Martín García" donde planteó la presencia de grupos de origen guaraní en el área, debido a que encontró urnas funerarias pintadas con más de un color o corrugadas, hachas pulidas y escasos instrumentos óseos (Outes, 1918). Asimismo, postuló que la cerámica pintada era el rasgo más diagnóstico para identificar estas poblaciones (Outes, 1918).

Milcíades A. Vignati (1936) publica "Arqueología de la Isla Martín García" y hace referencia a los materiales recuperados por Spegazzini, y atribuye un origen amazónico a las piezas decoradas pintadas, ya que le resultan similares a los hallazgos realizados en Paraguay y en márgenes del Paraná. Más tarde, Eduardo Cigliano (1968) excavó el sitio arqueológico guaraní El Arbolito donde recuperó abundantes fragmentos de vasijas corrugadas, unguiculadas y pintadas de blanco y rojo, asociados a restos de madera carbonizada datados en 405 años antes del presente (Bonomo & Latini, 2012). Recientemente,



Figura 1. Ubicación geográfica de isla Martín García. Crédito: Autoras.

Isabel Capparelli realizó estudios en el sitio arqueológico Arenal Central, allí halló numerosa alfarería guaraní junto a un hacha pulida de piedra y otros restos arqueológicos (Capparelli, 2007, 2015, 2019).

Las evidencias recuperadas en la isla han sido objeto de tesis académicas (Capparelli, 2019) y de publicaciones científicas (e.g., Bonomo et al., 2019; Capdeponet & Bonomo, 2010-2011). No obstante, aún existen evidencias arqueológicas inéditas, como es el caso de los objetos cerámicos que son objeto de estudio en este artículo. Estos materiales forman parte de la colección arqueológica isla Martín García depositada en la División Arqueología del Museo de La Plata (Maravilla & Torino, 2019). Este conjunto fue recolectado a principios del siglo XX en diferentes trabajos de campo realizados en la isla por Carlos Spegazzini en 1910, Milcíades A. Vignati en 1931, 1935 y 1936 y María E. Villagra Cobanera durante 1937. En total, está compuesto por 668 ítems cerámicos (628 tiestos, diez porciones de vasijas, catorce masas de arcilla,

once rollos de arcilla, tres asas y dos vasijas completas), 62 piezas líticas, entre las que se destacan cinco hachas pulidas, seis adornos personales, cuatro restos faunísticos—una mandíbula izquierda de coipo (*Myocastor coypus*) y otros restos indeterminados—, dos restos malacológicos y cuatro instrumentos óseos, como una punta de proyectil (Maravilla & Torino, 2019).

Como se mencionó anteriormente, la cerámica es uno de los ítems de la cultura material más utilizado para identificar la presencia guaraní. En este sentido, la alfarería muestra un modo de hacer común compartido por casi dos milenios, con semejanzas en la manufactura, forma, tamaño y tratamientos de superficie de las vasijas, y que se haya presente en contextos arqueológicos distribuidos por Argentina, Brasil y Uruguay. Los fragmentos de cerámica pintados recuperados en Isla Martín García, presentan claras semejanzas con los hallados por otros investigadores en sitios arqueológicos ubicados en áreas importantes para la discusión acerca de la expansión guaraní por el este de

América del Sur (Brochado, 1984; Prous, 1992, 2005; Marois et al., 1994; Vidal, 2000; Oliveira, 2008; Prous & Lima, 2008; Rocha, 2009; Silva, 2010; Bonomo, 2013). Este artículo es la consecuencia de la presentación de las autoras en el VIII Encuentro de Discusión Arqueológica del Nordeste (Maravilla & Torino, 2019). Se realiza una propuesta metodológica que incluye el análisis tecnomorfológico y estilístico de los tiestos pintados ($n = 256$), con el objetivo de identificar la organización espacial, cromática y formal de los diseños y evaluar su relación con las formas de los recipientes cerámicos. Se busca aportar información que permita indagar en los modos de hacer y evaluar sobre particularidades locales, continuidades e innovaciones relacionadas con el estilo cerámico guaraní.

LA CERÁMICA GUARANÍ

A pesar de las distancias geográficas y las diferencias cronológicas producto de la expansión por el este de Sudamérica que realizaron los grupos guaraní, la tecnología cerámica presenta una importante uniformidad. En base a información de fuentes etnográficas y documentos históricos, Brochado (1984) y, con posterioridad, La Salvia y Brochado (1989) y Brochado y Monticelli (1994) propusieron un modelo de clasificación *emic* de las vasijas, asumiendo una continuidad histórica entre los grupos guaraní históricos y los hallazgos en los sitios arqueológicos. A partir de información provista por el libro de Montoya (2011 [1867]) “Tesoro de la Lengua Guaraní” y la observación de vasijas enteras, los autores propusieron un glosario etnohistórico donde relacionan los vocablos guaraní a las formas y a los contextos en el que fueron empleadas, agrupando los diferentes recipientes en diferentes clases funcionales: 1) *Yapepó*: asociado con la preparación de alimentos por hervor, análogo a la olla; 2) *Ñaetá*: asociado con la preparación de alimentos por hervor, análogo a la cazuela; 3) *Ñamôpyû*: asociado con tostar/asar harina de mandioca; 4) *Cambuchi*: asociado con la preparación, el acopio y el de servicio líquidos, análogo a la tinaja, cántaro o jarro; 5) *Ñaembé* o *Tembiiru*:

asociado con el servicio y consumo de líquidos y alimentos, análogo al plato o cuenco; 6) *Cambuchí caguâbá*: asociado con el servicio y consumo de líquidos, análogo al vaso (La Salvia & Brochado, 1989; Costa Angrizani & Constenla, 2010; Noelli et al., 2018). Es importante destacar que, las grandes dimensiones de los contenedores para cocinar (*yapepó*) y preparar bebidas fermentadas (*kambuchi*) indican prácticas de preparación y consumo colectivo de alimentos y bebidas en festivales y rituales, presentando también una función secundaria asociados a prácticas funerarias (La Salvia & Brochado, 1989; Noelli, 1993, 1999/2000; Schmitz, 1991). En lo que refiere a los tratamientos de superficie, fueron relevadas cinco técnicas principales, las cuales pueden hallarse combinadas en una misma pieza – alisado, corrugado, unglado, pintado y cepillado/escobado. En recipientes como platos y tinajas – que no van al fuego directamente – presentan, generalmente, alisado. Por su parte, el corrugado y el escobado, son comunes en ollas, cazuelas y tostadores, empleadas para la cocción, pero también se hallan en las tinajas y platos. El unglado aparece en las vasijas de menor tamaño, especialmente los platos (Noelli, 2004; Noelli et al., 2018).

La pintura es aplicada, generalmente, sobre los *kambuchi*, *kambuchi kaguabá* y *ñaembé* o *tembiiru*. Sus diseños, frecuentemente, se disponen en bandas de motivos integradas por elementos lineales en combinaciones repetidas. Se caracteriza por presentar colores fuertes – el rojo, el negro y el marrón oscuro – sobre un fondo con engobe claro generalmente blanco (Brochado, 1984; La Salvia & Brochado, 1989; Prous 1992, 2005; Dias et al., 2008; Bonomo, 2013).

En los sitios y colecciones arqueológicas guaraní, las piezas cerámicas casi nunca son encontradas enteras. Dentro de la variedad tipológica de los conjuntos, ciertos tipos de recipientes como los *kambuchí*, pueden alcanzar grandes dimensiones y presentar morfologías complejas con cambios abruptos en la regularidad de la forma (Balfet et al., 1992). Asimismo, un modo habitual de distribución de los grafismos de la pintura guaraní, así como de otros

tratamientos, es su aplicación sobre sectores diferenciados de la vasija, por lo que pueden presentarse distintas combinaciones en una misma pieza. Cuando se trata con el registro material fragmentario, estas particularidades se traducen, en múltiples tiestos que presentan una gran variabilidad en cuanto a los tratamientos de superficie observables. En consecuencia, se dificulta la posibilidad de definir unidades (vasijas), dado que no es posible realizar asociaciones entre los tiestos de diferentes sectores del mismo recipiente, si estos no remontan, y aún más, dentro de un conjunto mayor de fragmentos de distintas piezas.

La colección de la isla Martín García no es la excepción. En consecuencia, este trabajo, centrado en el análisis de la cerámica pintada, buscó desarrollar una propuesta metodológica que permitiera su caracterización, adecuándose al grado de completitud de los grafismos visibles en fragmentos. En este sentido, no fue posible dar cuenta de la representatividad de cada tipo de tratamiento observado entre los fragmentos dentro de cada vasija, ni del conjunto de las piezas de la colección. Sin embargo, esta gran segmentación permitió organizar la muestra según ciertos criterios gráficos estandarizados, para lograr una aproximación analítica que permitiera agrupar los fragmentos según características similares de los diseños pintados guaraní.

PROPUESTA METODOLÓGICA

Las piezas de la colección fueron analizadas macroscópicamente siguiendo los lineamientos metodológicos morfo-funcionales, morfométricos y tecno-estilísticos propuestos por La Salvia y Brochado (1989), Balfet et al. (1992) y Orton et al. (1997). Para este trabajo, se considera como porción de vasija, a la pieza que presenta parte del cuerpo, del borde y de la base. Asimismo, se incluyen casos que no presentan la base, pero se puede inferir su forma y tamaño, debido a que, se encuentra entre el 35 y 40% de la vasija representada.

Se realizó el registro fotográfico (cámara Nikon D5600) de todas las piezas que presentaban tratamiento pintado. Se relevaron atributos tecno-morfológicos diagnósticos: parte

de la vasija (base, cuerpo, borde), características morfo-métricas diagnósticas (inflexiones, intersecciones, posición del labio, diámetro de base y tipo de recipiente), y el tipo de tratamiento de superficie interna y externa para formar familias de tiestos (Orton et al., 1997). Al mismo tiempo se intentaron remontajes dentro de cada uno de los cajones y se cruzaron los datos del registro fotográfico con los del análisis de los atributos para obtener piezas relacionadas a las mismas vasijas. Seguidamente, las fotografías de las piezas pintadas fueron procesadas con el programa DStretch 8.41 para obtener una mayor resolución que completara este aspecto del análisis realizado a ojo desnudo. Luego de este proceso se obtuvo un total de 256 piezas cerámicas con tratamiento pintado en alguna de sus caras.

Para analizar y desglosar los aspectos gráficos y formales de los grafismos presentes en los tiestos, se realizaron dibujos y calcos. De manera complementaria, se efectuaron reconstrucciones de forma (*sensu* Soares & Melo Penha, 2019) para identificar los modos de organización de la pintura en relación a la morfología de los recipientes.

El diseño de análisis, se elaboró siguiendo las propuestas de Prous (2009) y de Oliveira (2008) ajustado a la problemática específica de analizar tiestos que presentan segmentos de grafismos. Se utilizó el léxico técnico de las artes plásticas que permitió reconocer parámetros gráficos estandarizados susceptibles de ser identificados de forma sistemática.

La propuesta metodológica se organizó en tres etapas sucesivas, lo que permitió organizar y describir los tiestos pintados en conjuntos con características similares en función de una serie de aspectos diferentes (gráficos, formales, cromáticos, rasgos de la morfología de los recipientes) de la pintura cerámica. En una instancia ulterior, de manera complementaria a los resultados obtenidos en estas tres etapas y aplicando la metodología propuesta, se analizaron la vasija completa y las porciones de vasijas, con el objetivo de definir posibles disposiciones espaciales y aspectos de la pintura vinculados a la morfología que no se podían visualizar a nivel tiesto.

ETAPA 1

En los estudios preliminares de la colección y de las piezas completas guaraní, se observó un patrón integrado por un conjunto de formas lineales similares entre sí delimitando en sus extremos superior y/o inferior por líneas continuas horizontales. Debido a su gran estandarización y a que este ocupa ciertos segmentos de la pieza, resulto ventajoso a la hora de desarrollar esta propuesta metodológica, ya que es observable tanto en vasijas completas como en fragmentos. En esta etapa, a esta combinación estandarizada se la definió como bandas. Para su reconocimiento se establecieron dos parámetros formales generales a los que se definió como componentes lineales a identificar en los tiestos pintados (A): líneas perimetrales: líneas horizontales continuas que delimitan tramas o segmentan espacios, y (B): tramas: conjuntos de formas lineales similares que se relacionan entre sí y se distribuyen de manera más o menos regular (Figura 2A). En las bandas, ambos componentes lineales se disponen formando un conjunto a modo de anillo, en posición horizontal, que recorre de manera continua, el perímetro de la forma en un sector de la vasija.

Debido a que, A y B pueden presentarse de manera independiente uno de otro y a que existen otros modos de pintar las vasijas en donde estos parámetros no se observan, la primera etapa consistió en definir para cada caso si el fragmento pintado podría clasificarse o no como una banda. En consecuencia, a partir de las posibles combinaciones en las que pudieran presentarse los componentes lineales A (presente o ausente) y B (ausente, indeterminable o determinable) se establecieron cuatro conjuntos a partir de características similares. Al finalizar esta etapa, se organizó la muestra en bandas, otras combinaciones de A y B, y en otros posibles modos de pintar la superficie, que no son factibles de definir de manera precisa a partir de fragmentos (ver líneas digitales en este artículo).

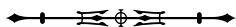
ETAPA 2

En esta instancia, se relevaron los rasgos de la morfología

de la vasija (intersecciones e inflexiones) observables a nivel tiesto y el sector (borde o base) de la pieza que representaban. Seguidamente, se consideró los modos en los que se disponían los componentes lineales (A y B) en la superficie de la vasija a partir de su articulación con los rasgos de la morfología observados (Figura 3). Se definieron una serie de opciones posibles de combinaciones considerando la posición y el tipo de asociación:

- Línea perimetral adyacente o superpuesta a una intersección,
- Línea perimetral superpuesta o adyacente al perímetro del borde,
- No se observa asociación entre la línea perimetral y algún rasgo de la morfología presente en la pieza,
- Línea perimetral dispuesta sobre la superficie continua de la pieza trama entre carenas,
- trama entre borde e intersección,
- Sin asociación directa con rasgos morfológicos observables en la pieza (detallar cuales),
- superpuesta a una intersección,
- Otra (describir)

Asimismo, en esta etapa se relevaron distintos aspectos de los elementos gráficos y sus aspectos cromáticos. En este sentido, se entiende como elemento gráfico (línea, punto y guión) a los componentes simples o partes no estructurantes de una configuración (Figura 4; *sensu* Crespi & Ferrario, 2005). Para los casos en los que se relevó la combinación de más de un tipo de línea o más de un elemento gráfico, se consideró conjuntamente las relaciones de orden y color de los elementos gráficos entre sí, con otros elementos y el tratamiento cromático de las superficies sobre las que se aplican. Además, partiendo de lo propuesto por Prous & Lima (2008) se utilizaron las siguientes clasificaciones para las variedades de líneas realizadas con un instrumento: simple, cinta, cinta doble y reforzada. Se relevó su espesor: muy grueso (≥ 10 mm); grueso: (10 mm a > 5 mm); medio (5 mm a > 1 mm) y delgado (≤ 1 mm).



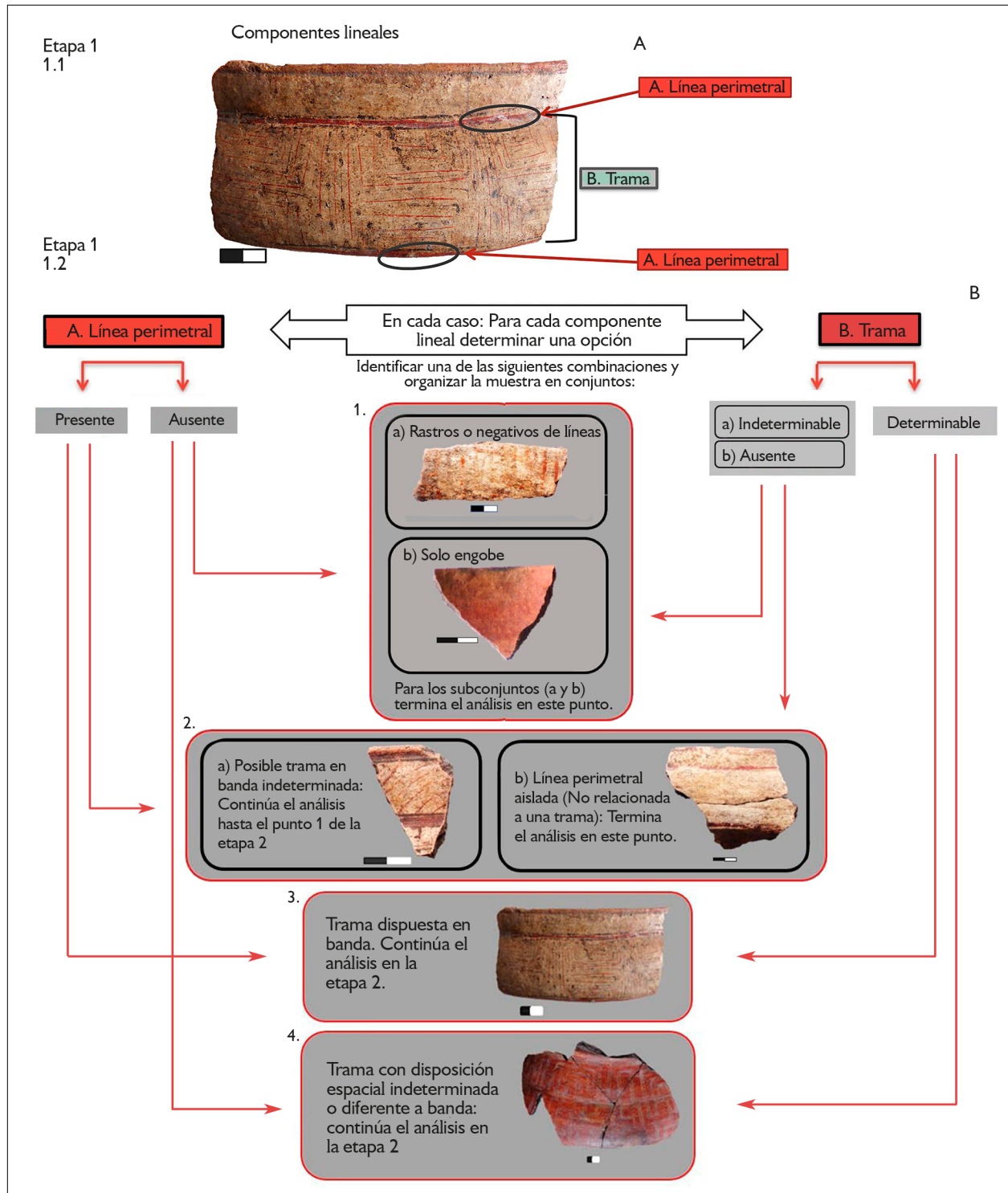


Figura 2. A) Parámetros estandarizados para la identificación de la organización de los grafismos; B) diagrama Etapa 1 y conformación de los conjuntos por características similares. Crédito: Autoras (2020).

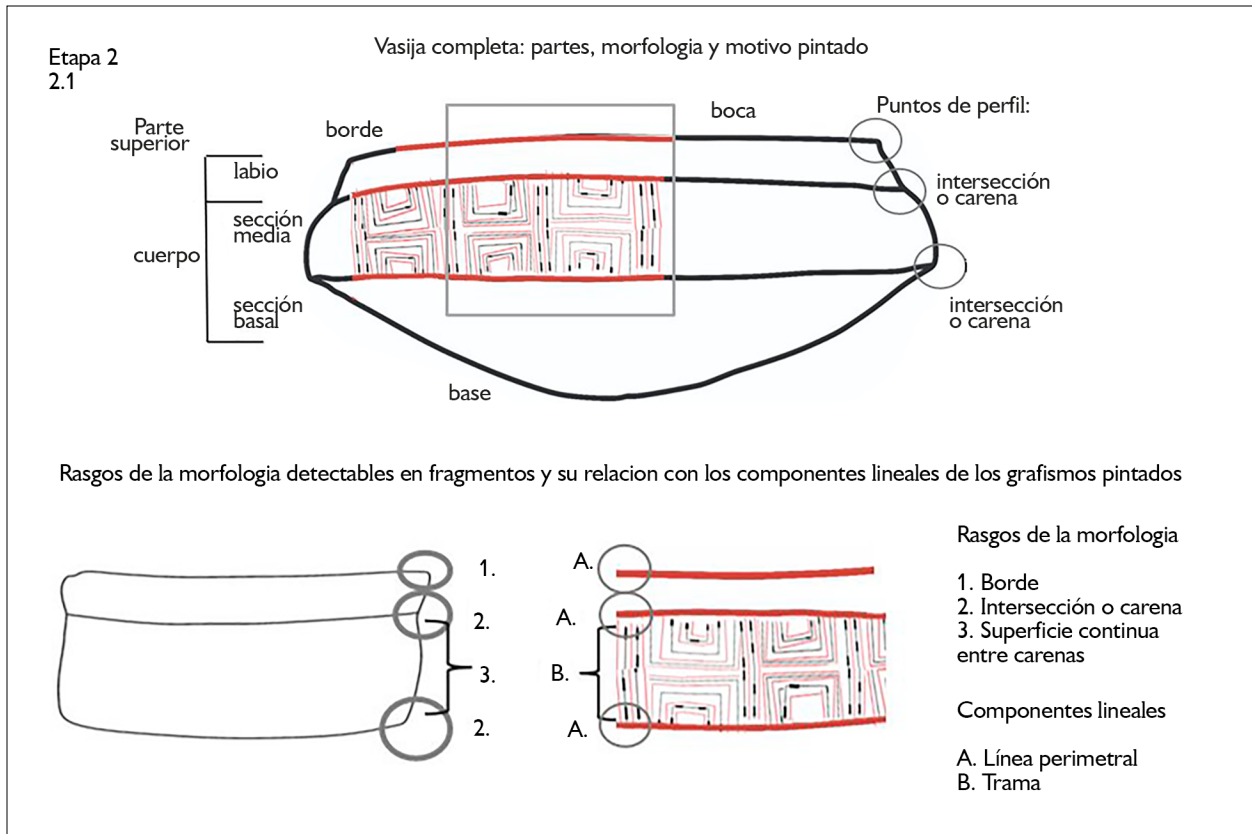


Figura 3. Morfología del recipiente en relación a los componentes lineales (A y B). Crédito: Autoras (2020)

Para este trabajo, las líneas denominadas como digitales constituyen un tipo particular por el gesto técnico de su aplicación. Se identificaron a partir de la impronta de la huella de las yemas de los dedos al entrar en contacto con la superficie de la vasija – la parte superior es curva-, y su posterior arrastre en un movimiento de deslizamiento continuo recto o sinuoso de los dedos sobre la superficie. Cabe aclarar que no están incluidas bajo esta categoría las líneas en donde no se visualiza esta acción, en las que se utilizaron los dedos como instrumento para aplicar la pintura de forma continua, constituyendo tramas.

ETAPA 3

En esta etapa se profundizó en el análisis de las tramas. Para esto, primero fue necesario definir su configuración formal como la combinación de uno o más a elementos gráficos

organizados constituyendo formas y la disposición que guardan estas entre sí. En base al tipo de formas regulares o irregulares y al modo de ordenamiento (también regular o irregular) entre las formas, se definieron tipos de configuración para las tramas:

Trama regular: es un conjunto lineal integrado por una o más formas reducibles, que presentan relaciones espaciales constantes que forman un patrón secuencial (en alguna dirección espacial determinada o de forma continua sin priorizar ningún vector espacial; Figura 5). Para visualizar el patrón en el que se organizan las tramas regulares, se estructuró el análisis teniendo en cuenta diferentes escalas (forma base, módulo, motivo, diseño-forma; Figura 5).

- **Forma base:** su definición está basada en el concepto de *elemento mínimo* planteada por Kelly de Oliveira (2008).

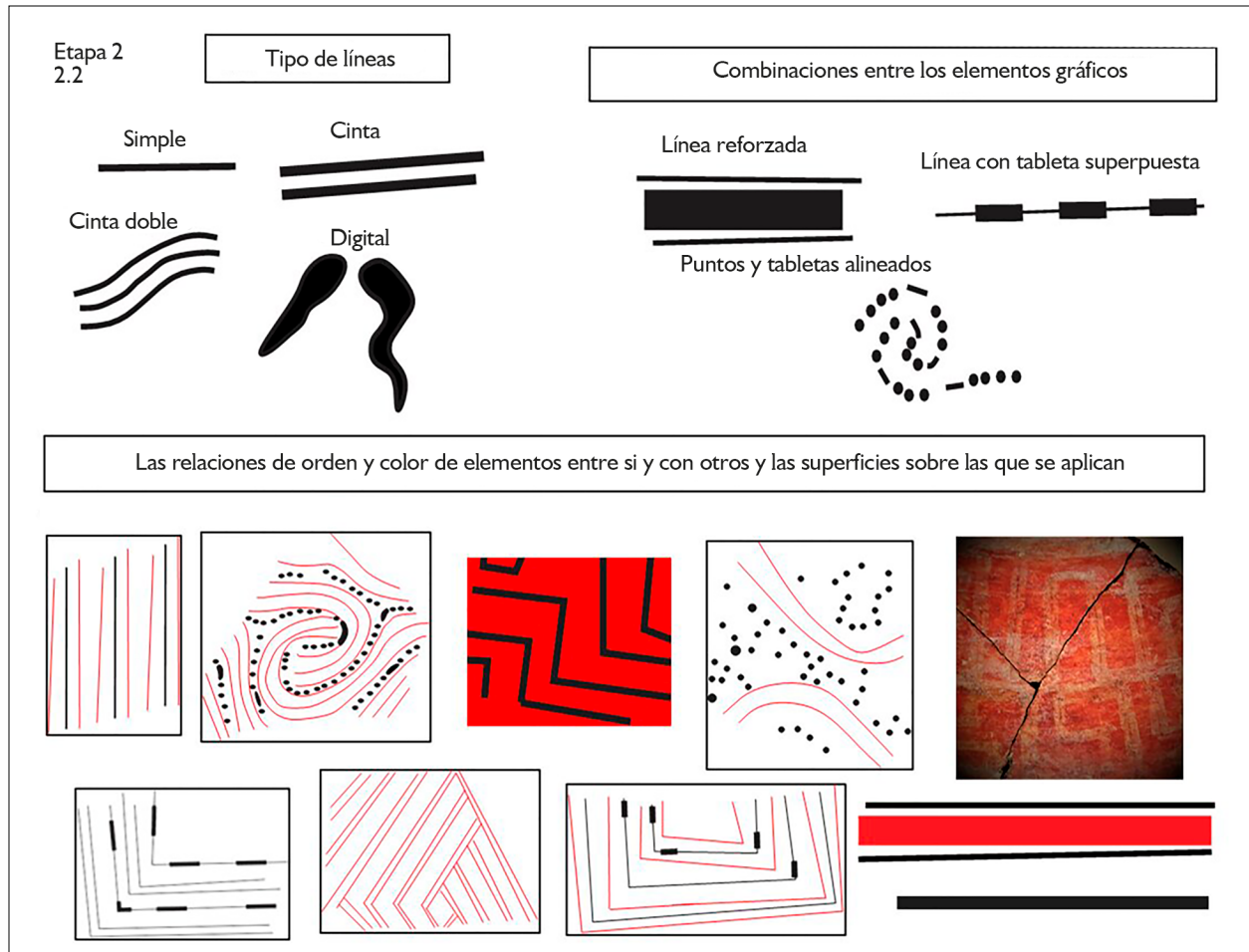


Figura 4. Distintos aspectos de los elementos gráficos, aspectos cromáticos y sus combinaciones. Credito: Autoras (2020)

Se refiere a la o las formas lineales que actúan como unidad/ es irreducible/s dentro de la trama y que, definen la identidad del conjunto general. Para esta escala de análisis se consideró si se trataba de formas continuas o discontinuas, ortogonales, curvas o alguna forma geométrica. En consecuencia, se las clasificó dentro de cuatro grupos generales ortogonal, triangular, recta y curva;

- Módulo: se refiere al conjunto formado por la combinación ordenada de una o más formas básicas reiteradas. Aparece repetida más de una vez en un diseño y de manera regular. Dependiendo de la cantidad de formas básicas que lo conforman puede ser simple o complejo. Para su análisis se consideró la relación regular

que guardan las formas básicas entre sí y las diferentes escalas en las que se presentan. Para conocer los modos de estructurar módulos complejos se identificaron puntos o ejes de simetría (verticales, horizontales u oblicuos) visibles o inferibles a través de los cuales se establecen las relaciones de orden entre las formas básicas (Figura 5). El conjunto formado por el módulo puede adoptar distintas formas como tiras (con un vector vertical), gajos, etc. Para esta etapa se consideraron colores y diferentes escalas de las formas básicas. Para el caso de los módulos mixtos, integrados por líneas y uno o más elementos gráficos se relevaron las relaciones de orden y color entre ellos. También pueden presentarse más

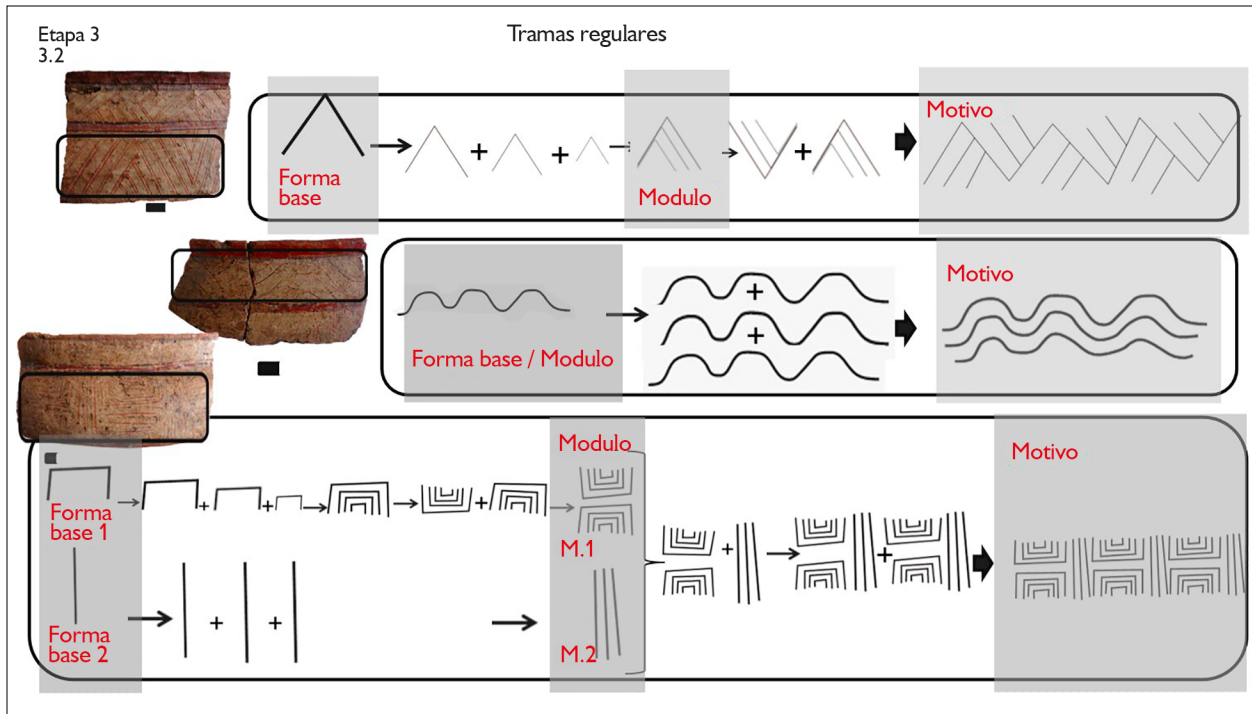


Figura 5. Análisis en escala de distintas clases de tramas regulares. Credito: Autoras (2020).

de una clase de módulos y también más de un nivel de combinación de los mismos, para integrar más de una escala modular (Figura 5);

- **Motivo:** se trata del patrón a partir del cual se organiza el conjunto de los módulos, fue identificado a partir de la relación estandarizada que guardan los módulos entre sí. El análisis se realizó teniendo en cuenta su posición y la existencia de ejes (visibles o inferibles) que orientan la direccionalidad de los módulos entre sí (Figura 5).

Trama irregular: conjunto de formas irregulares diferentes que no tienen una forma mínima irreducible, relaciones de orden ni ejes rectores invariables (Figura 6).

En esta etapa, se definieron una serie de pasos sucesivos en escala de complejidad creciente (forma base, módulo y motivo) para el análisis de las tramas. En este sentido, es necesario señalar que, aunque la información obtenida en cada paso es aditiva, cada instancia en sí misma brinda un tipo de caracterización específica que puede utilizarse de modo comparativo para cada escala.

Al mismo tiempo es ajustable al nivel de visibilidad del motivo, dado su grado de integridad para cada tío.

Finalmente, a este estudio se incorporó de manera complementaria el análisis del recipiente entero y las porciones de vasijas presentes en la colección. Se siguió las etapas mencionadas anteriormente y se consideraron los aspectos vinculados a la morfología global de las vasijas (formas abiertas, cerradas, complejas y/o simples) y la tipología morfofuncional *sensu* Brochado (1984). En consecuencia, se definió diseño a la configuración espacial general de los motivos en la superficie de la vasija y a su relación con el sector de la misma en la que se encuentran, así como su articulación con rasgos de la morfología del recipiente. Para su identificación se consideró la articulación los componentes lineales (línea perimetral y trama) y otros tipos (las líneas digitales o las superficies homogéneas de engobe), con los rasgos de la forma y el sector de la vasija que ocupan los motivos.

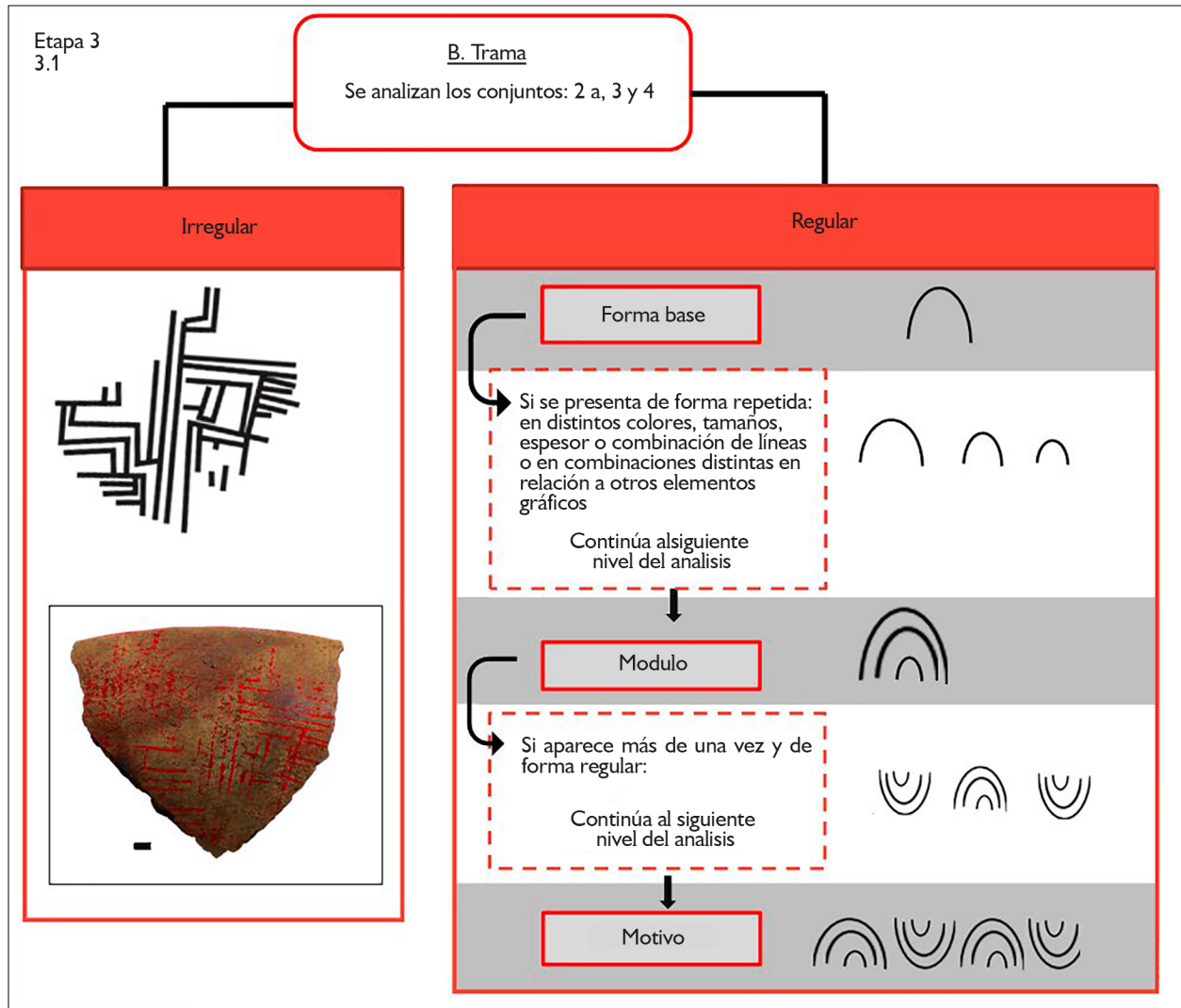


Figura 6. Diagrama Etapa 3 del análisis metodológico. Credito: Autoras (2020).

ANÁLISIS DE LOS TIESTOS PINTADOS SEGÚN LA PROPUESTA METODOLÓGICA

Siguiendo la propuesta metodológica, se organizó el análisis de la muestra de tiestos pintados a partir de las distintas combinaciones posibles entre los componentes lineales A y B (Etapa 1). Posteriormente se caracterizó a cada uno de los conjuntos, según los criterios de la Etapa 2.

El conjunto 1 se dividió en dos subconjuntos: el subconjunto 1.a está integrado mayoritariamente por fragmentos que exhiben, en la superficie externa

la presencia de engobe rojo y blanco. En el caso de la superficie interna se observó la mayor variedad de colores: engobe rojo, blanco, negro y naranja. Dentro de esta clase, se hallaron superficies lisas de color entre bordes e intersecciones y entre carenas a la manera de bandas. Para el subconjunto 1.b se observaron a ojo desnudo y luego al procesar las fotografías de las piezas con D-Streht negativos de tramas para el blanco y líneas aisladas muy gruesas o digitales para el caso del rojo (Figura 2B).

El conjunto 2, se segrega en dos subconjuntos: el 2.a reúne a las piezas con tramas indeterminadas dispuestas en bandas. Se observó la presencia de líneas horizontales continuas relacionadas con segmentos de tramas, pero con un grado de completitud que no permite clasificarla con certeza dentro del grupo de las bandas. El subconjunto 2.b, este compuesto por líneas perimetrales aisladas no relacionadas a una trama. Por lo general, son de color rojo simples. Poseen diferentes espesores y están asociadas a intersecciones. Estas líneas recorren el perímetro de la forma y refuerzan los ángulos de intersección o definen el labio en conjunto con incisiones adyacentes al borde-. De forma habitual se hallan en la parte externa de las vasijas, aunque también las hay en su interior dispuestas a una superficie homogénea natural y raramente blanca (Figura 2B).

El conjunto 3, engloba los motivos dispuestos en bandas. Presentan líneas de espesores variables en las siguientes combinaciones: líneas rojas sobre blanco, líneas rojas sobre fondo natural, líneas negras y rojas sobre blanco y líneas negras sobre blanco. Las bandas en la cara externa están compuestas por tramas de líneas de espesores que van desde muy delgado, delgado y medio; del tipo cintas, cintas dobles y simples. Las líneas perimetrales se hallan muy frecuentemente asociadas a las intersecciones de los recipientes. En los bordes, el punto de tangencia vertical interno que define una especie de pequeño cuello corto o el sector próximo al borde (definiendo el labio) suelen estar enfatizados por una línea incisa perimetral que se relaciona con la línea perimetral pintada (A) (Figura 2A).

El conjunto 4 está formado por casos en los que identificó una trama sin asociación con líneas perimetrales (A). Se registraron tiestos con líneas gruesas y muy gruesas. Para estos, se plantearon posibles tipos de trama, pero sin proponer una organización espacial ya que el grado de completitud del diseño presente en el fragmento no lo permite. Se observó para ambas superficies por lo general continuas, formas de tipo ortogonales que se disponen de manera irregular en un motivo asimétrico que se denominó

laberinto (Figura 7D). Para estos casos no fue posible identificar si eran segmentos de tramas de bandas de mayor tamaño de las registradas o diseños organizados según otra lógica espacial. En la superficie externa, este presentó la mayor variedad en cuanto a combinaciones de tipos de líneas y colores: líneas simples rectas y curvas discontinuas rojas sobre superficie natural, líneas rojas y negras simples que se intersectan sobre blanco, línea muy gruesa negra sobre rojo. Coinciden con la combinación de línea muy gruesa roja sobre superficie homogénea natural o líneas muy gruesas negras sobre rojo.

Fuera de estos cuatro conjuntos, se encuentran las líneas digitales que, se presentan tanto aisladas como en grupos de tres y en donde la línea central se ubica ligeramente por sobre las otras dos. Este último caso fue vinculado con el gesto técnico, al aplicarse la pintura, homólogo a como se posiciona el dedo mayor por sobre el dedo anular y el meñique. En las superficies externas, se han detectado casos en los que se aplican estos conjuntos triples, en secuencia horizontal, organizados en intervalos regulares con un espacio vacío entre los mismos. Los diseños digitales, no se ajustan a las regularidades observadas en las bandas de motivos, debido a que muchas veces, en su trazo, transgreden las intersecciones de la forma de las vasijas. Se aplican, por lo general, sobre fondo natural, alisado y el color blanco está ausente tanto en el fondo como en el trazado de las mismas. Asimismo, no se hallan delimitadas por las líneas horizontales en ambos extremos como en el caso de las bandas. Los diseños integrados por este tipo de combinación de línea y color se encuentran ligados, posiblemente, a áreas de la vasija diferentes a los anillos formados por las intersecciones que ocupan las bandas de motivos (Figura 7B).

INTEGRACIÓN DEL ANÁLISIS DE LOS TIESTOS CON LAS PORCIONES DE VASIJAS Y LA VASIJA COMPLETAS

La vasija completa (Figura 7D), si bien se encuentra fragmentada, esta posee más del 80% del recipiente

y para este análisis fue vinculada con el Conjunto 3. Se clasificó como *kambuchi kaguabá* (*sensu* Brochado, 1984; La Salvia & Brochado, 1989; Brochado & Monticelli, 1994; Noelli et al., 2018) y es un recipiente de forma abierta compuesta de perfil discontinuo, cuyo diámetro de boca es de 21 cm. En la superficie externa presenta una combinación de tratamientos plástico y pintado. El sector superior de la vasija posee un diseño pintado en forma de banda policromo: con línea negra y roja sobre blanco. Las líneas perimetrales (A) superior negra e inferior roja coinciden con el borde definiendo el labio superpuesta a una línea perimetral y con la intersección respectivamente. La trama tiene un motivo similar a una red o a rombos. Formado por una superposición de rectas oblicuas de sentido contrario y diferente color ya que un conjunto es negro y el otro rojo. Asimismo, la vasija presenta tratamiento de superficie alisado desde la carena hasta formar la base. Por otro lado, la superficie interna está cubierta de manera homogénea por engobe rojo.

Las porciones de vasijas fueron incluidas dentro del Conjunto 4. Ambas presentan tramas regulares ocupando la superficie interna de recipientes evertidos de manera continua cuyo diámetro de boca es 18 cm. La porción de vasija 1 (Figura 7A) posee una morfología abierta de perfil continuo. Fue clasificada como *ñaembé* (*sensu* Brochado, 1984; La Salvia & Brochado, 1989; Brochado & Monticelli, 1994). En su cara externa posee un tratamiento de superficie mixto: pintura roja homogénea aplicada sobre corrugado. Mientras que, en su interior presenta el perímetro del borde de color rojo y las paredes cubiertas por una trama continua de líneas simples muy delgadas de color rojo o negro. Estas se presentan como módulos a modo de gajos y tiras más estrechas y circunscriben respectivamente un motivo semejante a una red (en algunos sectores se observan como formas base ondas dispuestas de forma apilada) que, a modo de malla se ajusta a la forma de las paredes internas de la vasija. Cabe destacar que, aunque los módulos no son iguales en cuanto a forma, la principal

diferencia entre los mismos está dada por el color ya que cada gajo o tira es un conjunto negro o rojo sobre fondo natural y se disponen de manera alterna.

La porción de vasija 2 (Figura 7E), cuya forma abierta es compuesta de perfil continuo y su diámetro de boca es 15 cm, fue incluida dentro de la clase tipológica *ñaembé* (*sensu* Brochado, 1984; La Salvia & Brochado, 1989; Brochado & Monticelli, 1994). En su parte externa presenta una superficie homogénea natural con el labio rojo. Mientras que, en la parte interna se observó el perímetro del labio de color rojo y las paredes cubiertas por una trama continua. Esta presenta un motivo curvo más o menos regular. Está compuesto a partir de una forma base similar a una S acostada. Estas formas base se disponen entre sí, enganchadas en sus extremos y se repiten de manera sucesiva en secuencia horizontal de forma continua por las paredes del recipiente. Esta combina dos conjuntos organizados en torno al color y tipo de elementos gráficos: uno con líneas del tipo cintas triples rojas y otro con puntos y tabletas negras. Ambos se hallan dispuestos de manera intercalada, formando un diseño que se extiende de forma continua por las paredes continuas del recipiente.

En lo que respecta a las porciones de vasija, cabe destacar la particular articulación que se da para cada caso en torno a los aspectos formales y cromáticos de los diseños. En este sentido, se observó que mantienen las combinaciones presentes en las bandas: línea roja y/o negra sobre una superficie homogénea o natural. Sin embargo, en la porción de vasija 1 las líneas continuas constituyen módulos discretos rojos o negros que permiten definir los módulos según su color. Mientras que, en la porción de vasija 2, los elementos gráficos se agrupan también según su aspecto cromático formando dos grupos de grafismos lineales que funcionan intercalados.

DEFINIENDO DISEÑOS

A partir de los casos englobados en los conjuntos 3 y 4 y adicionando el análisis complementario del

recipiente entero y las porciones de vasijas, fue posible definir distintos tipos de tramas. Teniendo en cuenta sus diferentes grados de resolución y la disposición de los grafismos con los rasgos de la morfología de los recipientes y el sector de la vasija en el que se ubican, se propusieron algunos diseños espaciales:

Diseños con tramas regulares: para caracterizarlas se identificó la disposición de la trama a partir del tipo de estructura modular.

Diseños modulares dispuestos en bandas: siempre están integrados por tramas organizadas en módulos con relaciones espaciales constantes que forman un motivo que sigue una secuencia horizontal. La cual es reforzada por la presencia de las líneas perimetrales en sus extremos superior e inferior. Esto constituye una disposición espacial detectable en el grado de visibilidad en un tiesto por lo que puede considerarse un diseño (Figuras 2A y 7D). En estos diseños, las líneas perimetrales están vinculadas a rasgos morfológicos de la forma de las vasijas como son bordes, inflexiones enfatizadas con inciso, intersecciones y carenas. Se presentan como líneas simples de color negro o rojo, de diferentes grosores desde delgadas a muy gruesas. También se hallan en grupos de a tres (línea reforzada), en este caso la línea central siempre es de un color diferente a las otras dos que la circundan. Las tres líneas que conforman el grupo pueden estar juntas o separadas por un pequeño espacio que deja ver el fondo, generalmente blanco. Es frecuente observar en este espacio, líneas terminales de las tramas que forman los motivos de las bandas por lo que se infiere que las líneas perimetrales se realizaron con posterioridad a estas (Figuras 2A y 7D).

Diseños Modulares con disposición espacial masiva: en esta categoría los grafismos cubren la superficie de la vasija como un continuum sin un vector o eje que oriente el diseño, susceptible de análisis en porciones de vasijas y en recipientes completos (Figuras 7A y 7E), ya que solo puede detectarse el motivo a esta escala. Dentro de esta categoría se consideró a las tramas constituidas por módulos que, pueden estructurarse en forma de tiras y

gajos en sentido vertical presentes en las en las porciones de vasijas analizadas, en ellas las tramas ocupan la totalidad de la superficie interna de recipientes continuos y evertidos. La base es visible y se constituye como el punto de simetría que organiza los módulos de manera radial en torno a su centro. Es el caso de la porción de vasija 1 que, a partir de la direccionalidad de sus módulos presenta un tipo de diseño masivo de tipo radial. En el cual el punto central de la base se constituye en el punto de simetría que organizaría los módulos en torno al mismo.

Disposición espacial indeterminada con módulos: esta categoría está conformada por los motivos en los que se visualizaron módulos, pero no es posible determinar si estos conforman bandas u otros diseños masivos (cubren la superficie de la vasija como un *continuum* sin un vector o eje que oriente el diseño) o con otra disposición espacial (conjunto 4; Figura 2B).

Disposición espacial indeterminada regular: enmarca los casos en los que se observó regularidad en las formas, pero debido al tamaño del diseño en relación al fragmento en que se encontraban, no fue posible definir un módulo discreto. Tampoco fue posible identificar si eran bandas de mayor tamaño de las registradas o diseños organizados según otra lógica espacial (Figura 2B).

TRAMAS IRREGULARES

Disposición espacial indeterminada irregular: Dentro del conjunto 4 se destaca el caso del fragmento de *kambuchi* (Figura 7G) que muestra en su parte externa un motivo de cinta blanca muy gruesa sobre rojo (el único caso de línea blanca en el conjunto de la colección). Se observan líneas que recorren el perímetro de las carenas, pero a diferencia de lo ocurre con las bandas en este caso, excepto por su posición, estas líneas no se diferencian de las tramas. En consecuencia, no pudieron calificarse como líneas perimetrales (A) (Figura 7F). También se registró un motivo de líneas muy gruesas negras sobre rojo con líneas continuas entre la superficie externa e interna un fragmento de vasija.

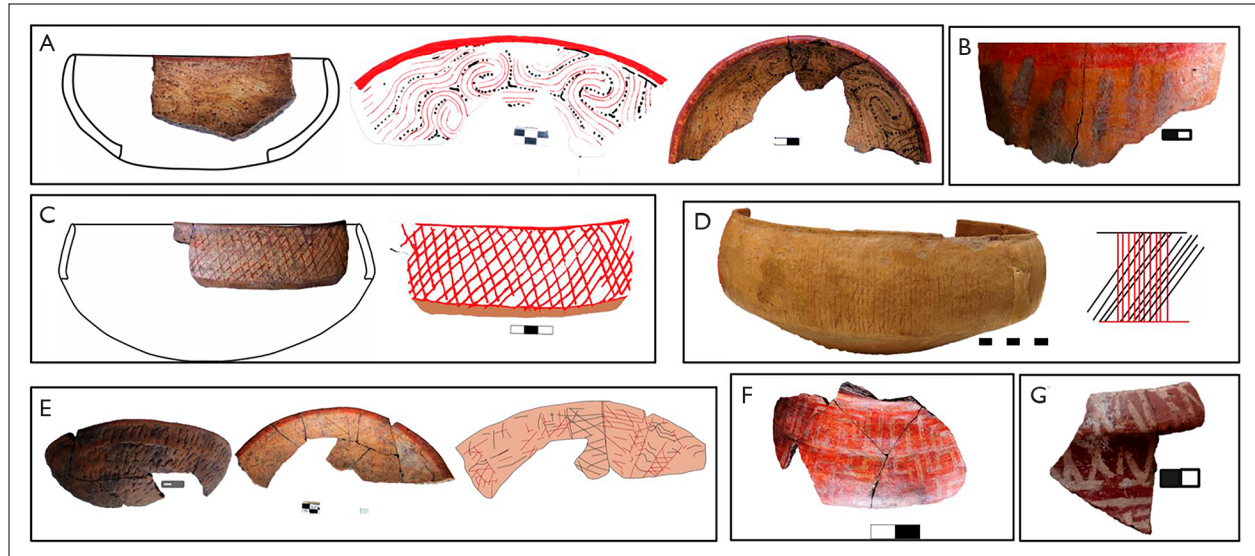


Figura 7. Diseños presentes en la colección: A) porción de vasija 1; B) fragmento con líneas digitales; C) fragmento con diseño dispuesto en banda; D) vasija completa; E) porción de vasija 2; F) fragmento con diseño laberíntico; G) fragmento de borde cuyo diseño presenta una disposición espacial indeterminada irregular. Crédito: Autoras (2020).

DISCUSIÓN

A partir de los resultados obtenidos se observó que, a pesar de la naturaleza fragmentaria de los materiales, fue posible organizar y analizar la muestra de acuerdo al grado de completitud de los diseños pintados a nivel de fragmento. Asimismo, se señalaron regularidades en la cerámica pintada que se desprendieron de los diferentes aspectos abordados en las tres etapas del análisis metodológico (los elementos gráficos, las formas, los colores y de la morfología de las vasijas). En este sentido, en la cerámica de la colección, se observó el uso constante de ciertos colores vinculados a elementos formales específicos, como son las líneas y las superficies homogéneas de color. Un ejemplo de ello se observa en las bandas de motivos conformadas por las líneas combinadas con una superficie homogénea blanca o natural, en contraste con las líneas digitales que, nunca se aplican en combinación, con superficies homogéneas de color blanco. Otro tipo de patrón, tiene que ver con la organización formal de los diseños a partir de las combinaciones de las formas básicas, módulos y motivos. En el caso particular de la

pintura guaraní de isla Martín García, esto se visualizó en los motivos de los diseños en banda, los cuales se organizan siguiendo el vector horizontal donde los segmentos que la integran son iguales en cuanto a su forma y se suceden de manera consecutiva como pares de opuestos en alguna parte del motivo (Figuras 2A y 7C).

Tomando como base la propuesta de Prous (1992, 2005) se observó que existen relaciones de orden constantes entre las formas básicas para formar los módulos y entre los módulos para formar los motivos. Estas relaciones de orden pueden, o no, ser las mismas en ambos casos y es a partir de ellas que se define el patrón formal que estructura los motivos. Dentro de este, se presenta al menos, en alguna de las escalas (formas básicas o módulos), la relación entre formas iguales con disposición como pares de opuestos. Esto implica que no existen parámetros que orienten su interpretación en cuanto al sentido de los mismos sobre el eje vertical, que defina un arriba y abajo para los motivos. En este sentido, los motivos de forma general siguen un patrón reversible que refiere a una serie de normas o reglas que intervienen en la organización de los diseños pintados.

Lo que permite pensarlos en relación con el tipo de espacio en el que se materializan, y la interacción de los recipientes en la vida diaria, donde no ocupan una posición fija en el espacio y pueden cambiar su función – por ejemplo, pasar de un uso como contenedor a tapa o de olla a urna. Es decir, el motivo y la función se conjugan a los cambios que sufren las vasijas a lo largo de su devenir. Si tenemos en cuenta otras configuraciones espaciales como las de los *ñaembé*, los cuales han sido vinculados al consumo de bebidas fermentadas en contextos rituales y fiestas (Dias et al., 2008; Rocha, 2009); se propone que los grafismos se ven afectados no solo con los cambios de posición de la vasija, sino también en relación a las funcionalidades y los contextos en los que participan. Así, la interacción de la superficie interna cóncava de dichos recipientes, en donde se disponen los grafismos pintados en contacto con el líquido – y más aún si se trata de alguna bebida psicoactiva que altere los estados de conciencia de quien la bebe o interactúa con ella –, permiten pensar una relación con los mismos de manera inestable donde las formas se comportan de manera fluida y cambiante (por ej. la refracción de las líneas sobre la superficie del líquido). En cuanto a la selección de los espacios a pintar, es habitual encontrar en las vasijas guaraní tratamientos de superficie pintada en diferentes sectores de la vasija. En este sentido, en el análisis de los fragmentos, se hizo hincapié en reconocer la asociación de rasgos morfológicos y el segmento de vasija en que se hallaban los motivos – siempre teniendo en mente la pieza entera. El volumen y la tridimensionalidad constituyen la superficie de las vasijas como una dimensión espacial de topografía irregular y heterogénea. Este espacio es el lugar en el que se materializan los motivos. A partir de la analogía entre anatomía humana y la morfología de la vasija guaraní puede pensarse a la superficie de la misma como la parte más externa de un cuerpo, que lo limita y lo separa de lo que lo rodea (Noelli et al., 2018). La metodología propuesta en este trabajo articula con esta perspectiva a través del concepto de diseño. El mismo contempla una serie de rasgos tanto gráficos como morfológicos y sus emergentes, que confluyen y que también pueden ser

detectados como patrones. Esto puede evidenciarse a partir de la correspondencia entre las morfologías de perfiles complejas, discontinuas y continuas con los denominados diseños en bandas y masivos (o radiales) respectivamente. En este sentido, se destaca la recurrente asociación que mantienen las líneas perimetrales pintadas (A) con los rasgos morfológicos que interrumpen la continuidad morfológica, como son los ángulos de las intersecciones. Ambos elementos confluyen marcando los límites de los diferentes segmentos del ‘cuerpo’ de la vasija. En contraste, las tramas se extienden sin interrupción en las partes de superficie continua del mismo.

Lo descripto hasta aquí indica que, la espacialidad del diseño estaría ligada a una relación estrecha entre determinados rasgos morfológicos del recipiente, ciertos componentes gráficos y aspectos cromáticos, y que como conjuntos estandarizados definen la organización de la pintura en las vasijas guaraní de manera preconcebida. Por ello en el acto de pintar, se ponen en juego para las artesanas no solo la globalidad de la forma de la vasija sino también la totalidad de los conocimientos que poseen acerca de las formas guaraníes. En consecuencia, una vasija no sólo es el producto de un proceso de manufactura y el resultado de un uso en un contexto particular, sino que, en ella convergen y se articulan una multiplicidad de redes, donde participan artesanos y/o usuarios de esa vasija. También hay involucradas diversas relaciones humanas, otros agentes, otras actividades, varios procesos, a la par de otros artefactos, con otras redes, otros agentes, etc., de todo lo cual la pieza manufacturada resulta un efecto material. Se trata de una disposición durable de relaciones, donde algunas se mantienen estables e inmutables (Latour, 1998; Laguens, 2007). En el caso de la pintura de isla Martín García, esto se observa en la selección del espacio para su aplicación, la relación entre las inflexiones y los tratamientos de superficie, la pintura y la forma de la pieza, es decir las relaciones fijadas que, permiten que el objeto siga siendo morfológicamente ese objeto.

Los conjuntos cerámicos vinculados a los grupos guaraní son partícipes de una dinámica diacrónica y espacial inteligible y factible de ser utilizada en la construcción de una historia de larga duración de estas poblaciones (Corrêa, 2014). La cultura material guaraní debe ser entendida como un “fenómeno social total, que es simultáneamente material, social y simbólico” (Pfaffenberger, 1988, p. 236), que tiene rasgos regulares y constantemente reproducidos (Noelli, 2004). Ese patrón se observa en la alfarería, la cual muestra un modo de hacer común, con más semejanzas que diferencias, incluso cuando existe distancia temporal y espacial entre los yacimientos arqueológicos (Noelli, 2004). En este sentido, los patrones propuestos en este trabajo sobre la pintura presente en los tiestos recuperados en isla Martín García, uno de los sectores más meridionales de su proceso expansión, son testigos de que, los guaraní, llevaron consigo, un modo particular de ver y relacionarse con el mundo socialmente compartido, un modo que se produce y reproduce en la cultura material. Los conjuntos cerámicos son constantes y su variabilidad interna se restringe a las funciones que los diferentes tipos de vasijas pueden adoptar. Para el caso de los diseños pintados aquí analizados, así como de otros lugares del este de América del Sur, se observa una relación recurrente, no solo en el aspecto morfológico de los diseños, sino también en la configuración global de la pintura. Esto se aprecia en la articulación de las bandas de motivos con las carenas y con los aspectos cromáticos ligados a ciertos tipos de orden formal y espacial constituyendo diseños particulares (Brochado, 1984; Prous, 1992, 2005; Marois et al., 1994; Vidal, 2000; Oliveira, 2008; Prous & Lima, 2008; Rocha, 2009; Silva, 2010; Bonomo, 2013).

Las diferentes piezas cerámicas y con ellos, sus diferentes tratamientos de superficie – lo que se reflejó en los patrones de la pintura cerámica propuestos en este trabajo – son los referentes materiales de las formas de hacer, su forma de reproducción y perduración tanto en el tiempo como en distintos y distantes lugares (Laguens, 2012). Según Laguens, son la memoria

social hecha materia. Es a través de las actividades y las relaciones sociales involucradas en la producción material, que la gente crea cosas.

Estos procesos de producción material y sus productos finales, a su vez, se convierten en estructuras materiales y simbólicas a través de las cuales se percibe y se crea al mundo (Dobres & Hoffman, 1994). Es decir, el proceso de reconstruir lo que se percibe en nuestro entorno (Descola, 2014). Al hacer foco en la micro escala, en este caso en los diseños pintados de los fragmentos, vamos a poder visualizar como la rutinización de las prácticas materiales guaraní adquieren una dimensión preformativa que, no solo refuerza los sentidos de pertenencia e identidad, sino que a medida que van moviéndose hacia nuevos territorios van construyendo lo local desde su visión particular del mundo, sin perder su identidad supraterritorial y de larga duración (macro escala). A través de la materialidad podemos ver como se habita un espacio de interrelaciones que se va definiendo y manteniendo activa y constantemente a través de relaciones, prácticas y experiencias entre sujetos, humanos y no humanos (Laguens & Alberti, 2019). En definitiva, es un mundo de interrelaciones pre-constituidas, a partir de la propia ontología de los sujetos en cuestión (Descola, 2004, 2005; Alberti, 2007; Laguens & Alberti, 2019).

CONCLUSIONES

Esta propuesta metodológica busco contribuir al conocimiento acerca de los tratamientos de superficies pintados sobre vasijas guaraní, las cuales forman parte integral e importante del contexto sociocultural de esta sociedad. En este sentido, permitió abordar los diseños pintados sin contar con la vasija completa y reconocer los patrones organizativos vinculados a los aspectos formales, espaciales y cromáticos de cada uno a partir de los tiestos (Maravilla & Torino, 2019). Al centrar el análisis en las bandas de motivos se logró segregarlas como unidades analíticas y, en función de los criterios antes señalados, el desglose de sus componentes para su estudio sistemático, ajustado

al trabajo con los segmentos de motivos presentes en los tiestos. A su vez permitió que cada motivo analizado pueda ser considerado como una unidad dentro del conjunto y no fuera sobreestimado su número en el análisis.

No solo se hallaron distintas combinaciones en cuanto al aspecto formal del diseño, sino que también se identificó el patrón organizativo propio de las bandas y los diseños masivos. En este sentido, se pueden pensar los elementos gráficos y sus aspectos cromáticos, las formas lineales que constituyen de acuerdo a diferentes estructuras lógicas que ordenan la articulación de los diseños en relación a la morfología y al sector del recipiente, así como a la forma global del mismo. En consecuencia, es pertinente plantear que existen patrones que ponen de relieve aspectos organizativos subyacentes, que articulan un rango amplio de aristas que intervienen en los modos de hacer alfarería guaraní. Lo que puede facilitar, una aproximación comparativa entre los diseños de los distintos recipientes y a su vez organizar las muestras fragmentadas de cerámica. A la luz de pensar las continuidades o discontinuidades espacio-temporales guaraní, este trabajo busco abrir nuevas posibilidades de conocimiento de los tratamientos de superficie pintados que son apreciables a nivel tiesto y que pueden ser útiles para la comparación del registro fragmentario de otros sitios.

Se propuso pensar al fragmento siempre considerando a la vasija; no solo como referente analítico sino como idea articuladora, como la entidad en donde se condensan una trama de patrones inescindibles. A su vez, pensar a la vasija desde el fragmento permite aproximarse a esas tramas de manera profunda desagregándolas como unidades discernibles y analizables. Esta aproximación metodológica contemplo, tanto la pieza entera como el fragmento, debido a que ambos adquieren sentido en el juego de relaciones que constituyen 'la vasija guaraní'.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se realizó gracias al subsidio otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y

Tecnológica en el marco del proyecto "Arqueología del sector meridional del Noreste argentino" dirigido por el Dr. Mariano Bonomo (PICT 2016-1064) y a una beca doctoral otorgada a una de las autoras (RT) en el marco de dicho proyecto. Las autoras desean agradecer a los evaluadores que ayudaron a mejorar el manuscrito con sus comentarios.

REFERENCIAS

- Alberti, B. (2007). Destabilizing meaning in anthropomorphic forms from Northwest Argentina. *Journal of Iberian Archaeology*, 9(10), 209-29.
- Ambrosetti, J. (1894). Los paraderos precolombinos de Goya (provincia de Corrientes). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, (15), 401-422.
- Ambrosetti, J. (1895). Los cementerios prehistóricos del Alto Paraná (Misiones). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, 8(16), 227-263.
- Badano, V. (1940). Piezas enteras de alfarería del Litoral existentes en el Museo de Entre Ríos. *Memorias del Museo de Entre Ríos*, (14), 1-16.
- Balfet, H., Fauvet-Berthelot, M., & Monzón, S. (1992). *Normas para la descripción de vasijas cerámicas*. CEMCA.
- Bonomo, M. (2012). *Historia prehispánica de Entre Ríos*. Fundación de Historia Natural Félix de Azara.
- Bonomo, M., & Latini, S. (2012). Arqueología y etnohistoria de la región metropolitana las sociedades indígenas de Buenos Aires. In J. Athor (Ed.), *Buenos Aires: la historia de su paisaje natural* (pp. 70-97). Fundación de Historia Natural Félix de Azara.
- Bonomo, M. (2013). Reanálisis de la colección de Samuel Lothrop procedente del delta del Paraná. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 38(1), 169-198.
- Bonomo, M., Costa Angrizani, R., Apolinaire, E., & Silva Noelli, E. (2015). A model for the Guaraní expansion in the La Plata Basin and littoral zone of southern Brazil. *Quaternary International*, (356), 54-73. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2014.10.050>
- Bonomo, M., Di Prado, V., Silva, C., Scabuzzo, C., Ramos van Raap, M. A., Castiñeira, C., Colobig, M., & Politis, G. (2019). Las poblaciones indígenas prehispánicas del río Paraná Inferior y Medio. *Revista del Museo de La Plata*, 4(2), 575-610. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/2349>
- Brochado, J. P. (1984). *An ecological model of the spread of pottery and agriculture into Eastern South America* [Tesis Doctoral, University of Illinois].

- Brochado, J. P., & Monticelli, G. (1994). Regras práticas na reconstrução gráfica das vasilhas de cerâmica guarani a partir dos fragmentos. *Estudos Ibero-americanos*, 20(2), 107-118. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1994.2.29004>
- Capdepon, I., & Bonomo, M. (2010-2011). Análisis petrográfico de material cerámico del Delta del Paraná. *Anales de Arqueología y Etnología*, 65-66, 127-147.
- Capparelli, M. I. (2007). Martín García: testimonio de los últimos avances guaraníes. *Actas VI Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Sociales y Naturales*.
- Capparelli, M. I. (2015). *Estudio de las ocupaciones indígenas prehispánicas en la Isla Martín García, Argentina* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata].
- Capparelli, M. I. (2019). *100 años de arqueología en la Isla Martín García*. Universidad Maimónides; Ediciones Fundación Azara.
- Ceruti, C. N. (2000). Ríos y praderas: los pueblos del litoral. In M. N. Tarragó (Ed.), *Nueva historia argentina: los pueblos originarios y la conquista* (Tomo I, pp. 105-146). Editorial Sudamericana.
- Chmyz, I. (1976). Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Cadernos de Arqueologia*, 1(2), 119-148.
- Cigliano, E. M. (1968). Investigaciones arqueológicas en el río Uruguay medio y costa N. E. de la provincia de Buenos Aires. *Pesquisas, Antropología*, 18(9), 6-9.
- Corrêa, A. G. (2014). *Pindorama de Mboia e Ikaré: continuidade e mudança na trajetória das populações Tupi* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Costa Angrizani, R., & Constenla, D. (2010). Sobre yapepós, ñaembés y cambuchís: aproximaciones a la funcionalidad de vasijas cerámicas a partir de la determinación de ácidos grasos residuales en tiestos recuperados en contextos arqueológicos en el sur de Brasil. In M. Berón, L. Luna, M. Bonomo, C. Montalvo, C. Aranda & M. Carrera Aizpitarte (Eds.), *Mamül Mapu: pasado y presente desde la arqueología pampeana* (pp. 35-52). Libros del Espinillo.
- Crespi, I., & Ferrario, J. (Eds.). (2005). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Eudeba.
- Descola, P. (2004). Las cosmologías indígenas de la Amazonía. In A. Surrallés & P. García Hierro (Eds.), *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 25-35). IWGIA.
- Descola, P. C. (2005). On anthropological knowledge. *Social Anthropology*, 13(1), 65-73.
- Descola, P. (2014). Modes of being and forms of predication. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), 271-280. <https://doi.org/10.14318/hau4.1.012>
- Dias, A. S., Neumann, A. M., Monteiro, R., Passos, M. M., Meirelles, P. von M., & Marques, R. P. (2008). O discurso dos fragmentos: sócio-cosmologia e alteridade na cerâmica guarani pré-colonial. *Espaço Ameríndio*, 2(2), 5-34. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.5977>
- Dobres, M. A., & Hoffman, C. R. (1994). Social agency and the dynamics of prehistoric technology. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 1(3), 211-258.
- La Salvia, F., & Brochado, J. P. (1989). *Cerâmica Guarani*. Posenato e Cultura.
- Laguens, A. (2007). Objetos en objetos: hacia un análisis relacional de lo estético en arqueología. *Antiquitas*, 1(1), 1-9.
- Laguens, A. (2012). La rutinización de las practicas materiales, la memoria social y la cimentación del habitar en el devenir del poblamiento inicial del centro de Argentina. In C. López, M. Cano & J. Jimenez (Eds.), *VI Simposio Internacional El Hombre Temprano en América: modelos de poblamiento y aportes desde las territorialidades tropicales* (pp. 1-23). Instituto Nacional de Antropología e Historia, Laboratorio de Ecología Histórica y Patrimonio Cultural; Facultad de Ciencias Ambientales; Universidad Tecnológica de Pereira.
- Laguens, A., & Alberti, B. (2019). Habitando espacios vacíos. Cuerpos, paisajes y ontologías en el poblamiento inicial del centro de Argentina. *Revista del Museo de Antropología*, 12(2), 55-66. <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v12.n2.18254>
- Latour, B. (1998). *On Recalling ANT*. The Editorial Board of The Sociological Review.
- Loponte, D., & Acosta, A. (2007). Horticultores amazónicos en el Humedal del Paraná Inferior: los primeros datos isotópicos de la dieta. In C. Bayón, A. Pupio, M. I. González, N. Flegenheimer & M. Frère (Eds.), *Arqueología en las pampas* (pp. 75-93). Sociedad Argentina de Antropología.
- Lothrop, S. K. (1932). Indian of the Paraná Delta, Argentina. *Annals of New York Academic Science*, 33, 77-232.
- Maravilla, M. L., & Torino, R. (2019). Propuesta metodológica para el análisis de tiestos pintados guaraní. el caso de la colección de la isla Martín García del Museo de La Plata. In L. Salvatelli, M. V. Roca & A. Schmitz (Comp.), *Libro de resúmenes del VIII Encuentro de Discusión Arqueológica del Nordeste* (pp. 31-32). Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Marois, R., Scatamacchia, M. C., & Serrano, D. E. (1994). *Ensayos sobre la composición de las decoraciones*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Métraux, A. (1928). *La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani*. Librairie Orientaliste.
- Montoya, A. R. (2011 [1867]). *Tesoro de la lengua Guaraní*. CEPAG.

- Muñiz, F. J. (1925 [1818]). Noticia sobre las islas del Paraná. *Instituto de Investigaciones Geográficas de la Universidad de Buenos Aires*, 9, 1-25.
- Noelli, F. S. (1993). *Sem Tekohá não há Tekhó* [Disertación de Magíster, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].
- Noelli, F. S. (1996). As hipóteses sobre o centro de origem e as rotas de expansão dos Tupi. *Revista de Antropologia*, 39(2), 7-53. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1996.111642>
- Noelli, F. S. (1998). Aportes históricos e etnológicos para o reconhecimento da classificação Guaraní de comunidades vegetais no século XVII. *Fronteiras. Revista de História*, 2, 275-296.
- Noelli, F. S. (1999-2000). A ocupação humana na região sul do Brasil: arqueologia, debates e perspectivas 1872-2000. *Revista USP*, (44), 218-269. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i44p218-269>
- Noelli, F. S. (2004). La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní. *Revista de Indias*, 64(230), 17-34. <https://doi.org/10.3989/revindias.2004.i230.408>
- Noelli, F. S. (2008). José Proenza Brochado: vida acadêmica e a arqueologia Tupi. In A. Prous & T. Andrade Lima (eds.), *Os ceramistas tupiguarani* (Vol. 1, pp. 17-47). Sigma.
- Noelli, F., Brochado, J. P., & Correa, A. (2018). A linguagem da cerâmica Guaraní: sobre a persistência das práticas e materialidade (parte 1). *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, 10(2), 167-200. <https://doi.org/10.26512/rbla.v10i2.20935>
- Oliveira, K. (2008). *Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção Itapiranga, Santa Catarina* [Dissertação de mestrado, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul].
- Orton, C., Tyres, P., & Vince, A. (1997). *La cerámica en arqueología*. Crítica.
- Outes, F. (1918). Nuevo jalón septentrional en la dispersión de las representaciones plásticas de la cuenca paranaense y su valor indicador. *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, 85, 53-66.
- Pfaffenberger, B. (1988). Fetishized objects and humanized nature, towards in Anthropology of technology. *Man*, 23(2), 236-252. <https://doi.org/10.2307/2802804>
- Prous, A. (1992). *Arqueologia brasileira*. UNB Editora.
- Prous, A. (2005). A pintura em cerâmica tupiguarani. *Ciência Hoje*, 36(213), 22-28.
- Prous, A., & Lima, T. A. (Eds.). (2008). *Os ceramistas Tupiguarani: sínteses regionais* (Vol. 1). SIGMA; IPHAN.
- Prous, A. (2009). A pintura tupiguarani em cerâmica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, (Supl. 8), 11-20. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2009.113505>
- Prous, A. (2011). Estudios sobre los portadores de la cerámica tupiguarani en Brasil: proto-Tupí, proto-Guaraní y otros. In D. Loponte & A. Acosta (Eds.), *Arqueología Tupiguarani* (pp. 23-109). Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Rocha, L. R. (2009). Particularidades de la cerámica pintada Tupiguarani. *Arqueología y Territorio*, 6, 39-55.
- Rodríguez, J. A. (1992). Arqueología del sudeste de Sudamérica. In B. J. Meggers (Ed.), *Prehistoria sudamericana. Nuevas perspectivas* (pp. 177-210). Taraxacum.
- Scatamacchia, M. C. M. (1990). *A tradição policroma no leste da América do Sul evidenciada pela ocupação Guaraní e Tupinambá: fontes arqueológicas e etno-históricas* [Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo].
- Schmitz, P. I. (1991). Migrantes da Amazônia: a Tradição Tupiguarani. In A. Kern, (Org.), *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul* (pp. 295-330). Mercado Aberto.
- Sempé, M. C., & Caggiano, M. A. (1995). Las culturas agroalfareras del Alto Uruguay (Misiones, Argentina). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 5, 27-38.
- Serrano, A. (1950). *Los primitivos habitantes de Entre Ríos*. Biblioteca Entrerriana "General Perón", Ministerio de Educación.
- Silva, S. B. (2010). Iconografía e ecología simbólica: retratando o cosmos Guaraní. In A. Prous & T. Lima (Eds.), *Os ceramistas Tupiguarani* (pp. 115-148). SIGMA; IPHAN.
- Soares, A. L. R., & Melo Penha, M. (2019). Reconstrucción gráfica de las formas cerámicas del sitio arqueológico RS- TQ-141, Cruzeiro do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil: enfoques preliminares. *Arqueología*, 25(3), 183-197. <https://doi.org/10.34096/arqueologia.t25.n3.7329>
- Susnik, B. (1961). Estudios Guayakí. Parte II. *Boletín de la Sociedad Científica de Paraguay y Museo Etnográfico*, 4, 1-217.
- Torres, L. M. (1911). *Los primitivos habitantes del Delta del Paraná* (Biblioteca Centenaria, 4). Universidad Nacional de La Plata.
- Vidal, L. (2000). *Grafismo indígena*. Studio Nobel; Fapesp; Edusp.
- Vignati, M. A. (1936). *Arqueología de la Isla Martín García*. Physis 12.
- Vignati, M. A. (1941). Censo óseo de paquetes funerarios de origen Guaraní. *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, 2, 1-11.

CONTRIBUCIÓN DE LOS AUTORES

M. L. Maravilla contribuyó con el análisis formal, el desarrollo de la propuesta metodológica, escritura del artículo y la creación de las imágenes; y R. Torino colaboró con la propuesta metodológica, la escritura del artículo y la creación de las imágenes.

