

BOLETIM MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI
CIÊNCIAS
HUMANAS

**PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE
TIESTOS PINTADOS GUARANÍ. EL CASO DE LA COLECCIÓN
DE LA ISLA MARTÍN GARCÍA DEL MUSEO DE LA PLATA**

Periódico:	<i>Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas</i>
ID do manuscrito	BGOELDI-2020-0146.R1
Tipo de manuscrito:	Artigo original
Palavra-chave:	Cerámica, diseños pintados, tupiguaraní, río de la Plata, arqueología guaraní, fragmentos cerámicos

SCHOLARONE™
Manuscripts

1
2
3 **PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE TIESTOS**
4 **PINTADOS GUARANÍ. EL CASO DE LA COLECCIÓN DE LA ISLA MARTÍN**
5 **GARCÍA DEL MUSEO DE LA PLATA**
6
7 **METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR THE ANALYSIS OF GUARANÍ**
8 **PAINTED POTSHERD. THE CASE OF THE MARTÍN GARCÍA ISLAND**
9 **COLLECTION OF LA PLATA MUSEUM**
10
11
12
13
14
15
16

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

31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41 **Palabras claves:** Cerámica; diseños pintados; tupiguaraní; río de la Plata; arqueología
42 guaraní; fragmentos cerámicos.
43
44
45

46 **Abstract:** From an archaeological point of view, ceramics have been the main element
47 of material culture used to identify the Guaraní presence. Pottery shows a common way
48 of doing things shared for almost two millennia and that has been present in places
49 throughout Argentina, Brazil and Uruguay. However, ceramic pieces are almost never
50 found whole. In this sense, in this work a methodological proposal is developed that
51 includes the technomorphological and stylistic analysis of the painted sherds from the
52 Martín García Island Archaeological Collection deposited in the Archeology Division of
53 the Museum of La Plata (Argentina). The objective was to identify the spatial, chromatic
54 and formal organization of the painted graphics and evaluate its relationship with the
55
56
57
58
59
60

1
2
3 shapes of the ceramic containers. The graphics were segregated into analytical units based
4 on certain criteria adjusted to the ceramic fragments. Two types of patterns were
5 identified in the designs, which allowed us to think about them according to different
6
7 logical structures that order the articulation of the motifs in relation to the morphology
8 and the sector of the container in which they are arranged, as well as the global shape of
9 the same.

10
11
12
13
14 **Keys wods:** pottery; graphics; tupiguaraní; de la Plata river; guaraní archaeology;
15 pottery fragments.
16

17 18 **Introducción** 19

20
21 Dentro de los límites políticos de Paraguay, el sur de Brasil, Uruguay y Argentina
22 (provincias de Misiones, Corrientes, Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires) se han
23 detectado alrededor de tres mil sitios arqueológicos con materiales guaraní (Bonomo,
24 2012). Los sitios fueron ocupados desde hace dos mil doscientos años atrás hasta
25 momentos posteriores a la conquista europea (Bonomo, 2013). La presencia de grupos
26 guaraní en la arqueología ha sido identificada arqueológicamente a partir de una serie de
27 rasgos característicos de diversos restos materiales, fundamentalmente por la repetición
28 de patrones en la alfarería (corrugada, unguiculada, escobado y con pintura policroma)
29 (Bonomo, 2012, 2013; Bonomo *et al.*, 2015, Brochado, 1984; Noelli, 1996, 1998, 2004;
30 Noelli *et al.*, 2018, entre otros).
31

32 Al momento de la conquista europea, en el siglo XVI, los grupos guaraní poseían una
33 amplia distribución geográfica en el este de Sudamérica. Su dispersión hacia el sur del
34 continente, hasta su llegada al Río de La Plata, ha sido abordada por diversos
35 investigadores (Bonomo *et al.*, 2015; Brochado, 1984; Noelli, 1996, 1998, 2004; Métraux,
36 1928). En Argentina, las investigaciones arqueológicas desarrolladas en el Noreste
37 argentino (NEA), entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, registraron
38 asentamientos y materiales atribuidos a grupos guaraní a lo largo de las cuencas de los
39 ríos Paraná y Uruguay (Ambrossetti, 1895; Badano, 1940; Lothrop, 1932; Outes, 1918;
40 Torres, 1911; Serrano, 1950; Vignati, 1941, entre otros), lo que ha resultado en la
41 recolección de numerosos materiales que hoy forman parte de las colecciones de museos
42 universitarios nacionales e instituciones provinciales y municipales. A partir de esos
43 estudios, se comenzó a utilizar en nuestro país las categorías arqueológicas guaraní
44 (Ambrossetti, 1985), y con posterioridad, tupiguaraní (Chmyz, 1976; Brochado, 1984;
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3 Scatamacchia, 1990; Noelli, 2008; Prous, 2011), las cuales fueron vinculadas a los
4 guaraní históricos, mencionados por las crónicas, quienes habrían habitado los mismos
5 espacios donde hoy se localizan los sitios arqueológicos asociados a esta entidad
6
7
8 (Ambrosetti, 1894, 1895; Rodríguez, 1992; Sempé y Caggiano, 1995; Bonomo et al.,
9 2015; Ceruti, 2000; Loponte y Acosta, 2007; entre otros). Los datos disponibles para la
10 frontera meridional de la expansión guaraní indican que estos grupos llegaron al Delta
11 del Paraná y Río de la Plata alrededor del año 1300 AD (Bonomo et al., 2015) y
12 permanecieron allí hasta momentos posteriores a la conquista española, cuando fueron
13 descriptos por los primeros cronistas como *chandules* o guaraní de las islas (e.g., Muñiz,
14 1818; Susnik, 1961).

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

31 Milcíades A. Vignati (1936) publica “Arqueología de la Isla Martín García” y hace
32 referencia a los materiales recuperados por Spegazzini, y atribuye un origen amazónico a
33 las piezas decoradas pintadas, ya que le resultan similares a los hallazgos realizados en
34 Paraguay y en márgenes del Paraná. Más tarde, Eduardo Cigliano (1966) excavó el sitio
35 arqueológico guaraní El Arbolito donde recuperó abundantes fragmentos de vasijas
36 corrugadas, unguiculadas y pintadas de blanco y rojo, asociados a restos de madera
37 carbonizada datados en 405 años antes del presente (Bonomo y Latini, 2012).
38 Recientemente, Isabel Capparelli (2007, 2015, 2019) realizó estudios en el sitio
39 arqueológico Arenal Central, allí halló numerosa alfarería guaraní junto a un hacha pulida
40 de piedra y otros restos arqueológicos (Capparelli, 2007).
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57

58 **Figura 1.** Ubicación geográfica de isla Martin García.
59
60

1
2
3 Las evidencias recuperadas en la isla han sido objeto de tesis académicas (Capparelli,
4 2019) y de publicaciones científicas (e.g., Bonomo et al., 2019; Capdepon y Bonomo,
5 2010-2011). No obstante, aún existen evidencias arqueológicas inéditas, como es el caso
6 de los ~~objetos materiales~~-cerámicos que son objeto de estudio en este artículo. Estos
7 materiales forman parte de la colección arqueológica isla Martín García depositada en la
8 División Arqueología del Museo de La Plata (Maravilla y Torino, 2019). Este conjunto
9 ~~materiales~~-fue recolectado a principios del siglo XX en diferentes trabajos de campo
10 realizados en la isla por Carlos Spegazzini (1910), Milcíades A. Vignati (1931,1935,
11 1936) y María E. Villagra Cobanera (1937). En total, está compuesto por 668 ítems
12 cerámicos (628 tiestos, diez porciones de vasija, catorce masas de arcilla, once rollos de
13 arcilla, tres asas y dos vasijas completas), 62 piezas líticas, entre las que se destacan cinco
14 hachas pulidas, seis adornos personales, cuatro restos faunísticos- una mandíbula
15 izquierda de coipo (*Myocastor coypus*) y otros restos indeterminados-, dos restos
16 malacológicos y cuatro instrumentos óseos, como una punta de proyectil (Maravilla y
17 Torino, 2019).

18
19 Como se mencionó anteriormente, la cerámica es uno de los ítems de la cultura material
20 más utilizado para identificar la presencia guaraní. En este sentido, la alfarería muestra
21 un modo de hacer común compartido por casi dos milenios, con semejanzas en la
22 manufactura, forma, tamaño y tratamientos de superficie de las vasijas, y que se haya
23 presente en contextos arqueológicos distribuidos por Argentina, Brasil y Uruguay. Los
24 fragmentos de cerámica pintados recuperados en Isla Martín García, presentan claras
25 semejanzas con los hallados por otros investigadores en sitios arqueológicos ubicados en
26 áreas importantes para la discusión acerca de la expansión guaraní por el este de América
27 del Sur (Brochado, 1984; Prous, 1992, 2005; Marois et al., 1994; Vidal, 2000; Oliveira,
28 2008; Prous y Lima, 2008; Lima Rocha, 2009; da Silva, 2010; Bonomo, 2013). Este
29 artículo es la consecuencia de la presentación de las autoras en el VIII Encuentro de
30 Discusión Arqueológica del Nordeste (Maravilla y Torino, 2019). Se realiza una
31 propuesta metodológica que incluye el análisis tecnomorfológico y estilístico de los
32 tiestos pintados (n=256), con el objetivo de identificar la organización espacial, cromática
33 y formal de los diseños y evaluar su relación con las formas de los recipientes cerámicos.
34 Se busca aportar información ~~novedosa~~-que permita indagar en los modos de hacer y
35 evaluar sobre particularidades locales, continuidades e innovaciones relacionadas con el
36 estilo cerámico guaraní. ~~Finalmente, se discuten los resultados haciendo especial hincapié~~

~~en los objetos cerámicos como referentes materiales de relaciones sociales de la historia de larga duración de los grupos 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 “Vocabulario y 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) *Cambuchí*: 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 y Brochado, 1989; Angrizani y Constenla, 2014; Noelli et al., 2018). Es importante destacar que, las grandes dimensiones de los contenedores para cocinar (*yapepó*) y preparar bebidas fermentadas (*eambuchikambuchi*) 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 y 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

1
2
3 cocción, pero también se hallan en las tinajas y platos. El unguiculado aparece en las
4 vasijas de menor tamaño, especialmente los platos (Noelli, 2004; Noelli et al., 2018).

5 La pintura es aplicada, generalmente, sobre los *eambuehikambuchi*, *eambuehi-kambuchi*
6 *eaguabá-kaguabá* y *ñambé* o *tembiru*. Sus diseños, frecuentemente, se disponen en
7 bandas de motivos integradas por elementos lineales en combinaciones repetidas. Se
8 caracteriza por presentar colores fuertes – el rojo, el negro y el marrón oscuro - sobre un
9 fondo con engobe claro generalmente blanco (Brochado, 1984; La Salvia y Brochado,
10 1989; Prous 1992, 2005; Días Schmitd et al., 2008; Bonomo, 2013).

11 En los sitios y colecciones arqueológicas guaraní, las piezas cerámicas casi nunca son
12 encontradas enteras. Dentro de la variedad tipológica de los conjuntos, ciertos tipos de
13 recipientes como los *eambuehikambuchi*, pueden alcanzar grandes dimensiones y
14 presentar morfologías complejas con cambios abruptos en la regularidad de la forma
15 (Balfet, 1992). Asimismo, un modo habitual de distribución de los grafismos de la pintura
16 guaraní, así como de otros tratamientos, es su aplicación sobre sectores diferenciados de
17 la vasija, por lo que pueden presentarse distintas combinaciones en una misma pieza.
18 Cuando se trata con el registro material fragmentario, estas particularidades se traducen,
19 en múltiples tiestos que presentan una gran variabilidad en cuanto a los tratamientos de
20 superficie observables. En consecuencia, se dificulta la posibilidad de definir unidades
21 (vasijas), dado que no es posible realizar asociaciones entre los tiestos de diferentes
22 sectores del mismo recipiente, si estos no remontan, y aún más, dentro de un conjunto
23 mayor de fragmentos de distintas piezas.

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

Propuesta metodológica

1
2
3 Las piezas de la colección fueron analizadas macroscópicamente siguiendo los
4 lineamientos metodológicos morfo-funcionales, morfométricos y tecno-estilísticos
5 propuestos por La Salvia y Brochado (1989), Balfet (1992) y Orton y colaboradores
6 (1997). Para este trabajo, se considera como porción de vasija, a la pieza que presenta
7 parte del cuerpo, del borde y de la base. Asimismo, se incluyen casos que no presentan la
8 base, pero se puede inferir su forma y tamaño, debido a que, se encuentra entre el 35 y
9 40% de la vasija representada.

10 Se realizó el registro fotográfico (cámara Nikon D5600) de todas las piezas que
11 presentaban tratamiento pintado. Se relevaron atributos tecno-morfológicos diagnósticos:
12 parte de la vasija (base, cuerpo, borde), características morfo-métricas diagnósticas
13 (inflexiones, intersecciones, posición del labio, diámetro de base y tipo de recipiente), y
14 el tipo de tratamiento de superficie interna y externa para formar familias de tiestos (Orton
15 *et al.*, 1997). Al mismo tiempo se intentaron remontajes dentro de cada uno de los cajones
16 y se cruzaron los datos del registro fotográfico con los del análisis de los atributos para
17 obtener piezas relacionadas a las mismas vasijas. Seguidamente, las fotografías de las
18 piezas pintadas fueron procesadas con el programa *DStretch 8.41*. para obtener una mayor
19 resolución que completara este aspecto del análisis realizado a ojo desnudo. Luego de
20 este proceso se obtuvo un total de 256 piezas cerámicas con tratamiento pintado en alguna
21 de sus caras.

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

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

31 La propuesta metodología se organizó en tres etapas sucesivas, lo que permitió organizar
32 y describir los tiestos pintados en conjuntos con características similares en función de
33 una serie de aspectos diferentes (gráficos, formales, cromáticos, rasgos de la morfología
34 de los recipientes) de la pintura cerámica. En una instancia ulterior, de manera
35 complementaria a los resultados obtenidos en estas tres etapas y aplicando la metodología
36 propuesta, se analizaron la vasija completa y las porciones de vasijas, con el objetivo de
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3 definir posibles disposiciones espaciales y aspectos de la pintura vinculados a la
4 morfología que no se podían visualizar a nivel tiesto.
5
6
7

8 *Etapa 1:*
9

10 En los estudios preliminares de la colección y de las piezas completas guaraní, se observó
11 un patrón integrado por un conjunto de formas lineales similares entre sí delimitando en
12 sus extremos superior y/o inferior por líneas continuas horizontales. Debido a su gran
13 estandarización y a que este ocupa ciertos segmentos de la pieza, resulto ventajoso a la
14 hora de desarrollar esta propuesta metodológica, ya que es observable tanto en vasijas
15 completas como en fragmentos. En esta etapa, a esta combinación estandarizada se la
16 definió como bandas. Para su reconocimiento se establecieron dos parámetros formales
17 generales a los que se definió como componentes lineales a identificar en los tiestos
18 pintados (A): líneas perimetrales: líneas horizontales continuas que delimitan tramas o
19 segmentan espacios, y (B): tramas: conjuntos de formas lineales similares que se
20 relacionan entre sí y se distribuyen de manera más o menos regular (Figura 2.1). En las
21 bandas, ambos componentes lineales se disponen formando un conjunto a modo de anillo,
22 en posición horizontal, que recorre de manera continua, el perímetro de la forma en un
23 sector de la vasija.
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33

34 Debido a que, A y B pueden presentarse de manera independiente uno de otro y a que
35 existen otros modos de pintar las vasijas en donde estos parámetros no se observan, la
36 primera etapa consistió en definir para cada caso si el fragmento pintado podría
37 clasificarse o no como una banda. En consecuencia, a partir de las posibles combinaciones
38 en las que pudieran presentarse los componentes lineales A (presente o ausente) y B
39 (ausente, indeterminable o determinable) se establecieron cuatro conjuntos a partir de
40 características similares. Al finalizar esta etapa, se organizó la muestra en bandas, otras
41 combinaciones de A y B, y en otros posibles modos de pintar la superficie, que no son
42 factibles de definir de manera precisa a partir de fragmentos (ver líneas digitales en este
43 artículo).
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54

55 **Figura 2.1.** Parámetros estandarizados para la identificación de la organización de los
56 grafismos.
57
58
59
60

1
2
3 **Figura 2.2.** Diagrama Etapa 1 y conformación de los conjuntos por características
4 similares.
5
6
7

8 *Etapa 2:*
9

10
11 En esta instancia, se relevaron los rasgos de la morfología de la vasija (intersecciones e
12 inflexiones) observables a nivel tiesto y el sector (borde o base) de la pieza que
13 representaban. Seguidamente, se consideró los modos en los que se disponían los
14 componentes lineales (A y B) en la superficie de la vasija a partir de su articulación con
15 los rasgos de la morfología observados (Figura 3). Se definieron una serie de opciones
16 posibles de combinaciones considerando la posición y el tipo de asociación:
17
18
19
20
21

- 22 • línea perimetral adyacente o superpuesta a una intersección,
 - 23 • línea perimetral superpuesta o adyacente al perímetro del borde,
 - 24 • no se observa asociación entre la línea perimetral y algún rasgo de la
25 morfología presente en la pieza,
 - 26 • línea perimetral dispuesta sobre la superficie continua de la pieza trama
27 entre carenas,
 - 28 • trama entre borde e intersección,
 - 29 • sin asociación directa con rasgos morfológicos observables en la pieza
30 (detallar cuales),
 - 31 • superpuesta a una intersección,
 - 32 • Otra (describir)
- 33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44

45 **Figura 3.** Morfología del recipiente en relación a los componentes lineales (A y B).
46
47

48 Asimismo, en esta etapa se relevaron distintos aspectos de los elementos gráficos y sus
49 aspectos cromáticos. En este sentido, se entiende como elemento gráfico (línea, punto y
50 guión) a los componentes simples o partes no estructurantes de una configuración (Figura
51 4; *sensu* Crespi y Ferrario, 1995). Para los casos en los que se relevó la combinación de
52 más de un tipo de línea o más de un elemento gráfico, se consideró conjuntamente las
53 relaciones de orden y color de los elementos gráficos entre sí, con otros elementos y el
54 tratamiento cromático de las superficies sobre las que se aplican. Además, partiendo de
55
56
57
58
59
60

1
2
3 lo propuesto por Prous (2008) se utilizaron las siguientes clasificaciones para las
4 variedades de líneas realizadas con un instrumento: simple, cinta, cinta doble y reforzada.
5 Se relevó su espesor: muy grueso (≥ 10 mm); grueso: (10mm a >5 mm); medio (5 mm a
6 >1 mm) y delgado (≤ 1 mm).
7
8
9

10 Para este trabajo, las líneas denominadas como digitales constituyen un tipo particular
11 por el gesto técnico de su aplicación. Se identificaron a partir de la impronta de la huella
12 de las yemas de los dedos al entrar en contacto con la superficie de la vasija – la parte
13 superior es curva-, y su posterior arrastre en un movimiento de deslizamiento continuo
14 recto o sinuoso de los dedos sobre la superficie. Cabe aclarar que no están incluidas bajo
15 esta categoría las líneas en donde no se visualiza esta acción, en las que se utilizaron los
16 dedos como instrumento para aplicar la pintura de forma continua, constituyendo tramas.
17
18
19
20
21
22
23
24
25

26 **Figura 4.** Distintos aspectos de los elementos gráficos, aspectos cromáticos y sus
27 combinaciones.
28
29

30 *Etapa 3:*

31
32
33 En esta etapa se profundizó en el análisis de las tramas. Para esto, primero fue necesario
34 definir su configuración formal como la combinación de uno o más a elementos gráficos
35 organizados constituyendo formas y la disposición que guardan estas entre sí. En base al
36 tipo de formas regulares o irregulares y al modo de ordenamiento (también regular o
37 irregular) entre las formas, se definieron tipos de configuración para las tramas:
38
39
40
41
42

43 Trama regular: es un conjunto lineal integrado por una o más formas reducibles, que
44 presentan relaciones espaciales constantes que forman un patrón secuencial (en alguna
45 dirección espacial determinada o de forma continua sin priorizar ningún vector espacial;
46 Figura 5). Para visualizar el patrón en el que se organizan las tramas regulares, se
47 estructuró el análisis teniendo en cuenta diferentes escalas (forma base, módulo, motivo,
48 diseño-forma; Figura 5).
49
50
51
52

- 53 • Forma base: su definición está basada en el concepto de *elemento mínimo*
54 planteada por Kelly de Oliveira (2008). Se refiere a la o las formas lineales
55 que actúan como unidad/es irreductible/s dentro de la trama y que, definen la
56 identidad del conjunto general. Para esta escala de análisis se consideró si se
57 trataba de formas continuas o discontinuas, ortogonales, curvas o alguna
58
59
60

1
2
3 forma geométrica. En consecuencia, se las clasificó dentro de cuatro grupos
4 generales ortogonal, triangular, recta y curva.
5

- 6
7 • Módulo: se refiere al conjunto formado por la combinación ordenada de una
8 o más formas básicas reiteradas. Aparece repetida más de una vez en un diseño
9 y de manera regular. Dependiendo de la cantidad de formas básicas que lo
10 conforman puede ser simple o complejo. Para su análisis se consideró la
11 relación regular que guardan las formas básicas entre sí y las diferentes escalas
12 en las que se presentan. Para conocer los modos de estructurar módulos
13 complejos se identificaron puntos o ejes de simetría (verticales, horizontales
14 u oblicuos) visibles o inferibles a través de los cuales se establecen las
15 relaciones de orden entre las formas básicas (Figura 5). El conjunto formado
16 por el módulo puede adoptar distintas formas como tiras (con un vector
17 vertical), gajos, etc. Para esta etapa se consideraron colores y diferentes
18 escalas de las formas básicas. Para el caso de los módulos mixtos, integrados
19 por líneas y uno o más elementos gráficos se relevaron las relaciones de orden
20 y color entre ellos. También pueden presentarse más de una clase de módulos
21 y también más de un nivel de combinación de los mismos, para integrar más
22 de una escala modular (Figura 5).
23
24 • Motivo: se trata del patrón a partir del cual se organiza el conjunto de los
25 módulos, fue identificado a partir de la relación estandarizada que guardan los
26 módulos entre sí. El análisis se realizó teniendo en cuenta su posición y la
27 existencia de ejes (visibles o inferibles) que orientan la direccionalidad de los
28 módulos entre sí (Figura 5).
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43

44 Trama irregular: conjunto de formas irregulares diferentes que no tienen una forma
45 mínima irreductible, relaciones de orden ni ejes rectores invariables (Figura 6).
46

47 En esta etapa, se definieron una serie de pasos sucesivos en escala de complejidad
48 creciente (forma base, módulo y motivo) para el análisis de las tramas. En este sentido,
49 es necesario señalar que, aunque la información obtenida en cada paso es aditiva, cada
50 instancia en sí misma brinda un tipo de caracterización específica que puede utilizarse de
51 modo comparativo para cada escala. Al mismo tiempo es ajustable al nivel de visibilidad
52 del motivo, dado su grado de integridad para cada tiesto.
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3 **Figura 5.** Análisis en escala de distintas clases de tramas regulares.
4
5
6
7

8 **Figura 6.** Diagrama Etapa 3 del análisis metodológico.
9
10

11 Finalmente, a este estudio se incorporó de manera complementaria el análisis del
12 recipiente entero y las porciones de vasijas presentes en la colección. Se siguió las etapas
13 mencionadas anteriormente y se consideraron los aspectos vinculados a la morfología
14 global de las vasijas (formas abiertas, cerradas, complejas y/o simples) y la tipología
15 morfofuncional *sensu* Brochado 1984. En consecuencia, se definió diseño a la
16 configuración espacial general de los motivos en la superficie de la vasija y a su relación
17 con el sector de la misma en la que se encuentran, así como su articulación con rasgos de
18 la morfología del recipiente. Para su identificación se consideró la articulación los
19 componentes lineales (línea perimetral y trama) y otros tipos (las líneas digitales o las
20 superficies homogéneas de engobe), con los rasgos de la forma y el sector de la vasija que
21 ocupan los motivos.
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31

32 **Análisis de los tiestos pintados según la propuesta metodológica**

33
34
35

36 Siguiendo la propuesta metodológica, se organizó el análisis de la muestra de tiestos
37 pintados a partir de las distintas combinaciones posibles entre los componentes lineales
38 A y B (ETAPA 1). Posteriormente se caracterizó a cada uno de los conjuntos, según los
39 criterios de la ETAPA 2.
40
41

42 El conjunto 1 se dividió en dos subconjuntos: el subconjunto 1.a está integrado
43 mayoritariamente por fragmentos que exhiben, en la superficie externa la presencia de
44 engobe rojo y blanco. En el caso de la superficie interna se observó la mayor variedad de
45 colores: engobe rojo, blanco, negro y naranja. Dentro de esta clase, se hallaron superficies
46 lisas de color entre bordes e intersecciones y entre carenas a la manera de bandas. Para el
47 subconjunto 1.b se observaron a ojo desnudo y luego al procesar las fotografías de las
48 piezas con D-STRECHT negativos de tramas para el blanco y líneas aisladas muy gruesas
49 o digitales para el caso del rojo (Figura 2.2).
50
51
52

53 El conjunto 2, se segregó en dos subconjuntos: el 2.a reúne a las piezas con tramas
54 indeterminadas dispuestas en bandas. Se observó la presencia de líneas horizontales
55 continuas relacionadas con segmentos de tramas, pero con un grado de completitud que
56
57
58
59
60

1
2
3 no permite clasificarla con certeza dentro del grupo de las bandas. El subconjunto 2.b,
4 este compuesto por líneas perimetrales aisladas no relacionadas a una trama. Por lo
5 general, son de color rojo simples. Poseen diferentes espesores y están asociadas a
6 intersecciones. Estas líneas recorren el perímetro de la forma y refuerzan los ángulos de
7 intersección o definen el labio en conjunto con incisiones adyacentes al bordes-. De
8 forma habitual se hallan en la parte externa de las vasijas, aunque también las hay en su
9 interior dispuestas a una superficie homogénea natural y raramente blanca (Figura 2.2).
10 El conjunto 3, engloba los motivos dispuestos en bandas. Presentan líneas de espesores
11 variables en las siguientes combinaciones: líneas rojas sobre blanco, líneas rojas sobre
12 fondo natural, líneas negras y rojas sobre blanco y líneas negras sobre blanco. Las bandas
13 en la cara externa están compuestas por tramas de líneas de espesores que van desde muy
14 delgado, delgado y medio; del tipo cintas, cintas dobles y simples. Las líneas perimetrales
15 se hallan muy frecuentemente asociadas a las intersecciones de los recipientes. En los
16 bordes, el punto de tangencia vertical interno que define una especie de pequeño cuello
17 corto o el sector próximo al borde (definiendo el labio) suelen estar enfatizados por una
18 línea incisa perimetral que se relaciona con la línea perimetral pintada (A) (Figura 2.1).
19 El conjunto 4 está formado por casos en los que identificó una trama sin asociación con
20 líneas perimetrales (A). Se registraron tuestos con líneas gruesas y muy gruesas. Para
21 estos, se plantearon posibles tipos de trama, pero sin proponer una organización espacial
22 ya que el grado de completitud del diseño presente en el fragmento no lo permite. Se
23 observó para ambas superficies por lo general continuas, formas de tipo ortogonales que
24 se disponen de manera irregular en un motivo asimétrico que se denominó laberinto
25 (Figura 7D). Para estos casos no fue posible identificar si eran segmentos de tramas de
26 bandas de mayor tamaño de las registradas o diseños organizados según otra lógica
27 espacial. En la superficie externa, este presento la mayor variedad en cuanto a
28 combinaciones de tipos de líneas y colores: líneas simples rectas y curvas discontinuas
29 rojas sobre superficie natural, líneas rojas y negras simples que se intersectan sobre
30 blanco, línea muy gruesa negra sobre rojo. Coinciden con la combinación de línea muy
31 gruesa roja sobre superficie homogénea natural o líneas muy gruesas negras sobre rojo.
32 Fuera de estos cuatro conjuntos, se encuentran las líneas digitales que, se presentan tanto
33 aisladas como en grupos de tres y en donde la línea central se ubica ligeramente por sobre
34 las otras dos. Este último caso fue vinculado con el gesto técnico, al aplicarse la pintura,
35 homólogo a como se posiciona el dedo mayor por sobre el dedo anular y el meñique. En
36 las superficies externas, se han detectado casos en los que se aplican estos conjuntos
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

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 *eambuchi-kambuchi eaguabá-kaguabá* (*sensu* Brochado, 1984; La Salvia y Brochado, 1989; Brochado y 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 y Brochado, 1989; Brochado y 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

1
2
3 cubiertas por una trama continua de líneas simples muy delgadas de color rojo o negro.
4 Estas se presentan como módulos a modo de gajos y tiras más estrechas y circunscriben
5 respectivamente un motivo semejante a una red (en algunos sectores se observan como
6 formas base ondas dispuestas de forma apilada) que, a modo de malla se ajusta a la forma
7 de las paredes internas de la vasija. Cabe destacar que, aunque los módulos no son iguales
8 en cuanto a forma, la principal diferencia entre los mismos está dada por el color ya que
9 cada gajo o tira es un conjunto negro o rojo sobre fondo natural y se disponen de manera
10 alterna.
11

12 La porción de vasija 2 (Figura 7E), cuya forma abierta es compuesta de perfil continuo y
13 su diámetro de boca es 15 cm, fue incluida dentro de la clase tipológica *ñaembé -sensu*
14 Brochado, 1984; La Salvia y Brochado, 1989; Brochado y Monticelli, 1994-. En su parte
15 externa presenta una superficie homogénea natural con el labio rojo. Mientras que, en la
16 parte interna se observó el perímetro del labio de color rojo y las paredes cubiertas por
17 una trama continua. Esta presenta un motivo curvo más o menos regular. Está compuesto
18 a partir de una forma base similar a una S acostada. Estas formas base se disponen entre
19 sí, enganchadas en sus extremos y se repiten de manera sucesiva en secuencia horizontal
20 de forma continua por las paredes del recipiente. Esta combina dos conjuntos organizados
21 en torno al color y tipo de elementos gráficos: uno con líneas del tipo cintas triples rojas
22 y otro con puntos y tabletas negras. Ambos se hallan dispuestos de manera intercalada,
23 formando un diseño que se extiende de forma continua por las paredes continuas del
24 recipiente.
25

26 En lo que respecta a las porciones de vasija, cabe destacar la particular articulación que
27 se da para cada caso en torno a los aspectos formales y cromáticos de los diseños. En este
28 sentido, se observó que mantienen las combinaciones presentes en las bandas: línea roja
29 y/o negra sobre una superficie homogénea o natural. Sin embargo, en la porción de vasija
30 1 las líneas continuas constituyen módulos discretos rojos o negros que permiten definir
31 los módulos según su color. Mientras que, en la porción de vasija 2, los elementos gráficos
32 se agrupan también según su aspecto cromático formando dos grupos de grafismos
33 lineales que funcionan intercalados.
34

35 *Definiendo diseños:*

36 A partir de los casos englobados en los conjuntos 3 y 4 y adicionando el análisis
37 complementario del recipiente entero y las porciones de vasijas, fue posible definir
38 distintos tipos de tramas. Teniendo en cuenta sus diferentes grados de resolución y la
39

1
2
3 disposición de los grafismos con los rasgos de la morfología de los recipientes y el sector
4 de la vasija en el que se ubican, se propusieron algunos diseños espaciales:

5 Diseños con tramas regulares: para caracterizarlas se identificó la disposición de la trama
6 a partir del tipo de estructura modular.
7

8 Diseños modulares dispuestos en bandas: siempre están integrados por tramas
9 organizadas en módulos con relaciones espaciales constantes que forman un motivo que
10 sigue una secuencia horizontal. La cual es reforzada por la presencia de las líneas
11 perimetrales en sus extremos superior e inferior. Esto constituye una disposición espacial
12 detectable en el grado de visibilidad en un tiesto por lo que puede considerarse un diseño
13 (Figura 2.1; Figura 7D). En estos diseños, las líneas perimetrales están vinculadas a rasgos
14 morfológicos de la forma de las vasijas como son bordes, inflexiones enfatizadas con
15 inciso, intersecciones y carenas. Se presentan como líneas simples de color negro o rojo,
16 de diferentes grosores desde delgadas a muy gruesas. También se hallan en grupos de a
17 tres (línea reforzada), en este caso la línea central siempre es de un color diferente a las
18 otras dos que la circundan. Las tres líneas que conforman el grupo pueden estar juntas o
19 separadas por un pequeño espacio que deja ver el fondo, generalmente blanco. Es
20 frecuente observar en este espacio, líneas terminales de las tramas que forman los motivos
21 de las bandas por lo que se infiere que las líneas perimetrales se realizaron con
22 posterioridad a estas (Figura 2.1; Figura 7D).
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35

36 Diseños Modulares con disposición espacial masiva: en esta categoría los grafismos
37 cubren la superficie de la vasija como un continuum sin un vector o eje que oriente el
38 diseño, susceptible de análisis en porciones de vasijas y en recipientes completos (Figura
39 7A y E), ya que solo puede detectarse el motivo a esta escala. Dentro de esta categoría se
40 consideró a las tramas constituidas por módulos que, pueden estructurarse en forma de
41 tiras y gajos en sentido vertical presentes en las en las porciones de vasijas analizadas, en
42 ellas las tramas ocupan la totalidad de la superficie interna de recipientes continuos y
43 evertidos. La base es visible y se constituye como el punto de simetría que organiza los
44 módulos de manera radial en torno a su centro. Es el caso de la porción de vasija 1 que, a
45 partir de la direccionalidad de sus módulos presenta un tipo de diseño masivo de tipo
46 radial. En el cual el punto central de la base se constituye en el punto de simetría que
47 organizaría los módulos en torno al mismo.
48
49
50
51
52
53
54
55

56 Disposición espacial indeterminada con módulos: esta categoría está conformada por los
57 motivos en los que se visualizaron módulos, pero no es posible determinar si estos
58 conforman bandas u otros diseños masivos (cubren la superficie de la vasija como un
59
60

1
2
3 *continuum* sin un vector o eje que oriente el diseño) o con otra disposición espacial
4 (Conjunto 4; Figura 2.2).

5
6 Disposición espacial indeterminada regular: enmarca los casos en los que se observó
7 regularidad en las formas, pero debido al tamaño del diseño en relación al fragmento en
8 que se encontraban, no fue posible definir un módulo discreto. Tampoco fue posible
9 identificar si eran bandas de mayor tamaño de las registradas o diseños organizados según
10 otra lógica espacial (Figura 2.2).

11
12
13
14
15 Tramas irregulares:

16
17 Disposición espacial indeterminada irregular: Dentro del conjunto 4 se destaca el caso
18 del fragmento de *Cambuehi-kambuchi* (Figura 7G) que muestra en su parte externa un
19 motivo de cinta blanca muy gruesa sobre rojo (el único caso de línea blanca en el conjunto
20 de la colección). Se observan líneas que recorren el perímetro de las carenas, pero a
21 diferencia de lo ocurre con las bandas en este caso, excepto por su posición, estas líneas
22 no se diferencian de las tramas. En consecuencia, no pudieron calificarse como líneas
23 perimetrales (A). (Figura 7F). También se registró un motivo de líneas muy gruesas
24 negras sobre rojo con líneas continuas entre la superficie externa e interna un fragmento
25 de vasija.
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37

38 **Figura 7.** Diseños presentes en la colección. A- Porción de vasija 1; B- Fragmento con
39 líneas digitales; C- Fragmento con diseño dispuesto en banda; D- Vasija completa; E-
40 Porción de vasija 2; F- Fragmento con diseño laberintico; G- Fragmento de borde cuyo
41 diseño presenta una disposición espacial indeterminada irregular.
42
43
44
45

46 **Discusión**

47
48
49 A partir de los resultados obtenidos se observó que, a pesar de la naturaleza fragmentaria
50 de los materiales, fue posible organizar y analizar la muestra de acuerdo al grado de
51 completitud de los diseños pintados a nivel de fragmento. Asimismo, se señalaron
52 regularidades en la cerámica pintada que se desprendieron de los diferentes aspectos
53 abordados en las tres etapas del análisis metodológico (los elementos gráficos, las formas,
54 los colores y de la morfología de las vasijas). En este sentido, en la cerámica de la
55 colección, se observó el uso constante de ciertos colores vinculados a elementos formales
56
57
58
59
60

1
2
3 específicos, como son las líneas y las superficies homogéneas de color. Un ejemplo de
4 ello se observa en las bandas de motivos conformadas por las líneas combinadas con una
5 superficie homogénea blanca o natural, en contraste con las líneas digitales que, nunca se
6 aplican en combinación, con superficies homogéneas de color blanco. Otro tipo de patrón,
7 tiene que ver con la organización formal de los diseños a partir de las combinaciones de
8 las formas básicas, módulos y motivos. En el caso particular de la pintura guaraní de isla
9 Martín García, esto se visualizó en los motivos de los diseños en banda, los cuales se
10 organizan siguiendo el vector horizontal donde los segmentos que la integran son iguales
11 en cuanto a su forma y se suceden de manera consecutiva como pares de opuestos en
12 alguna parte del motivo (Figura 2.1; Figura 7C). Tomando como base la propuesta de
13 Proust (1992,2005) se observó que existen relaciones de orden constantes entre las formas
14 básicas para formar los módulos y entre los módulos para formar los motivos. Estas
15 relaciones de orden pueden, o no, ser las mismas en ambos casos y es a partir de ellas que
16 se define el patrón formal que estructura los motivos. Dentro de este, se presenta al menos,
17 en alguna de las escalas (formas básicas o módulos), la relación entre formas iguales con
18 disposición como pares de opuestos. Esto implica que no existen parámetros que orienten
19 su interpretación en cuanto al sentido de los mismos sobre el eje vertical, que defina un
20 arriba y abajo para los motivos. En este sentido, los motivos de forma general siguen un
21 patrón reversible que refiere a una serie de normas o reglas que intervienen en la
22 organización de los diseños pintados. Lo que permite pensarlos en relación con el tipo de
23 espacio en el que se materializan, y la interacción de los recipientes en la vida diaria,
24 donde no ocupan una posición fija en el espacio y pueden cambiar su función – por
25 ejemplo, pasar de un uso como contenedor a tapa o de olla a urna-. Es decir, el motivo y
26 la función se conjugan a los cambios que sufren las vasijas a lo largo de su devenir. Si
27 tenemos en cuenta otras configuraciones espaciales como las de los *ñaembé*, los cuales
28 han sido vinculados al consumo de bebidas fermentadas en contextos rituales y fiestas
29 (Schmidt Dias et al., 2008, Lima Rocha, 2009); se propone que los grafismos se ven
30 afectados no solo con los cambios de posición de la vasija, sino también en relación a las
31 funcionalidades y los contextos en los que participan. Así, la interacción de la superficie
32 interna cóncava de dichos recipientes, en donde se disponen los grafismos pintados en
33 contacto con el líquido -y más aún si se trata de alguna bebida psicoactiva que altere los
34 estados de conciencia de quien la bebe o interactúa con ella-, permiten pensar una relación
35 con los mismos de manera inestable donde las formas se comportan de manera fluida y
36 cambiante (por ej. la refracción de las líneas sobre la superficie del líquido). En cuanto a
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3 la selección de los espacios a pintar, es habitual encontrar en las vasijas guaraní
4 tratamientos de superficie pintada en diferentes sectores de la vasija. En este sentido, en
5 el análisis de los fragmentos, se hizo hincapié en reconocer la asociación de rasgos
6 morfológicos y el segmento de vasija en que se hallaban los motivos -siempre teniendo
7 en mente la pieza entera. El volumen y la tridimensionalidad constituyen la superficie de
8 las vasijas como una dimensión espacial de topografía irregular y heterogénea. Este
9 espacio es el lugar en el que se materializan los motivos. A partir de la analogía entre
10 anatomía humana y la morfología de la vasija guaraní puede pensarse a la superficie de
11 la misma como la parte más externa de un cuerpo, que lo limita y lo separa de lo que lo
12 rodea (Noelli et al., 2018). La metodología propuesta en este trabajo articula con esta
13 perspectiva a través del concepto de diseño. El mismo contempla una serie de rasgos tanto
14 gráficos como morfológicos y sus emergentes, que confluyen y que también pueden ser
15 detectados como patrones. Esto puede evidenciarse a partir de la correspondencia entre
16 las morfologías de perfiles complejas, discontinuas y continuas con los denominados
17 diseños en bandas y masivos (o radiales) respectivamente. En este sentido, se destaca la
18 recurrente asociación que mantienen las líneas perimetrales pintadas (A) con los rasgos
19 morfológicos que interrumpen la continuidad morfológica, como son los ángulos de las
20 intersecciones. Ambos elementos confluyen marcando los límites de los diferentes
21 segmentos del “cuerpo” de la vasija. En contraste, las tramas se extienden sin interrupción
22 en las partes de superficie continua del mismo.

23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38 Lo descripto hasta aquí indica que, la espacialidad del diseño estaría ligada a una relación
39 estrecha entre determinados rasgos morfológicos del recipiente, ciertos componentes
40 gráficos y aspectos cromáticos, y que como conjuntos estandarizados definen la
41 organización de la pintura en las vasijas guaraní de manera preconcebida. Por ello en el
42 acto de pintar, se ponen en juego para las artesanas no solo la globalidad de la forma de
43 la vasija sino también la totalidad de los conocimientos que poseen acerca de las formas
44 guaraníes. En consecuencia, una vasija no sólo es el producto de un proceso de
45 manufactura y el resultado de un uso en un contexto particular, sino que, en ella convergen
46 y se articulan una multiplicidad de redes, donde participan artesanos y/o usuarios de esa
47 vasija. También hay involucradas diversas relaciones humanas, otros agentes, otras
48 actividades, varios procesos, a la par de otros artefactos, con otras redes, otros agentes,
49 etc., de todo lo cual la pieza manufacturada resulta un efecto material. Se trata de una
50 disposición durable de relaciones, donde algunas se mantienen estables e inmutables
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

(Latur, 1998; Laguens, 2007). En el caso de la pintura de isla Martin 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 (Correa, 2014). La cultura material guaraní debe ser entendida como un «fenómeno social total, que es simultáneamente material, social y simbólico» (Pfaffenberger, 1988), 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 Martin 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. ~~En este sentido, l~~os 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 y Lima, 2008; Lima Rocha, 2009; da 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

1
2
3 materiales y simbólicas a través de las cuales se percibe y se crea al mundo (Dobres y
4 Hoffman, 1994). Es decir, el proceso de reconstruir lo que se percibe en nuestro entorno
5 (Descola, 2014). Al hacer foco en la micro escala, en este caso en los diseños pintados de
6 los fragmentos, vamos a poder visualizar como la rutinización de las practicas materiales
7 guaraní adquieren una dimensión pre-formativa que, no solo refuerza los sentidos de
8 pertenencia e identidad, sino que a medida que van moviéndose hacia nuevos territorios
9 van construyendo lo local desde su visión particular del mundo, sin perder su identidad
10 supraterritorial y de larga duración (macro escala). A través de la materialidad podemos
11 ver como se habita un espacio de interrelaciones que se va definiendo y manteniendo
12 activa y constantemente a través de relaciones, prácticas y experiencias entre sujetos,
13 humanos y no humanos (Laguens y Alberti, 2019). En definitiva, es un mundo de
14 interrelaciones pre-constituidas, a partir de la propia ontología de los sujetos en cuestión
15 (Descola, 2004, 2005; Alberti, 2007; Laguens y Alberti, 2019).
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27

28 **Conclusiones**

29
30
31 Esta propuesta metodológica busco contribuir al conocimiento acerca de los tratamientos
32 de superficies pintados sobre vasijas guaraní, las cuales forman parte integral e importante
33 del contexto sociocultural de esta sociedad. En este sentido, permitió abordar los diseños
34 pintados sin contar con la vasija completa y reconocer los patrones organizativos
35 vinculados a los aspectos formales, espaciales y cromáticos de cada uno a partir de los
36 tiestos (Maravilla y Torino, 2019). Al centrar el análisis en las bandas de motivos se logró
37 segregarlos como unidades analíticas y, en función de los criterios antes señalados, el
38 desglose de sus componentes para su estudio sistemático, ajustado al trabajo con los
39 segmentos de motivos presentes en los tiestos. A su vez permitió que cada motivo
40 analizado pueda ser considerado como una unidad dentro del conjunto y no fuera
41 sobreestimado su número en el análisis.
42
43
44
45
46
47
48
49

50 No solo se hallaron distintas combinaciones en cuanto al aspecto formal del diseño, sino
51 que también se identificó el patrón organizativo propio de las bandas y los diseños
52 masivos. En este sentido, se pueden pensar los elementos gráficos y sus aspectos
53 cromáticos, las formas lineales que constituyen de acuerdo a diferentes estructuras lógicas
54 que ordenan la articulación de los diseños en relación a la morfología y al sector del
55 recipiente, así como a la forma global del mismo. En consecuencia, es pertinente plantear
56
57
58
59
60

1
2
3 que existen patrones que ponen de relieve aspectos organizativos subyacentes, que
4 articulan un rango amplio de aristas que intervienen en los modos de hacer alfarería
5 guaraní. Lo que puede facilitar, una aproximación comparativa entre los diseños de los
6 distintos recipientes y a su vez organizar las muestras fragmentadas de cerámica. A la luz
7 de pensar las continuidades o discontinuidades espacio-temporales guaraní, este trabajo
8 busco abrir nuevas posibilidades de conocimiento de los tratamientos de superficie
9 pintados que son apreciables a nivel tiesto y que pueden ser útiles para la comparación
10 del registro fragmentario de otros sitios.

11
12 Se propuso pensar al fragmento siempre considerando a la vasija; no solo como referente
13 analítico sino como idea articuladora, como la entidad en donde se condensan una trama
14 de patrones inescindibles. A su vez, pensar a la vasija desde el fragmento permite
15 aproximarse a esas tramas de manera profunda desagregándolas como unidades
16 discernibles y analizables. Esta aproximación metodológica contemplo, tanto la pieza
17 entera como el fragmento, debido a que ambos adquieren sentido en el juego de relaciones
18 que constituyen “la vasija guaraní”.

32 Referencias bibliográficas

33 Alberti. B. (2007). Destablizing meaning in anthropomorphic forms from Northwest
34 Argentina. *Journal of Iberian Archaeology*, (9/10), 209-29.

35 Ambrosetti, J. (1894). Los paraderos precolombinos de Goya (provincia de Corrientes).
36 *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, (15), 401-422.

37 Ambrosetti, J. (1895). Los cementerios prehistóricos del Alto Paraná (Misiones). *Boletín*
38 *del Instituto Geográfico Argentino*, (16), 227-263.

39 Badano. V. (1940). Piezas enteras de alfarería del Litoral existentes en el Museo de Entre
40 Ríos. *Memorias del Museo de Entre Ríos*, (14), 1-16. Entre Ríos.

41 Balfet, H., Fauvet-Berthelot, M. y Monzón, S. (1992). *Normas para la descripción de*
42 *vasijas cerámicas*. CEMCA, México.

43 Bonomo, M. (2012). *Historia prehispánica de Entre Ríos*. Buenos Aires, Fundación de
44 Historia Natural Félix de Azara.

45 Bonomo, M. (2013). Reanálisis de la colección de Samuel Lothrop procedente del delta
46 del Paraná. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXVIII*, (1), 169-198.

1
2
3 Bonomo, M. y Latini, S. (2012). Arqueología y etnohistoria de la región metropolitana
4 las sociedades indígenas de Buenos Aires. En Athor, J. (ed.) *Buenos Aires: la historia de*
5 *su paisaje natural*, (pp. 70-97). Buenos Aires, Fundación de Historia Natural Félix de
6 Azara.
7
8

9
10
11 Bonomo, M., Costa Angrizani, R., Apolinaire, E. y Silva Noelli, E. (2015). A model for
12 the Guaraní expansion in the La Plata Basin and littoral zone of southern Brazil.
13 *Quaternary International*, (356), 54-73.
14

15
16
17 Bonomo, M., Di Prado, V., Silva, C., Scabuzzo, C., Ramos van Raap, M.A., Castiñeira,
18 C., Colobig, M. y Politis, G. 2019. Las poblaciones indígenas prehispánicas del río Paraná
19 Inferior y Medio. *Revista del Museo de La Plata*, 4 (2), 575-610.
20

21
22 Brochado, J. P. (1984). *An Ecological Model of the Spread of Pottery and Agriculture*
23 *into Eastern South America*. (Tesis Doctoral Inédita). University of Illinois. Illinois.
24

25
26 Brochado, J. P. y Monticelli, G. (1994). Regras práticas na reconstrução gráfica das
27 vasilhas de cerâmica guarani a partir dos fragmentos. *Estudos Ibero-americanos*, 20 (2),
28 107-118.
29

30
31 Capdepont, I. y Bonomo, M. 2010-2011 'Análisis petrográfico de material cerámico del
32 Delta del Paraná', *Anales de Arqueología y Etnología*, 65-66, 127-147.
33

34
35 Capparelli, M.I. (2007). Martín García: testimonio de los últimos avances guaraníes.
36 *Actas VI Jornadas Chivilcoyanas en Ciencias Sociales y Naturales*. Chivilcoy
37

38
39 Capparelli, M. I. (2015). *Estudio de las ocupaciones indígenas prehispánicas en la Isla*
40 *Martín García, Argentina*. (Tesis doctoral inédita), Facultad de Ciencias Naturales y
41 Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
42
43

44
45 Capparelli, M. I. (2019). *100 años de arqueología en la Isla Martín García*. Ciudad
46 Autónoma de Buenos Aires: Universidad Maimónides y Ediciones Fundación Azara.
47

48
49 Ceruti, C.N. (2000). Ríos y praderas: los pueblos del Litoral. En M. N. Tarragó (ed.)
50 *Nueva historia argentina: los pueblos originarios y la conquista* (Tomo I, pags.: 105-146).
51 Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
52

53
54 Chmyz, I. (1976). Terminologia arqueológica brasileira para a cerâmica. *Cadernos de*
55 *Arqueologia*, 1(2), 119-148.
56
57
58
59
60

1
2
3 Cigliano, E. M. (1968). Investigaciones arqueológicas en el río Uruguay medio y costa
4 N.E. de la provincia de Buenos Aires. *Pesquisas, Antropología 18, estudios leopoldenses,*
5 (9), 6-9.
6
7

8 Corrêa, A. G. (2014). *Pindorama de Mboia e Iakaré: continuidade e mudança na*
9 *trajetória das populações Tupi.* (Tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São
10 Paulo.
11
12

13 Costa Angrizani, R. y Constenla, D. (2010). Sobre yapepós, ñaembés y cambuchís:
14 aproximaciones a la funcionalidad de vasijas cerámicas a partir de la determinación de
15 ácidos grasos residuales en tiestos recuperados en contextos arqueológicos en el sur de
16 Brasil. En M. Berón, L. Luna, M. Bonomo, C. Montalvo, C. Aranda y M. Carrera
17 Aizpitarte (eds.), *Mamül Mapu: pasado y presente desde la arqueología pampeana* (vol.
18 I, págs. 35-52). Ayacucho, Libros del Espinillo.
19
20
21

22 Crespi, I. y Ferrario, J. (Eds.). (2005). *Léxico técnico de las artes plásticas.* Buenos Aires,
23 Eudeba.
24
25
26

27 Descola, P. 2004 (1997). "Las cosmologías indígenas de la Amazonía" in A. Surrallés y
28 P. García Hierro (eds) *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno,*
29 (págs. 25-35). *Copenhague: IWGIA.*
30
31

32 Descola, P.C. (2005). "On anthropological knowledge." *Social Anthropology*, 13 (1), 65–
33 73.
34
35

36 Descola, P. (2014). Modes of being and forms of predication. *Hau: Journal of*
37 *Ethnographic Theory*, 4 (1), 271–280,
38
39

40 Dobres, M. A. y Hoffman, C.R. (1994). Social Agency and the Dynamics of Prehistoric
41 Technology, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 1(3): 211- 258.
42

43 Laguens, A. (2007). Objetos en objetos: hacia un análisis relacional de lo estético en
44 arqueología. *Antiquitas*, 1 (1), 1-9.
45

46 Laguens, A. (2012). La rutinización de las practicas materiales, la memoria social y la
47 cimentación del habitar en el devenir del poblamiento inicial del centro de Argentina. En
48 C. López, M. Cano, J. Jimenez (eds.), *VI Simposio Internacional El Hombre Temprano*
49 *en América: modelos de poblamiento y aportes desde las territorialidades tropicales,*
50 (pp.1-23). Instituto Nacional de Antropología e Historia, Laboratorio de Ecología
51 Histórica y Patrimonio Cultural-Facultad de Ciencias Ambientales-Universidad
52 Tecnológica de Pereira, México.
53
54
55
56
57
58
59
60

1
2
3 Laguens, A. y Alberti, B. (2019). Habitando espacios vacíos. Cuerpos, paisajes y
4 ontologías en el poblamiento inicial del centro de Argentina. *Revista del Museo de*
5 *Antropología*, 12(2), 55-66.

6
7
8 La Salvia, F. & J.P. Brochado. 1989 *Cerâmica Guarani. Porto Alegre, Posenato e*
9 *Cultura*.

10
11 Latour, B. (1998). Keynote Speech: On Recalling ANT. Publicado por el Department of
12 Sociology, Lancaster University, Lancaster LA1 4YN, en
13 <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/LatourRecalling-ANT.pdf>

14
15
16 Lima Rocha, R. (2009). Particularidades de la cerámica pintada Tupiguarani. *Arqueología*
17 *y territorio*, 6, 39-55.

18
19
20 Loponte, D. y Acosta, A. (2007). Horticultores amazónicos en el Humedal del Paraná
21 Inferior: los primeros datos isotópicos de la dieta. En C. Bayón, A. Pupio, M. I. González,
22 N. Flegenheimer y M. Frère (eds.) *Arqueología en las pampas* (Tomo I, págs. 75-93).
23 Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

24
25
26 Lothrop, S.K. (1932). Indian of the Paraná Delta, Argentina. *Annals of New York*
27 *Academic Science*, 33, 77-232.

28
29
30 Maravilla, M.L. y Torino, R. Propuesta metodológica para el análisis de tiestos pintados
31 guaraní. el caso de la colección de la isla Martín García del Museo de La Plata. En
32 Salvatelli, L., Roca, M.V. y Schmitz, A. (Comp.), *Libro de resúmenes del VIII Encuentro*
33 *de Discusión Arqueológica del Nordeste* (pp. 31-32). Posadas, Facultad de Ciencias
34 Sociales y Humanidades.

35
36
37 Métraux, A. (1928). La civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani. Paris, Librarie
38 Orientaliste.

39
40
41 Marois, R., Scatamacchia, M.C. y Serrano, D.E. (1994). *Ensayos sobre la composición*
42 *de las decoraciones*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Mexico.

43
44
45 Muñiz, F. J. (1818) [1925]. Noticia sobre las islas del Paraná. *Instituto de Investigaciones*
46 *Geográficas de la Universidad de Buenos Aires*, 9, 1-25.

47
48
49 Noelli S., F. (1993) "Sem Tekohá não há Tekhó". Disertación de Magíster. Pontificia
50 Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

51
52
53 Noelli, F. (1996). As hipóteses sobre o centro de origem e as rotas de expansão dos
54 Tupi. *Revista de Antropologia*, 39 (2), 7-53.

55
56
57 Noelli, F. (1998). Aportes históricos e etnológicos para o reconhecimento da classificação
58 Guaraní de comunidades vegetais no século XVII. *Fronteiras. Revista de História*, 2, 275-
59 296.
60

- 1
2
3 Noelli S., F. (1999-2000) “A ocupação humana na região sul do Brasil: arqueologia,
4 debates e perspectivas 1872-2000”. *Revista USP*, 44, 218-269.
- 5
6 Noelli S., F. (2004) “La distribución geográfica de las evidencias arqueológicas guaraní”.
7
8 *Revista de Indias*, 64(230), 17-34.
- 9
10 Noelli, F., Brochado, J.P. y Correa, A. (2018). A linguagem da cerâmica Guaraní: sobre
11 a persistência das práticas e materialidade (parte 1). *Revista Brasileira de Lingüística*
12 *Antropológica*, 10(2), 167-200.
- 13
14 Oliveira, K. de. (2008). Estudando a cerâmica pintada da tradição Tupiguarani: a coleção
15 Itapiranga, Santa Catarina. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências
16 Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do
17 Rio Grande do Sul, Porto Alegre
- 18
19 Orton, C., P. Tyres y Vince, A. (1997). *La cerámica en arqueología*. Crítica. Barcelona.
- 20
21 Outes, F. (1918). Nuevo jalón septentrional en la dispersión de las representaciones
22 plásticas de la cuenca paranaense y su valor indicador. *Anales de la Sociedad Científica*
23 *Argentina*, 85,53-66.
- 24
25 Pfaffenberger, B. 1988 Fetishized objects and humanished nature, towards in Anthropology
26 of technology. *Man*, 23 (2), 236.
- 27
28 Prous, A. 1992. *Arqueologia Brasileira*. UNB editora, Brasília.
- 29
30 Prous, A. 2005. “A pintura em cerâmica tupiguaraní. *Ciência Hoje*, 36 (213), 22 - 28.
- 31
32 Prous, A. 2009. “A pintura tupiguarani em cerâmica”. *Revista do Museu de Arqueologia*
33 *e Etnologia*, 8, 11-20.
- 34
35 Prous, A. y Lima. T. A. (eds.) 2008 *Os ceramistas Tupiguarani, v. I, Sínteses regionais*.
36 Belo Horizonte, SIGMA/ IPHAN.
- 37
38 Rodríguez, J.A. (1992). Arqueología del sudeste de Sudamérica. En B. J. Meggers (ed.)
39 *Prehistoria sudamericana. Nuevas perspectivas*, (pags.,177-210). Washington,
40 Taraxacum.
- 41
42 Schmitz, P. I. (1991). Migrantes da Amazônia: a Tradição Tupiguarani. In: Kern, A.
43 (Org.). *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*, (pp. 295-330). Porto Alegre:
44 Mercado Aberto.
- 45
46 Schmidt Dias, A., Neumann, A.M., Monteiro, R., Moscardini dos Passos, M., Von
47 Mengden Meirelles, P., y Pôrto Marques, R. (2008). O discurso dos fragmentos: sócio-
48 cosmologia e alteridade na cerâmica guarani pré-colonial. *Espaço Ameríndio*, 2(2), 5-34.
- 49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60

- 1
2
3 Sempé, M. C. y Caggiano, M. A. (1995). Las culturas agroalfareras del Alto Uruguay
4 (Misiones, Argentina). *Revista do Museu de Arqueología e Etnología*, 5,27-38.
5
6 Serrano, A. (1950). Los primitivos habitantes de Entre Ríos. *Biblioteca Entrerriana*
7
8 “General Perón”.
9
10 Silva, S. B. da. (2010). “Iconografía e ecología simbólica: retratando o cosmos Guarani”
11 En A. Prous, A. y Lima, T. (Eds.) *Os ceramistas Tupiguarani*, (Tomo 3, págs. 115-148).
12 Belo Horizonte, SIGMA/ IPHAN.
13
14 Soares, A. L. R., y de Melo Penha, M. (2019). Reconstrucción gráfica de las formas
15 cerámicas del sitio arqueológico RS- TQ-141, Cruzeiro do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil:
16 enfoques preliminares. *Arqueología*, 25(3 Dossier), 183-197.
17
18 <https://doi.org/10.34096/arqueologia.t25.n3.7329>
19
20 Susnik, B. (1961). Estudios Guayakí. Parte II. *Boletín de la Sociedad Científica de*
21
22 *Paraguay y Museo Etnográfico*, IV,1-217.
23
24 Torres, L.M. (1911). *Los primitivos habitantes del Delta del Paraná*. Biblioteca
25 Centenaria 4, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.
26
27 Vidal, L. (2000). *Grafismo Indígena*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp.
28
29 Vignati, M. A. (1941). Censo óseo de paquetes funerarios de origen Guaraní. *Revista*
30
31 *del Museo de La Plata (Nueva serie)*, (Tomo II, págs. 1-11). La Plata.
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60