

Prenteor akucha

OTROS NOMBRES

Keltatuwe, trapelakucha, Siquil de tres cadenas

PUEBLO

Mapuche

ÁREA GEOGRÁFICA / REGIÓN

Surandina / Ercilla, Provincia de Malleco,
Región de La Araucanía, Chile.

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

S. XIX- S. XX

PERIODO FASE

Periodo Republicano.

N.º DE PIEZA 3807

CÓDIGO EXTERNO GD-6

Propietario anterior: Greville Ernest
Dunnage.



DESCRIPCIÓN GENERAL

Piezas formadas por dos placas de metal con diseño, unidas por tres cadenas; la placa superior, con las figuras de dos aves enfrentadas, lleva dos colgajos en cruz; por el reverso, una aguja de hierro. La placa inferior es de forma trapezoidal y en su base tiene diez perforaciones que sirven para enganchar diez colgajos discoidales. La placa superior tiene un grabado inciso delineando las aves. Las cadenas son de eslabones planos unidos por eslabones tubulares lisos. La placa inferior de forma trapezoidal lleva tres calados para enganchar las tres cadenas y diez perforaciones de donde cuelgan diez discos lisos. La placa también tiene un grabado inciso enmarcando los bordes y en el centro una flor de cinco pétalos.

DIMENSIONES

Largo: 286 mm; ancho: 110 mm; esp. pared: 2,2 mm; peso: 324 g.

MATERIAL

Metal, plata.

TÉCNICA UTILIZADA

Laminado, calado, recortado y grabado

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno, pieza completa.

VOCES

En el contexto del proyecto “Archivo Razonado” (LDC 10554), que tiene como finalidad la elaboración de un catálogo razonado de la colección con una perspectiva intercultural, se trabajó con personas provenientes de comunidades mapuche. Con relación a las piezas de metal, se invitó a los *rütrafe* Antonio Chihuaicura y Marco Pailamilla. Se realizaron dos entrevistas el 26 y 27 de junio de 2023. Con respecto a la tipología *prenteor akucha*, *keltatuwe*, *trapelakucha*, se conversó lo siguiente:

El *rütrafe* Antonio Chihuaicura asocia la pérdida de la platería, sus saberes y la memoria de esta práctica a los procesos de despojo territorial mapuche producto de la Pacificación de la Araucanía. A causa de esta pérdida, él afirma que creció escuchando estas historias de desposesión y, por esa razón, para recuperar estas prácticas quiso aprender la platería:

(...) Kom feley taiñ fütakeche yem, kom tremingün entrin mew... epe laleygün ta entrin mew. Fey, rume niekefuygün tañi rütran... fey mew wüligün tañi rütran tañi mongeal engün. Fey mew, re ngütram mew mülefuy ta ad rütran püchikalu iñche. Fey mew iñche: “kiman ta rütran, piwün”. Fey mew, feypifiñ tañi chuchu yem. “Eymi dewmalelen ta trapelakucha”,

pienew, “dewmalelen txarilogko”, pienew. Welu dew weche wentrugelu iñche (...) “dewmalelafen may tañi rütran em”, pienew, “dewmaleltuen”, feypienew.

[De esta manera estuvieron los ancestros, todos ellos crecieron en hambruna, casi mueren de hambruna, solían tener todos su platería, pero ellos la vendieron para tener sustento para vivir. Por eso, solamente a través de la memoria conocí del *rütran* cuando chico. Entonces me dije a mí mismo: “Aprenderé a trabajar la platería mapuche”. Eso le dije a mi difunta abuela materna: “Tú me harás una *trapelakucha*”, “me harás un *trarülongko*”. Eso fue cuando yo ya era joven. “¿Me harías, por favor, mis antiguas piezas de platería”, me dijo (la abuela)? “Vuelve a hacérmelas”, me solía decir.

También apunta a la necesidad de que, para nombrar las piezas mapuche de los museos, es importante saber el idioma:

Kimnole engün mapudungun tüfachi pu museo... kümelayafuy tañi feypial. Chumngechi ta akuy ta pu rütran museo mew. Feychi pu che küpal-lu feychi rütran, kimlafuy chem no rume, kiñeke mew. Fey, kümelayafuy. Tañi üy chi pu rütran, kaley. Kaley meli witrán mapu mew. Kiñe üy gelay.

[Si la gente no conoce el *mapudungun* en los museos, no es algo bueno para nombrar piezas. ¿Cómo fue que llegaron las piezas al Museo? La gente que trajo estas piezas de platería (coleccionistas) no conocía casi nada, en muchas ocasiones. Eso no es bueno. Además, los nombres de la platería cambiaron. Cambió por todas partes. No existe un solo nombre de las piezas].

Al establecer la siguiente dinámica de conversación mapuche (*nütram*), recordó una metáfora, puesto que el despojo de la tierra tuvo su correlato en el despojo del saber acerca de la platería:

CV: *May. Feychi dungu, kiñeke mew tüfachi rütran: trapelakucha, keltatuwe, prent’eor akucha allkütufiñ feychi zügu pigekey tüfa. Fillke mapucheke üy müley tüfachi rütran tati.. Eymi tami kimün peñi, ¿chumngechi feypiafimi tüfachi rütran mülelu tati?*

[Por esa razón, en algunas ocasiones, a estas piezas de platería se les dice *trapelakucha*, *keltatuwe*, *prenteor akucha*, es lo que escucho, es como se les dice. De todas clases de nombres mapuche hay para estas piezas. Usted, en su conocimiento, ¿cómo les diría a estas piezas que están acá?].

ACH: *Tüfachi rütran. Tañi üy, püchi rütran tañi üy engün. Rupay che tañi mongen, ka femngechi niey tañi mo gen tüfachi pu rütran. Ka femngechi petu tañi mülenon ta awkan... doy newenngefuy ta mapuchengen, fey kaley tañi üy engün... fey rupalu ta awkan, laagümngelu ta iñchiñ... fey, fillangewetuiñ iñchiñ... fey, ñamlalu reke ta kimün ka felewetuy tañi üy chi pu rütran ka... ka niewenotulu ta tüfachi rüpü, tüfachi rütran wü—lu engün. Fey, femngechi amuley tañi mongen ka tüfachi pu rütran.*

[Cuando la vida de la gente cambió (con la Pacificación), de esa misma manera cambió la vida de estas piezas de platería. Cuando no había guerra, era aún más fuerte el ser mapuche, pero cuando ocurrió, se cambiaron los nombres. Luego de pasar la guerra, cuando nos asesinaron, cuando entramos en la miseria, de esa misma manera se fue perdiendo el conocimiento, y por esa razón, así también se fueron perdiendo y cambiando los nombres de la platería. Porque ya no había un camino, por esa manera se fue perdiendo la platería. Y de esta misma manera (como metáfora) es que fue cambiando también la vida de la platería].

Por otro lado, al recordar los nombres comunes con los que se conocen estas piezas: *süküll*, *trapelakucha*, indicó:

ACH: *Iñche tañi mapu mew, süküll pingey tüfachi rütran. Süküll pingey. Kakelu trapel-akucha pingey.*

[En mi tierra, se le nombra *süküll* a esta pieza. Se le llama *süküll*, otros, le dicen *trapelakucha*].

Trapelakucha. Feypikefiiñ iñchiñ. Nieluam akucha tañi retrüntungegeam. Tüfa ta ngelay ta akucha tañi retrüntugeam. Fey mew iñchiñ, trapelakucha pikefiiñ...Ka chi doy wüen...rütran nielu pu domo. Doy fanelu.

[Se llama *trapelakucha*. Nosotros le decimos así, porque tiene una aguja para prender. La otra (*trapelakucha* de un eslabón, *cruselis*) no tiene una aguja para sujetar. Por eso nosotros le decimos *trapelakucha*. Es la pieza principal que tienen las mujeres, la que más pesa.

Al recordar sus usos ceremoniales que tanto los o las *machi* como sus ayudantes (*llangkañ*) la ocupan, y sobre los contextos de uso, Chihuacura señaló:

CV. *Fey ta Machi ka Llangkan ta püneki tüfachi ta trapelakucha, ¿dungu mu kam ruka mew püneki feychi rütran? Eymi tami kimün mew, peñi.*

[El *machi* y su ayudante, usan la *trapelakucha*. ¿En ceremonias o en el hogar se ocupa esta pieza, desde su conocimiento?

CH: *Ruka mew rume pünengekelay rütran. Re chaway, re püchiken rütran tañi fanekenofel tañi küdawael ka. Tañi küdawael pu che, fey re ngütxam mew miyawkelay.*

[En la casa no se ocupan estas piezas. Solamente aros, o pequeñas piezas livianas que permiten trabajar, solamente de plata, la gente no anda vestida].

May. Ka chi trapelakucha tukuñmukefuy pu domo fey tañi ükülla mew. Trapelakucha tañi impolngeal ükülla mew. Kiñeke mew müten tañi tukuñmukefel ruku mew. Mülefuy ruku mew tañi tukuñmageal ruku mew mülefuy süküll, epu süküll. Kam kiñe futa süküll kakelu rütxan.

[La *trapelakucha* era usada por las mujeres para su *ikülla* (rebozo), la *trapelakucha* para envolver y cerrar la *ikülla*. Algunas veces se solían ocupar más hacia el pecho. Para la zona del pecho, había para ello el *süküll*, dos *süküll*. O uno de mayor tamaño].

Al mostrarle que, en otros territorios, se le llama *trapelakucha* a la pieza que tiene una hilera de eslabones que finaliza en el sector inferior en una cruz (también llamada *cruselis*, Chihuacura remarcó el carácter territorial que se tiene al momento de nombrarlas:

CV: *Kiñeke mew ta che fey tüfachi rütran... fey ta ka Pangipüllü püle doy puel püle, tüfachi rütran trapel-akucha ka pikey.*

[Algunas veces, a esta pieza (las *trapelakucha* terminadas en cruz), por la zona de Panguipulli, también se les dice *trapelakucha*].

ACH. *May. Fey allkün. Ka ramtufiñ tañi lamgen Clara, ka: "May, kiñeke mapu mew trapelakucha pingey" pi. Welu nielay akucha, ngelay akucha tañi femgechi feypingeael ka. Welu fey pile engün kisu tañi kimün mew engün ka, kisu tañi mapu, tañi kimün engün ka. Mülewelu, rupalu awkan... dew rupalu awkan, ñamawlu kiñeke kimün. Trafonawlu kiñeke kimün. Ngewetunolu kiñeke kimün, fey felewetuiñ iñchiñ tañi mapuche mongen.*

[Sí, eso he oído. Y también le pregunté a la lamngen Clara: "Sí, en algunos territorios, se le llama *trapelakucha* (a esa pieza), pero no tiene aguja, no tiene aguja para ser llamada de esa manera". Pero si la gente la nombra así, es porque es su conocimiento. Es el conocimiento de su territorio. Cuando ya no hay, cuando pasó la guerra, se fueron perdiendo algunos saberes. Se resquebrajaron algunos saberes. No volvió a haber ese conocimiento y así quedamos nosotros en nuestra vida].

En otra entrevista, hablada en español, recordó la costumbre suya de diseñar determinadas piezas por pares:

Generalmente uno no puede hacer una sola pieza porque [...] queda impar, [...]. Entonces generalmente si uno hace un *trapelakucha* tiene que hacer dos, un *trarilongko* tiene que

hacer dos, un... Un par de riendas son dos riendas en el año, en el ciclo, o la pieza para la cabeza.

Sobre este mismo tipo de pieza, el platero Marco Pailamilla esclareció algunos detalles técnicos respecto de su confección:

CV.: Y por ejemplo, en el burilado que puede apreciarse en la parte de acá, esto se hace con golpecitos para lograr este diseño, porque tiene una rotonda, la misma manera aquí similar a la que tiene la *trapelakucha* o *keltatuwe* aquí hasta el final.

MP.: Esto es buril, el buril es una herramienta, como una lima, que antiguamente de hecho, ahí la hacemos, que es una lima cortada en diagonal, ¿ya? Y con esa uno trabaja haciendo caminos y la muñeca es la que trabaja aquí para seguir ese camino. Pero este no es con cincel, es con buril.

También menciona que algunas *keltatuwe*/*trapelakucha*/prendedor no tienen las características de las antiguas, pero, aun así, son las piezas más solicitadas:

(...) Sí, la verdad es que hoy en día, ya no mandan a hacer estas piezas tan específicas, finalmente están solicitando la *akucha* o *keltatuwe* y el *trapelakucha* que es este, pero ya como que salió de exposición, este con pillán (...) ya no está saliendo tan así, hace un montón de tiempo que no hago una pieza como esta. He hecho esto sí. Ambas cosas son solicitadas, y son las más tradicionales.

Además, concuerda con la información hallada en distintos registros sobre la lectura iconográfica, enfatizando en la unión de las placas inferior y superior por medio de eslabones, como una imagen de la conexión entre el cielo y la tierra:

Con estas placas uno dice qué relaciones puede tener con esto, es lo mismo que esto, que es la unión se supone de donde estábamos, pensando como un camino hacia arriba, toda la tierra de arriba, hay algo, y esos son nuestros antepasados que se supone que están acá arriba. Por eso yo creo que es esa conexión, independiente de la forma de las placas. (...) Se supone que son escaleras (los eslabones), caminos, que estamos uniendo nuevamente, volvemos a la unión de donde estamos y lo espiritual, siempre está eso.

Sobre el carácter bicéfalo de las placas superior del *keltatuwe*, señala la variedad territorial:

(...) y hay otras que son más marcadas todavía, más marcadas ya, pero es porque en esa zona hay más treiles (ave treile, queltehue) que acá, son de otros estilos, donde estamos más para la cordillera, están las aves más grandes como el águila, el cóndor. (...) Y esto está más para el lado del mar, el queltehue (...) ese, por eso su forma y esta es más cuadrada, como más águila, más cóndor y esta es más treile, entonces esto podría ser más *lafkenche* y este podría ser del lado de los *pewenche*, de la cordillera.

También comenta las transformaciones de estas piezas hacia un formato más pequeño, ya no como colgante, sino utilizado como aro, y enfatiza el carácter pedagógico de este uso y transformación:

Lo que estoy haciendo es enseñarle a usted que este aro es una *akucha*, y ahora lo puede usar como aro (...) los aros generalmente eran de este tipo (*upul chaway*), pero de hecho, igual se hacen aros. Hay gente que no está de acuerdo con que se hagan aros, porque se dice que no está en la simbología. (...) pero yo digo que la simbología está, lo que no está son los eslabones, claro, porque no le puedo hacer tres eslabones a un aro así (...) Pero igual le estoy enseñando a usted que esto existe (..) se transmite el conocimiento (...) se

transmite, por último, ya, algo te llevas, un concepto de una *akucha*, esto era un prendedor, pero yo lo uso en aro, yo siento que le estoy enseñando a la persona.

Marco Pailamilla sintetiza:

Porque toda la cosmovisión mapuche está dentro de esta pieza, aquí yo puedo expresar toda la cosmovisión, dentro de esta pieza, creo que es la pieza más completa que hay dentro de la platería mapuche, y la reconocida, que se habla sobre nuestros antepasados, habla de la parte espiritual, donde entra y sale la vida, también habla acá de que estas cruces, que no son cristianas, representan a nuestros antepasados, la unión que tenemos, donde estamos nosotros, nuestra tierra, ¿ya? Y estos pines están representando la comunidad o los hijos que tuvieron, cada uno de nuestros antepasados.

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza forma parte de la colección Greville Ernest Dunnage, la cual fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2014 por su hija, Guillermina Dunnage, y para lo cual se habilitó una vitrina especial entre los años 2014 a 2023 en la sala "Sur Andina" del Museo.

Según las informaciones proporcionadas por Pilar Alliende y Varinia Varela (área de colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino), basadas en las conversaciones con la donante, estas le fueron regaladas por su padre cuando ella cumplió 18 años, alrededor de las primeras tres décadas del siglo XX, razón por la cual se presume que esta colección estuvo íntegramente conformada antes de esa fecha, reunida por su padre, Greville Ernest Dunnage, en la zona de Ercilla, Región de La Araucanía.

La donante, Guillermina Dunnage, egresó de la Universidad de Chile y fue profesora de Inglés. Participó en distintas versiones de las Escuelas de Primavera de la Universidad de Chile en Antofagasta, Coquimbo y La Serena (La Nación, 19 de agosto de 1951).

Más información en: <https://precolombino.cl/wp/uncategorized/museo-recibe-importante-donacion-de-joyas-mapuches/>

Circulación en exposiciones

2014-2024: Esta pieza fue parte de la exhibición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino, en la sala "Sur Andina".

Circulación en publicaciones

Sin publicaciones asociadas.

Proyectos relacionados

Sin proyectos relacionados.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Esta pieza pertenece a la tradición del mapuche *rütran* (orfebrería mapuche) y es conocida bajo distintos nombres: *keltatuwe*, *prenteor akucha*, y en algunos casos, *trapelakucha* o *akucha*. Como nombre común, en español, también se le refiere como "siquil de tres cadenas".

Esta pieza es de uso mayormente femenino y sirve como colgante pectoral para amarrar la *iküllä* (rebozo) de las mujeres. En esta pieza es posible advertir una variedad de símbolos e iconografías que expresan la complejidad de la religiosidad mapuche. Su estructura comprende generalmente tres segmentos: desde el sector superior, posee una placa estilizada con motivo de aves bicéfalas o figuras antropomorfas; luego, en el sector medio, tiene tres cadenas unidas por eslabones que penden de la placa superior y que se unen, hacia el extremo inferior, con otra placa, la cual también presenta diseños estilizados.

Es una de las piezas más características, valoradas y difundidas del arte de la platería mapuche. Sin embargo, no existe un consenso generalizado sobre cómo nominarla, puesto que existen dos principios que considerar: por un lado, la variedad y diversidad territorial mapuche de la lengua al nominar una cosa y, por otro, los cambios sustantivos que ha experimentado la pieza, según la diversidad de fuentes analizadas.

Un ejemplo de ello queda denotado en los textos mapuche de finales del siglo XIX, entre estos *Los Estudios Araucanos* (1895-1897), de Rodolfo Lenz, quien al registrar un cuento tradicional dictado por Kalvun, hace mención de esta pieza: “kom nentupay, piam, wesakelu, chaway, zikil, trapelakucha, tupu, medalla, itrokom, piam” (“todo vino a sacar la ropa, aros, adorno del pecho, prendedor, medalla, todito” (Lenz 1895-1897, p. 282). Lenz añade una nota al pie que define la *trapelakucha*: “Trapelakucha, el adorno que se lleva pendiendo del tupu” (Lenz 1895-1897, p. 282).

Posteriormente, el nombre de esta pieza será mayormente citado como “prendedor”, y en la mapuchización del término, *prenteor* o *prenteor akucha*, tal como indica De Augusta: “Aquí te manda entregar un prendedor el Padre, dije a mi madre. [akucha]” (1916, p. 49). Esta misma característica la destaca también Guevara (1927): “La pieza más generalizada entre los indios ha sido el prendedor, que a su carácter de adorno une el de la utilidad, pues sirve para prender el chamal o chal de las mujeres” (Guevara 1927, p. 278).

Estas referencias señalan un cambio importante en el uso, difusión y valoración de esta prenda, la cual en tiempos anteriores al siglo XIX, no fue tan considerada. Es así como gran parte de las menciones y características de la pieza pueden encontrarse desde el siglo XIX. De Moesbach, a partir de los relatos de Pascual Coña, interpreta este cambio desde una variación del *shikill*:

En tiempo moderno se ha generalizado en reemplazo del sikuill antiguo otro adorno. Tres cadenas de eslabones anchos y huecos están arriba unidas a una plancha de metal; abajo a otra placa semicircular con muchos discos colgantes en su parte inferior. Es regularmente de níquel; ya no tiene denominación araucana, “prendedor” se llama (Coña y De Moesbach 1930, p. 215).

Este cambio del *shikill* de una hilera de placas unidas hacia un *shikill* de tres cadenas, es también advertida en la caracterización preliminar que hace Joseph:

Los «siquel» y «trapelacucha» modernos se componen de eslabones rectangulares vacíos, enlazados por anillos cilíndricos bastante anchos. Los «siquel» tienen una placa superior compuesta de flores o aves estilizadas, de la cual parten las tres cadenas que sostienen la placa mayor semicircular con sus numerosos discos colgantes (Joseph 1928, p. 152).

Esta pieza destaca entre las más complejas realizadas por los *rütrafe* (plateros). El mismo autor señala parte de este proceso:

La mayoría de las piezas que entran en la confección de los <<siquel>> y <<trapelacucha>> son elaborados en series por los plateros, en sus moldes, y agrupadas después de diversas maneras, según un plan que se han trazado de antemano (Joseph 1928, p. 149).

Posteriormente, en otro estudio dedicado a la platería mapuche, Eduardo Pino Zapata, quien ejerció como director del Museo Araucano, actual Museo Regional de la Araucanía, definió esta pieza: “Trapelacucha: broche y prendedor pectoral ornitomorfo, que se usa para cerrar el manto” (Pino 1962, p. 66).

Luego, agrega una hipótesis sobre su forma y estilo:

Desde luego, alguna de las piezas más conocidas, como el siquel y el trapelacucha, acusan una notoria inspiración hispánica en las formas ornitomorfos bicéfalas, que recuerdan el águila imperial de los Habsburgos y en las cruces de Malta que cuelgan como pendientes al extremo del siquel. Hay que considerar, además, que la platería fue una activa artesanía del periodo hispánico y que los mapuches adquirieron muchas técnicas de los conquistadores. ¿por qué no habrían de haber asimilado esta? (Pino 1962, p. 67).

Esta perspectiva será posteriormente discutida y complejizada a partir de los trabajos etnográficos (Reccius 1983; Wever 1992; Paineicura 2011).

Otro de los estudios importantes sobre platería mapuche y de esta pieza es realizado por Omar Castro, en un contexto de trabajo directo con distintos plateros, en el marco de planes de revitalización

de esta práctica, durante los años setenta y ochenta. El autor también concuerda con los escritos anteriores (Guevara 1927; Joseph 1928; Coña y De Moesbach 1930) en su denominación:

Prendedor. Esta joya pectoral es, hoy en día, la más característica de las joyas araucanas, a la vez que es la más usada por la mujer. Este prendedor ha dado base a discusiones y, especialmente, a confusiones pues algunos lo denominan *trapelakucha* (Castro 1977, p. 27).

También destaca los tipos de estilización ornitomorfa, antropomorfa, zoomorfa y fitomorfa que posee esta pieza:

Lo más representativo de esta 'prenda' es su parte superior la que presenta un águila bicéfala de antiquísimo diseño. Tiene 3-4 cadenas de eslabones de las que pende una forma trapezoidal o semicircular en los más antiguos. De esta estructura penden colgajos de diversas formas: figuras humanas -hombre, mujer-, flores, discos y otras que el platero va creando de acuerdo a su espíritu artístico (Castro 1977, p. 27).

Y también la peculiaridad de alguno de estos diseños: "De la parte superior del prendedor cuelgan, en algunos, dos objetos similares a los observados en la base de la 'prenda'; en otros, sus adornos son diferentes" (Castro 1977, p. 28). Por último, también le asigna una característica personal al uso y diseño de esta prenda: "El prendedor identifica a la mujer araucana dándole ese sello tan característico que la destaca con una personalidad propia" (Castro 1977, p. 28).

Con relación a la presencia de esta pieza en el mundo mapuche y su periodización, según la revisión efectuada, gran parte de los estudios concuerda en considerar el estilo "moderno" que presenta. En la propuesta de temporalidad realizada por Walter Reccius, este señala:

Cuarta época. A fines del siglo XIX la producción de plata es cuantiosa y está marcada por la aparición de una prenda muy novedosa, el sequil acucha o sequil de tres cadenas que cuelgan de una placa decorada con incisiones representando aves que se enfrentan. Estas cadenas rematan en una placa trapezoidal de la cual penden colgantes menores. Este ornamento se usa como prendedor y, en cierta forma, sustituye a los punzones, cuyo uso se reduce paulatinamente pasando a una función más decorativa que utilitaria (Reccius 1983, p. 19).

Esta extensión de la pieza fue generalizada a lo largo del territorio mapuche, según el autor. Los cambios en su elaboración y el trabajo con materiales menos nobles producto del despojo (Flores 2013), fueron también advertidos por Reccius: "Con posterioridad, los sequil acucha o sequil de tres cadenas se convirtieron en el ornamento más popular de la mujer araucana y aparecen algunos fabricados de muy baja ley o algunas de sus partes de bronce" (Reccius 1983, p. 19).

Esta eclosión de la pieza, según el autor, adquiere protagonismo frente a otras que usaban las mujeres mapuche:

Su popularidad es tan grande que en corto tiempo reemplaza a los demás y pasa a ser prenda obligada de la mujer mapuche, en todo el territorio de la araucanía. Ricardo Latcham, al ingresar al Museo Nacional de Historia Natural, los denominó sequil de tres cadenas. Los mapuches los designaron con el nombre de 'prendedores'. 'prendedores acucha', sequil acucha o 'pecheras'. Esta prenda se distingue de los demás pectorales porque en vez de llevarse colgando del trarapel o tupu, tiene en su dorso un broche de aguja y eslabón, con el cual sirve las funciones del prendedor, reemplazando así al tupu o punzón acucha (Reccius 1983, p. 20).

Llama la atención este último aspecto, ya que, al contrastarlo con los primeros testimonios (Lenz 1895-1897), es posible percatar un cambio respecto de la pieza como un conjunto, pues ya no estará unido a un tupu o punzón como adorno, sino que lo reemplazará en la labor de fijeza y unión para la *iküllu* (rebozo).

Reccius describe la diversidad de detalles que tiene esta pieza:

Está conformada de dos placas unidas por tres cadenas de tipo moderno. La placa inferior está decorada con colgantes de medallas, figuras antropomorfas o cruces. De la placa superior y entre las cadenas, cuelgan, por lo general, dos pequeños colgantes en forma de cruces o antropomorfos (pillan). La placa superior está recortada en forma curvilínea y grabada diseñando dos aves sobre ramas, enfrentándose una a la otra (Reccius 1983, p. 20).

Otro aspecto relevante es la oposición que hace de la interpretación de Walter Reccius (1983) acerca de la influencia hispánica de esta pieza:

Algunos han pretendido ver en esta simbología una reproducción del escudo imperial de los Habsburgo, afirmación que no creemos válida pues no corresponde a la iconografía ni a la cronología de la confección de tales prendas. La placa inferior es generalmente trapezoidal con sus bordes superior e inferior rectos, tres perforaciones para recibir las cadenas de que pende y de 6 a 9 orificios para la ubicación de los colgantes (p. 21).

Durante las primeras décadas del siglo XX, es posible observar los cambios y transformaciones de esta pieza en lo que refiere a su peso, tamaño y pureza del metal, tal como lo registra Reccius:

Las dimensiones de los sequil de tres cadenas o sequil acucha, varían entre los 20 o 25 cm de alto y entre 7 y 11 cm de ancho, y su peso varía entre los 200 y 300 gr. El contenido de plata de estas prendas es variable. Al ser los últimos pectorales fabricados por los mapuches, se puede advertir en las piezas más modernas una notable baja en la ley de metal fino. A partir de 1930, con el uso de las nuevas monedas divisionarias, comienza a predominar el níquel y después de 1960 se produce una interesante combinación de placas de bronce con cadenas y colgantes de plata (Reccius 1983, pp. 20-21).

Otro estudio que aporta distintas y nuevas perspectivas de análisis de la pieza, es el que ofrece Weber (1992), al enunciar que dicha pieza, para el periodo de trabajo de campo de la autora, tiene un uso más bien de tipo "ceremonial", cuestión que concuerda con lo aportado tempranamente por Joseph (1930) respecto de los adornos en la zona de Lanalhue. Además, la autora destaca su valor en cuanto es una pieza que se hereda:

Las joyas que se dejan de herencia y que tienen un valor ceremonial son el trarilonko, el prendedor (de tres cadenas) (Fig.1) y el trapelakucha. No estamos de acuerdo en que 'su uso cotidiano' da expresión al significado simbólico que tienen estas piezas. A diferencia de esta opinión, las joyas mencionadas no son usadas diariamente, sino sólo en ocasiones especiales, es decir 'para entrar al ngillatun' y otras ceremonias. La cantidad de metal, así como el trabajo necesario para confeccionar estas prendas son causas de que, expresado en un valor material, sean costosas.

La autora también se refiere a las hipótesis sobre la influencia hispánica en sus diseños:

Los pájaros que son pintados en el lado superior del 'prendedor de tres cadenas' son llamados 'cóndores del sol' (fig.), y según Mora una representación de los fundadores de la raza mapuche (Mora 1986:28). Con esto, la joya es interpretada como un árbol genealógico mapuche. Sin embargo, Pino habla de 'una notoria inspiración hispánica en las formas ornitomorfos bicéfalas, que recuerdan el águila imperial de los Habsburgos...' (Pino 1962:68). Desgraciadamente, las dos opiniones carecen de antecedentes etnográficos. Será difícil o imposible sacar en claro la influencia de la nombrada representación española en la elaboración de los adornos tradicionales (Wever 1992, s/n).

Una de las lecturas que ofrece la autora es asociar el detalle de las aves bicéfalas con el repertorio simbólico de distintas aves en el imaginario mapuche:

El lado superior del 'prendedor' se ven dos pájaros grabados que se miran. Estos pájaros fueron reconocidos como *maikoño* (tórtola que con su canto simboliza la mujer), *pinda* (colibri), *füdü* (perdiz) y *lioka*. Según el platero, el perfil representa un cóndor, *manke*. El nombre de este pájaro es usado mucho en términos mapuches, como en nombres, apellidos y topónimos. El cóndor también es muy apreciado por su capacidad y valentía en el ataque de sus enemigos (Alonqueo 1985:132, en Wever 1992, s/n).

Posteriormente, Morris (1997) retoma la problemática de la nominación de esta pieza:

El 'prenteor', como llaman los araucanos a la prenda que el investigador Ricardo Latcham denomina prendedor de tres cadenas y que, actualmente, los chilenos erróneamente la identifican como trapelacucha, aunque la trapelacucha es la prenda que remata en una gran cruz (Morris 1997, 59).

El mismo autor concuerda con la tesis generalizada de dispersión de esta pieza desde finales del siglo XIX:

PRENTEOR. Con este nombre designan los araucanos al prendedor de tres cadenas. La joya fue creada a fines del siglo XIX por los plateros de Cautín. Desde allí su uso se difunde, posteriormente a toda la Araucanía desplazando, del favor de las mujeres araucanas, a las joyas de plata que antes engalanaron el pecho. La joya está compuesta por dos planchas de plata unidas por tres cadenas y pequeños colgantes que tienen formas discales, antropomorfas o cruciformes. La plancha superior lleva en la cara posterior una fíbula que prende la joya al pecho. Tanto las placas, las cadenas, los grabados, los incisos y los colgantes, como asimismo, la forma en que está estructurada la joya, están en íntima relación con el universo de creencias mágico-religiosas de este pueblo (Morris 1997, p. 59).

Este último aspecto iconográfico será determinante para los estudios posteriores sobre la pieza, en la medida en que permite visibilizar y complejizar el carácter simbólico que contiene para el mundo mapuche. El autor profundiza en esta visión:

Se ha dicho que en estas joyas está sintetizado el origen del pueblo araucano y su lugar en el universo. La plancha superior representa el espacio donde viven los dioses y los espíritus que los protegen, las dos aves serían los cóndores o aguiluchos del sol, antiguos linajes araucanos. Las cadenas, representan el camino utilizado por el shaman o sacerdote para comunicarse con las deidades y la plancha inferior que tiene cierto aspecto antropomorfoide simboliza la tierra con el pueblo mapuche al centro. Los colgantes también tienen significados en este contexto (Morris 1997, p. 185).

Sin duda, quien más ha aportado a esta complejidad del mapuche *rütran* es el platero Juan Painecura, quien destaca dicha profundidad simbólica a partir de la diversidad e identidad territorial mapuche: “Todas estas joyas se mantuvieron en el tiempo hasta el día de hoy y fueron tomando formas y graficaciones diferentes de acuerdo al Fūta El Mapu (identidad territorial) a la cual pertenecen” (Painecura 2011, p. 28).

Para Painecura, esta pieza, a la que denomina *keltatuwe*, refleja un manejo acabado de la técnica por parte del platero y a la vez da cuenta de la cantidad de plata que se tenía y destinó para las prendas de tipo ceremoniales:

Un salto de calidad importantísimo en la platería mapuche fue cuando los *rüxafe* conocieron, dominaron e implementaron técnicas del fundido, en un inicio principalmente para lograr láminas de mayor grosor y mayor superficie, lo que les permitía poder construir joyas de mayor tamaño y mayor complejidad como son los *keltatuwe*, *süküj*, *xapelakucha*, *rüxil*, *tupu* y *punzones*. (Painecura 2011, p. 30)

Una lectura iconográfica y simbólica que une la estilización de los diseños del *prenteor akucha*, o *keltatuwe*, como denomina el platero, es el vínculo naturalista que mantiene con los espacios mapuche:

Se dio comienzo también por parte del *rüxafe* de la construcción de rostros humanos en un intento de darle forma a las fuerzas y energía generadoras de la vida (Elmapun, Elchen, Günemapun, Günechen), las que fueron soldadas a diversas piezas de la Platería Mapuche como son: *keltatuwe*, *xapelakucha*, *süküj*, *rüxil*, *yüwüb*, *küwü* (anillo) y *chaway*, hasta el día de hoy podemos ver estas figuras las que le dan mucha fuerza o energía a estas piezas y por supuesto a quien las usa (Painecura 2011, p. 31).

Para el platero, esto implicará una distinción entre joyas ceremoniales, pero específicamente, agrupar y caracterizar aquellas que son portadoras de una filosofía mapuche: “Joyas con base filosófica-espiritual: *Keltatuwe*, *xarilogko*, *süküj*, *kübkay*, *punson*, *tupu*” (Painecura p. 38).

Es por ello que, más allá de las diferencias en su nominación –*prenteor akucha*, *keltatuwe*, *trapelakucha* y *shikill* de tres cadenas–, sin duda es una de las piezas más referidas para dar cuenta de la peculiaridad y complejidad de la religiosidad o cosmovisión mapuche. Painecura lo confirma así: “Debemos detenernos a analizar el *keltatuwe* (prendedor), ya que en su placa superior están expresados los contenidos de la idea de cómo aparece la vida en general en la naturaleza” (Painecura 2011, p. 46).

Por la amplitud y las referencias que hace al platero de esta pieza protagonista del arte de la platería mapuche, trataremos sobre ello con más detalle.

Siguiendo la distinción de segmentos del *keltatuwe* –superior, medio e inferior–, el platero aporta con distintos comentarios e interpretaciones sobre el primero:

Los rüxafe lograron definir un diseño que considerara estos elementos como es la dualidad y determinaron que fuera un cuerpo de pájaro con dos cabezas, que a veces están enfrentadas y otras veces están mirando direcciones opuestas. El porqué es un pájaro otras veces es la graficación al parecer de una mosca, está determinado a que son los únicos que pueden volar tan alto hacia el cosmos y que pueden desaparecer de nuestras vistas tratando de demostrar el infinito del universo (Painecura p. 2011, 46).

Esta interpretación está relacionada con el protagonismo de ciertas aves grandes (cóndor, aguilucho) y su vínculo con los ancestros (Wever 1992; Faron 1997 [1964]; Huenún, en Hilger 2020 [1957]).

Para Painecura, la placa superior refleja dicha relación con los ancestros, como también, la variedad, identidad y pertenencia territorial mapuche:

En la placa superior del *keltatuwe* están expresados todos estos contenidos de nuestra filosofía. Las diversas incisiones que tiene así lo demuestran, el canal de la vida en general tiene diversas formas. Lo mismo el *tuwün*, el que se expresa también en una incisión que tiene varias formas (Painecura 2011, p. 47).

Junto con ello, cabe destacar elementos de composición de *keltatuwe* reflejados en cualidades tales como la simetría, cuestión que el platero Painecura interpreta de las aves bicéfalas o rostros antropomorfos:

Nuestros antepasados crearon este diseño de la placa superior del *keltatuwe*, basándose en la armonía, en el equilibrio (es una pieza simétrica), a veces en ella está la figura de un rostro con formas humanas, que según sea representa a Elmapun (a veces tiene grandes orejas) (Painecura 2011, p. 46).

Painecura también nota la relación entre los diseños del *keltatuwe* con los orígenes familiares, memoria colectiva y mitos fundacionales:

La incisión que representa al *tuwün* tiene varias líneas que las unen a otra línea que tiene un comienzo y termina en dos orificios de los cuales penden unas figuras denominadas *püjü* que representan a los iniciadores o fundadores de las familias en el *Naüq Mapu* (la planicie del *Wajmapu*), estos fundadores de las familias quedan en la memoria colectiva y sus espíritus quedan representados dentro de esta placa superior del *keltatuwe* (Painecura 2011 p. 48).

Cabe complementar que, lo que Painecura denomina *püjü* (*püllü*, según el grafemario unificado), son figuras también conocidas como *llituche*, y evocan a las familias iniciadoras que quedan luego de acontecer el mito de *Treng-Treng* y *Kay-kay*.

Otro aspecto importante que interpreta Juan Painecura corresponde al sector medio del *keltatuwe*, que comprende tres cadenas unidas a la placa superior e inferior:

(...) en ella se expresa la subordinación que tenemos los mapuches a los *newen* que generaron la vida. Nuestras autoridades y los rüxafe lograron definir de forma magistral estos elementos filosóficos en la construcción de las cadenas que unen ambas placas, pero además del punto de vista técnico lograron darle movimiento a la pieza completa, equilibraron la pieza dejando un poco más corta la cadencia central y obtuvieron también un sonido melodioso (*ragaw*) (Painecura 2011, p. 49).

Con relación conjunto de tres cadenas del sector medio, Painecura lo concibe como un mediador simbólico, que expresa el vínculo entre lo divino y lo terrenal en el mundo mapuche:

En la gran mayoría de los *keltatuwe* estas cadenas son de eslabones, en otras son de placas (con diversos grabados) y las hay también de tubos. Cabe hacer notar que existen algunos *keltatuwe* de *machi* que tienen una placa intermedia en que unen las tres cadenas y que hace notar su papel de intermediación entre los generadores de vida y los mapuche en el *Naüq Mapu* (Painecura 2011, p. 49).

Esta visión mapuche de comprender este sector como un punto de conexión también se aprecia en la siguiente definición del prendedor *akucha* o *keltatuwe*:

Joya pectoral de cadena doble o triple. Su placa superior representa el mundo de arriba, el *Wenu Mapu*. Las cadenas representan la íntima relación entre las fuerzas superiores, *newen*, y los humanos. Los colgantes simbolizan los espíritus de los antepasados. La placa inferior representa el mundo terrenal, el *Nag Mapu*, dominio de los conocimientos de la *machi* y pertenencia territorial del *longko* o jefe de la comunidad (Palacios, Chapanoff y Chacana 2012, p. 46).

Para Painecura, la placa inferior está íntimamente relacionada con el plano humano: “En ella se quiere graficar la vida humana mapuche normal y espiritual, sus formas obedecen a los criterios de diseño que nuestras autoridades y *rüxafe* consideraron a la hora de armonizar la pieza en su conjunto” (Painecura p. 50). También, como queda registrado en varios escritos (Reccius 1983; Morris 1997), la placa inferior puede evocar figuras antropomorfas estilizadas que, en palabras de Painecura, podrían ser:

Günempaun y Günechen están representados en algunos *keltatuwe* en la placa inferior en su centro con la figura de un rostro humano, pero normalmente, la graficación existente obedece al *gijatufe* del lof o *rewe* al cual pertenece la mujer que usa la joya (Painecura 2011, p. 50).

Una última característica de los *keltatuwe/prenteor akucha/trapelakucha/shikill* de tres cadenas, es que, unidos mediante eslabones, presentan:

una serie de pines que cuelgan de la placa inferior, su número van de seis a doce pines según sea la composición de lof en cuanto a las familias directas que los compongan y a la cual pertenezca la mujer mapuche que use la joya (Painecura p. 52).

Complementando al platero, estos motivos pueden ser antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y, generalmente, independiente de su diseño, reciben el nombre de *pũñ-pũñ*, o *pũñ-pũñel*, porque en lengua mapuche, el verbo *pũñ-pũñ*, significa estar colgado en el aire. Cuando estos colgantes tienen forma humana, pueden llamarse *chelke* y, si son cónicos, *llol-llol* o *cholol*.

Hecha esta interpretación, cabe destacar nuevamente la importancia de esta pieza en cuanto contiene y explica la complejidad simbólica, ritual, ceremonial y territorial que tiene esta pieza, pues, siguiendo a Painecura:

Como podemos ver en el análisis, esta joya, el *keltatuwe*, es la pieza principal de la Platería Mapuche, ya que en ella está la gran mayoría de los conceptos filosóficos que como pueblo nos dimos para entender el mundo en el que nos encontramos y la relación espiritual a través de nuestras rogativas con las energías cósmicas que nos dieron vida (...) Desde la visión técnica de la construcción de la pieza se puede ver con meridiana claridad en sus distintos diseños: la armonía, el equilibrio, el movimiento, la sonoridad, la alegría y la unidad de sus partes en un todo único e irrepetible (Painecura 2011, p. 53).

Por último, tal como se ha documentado históricamente desde fuentes provenientes de crónicas, monografías y relatos orales mapuche, esta pieza ha recibido distintos nombres (*trapelakucha*, *akucha*, *prenteor akucha*, *keltatuwe*), pero su identificación es fácilmente reconocible por ser un colgante con dos placas, una superior e inferior y que, a través de la unión de tres cadenas que ligan ambos segmentos, refleja la importancia y permanencia del saber mapuche. Tal como refieren Antinao y Chihuaicura (2016), que la nombran *trapelakucha*:

Está formada por tres niveles: la placa superior representa el cielo (*wenu mapu*), las cadenas de eslabones simbolizan el espacio (*wellin mapu*) y la placa inferior, nuestra tierra (*nang mapu*) (...) Generalmente, en la parte superior de una *trapel-akucha* hay una aguja amarrada o soldada, por eso su nombre, *trapel* (amarrar) *akucha* (aguja, vocablo español mapuchizado). La aguja sirve para prender la pieza al *chamal* (p. 8).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antinao, C. y Chihuaicura, A. (2016). *El metal sigue hablando*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Augusta, F. de (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Imprenta Universitaria.
- Castro, O. (1977). *Platería Araucana*. Pontificia Universidad Católica, Sede Regional Temuco.
- Coña, P. y E. de Moesbach (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Universitaria.
- Faron, L. C. (1997). *Antüpaiñamko : moral y ritual mapuche* (1a. ed.). Ediciones Mundo.
- Guevara, T. (1927). *Historia de Chile: Chile Prehispano*. Tomo II. Balcells & Co. Santiago de Chile. Disponible en: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:81294>
- Hilger, I. (2020). *Huenun Ñamku: Un mapuche de los Andes recuerda el pasado*. Ediciones UC. Santiago de Chile.
- Joseph, C. (1928). La platería araucana. *Anales de la Universidad de Chile* 117–158. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.1928.25381>
- Joseph, C. (1930). Los adornos araucanos de Lanahue. *Revista Universitaria de la Universidad Católica de Chile* 15(5-6), 512-518.
- Lenz, R. (1895-1897). *Estudios araucanos: materiales para el estudio de la lengua, la literatura, i las costumbres de los indios mapuche o araucanos*. Imprenta Cervantes.
- Morris, R. (1997). *Los Plateros de la Frontera y la Platería Araucana*. Ediciones Universidad de la Frontera.
- Palacios, L., M. Chapanoff y S. Chacana (2012). *Travesías de una colección. Retrospectiva de la colección de platería mapuche de la Universidad Católica de Temuco*. Universidad Católica de Temuco.
- Painecura, J. (2011). *Charu. Sociedad y Cosmovisión en la Platería Mapuche*. Universidad Católica de Temuco.
- Pino, E. (1962). Los plateros de la frontera. *Boletín de la Universidad de Chile* (28), 65-68.
- Reccius, W. (1983). Evolución y caracterización de la Platería Araucana. En Platería Araucana, A. Aldunate y W. Reccius, (pp. 17-31). Museo Chileno de Arte Precolombino. Recuperado de <http://www.precolombino.cl/biblioteca/plateria-araucana/>
- Wever, N. (1992). Küme platañma domo: Estudio preliminar acerca del uso y significado de las joyas femeninas mapuche. *Pentukun* (7), 62-78.