



VISTOS; el Informe N° 000067-2022-DGPC/MC de la Dirección General de Patrimonio Cultural; el Informe N° 000053-2022-DPI/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial; la Hoja de Elevación N° 000073-2022-OGAJ/MC; y,

CONSIDERANDO:

Que, el artículo 21 de la Constitución Política del Perú señala que los yacimientos y restos arqueológicos, construcciones, monumentos, lugares, documentos bibliográficos y de archivo, objetos artísticos y testimonios de valor histórico, expresamente declarados bienes culturales, y provisionalmente los que se presumen como tales, son Patrimonio Cultural de la Nación, independientemente de su condición de propiedad privada o pública; los mismos que se encuentran protegidos por el Estado;

Que, el inciso 1 del artículo 2 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO, establece que *“se entiende por Patrimonio Cultural Inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial que se trasmite de generación en generación es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”;*

Que, el numeral 2 del artículo 1 de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias, señala que integran el patrimonio inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural;

Que, el literal b) del artículo 7 de la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria, establece que es función exclusiva del Ministerio de Cultura realizar acciones de declaración, generación de catastro, delimitación, actualización catastral, investigación, protección, conservación, puesta en valor, promoción y difusión del Patrimonio Cultural de la Nación;

Que, el artículo 55 del Reglamento de Organización y Funciones – ROF del Ministerio de Cultura, aprobado mediante Decreto Supremo N° 005-2013-MC, establece que la Dirección de Patrimonio Inmaterial es la unidad orgánica encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar,



promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país, en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo. Depende jerárquicamente de la Dirección General de Patrimonio Cultural;

Que, a través del Expediente N° 0068565-2021, EcoPurús solicita la declaración de los conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo Huni Kuin como Patrimonio Cultural de la Nación, para lo cual presenta información orientada a sustentar la declaración solicitada, con el respaldo de la Asociación Artesanal Indígena Mabu Hiwe Purús, la Federación de Comunidades Nativas de la Provincia de Purús, el Centro de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo Ucayali – CITE Artesanía Ucayali, la jefatura de la Reserva Comunal Purús, y la Asociación ProPurús;

Que, a través del Informe N° 000067-2022-DGPC/MC, la Dirección General de Patrimonio Cultural eleva al Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales el Informe N° 000053-2022-DPI/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, mediante el cual se considera pertinente la declaratoria de los Conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo Huni Kuin como Patrimonio Cultural de la Nación, por su original valor estético, simbólico y ritual y por la preservación, transmisión y trascendencia de las tecnologías tradicionales que dicho arte involucra, todo lo cual forma parte de la memoria histórica y la identidad cultural de dicho pueblo;

Que, el término *Huni Kuin*, que significa “personas verdaderas” en castellano, es la forma como se autodenominan los integrantes del pueblo originario también conocido como *Cashinahua*. Actualmente, se asienta hacia el sud este de la Amazonía peruana, en los territorios de la Reserva Comunal del Parque Nacional Purús, en la provincia y distrito de Purús, departamento de Ucayali, hacia las cabeceras de los ríos Purús y Curanja. En 2017, su población se calculaba en mil trescientas cuatro personas, cantidad equivalente al 47% de la población total del Parque, en el cual se encuentran distribuidas un total de dieciséis comunidades nativas asentadas sobre los ríos mencionados. Asimismo, una parte del pueblo *Huni Kuin* está asentada en la sección brasileña del río Purús, estableciendo relaciones de parentesco e intercambio próximas con las comunidades peruanas;

Que, antes de la llegada de los españoles al continente americano, los *Huni Kuin* vivían en la zona adyacente a los ríos Yurúa y Purús, estimándose su presencia en este territorio desde los 1200 años d.C., como anota Kenneth Kensinger y es recogido por la *Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios*. El Instituto Nacional de Estadística e Informática refiere que se produjo un movimiento migratorio hace aproximadamente 1300 años, lo que llevó a distintos pueblos de la familia lingüística Pano, entre ellos los *Huni Kuin*, a establecerse en las cabeceras de los ríos Yurúa y Curanja en el Perú, Embira en la frontera con Brasil y en Tarauacá, en el lado brasileño;

Que, diversas investigaciones sostienen que los primeros contactos entre los *Huni Kuin* y foráneos se dio durante la época de la Colonia. Entre fines del siglo XIX e inicios del XX imperó la extracción del caucho, atrayendo a mestizos y empresarios caucheros de Perú y Brasil hacia los territorios de distintos pueblos amazónicos, suscitándose episodios de violencia entre ellos y los *Huni Kuin*. Este pueblo sufrió múltiples abusos, al ser sometido a labores bajo condiciones de explotación y esclavitud, siendo expuesto a epidemias y a desplazamientos forzados río abajo, en territorio



brasileño. A ello, se sumó la llegada de misioneros y colonos, lo cual provocó el desplazamiento de los *Huni Kuin*; así como su fuerte baja demográfica;

Que, durante la Segunda Guerra Mundial, se produjo una importante demanda de caucho. En este contexto, y para evitar ser expuestos a condiciones de explotación y esclavitud por parte de los caucheros, los *Huni Kuin* se refugiaron en las cabeceras del Curanja. Allí, establecieron contacto con habilitadores de madera, y compradores de pieles de animales silvestres, con el fin de obtener herramientas, machetes, armas de fuego, ropa y alimentos. Nuevos brotes epidémicos diezmaron la población adulta, como fue el caso del sarampión que, para la década de 1950, redujo a la población asentada cerca del río Curanja en un 80%, según exponen Patrick Deshayes y Bárbara Keifenheim. También, en la década de 1950 se produjo un espacio de reagrupación de los *Huni Kuin* en la comunidad de Balta, ubicada en la cabecera del río Curanja, debido a la presencia del Instituto Lingüístico de Verano y sus misioneros, que ofrecían atención en salud y provisión de bienes de consumo;

Que, a partir de 1970, se organizaron movilizaciones de grupos que fundaron nuevas comunidades desprendidas de la comunidad madre, motivados por la necesidad de encontrar espacios con mayores recursos de caza y para acercarse al centro poblado de Puerto Esperanza, en Ucayali, donde accederían a servicios de salud y bienes de comercio. Como señalan Patrick Deshayes y Bárbara Keifenheim, después de la década de 1970 se produjo una fuerte emigración de los *Huni Kuin* hacia el lado brasileño. Cabe resaltar que la década de 1970 se caracterizó por el incremento de la actividad comercial entre los *Huni Kuin* y comerciantes de Perú y Brasil, a quienes entregaban pieles de los animales que cazaban. En 1994, las comunidades *Huni Kuin* en Perú obtuvieron títulos comunales sobre amplias extensiones de territorio, como resultado de los esfuerzos de la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana – AIDSEP.

Que, de acuerdo a la división de las tareas conforme a la organización social tradicional, el tejido es una actividad femenina y también la producción de cerámica, de adornos de semillas y la pintura corporal. Los hombres suelen confeccionar canastas, instrumentos musicales y, eventualmente tallas de madera. De todas estas actividades productivas, destaca el tejido, manifestación cultural en la que las mujeres plasman ancestrales y complejos diseños geométricos denominados *kené*, que aplican en la decoración estructural de sus tejidos y otros objetos. Las maestras tejedoras son altamente apreciadas por su comunidad y su fama prevalece en todo el territorio *Huni Kuin*. Su producción principal consta de hamacas para uso doméstico, y vestimenta variada, de uso en ceremonias festivas tradicionales como el *maridi hatxamawa*, propiciatorio de la fertilidad de la tierra, el nacimiento de niños, la buena cosecha y la buena caza, donde son invitados a participar todos los miembros de la comunidad;

Que, el aprendizaje del tejido cumple una función ritual, ya que deben darse una serie de ceremonias para garantizarlo, así como una memoria acuciosa para recordar el variado repertorio de diseños en uso. Hasta la actualidad, es frecuente que se pinten diseños *xapu bexe* (técnica de cuadraditos y algodón amarrado) en la cara de las niñas recién nacidas, empleándose un pequeño hisopo y tinta de huito o de achiote, mientras se entonan canciones alusivas a cada tipo de diseño. De esta forma, la maestra tejedora entrega su sabiduría a las niñas, que pueden o no ser sus parientes. También, la maestra tejedora suele echar gotas de *bawi* (planta medicinal) en los ojos de las niñas tejedoras para que aprendan a dominar las técnicas, no olviden los diseños, sepan resolver problemas con inteligencia, y puedan vivir con sabiduría. Esta ceremonia se puede repetir tantas veces como se desee, inclusive hasta la edad adulta;



Que, es frecuente que, en las comunidades, cada familia cuente con una o más tejedoras, siendo la madre y por lo general la hija mayor las que producen textiles para el propio consumo de la familia, por encargo, para la venta o para el intercambio con mestizos en pequeña escala. La hamaca es, probablemente, la pieza más destacada de su producción, principalmente por su importante función doméstica. Al respecto, cada vivienda cuenta con cuatro o cinco hamacas, las que sirven para el descanso y para acomodar a invitados eventuales. Por lo general la producción textil está poco articulada al mercado externo; sin embargo, es uno de los pocos ingresos monetarios que reciben las familias. El proceso de aprendizaje se da por observación, sin mediar ningún tipo de explicación verbal. Durante este proceso, intervienen las niñas para acostumbrarse a la manipulación del algodón y para fortalecer sus habilidades, vayan a ser tejedoras o no más adelante, pues se aprecia el apoyo en tareas relacionadas a la producción textil familiar. La práctica constante, sumada a las habilidades personales de la tejedora, logrará la consolidación en la memoria de los hábitos manuales –enmarcados en un sistema de ideas propio del grupo– de esta tradición tecnológica y decorativa regional;

Que, sobre el procesamiento del algodón nativo, este es sembrado por las mujeres en sus chacras, obteniéndose en tres colores: blanco, marrón claro y marrón oscuro. Respecto al hilado y teñido, la preparación del hilo empieza con la limpieza de las semillas de algodón, para luego abrir y estirar el copo de fibra que se limpia de impurezas. Este se coloca sobre una almohadilla que será golpeada con una varilla, con el fin de eliminar el polvo y la pajilla, formándose una mecha vaporosa y continua que se deposita y amontona sobre una cesta de palmera o *shapaja*. Estas tareas constituyen un primer espacio básico de aprendizaje en el que intervienen todas las niñas;

Que, el paso siguiente es iniciar el hilado con la ayuda de un huso (varilla recta con un contrapeso de arcilla), que gira en un cuenco de cerámica decorada. El huso se sostiene siempre con la mano izquierda, por lo que no es necesario realizar una lazada hacia el extremo de la varilla, ya que en ningún momento esta pende suelta. En primer lugar, se estira la mecha; acto seguido, esta se tuerce apoyando contra la pierna, del tobillo a la rodilla, haciendo girar el huso hacia la izquierda, lo que produce una torsión en “S”, para finalmente enrollar el hilo obtenido sobre el huso. Para obtener hilos más resistentes, se doblan a dos cabos y se retuercen en el sentido opuesto, llegando así a una retorsión final en “2”, para un hilo que se describe como Z2s;

Que, en lo referente al teñido, las chacras proveen de especies vegetales de las cuales se obtienen pigmentos, como el huito (*Genipa americana*), con el que se logra el azul grisáceo oscuro y el negro, que también se emplean en la pintura corporal. Las semillas de achiote (*Bixa orellana*) proporcionan el color rojo y el anaranjado oscuro, mientras que la cúrcuma (*Curcuma longa*) brinda varios tonos de amarillo. Para otros colores como azul, morado o verde, los *Huni Kuin* se internan en el monte para cortar hojas, trozos de corteza o palos de árboles conocidos. Al realizarse el tejido, estos colores siempre aparecen como paneles alternados, sobre los que destacan con mayor intensidad el diseño construido en el contraste claro-oscuro. Cabe destacar que, desde las últimas décadas, no es extraño observar la presencia de material sintético en el tejido, así como el empleo de anilinas para teñir el algodón; empero, resulta difícil y bastante costosa la provisión de estos insumos por la distancia con centros de comercio;

Que, en cuanto a las técnicas de tejido, las tejedoras *Huni Kuin* emplean el telar de cintura, común a diversos pueblos de la Amazonía y de los Andes. El telar de cintura se compone por un sistema de barras, anterior y posterior, sobre las que se montan los



hilos que van a formar el urdido. La trama, como elemento activo, complementa la estructura del tejido, y la técnica de entrecruzamiento de los ligamentos definirá el diseño. Asimismo, las tejedoras portan una faja al nivel de la cintura, de allí el nombre del telar, la cual se engancha a ambos extremos de la barra anterior. Ello permite que la tejedora tense o suelte las urdumbres con el peso de su cuerpo, lo que le permite pasar la trama a través del espacio de la calada. La barra superior del telar se suele amarrar a alguna saliente de las paredes de la vivienda. El producto final será un paño de cuatro orillos. Este telar se destina especialmente para el tejido de morrales, camisas y túnicas, y prendas de menor tamaño como bandas de pecho y coronas o vinchas, que servirán, estas últimas, como base para los tocados de plumas;

Que, una segunda técnica de tejido es la del telar diagonal, el cual presenta una tensión firme para sostener una urdimbre de dimensión mayor, usándose especialmente para la confección de paños para las hamacas. Igual que en el caso anterior, los diseños se escogen manualmente y se repiten en la zona superior de las urdumbres mediante la inserción de varillas en espejo, con la intención de guardar la selección. Cuando las hamacas no llevan diseños escogidos, el telar puede llevar un lizo y un separador. El telar diagonal se asegura o cuelga, en el centro de la vivienda, a una viga especialmente acondicionada y se fija directamente al piso para quedar inmovilizado;

Que, los tejidos desarrollados en este tipo de telar pueden alcanzar un ancho máximo de 1 metro con 25 centímetros, lo que requiere de la especial pericia de la tejedora, ya que combina el empleo de la técnica de lizos y de varillas para guardar la memoria del diseño, si fuera necesario. En estos telares se mantiene la estructura de cuatro orillos, particular a los tejidos tradicionales de los Andes, empleándose para la confección de hamacas. Estas pueden ser de un paño, para usar durante el día, o de dos paños cosidos longitudinalmente para lograr un mayor ancho y más comodidad durante el descanso nocturno. Vale resaltar que el telar diagonal solía ser empleado para la elaboración de finas mantas destinadas a ceremonias y para abrigo; no obstante, este tipo de producción se está perdiendo paulatinamente;

Que, la tercera técnica de tejido identificada es la del telar de urdimbre continua, caracterizada por el tramado en una urdimbre circular y por ser usado para la confección de faldas. Consiste en un telar horizontal cuyas barras delantera y posterior se sujetan con cuerdas a cuatro estacas, plantadas en el suelo. La construcción del diseño implica la manipulación de las urdumbres con la ayuda de un instrumento denominado *yume tupikin* o escogedor, excluyéndose el empleo de lizos o varillas para guardar la memoria del diseño. La prenda resultante, que se emplea como falda, tiene un patrón tubular y presenta las urdumbres en posición horizontal, es decir en ubicación significativamente diferente, comparada con las demás prendas;

Que, las técnicas descritas precisan las formas como se construye la tela, a partir del cruce de los ligamentos. Asimismo, es posible afirmar que dichas técnicas son constructivas y que no se ha encontrado evidencia de técnicas supra estructurales. La técnica de construcción de la tela va a determinar su decoración, enfatizada en la alternancia de colores contrastantes para la urdimbre y la trama. Se ha constatado que por lo general en los morrales se llegan a combinar entre dos y tres técnicas en la misma prenda. Un componente adicional en el diseño está constituido por las características de los hilos, en términos de combinación de grosores, grado de torsión y cantidad de cabos (pareados o torcidos), que otorgan una textura y relieve particular a la prenda, distinción que también es plenamente visible inclusive en tejidos construidos en una sola tonalidad, como es la tonalidad del algodón natural;



Que, la cultura textil *Huni Kuin* se caracteriza por técnicas de diseño o motivos implementadas en los tejidos, como la de varillas en espejo: esta implica ahorro de tiempo y esfuerzo en cuanto a la selección manual de los hilos para la ejecución de sus diseños estructurales, ya que el diseño queda trazado en las varillas a modo de espejo. Así, primero, se escogen manualmente las urdimbres con una espada para construir el diseño en cada inserción de la trama. Una vez ajustada la trama con la espada, se inserta una varilla de hoja de palma en la calada, con el fin de controlar y subir el diseño a la parte superior del telar (si se teje con lizos, la varilla se insertará inmediatamente después de estos), donde se van acumulando las varillas que van guardando la memoria del diseño. Pueden emplearse de 50 a 60 varillas. En este punto, el telar se da vuelta y se teje la sección con varillas, donde el diseño ya se encuentra escogido y, simplemente, se introduce la espada para retirar una a una las varillas e insertar la trama sin tener la necesidad de escoger los hilos de urdido nuevamente;

Que, la técnica de diseño de varillas en espejo se aplica tanto a tejidos grandes (hamacas), como a prendas de menor tamaño. Asimismo, se ha documentado el uso de esta técnica con tejedoras *Huni Kuin* del alto Purús y Curanja, como de las poblaciones migrantes de Puerto Esperanza y Pucallpa. Por ello, se puede considerar la técnica de diseño de varillas en espejo, como un patrón común a esta cultura textil. Otra técnica de diseño o motivos es la de sarga, consistente en la organización de tramas y de urdimbres flotantes en tramos y dirección regulares, que pueden ser hacia la derecha o izquierda y que determinan el ángulo de las líneas diagonales. A la vez, limitan las posibilidades del diseño y dan lugar a una tradición tecnológica regional muy definida;

Que, las técnicas de diseño permiten plasmar iconografía tradicional, como el *kené*, que significa diseño, escritura, gráfica y cuyo origen es ancestral. Este patrón decorativo es común a los grupos pertenecientes a la familia lingüística pano y se aplica tanto a los tejidos como a la cerámica, la cestería y la pintura corporal. Sea cual fuere el soporte material, el *kené* en el pueblo *Huni Kuin* es un arte practicado exclusivamente por mujeres, aunque los objetos puedan ser usados por toda la comunidad. Conforme indica la antropóloga Luisa Elvira Belaúnde, la finalidad del *kené* del pueblo Shipibo-Konibo es estética y terapéutica, embellece a las personas y las cosas con los grafismos de la energía de las plantas, curándolas de males de origen físico, psicológico, social y espiritual, tanto en la materialidad de los diseños sobre los cuerpos, como en la visión inmaterial de los diseños durante las sesiones chamánicas con ayahuasca. Para el caso del pueblo *Huni Kuin*, la antropóloga Els Lagrou afirma que el *kené* cumple la finalidad de distinguirlos de sus vecinos, por lo que adquiere sus propias especificidades estéticas. Así, el *kené* de los *Huni Kuin* es denominado *kené kuin* o diseños verdaderos, mientras que los *nawan kené* son los diseños ajenos o mestizos;

Que, se pueden señalar dos patrones iconográficos fundamentales en la decoración aplicada al arte textil. Por un lado, los vinculados al rombo, como el *txede bedu* u ojo de lorito, donde se observan los rombos en una serie de combinaciones y secuencias, conectados o libres, rellenos o limpios, en secuencias alternas o continuas, dando forma a una gráfica compleja que vincula al universo natural circundado de caminos o *sepi*. La secuencia de diseños más evidentes sigue una orientación vertical por lo general, aunque también se observan desarrollos con tendencia diagonal. Por otro lado, los asociados a un desarrollo diagonal de líneas continuas o quebradas, dobles o simples, que dibujan ganchos de rectángulos dobles abiertos en gancho o en la representación de formas vegetales paralelas, que delimitan espacios que igualmente refieren a caminos o *sepi*. La orientación de los diseños sigue una dirección diagonal;



Que, el diseño *sepi*, junto con los rombos, son las formas que más importancia presentan para la conformación de diseños variados. El *sepi* representa tanto los desplazamientos físicos en las trochas de selva, como los viajes del alma durante el consumo de ayahuasca. En las piezas textiles, el *sepi* aparece frecuentemente para la delimitación de rombos o lindando con estos, con mayor o menor ancho, en una serie inagotable de variables: *baí besti* (un camino), *sepi baljaku* (camino grande) y *sepi huku narunia* (allí los caminos todos juntos). También, se señalan las complejidades: camino cortado, *sepi natxu daniea* (caminos apilados), *sepi mepashkara* (camino que se abre);

Que, el estilo geométrico-abstracto desarrollado en el arte textil *Huni Kuin* guarda diseños que las tejedoras denominan de las siguientes formas: cabeza o espalda de mantona, cola de lagarto, costado de boa, ramas de árbol de lupuna, semillas, hojas de palmera, escamas de pez, entre otros. Estos diseños son plasmados con extraordinario nivel de estilización que, a la vez, permite reconocer a los animales y plantas aludidos, que son parte del entorno natural. Son muy diversas las denominaciones para un mismo diseño y, por lo general, una pequeña diferencia varía muy poco el sentido de la designación. Por ejemplo, se registra el nombre *bashu xaka*, que se traduce como escama de shiruy o pescadito de tawampa. También, figura la denominación *dunu mapu*, traducida como cabeza de culebra, y *dunu kate* o espalda de culebra; diseño que se usa para un mismo morral. Otro diseño fue señalado como *xenpan pel*, palmera shapaja, y como *xena hexe*, semilla de shimbillo; ambas pertenecientes a la flora local;

Que, la producción textil *Huni Kuin* se destina, por lo general, para el comercio en la ciudad cercana de Santa Rosa, en Brasil, punto de referencia social y comercial de los parientes *Huni Kuin* y mestizos peruanos. Otra parte se comercializa con el apoyo de hermanas evangélicas que visitan las comunidades, mientras que la comercialización a pequeña escala especialmente de hamacas se realiza en la ciudad de Pucallpa, en Ucayali, por parte de los jóvenes *Huni Kuin* que estudian en dicha ciudad y solventan así parte de sus gastos. La ciudad de Lima es también un punto de venta de textiles, a través de la exposición venta de arte tradicional *Ruraq maki, hecho a mano* del Ministerio de Cultura; así como la *Feria Arte Nativo* del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo;

Que, por lo expuesto, queda en evidencia la complejidad propia del arte del tejido del pueblo *Huni Kuin*, practicado en casi la totalidad de las comunidades ribereñas de los ríos Purús y Curanja, donde se observa la importancia del tejido en la vida cotidiana de las mujeres a nivel doméstico o ritual, ya que los textiles les permiten representar simbólicamente su imaginario y entorno. No obstante, el aprendizaje y práctica del tejido va declinando entre las generaciones más jóvenes, que se inclinan por el consumo de otros productos y se desplazan, temporal o definitivamente, a las ciudades de Pucallpa o Lima para realizar sus estudios. Es así que la transmisión de estos conocimientos y saberes se va limitando a las tejedoras mayores de treinta años de edad, aproximadamente. Cada vez son menos las adolescentes y jóvenes que lo practican, a pesar de contar con los conocimientos plenos del tejido recibidos en la familia desde muy pequeñas;

Que, las prendas tejidas, elaboradas con algodón nativo que las mujeres cultivan en sus chacras, expresan gran creatividad en la representación iconográfica, vinculada estrechamente al medio ambiente y al universo de saberes y creencias, vitales en la reproducción de la identidad *Huni Kuin*. De similar manera, el tratamiento de singulares técnicas textiles tradicionales expresa la habilidad de las tejedoras para desarrollar los diseños tradicionales en la misma estructura del tejido, además de constituir un complejo



textil muy particular y diferente de lo registrado en el universo de tejidos conocidos de la Amazonía peruana, inclusive de aquellos grupos pertenecientes a la familia lingüística pano, a la que pertenece el pueblo *Huni Kuin*. Como señala María Elena del Solar, cabe destacar el rol de las tejedoras *Huni Kuin* como conservadoras del material genético del bosque, pues el cultivo y transformación del algodón nativo constituye un activo para el desarrollo económico de la población y el respeto por la diversidad cultural y natural;

Que, conjuntamente con las referencias citadas en el Informe N° 000053-2022-DPI/MC de la Dirección de Patrimonio Inmaterial se detallan las características, la importancia, el valor, alcance y significado de la *Conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo Huni Kuin*, motivo por el cual dicho informe constituye parte integrante de la presente resolución, conforme a lo dispuesto en el artículo 6 del Texto Único Ordenado de la Ley N° 27444, Ley del Procedimiento Administrativo General, aprobado mediante Decreto Supremo N° 004-2019-JUS;

Que, mediante Resolución Ministerial N° 338-2015-MC, se aprobó la Directiva N° 003-2015-MC, Declaratoria de las Manifestaciones del Patrimonio Cultural de la Nación y Declaratoria de Interés Cultural, en la que se establecen los lineamientos y normas para la tramitación del expediente de declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, correspondiendo al Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales declarar las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial como Patrimonio Cultural de la Nación; así como su publicación en el diario oficial "El Peruano";

Con las visaciones de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, de la Dirección General de Patrimonio Cultural y, de la Oficina General de Asesoría Jurídica;

De conformidad con lo establecido en la Constitución Política del Perú; la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; la Ley N° 29565, Ley de creación del Ministerio de Cultura y modificatoria; el Decreto Supremo N° 011-2006-ED, que aprueba el Reglamento de la Ley N° 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y modificatorias; el Decreto Supremo N° 005-2013-MC, que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura y la Directiva N° 003-2015-MC, aprobada por Resolución Ministerial N° 338-2015-MC;

SE RESUELVE:

Artículo 1.- Declarar Patrimonio Cultural de la Nación a los *Conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo Huni Kuin*, por su original valor estético, simbólico y ritual; y por la preservación, transmisión y trascendencia de las tecnologías tradicionales que dicho arte involucra; todo lo cual forma parte de la memoria histórica y la identidad cultural de este pueblo.

Artículo 2.- Encargar a la Dirección de Patrimonio Inmaterial, en coordinación con la Dirección Desconcentrada de Cultura de Ucayali y la comunidad de portadores, la elaboración cada cinco años de un informe detallado sobre el estado de la expresión declarada, de modo que el registro institucional pueda ser actualizado en cuanto a los cambios producidos en la manifestación, los riesgos que pudiesen surgir en su vigencia, y otros aspectos relevantes, a efectos de realizar el seguimiento institucional de su desenvolvimiento y salvaguardia, de ser el caso.



Artículo 3.- Disponer la publicación de la presente resolución en el diario oficial “El Peruano”, así como su difusión en el Portal Institucional del Ministerio de Cultura (www.gob.pe/cultura), conjuntamente con el Informe N° 000053-2022-DPI/MC.

Artículo 4.- Notificar la presente resolución y el Informe N° 000053-2022-DPI/MC a la Dirección Desconcentrada de Cultura de Ucayali, a EcoPurús, a la Asociación Artesanal Indígena Mabu Hiwe Purús, a la Federación de Comunidades Nativas de la Provincia de Purús, al Centro de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo Ucayali – CITE Artesanía Ucayali, a la Reserva Comunal Purús, y a la Asociación ProPurús, para los fines consiguientes.

Regístrese, comuníquese y publíquese.

Documento firmado digitalmente

MARIELA SONALY TUESTA ALTAMIRANO
VICEMINISTRA DE PATRIMONIO CULTURAL E INDUSTRIAS CULTURALES