



A : **ROSA MARIA JOSEFA NOLTE MALDONADO**
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

De : **SOLEDAD MUJICA BAYLY**
DIRECCIÓN DE PATRIMONIO INMATERIAL

Asunto : Solicitud de declaratoria de los conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo Huni Kuin como Patrimonio Cultural de la Nación.

Referencia : **A.** Carta N° 000070-2021-DPI/MC (12/OCT/2021)
B. Proveído N° 004526-2021-DGPC/MC (02/AGO/2021)
C. Expediente N° 2021-68565 (02/AGO/2021)

Tengo el agrado de dirigirme a usted con relación al documento **C**), derivado al despacho de esta Dirección con el documento **B**) de la referencia, a través del cual el señor Enrique Nonato, en su calidad de presidente de EcoPurús, y la señora María Elena Del Solar, antropóloga e investigadora, solicitan la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación de los *Conocimientos, saberes y prácticas asociados al arte de tejer del pueblo huni kuin*. Para ello, se adjunta un expediente técnico con información referida a la cultura material del tejido tradicional del pueblo huni kuin, proporcionada en su totalidad por las tejedoras y autoridades del pueblo huni kuin, así como recogida y sistematizada por la antropóloga María Elena del Solar. Asimismo, el expediente cuenta con el respaldo de la *Asociación Artesanal Indígena Mabu Hiwe Purús*, la *Federación de Comunidades Nativas de la Provincia de Purús (FECONAPU)*, el *Centro de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo Ucayali – CITE Artesanía Ucayali*, la jefatura de la *Reserva Comunal Purús (RCP)*, y la *Asociación ProPurús*.

Cabe mencionar que el 11 de marzo de 2020, mediante el Expediente N° 2020-25753, una primera solicitud de declaratoria se presentó desde la Dirección General de Artesanías del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Esta fue atendida con el Oficio N° 000030-2021-DPI/MC del 29 de julio de 2020, formulándose observaciones en torno al plan de salvaguardia y la participación de las comunidades de portadores, así como solicitándose precisar la denominación de la expresión. Estas observaciones fueron debidamente atendidas por la nueva solicitud que es materia del presente informe.

Así, se realizó una revisión preliminar del expediente técnico presentado, encontrándose que cumplía con los requisitos documentarios señalados en la Directiva N° 003-2015-MC y siendo incorporado a la *Lista de Expedientes en Proceso*, lo que fue puesto en conocimiento de los solicitantes mediante el documento **A**) de la referencia. El análisis a profundidad del expediente técnico fue encargado a la antropóloga Cynthia Astudillo Gil, investigadora de esta Dirección, quien complementó la información a través de la revisión de otras fuentes bibliográficas. Finalmente, una versión preliminar del presente informe y sus contenidos fueron validados por la comunidad de portadores de la expresión, como consta en el acta que se incluye a modo de anexo.

Al respecto, informo a usted lo siguiente:

La denominación *Huni Kuin*, que significa "personas verdaderas" en castellano, es la forma como se autodenominan los integrantes del pueblo originario reconocido en documentos oficiales 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 1,304 personas, cantidad



equivalente al 47% de la población total del Parque, en el cual se encuentran distribuidas un total de 16 comunidades nativas asentadas sobre los ríos mencionados.¹ Asimismo, una parte del pueblo *Huni Kuin* se encuentra asentada en la sección brasileña del río Purús, estableciendo relaciones de parentesco e intercambio bastante próximas con las comunidades peruanas, al margen de toda frontera o documento oficial de nacionalidad.

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. (Kensinger, 1998, como se cita en Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios, s.f.). 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 brasilero.

Diversas investigaciones sostienen que los primeros contactos entre los *Huni Kuin* y foráneos se dio durante la época de la Colonia, siendo encuentros relativamente pacíficos. Entre finales del siglo XIX e inicios del XX, imperó la extracción del caucho, atrayendo la presencia de mestizos y empresarios caucheros de Perú y Brasil en 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 brasilero. A ello, se sumó la llegada de misioneros y colonos, todo lo cual provocó el desplazamiento de los *Huni Kuin*; así como su fuerte baja demográfica (McCallum, como se cita en Kensinger, 1998; Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2007, como se citan en Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios, s.f.).

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% (Deshayes y Keifenheim, 2003, como se cita en Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios, s.f.). 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.

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. Después de la década de 1970, se produjo una fuerte emigración de los *Huni Kuin* hacia el lado brasilero (Deshayes y Keifenheim, 2003, como se cita en Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios, s.f.): de acuerdo a entrevistas realizadas, algunas tejedoras manifestaron el interés de migrar a la ciudad de Santa Rosa, en Brasil, para beneficiarse de los servicios de asistencia en salud y de los subsidios sociales. 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. Por otra parte, 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 - AIDSESP (Deshayes y Keifenheim, 2003, Kensinger, 1998, como se citan en Base de datos de Pueblos Indígenas u Originarios, s.f.).

¹ El Parque Nacional Purús alberga diversos pueblos originarios (Sharanahua, Mastanahua, Yaminahua, Iskonawa Amahuacas), los que usufructúan del territorio y pertenecen a la matriz lingüística pano. Además, habitan la Reserva Comunal del Parque Nacional Purús otros pueblos originarios pertenecientes a la familia lingüística arawak (Culinas o Madija y Asháninka), además de grupos en aislamiento voluntario, es decir pueblos o segmentos de pueblos indígenas que no mantienen un contacto sostenido con la población mayoritaria no indígena.



Ahora bien, de acuerdo a la división de las tareas conforme a la organización social tradicional, el tejido es una actividad femenina, y también lo son 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*. Igualmente, su producción principal consta de hamacas, para uso doméstico, y vestimenta variada, de uso en ceremonias festivas tradicionales como el *maridi hatxamawa*, que es 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.

El aprendizaje del tejido cumple una función ritual, ya que deben darse una serie de ceremonias para garantizar dicho aprendizaje, las habilidades y 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, y estas se acostumbran al tejido. 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, para que no olviden los diseños, para que 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.

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 los invitados eventuales. Por lo general la producción textil está poco articulada al mercado externo; sin embargo, constituye uno de los pocos ingresos monetarios que reciben las familias, junto con la venta de carne de monte, huevos de taricaya, maduros, yuca y maní, entre otros.

El proceso de aprendizaje se da por observación, no mediando en ello 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.

Sobre el procesamiento del algodón nativo, cabe señalar que este es sembrado por las mujeres en sus chacras y lo obtienen en tres coloraciones: blanco, marrón claro y marrón oscuro. En lo que respecta 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 luego 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.

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 uso 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.

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.

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 urdimbres 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.

Una segunda técnica de tejido es la del telar diagonal, el cual presenta una tensión firme para sostener una urdimbre de dimensión bastante mayor, usándose especialmente para la confección de paños para las hamacas. Al igual que en el caso anterior, los diseños se escogen manualmente y se repiten en la zona superior de las urdimbres 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 se cuelga, en el centro de la vivienda, a una viga especialmente acondicionada y se fija directamente al piso para quedar inmovilizado.

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.

La tercera técnica de tejido identificada es la del telar de urdimbre continua, que se caracteriza 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 urdimbres 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 urdimbres en posición horizontal, es decir en ubicación significativamente diferente, comparada con las demás prendas.



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 contruidos en una sola tonalidad, como es la tonalidad del algodón natural.

Ahora bien, 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 este 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.

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 todas las tejedoras *Huni Kuin* entrevistadas, tanto 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, que consiste en la organización de tramas y de urdimbres flotantes en tramos y dirección regulares (se salta en diagonal sobre tres o cuatro urdimbres), 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.

Las técnicas de diseño permiten plasmar iconografía tradicional, como el *kene*, 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 *kene*, en el pueblo *Huni Kuin* es un arte practicado exclusivamente por mujeres, aunque los objetos puedan ser empleados por toda la comunidad. Conforme indica la antropóloga Luisa Elvira Belaúnde, la finalidad del *kene* del pueblo Shipibo-Konibo es estética y terapéutica, embellece a las personas y las cosas con los grafismos de la energía de las plantas, y las cura de males de origen físico, psicológico, social y espiritual, tanto en cuanto 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 *kene* de los *Huni Kuin* es denominado *kene kuin* o diseños verdaderos, mientras que los *nawan kene* son los diseños ajenos o mestizos.

Se pueden señalar dos patrones iconográficos fundamentales en la decoración aplicada al arte textil:

- 1) 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 (aves, felinos, ofidios) circundado de caminos o *sepi*. La secuencia de los diseños más evidentes sigue una orientación vertical por lo general, aunque también se observan desarrollos con tendencia diagonal.



- 2) Los asociados a un desarrollo diagonal de líneas continuas o quebradas, dobles o simples, que dibujan ganchos, en una suerte de "interlocking", 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.

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 o internos, 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 bajaku* (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).

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 un 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.

Ahora bien, 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 de mestizos peruanos. Otra parte de la producción se comercializa con el apoyo de las 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*, quienes 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 de la Feria Arte Nativo del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.

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 observa la importancia del tejido en la vida cotidiana de las mujeres, tanto a nivel doméstico, como 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 productos del mundo moderno 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 30 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.

Las prendas tejidas, elaboradas con algodón nativo que las mujeres cultivan en sus chacras, expresan una gran creatividad en la representación iconográfica, estrechamente vinculada al medio ambiente y al universo de saberes y creencias, vitales en la reproducción de modos de vida y 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*. También, cabe destacar el rol de las tejedoras *Huni Kuin* como conservadoras del material genético del bosque, pues el cultivo y transformación del algodón nativo en



hilos constituye un activo para el desarrollo económico de la población y para el respeto por la diversidad cultural y natural (Del Solar, 2021, como se cita en Brehaut, 2021).

Cabe destacar que, frente a los riesgos de pérdida de los saberes y conocimientos que envuelven el arte de tejer, representantes del pueblo Huni Kuin, junto con el Centro de Innovación Tecnológica de Ucayali, del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, han coordinado medidas para su salvaguardia de acuerdo a los procedimientos que demanda el Ministerio de Cultura. De esta manera, existe ya un compromiso para que, cada cinco 5 años, colaboren con el Ministerio de Cultura con un informe sobre el estado de esta expresión artística y cultural, observándose los cambios, al igual que los riesgos y amenazas que se presenten, entre otros aspectos, con el fin de registrarlos y mitigarlos.

En consecuencia, esta Dirección 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 este pueblo.

Se anexa:

- Acta de validación de informe.
- Proyecto de Resolución Viceministerial.

Atentamente,

SMB/pmp