

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CAJAMARCA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE TURISMO Y HOTELERÍA



TESIS

**“LA ARTESANÍA DEL DISTRITO DE CHOTA COMO RECURSO TURÍSTICO
POTENCIAL PARA LA PROVINCIA”**

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

Licenciada en Turismo y Hotelería

PRESENTADA POR LA BACHILLER:

Ruth Noemí Vásquez Mego

ASESOR:

Dr. Alfonso Antonio Terán Vigo

CAJAMARCA – PERÚ

2021

DEDICATORIA

A mis padres quienes me dieron la vida y educación; a mis hermanos quienes han sido piezas clave para continuar mi formación profesional, a mis familiares que estuvieron acompañándome en este proceso dándome amor, aliento y mucho apoyo.

AGRADECIMIENTO

A las artesanas y artesanos dedicados a la confección de tejidos y de sombreros de paja palma de Chota, quienes siempre estuvieron dispuestos a ayudarme y enseñarme con una sonrisa. Especialmente a las señoras Celina Dueñas Noriega, Lucila Vásquez Pérez, Ofelia Saldaña Benavides, Elvia Estela Díaz y María Rosaura Bustamante Muñoz.

A las asociaciones de textileros de Chota como “Santa Rosa” o “Virgen María” por abrirme las puertas de su institución y facilitar información primaria que han permitido finalizar esta investigación.

A mi asesor, Dr. Alfonso Antonio Terán Vigo, por creer en mí y no dejarme desfallecer; por permitirme recurrir a su capacidad y conocimientos para guiarme y por la enorme paciencia y empatía que ha tenido conmigo.

Mi gratitud a la Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad Nacional de Cajamarca, que me formaron académicamente y constituyeron la base de mi vida profesional.

A Dios, por sus infinitas bendiciones y por guiar mis pasos día a día, a mis padres y hermanos por todo su amor y apoyo incondicional.

ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTO	3
RESUMEN	7
ABSTRACT	8
INTRODUCCIÓN	9
A. Descripción de la Realidad Problemática	9
Capítulo I: Planteamiento de la Investigación	14
1. Formulación de Problema	14
2. Objetivos	14
3. Justificación	15
Capítulo II: Marco Teórico	18
1.1. Antecedentes	18
1.2. Teorías que sustentan la Investigación.....	22
1.3. Definición de términos básicos	30
Capítulo III: Planteamiento Metodológico	33
2.1. Hipótesis	33

2.2. Tipo de Investigación.....	34
2.3. Diseño de Investigación.....	34
2.4. Universo, población y muestra	34
2.5. Método y Técnicas de investigación.....	36
2.6. Instrumentos de investigación.....	38
Capítulo IV: Resultados y Discusión.....	41
3.1. Resultados.....	41
3.2. Discusión	76
CONCLUSIONES	82
RECOMENDACIONES Y/O SUGERENCIAS.....	84
REFERENCIAS.....	86

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Secuencia del procesamiento de las fibras de la lana	pg.48
---	-------

INDICE DE TABLAS

Tabal 1 Universo muestral de la investigación.....	pg.27
Tabla 2 Relación de artesanos textiles y de sombreros de paja palma.....	pg. 30
Tabla 3 Plantas y técnicas que se utilizan para obtener el color.....	pg. 49
Tabla 4 Tiempo estimado para confeccionar un tejido a callhua.....	pg. 65
Tabla 5 Precios referenciales de los tejidos de Chota.....	pg. 67

INDICE DE APÉNDICES

Apéndice N° 1	Modelo de ficha de observación
Apéndice N° 2	Modelo de guía de entrevista
Apéndice N° 3	Partes de un sombrero chotano
Apéndice N° 4	Planta de palmera (cardulovica palmata)
Apéndice N° 5	Herramientas para elaborar el sombrero de paja palma
Apéndice N° 6	Tamaños de hormas de sombrero de paja palma
Apéndice N° 7	Técnica del tejido de la paja palma
Apéndice N° 8	Artesano tejiendo el sombrero de paja palma
Apéndice N° 9	Remate y bordes del sombrero de paja palma
Apéndice N° 10	Acabado interior de los sombreros de paja palma
Apéndice N° 11	Diferencias de los sombreros de paja palma por genero
Apéndice N° 12	Trasquile de las ovejas y obtención de la fibra de lana
Apéndice N° 13	Lavado y secado del vellón de lana
Apéndice N° 14	Herramientas artesanales para el hilado (rueca, huso y tortero)
Apéndice N° 15	Artesana realizando el hilado
Apéndice N° 16	Diseño del tejido: llano y dos asas
Apéndice N° 17	Herramienta de tejido: el cungalpo
Apéndice N° 18	Herramienta de tejido: la chamba
Apéndice N° 19	Herramienta de tejido: tejedor, pilas, bramadero
Apéndice N° 20	Herramienta de tejido: callhua (alzadora, golpeadora, escogedora)
Apéndice N° 21	Herramienta de tejido: tramero
Apéndice N° 22	Herramienta de tejido: el putij
Apéndice N° 23	Herramienta de tejido: la Illaua
Apéndice N° 24	Herramienta de tejido: El cargador
Apéndice N° 25	Herramienta de tejido: el prendedor
Apéndice N° 26	El urdido (orquetas)
Apéndice N° 27	Matriz de Consistencia Metodológica

RESUMEN

La presente investigación tuvo como finalidad principal el determinar las expresiones de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia, identificándolas y caracterizándolas, así como analizando su potencialidad turística para su mejor aprovechamiento. La investigación es de diseño no experimental y de tipo descriptiva. Para este trabajo se ha utilizado métodos de investigación como el etnográfico que permitió la descripción detallada de los procedimientos, técnicas, materiales, herramientas modelos típicos y otras características que envuelve la artesanía del distrito de Chota, también el método inductivo – deductivo para hacer el estudio pormenorizado y análisis respectivo, para luego llegar a conclusiones y determinar si la artesanía es o no un recurso turístico potencial. Las técnicas de investigación han sido la observación directa y la entrevista a los artesanos de seis asociaciones textiles y a pobladores dedicados a la confección de sombreros de paja palma.

El procesamiento de los datos de campo ha permitido concluir que el proceso de fabricación de la artesanía, así como la conservación de las diferentes técnicas de trabajo de los artesanos, convierten a la textilería y la confección de sombreros de paja palma en potenciales recursos turísticos culturales capaces de ser introducidos para complementar los diversos productos turísticos que ofrecen las agencias de viajes de la región.

Palabras clave: artesanía, textilería, confección de sombreros, turismo.

ABSTRACT

The main purpose of this research was to determine the expressions of the crafts of the Chota district as a potential tourist resource for the province, identifying and characterizing them as well as analyzing their tourist potential for their better use. The research is of a non-experimental and descriptive design. For this work, research methods such as ethnography have been used, which allowed the detailed description of the procedures, techniques, materials, typical model tools and other characteristics that surround the crafts of the Chota district, as well as the inductive-deductive method to carry out the study. detailed analysis and respective analysis and then reach conclusions and determine whether or not crafts are a potential tourist resource. The research techniques have been direct observation and interview with artisans from six textile associations and with residents dedicated to making palm straw hats.

The processing of field data has allowed to conclude that the handicraft manufacturing process as well as the conservation of the different work techniques of the artisans, make the textile industry and the manufacture of palm straw hats into potential cultural tourist resources capable of to be introduced to complement the various tourism products offered by travel agencies in the region.

Key words: crafts, textiles, hat making, tourism.

INTRODUCCIÓN

A. Descripción de la Realidad Problemática

El turismo es una actividad económica, social y ambiental importante para los países que fomentan su desarrollo ya que ayuda a conservar y poner en valor sus patrimonios culturales materiales e inmateriales, permitiendo que se den a conocer a las personas que se interesan por ellos.

En nuestro país, uno de los sectores que favorecen a la economía y aumento del Producto Bruto Interno (PBI) es el sector turismo; el cual impacta enormemente en la sociedad y el país en general ya que contribuye al desarrollo social, a la mejora de la calidad de vida de la población, la generación de nuevos puestos de trabajo, así como la preservación de costumbres y tradiciones (folclore) manteniendo viva la herencia e identidad cultural de los pueblos, además, del cuidado del medio ambiente.

El desarrollo del turismo debe buscar la sostenibilidad mediante el resguardo y mantenimiento de las condiciones de vida de las poblaciones locales y de su entorno paisajístico, también el de procurar la conservación y revaloración del patrimonio material e inmaterial de las comunidades de tal forma que permita elevar la autoestima social, así como la identidad local en interrelación con su ambiente natural.

Lamentablemente hoy muchas expresiones culturales, tanto de la costa, sierra y selva peruana, se están perdiendo o vienen sufriendo cambios debido a la poca identidad y conciencia cultural de las comunidades locales; además de erradas visiones de

planificación y gestión que finalmente se traducen en deformaciones de sus propios patrimonios culturales para adecuarlos a los gustos de los turistas.

En nuestro país, muchas regiones son núcleos de cohesión de interés cultural y natural por la capacidad de atracción que tienen sus recursos turísticos. Esta cohesión está dada por la llegada de visitante (turistas o excursionistas) nacionales e internacionales que se desplazan dentro del territorio nacional con diferentes motivaciones y expectativas como conocer lugares de cultura viva, sitios arqueológicos y arquitectónicos, espacios paisajísticos o naturales como por ejemplo el Majestuoso Machu Picchu (Cusco), Kuelap y Gocta (Chachapoyas), Chan Chan (Trujillo), Baños del Inca (Cajamarca), entre muchos más.

De acuerdo al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (2018) al ser el turismo una actividad importante que contribuye al desarrollo social de un pueblo, se torna cada vez más importante la necesidad de conocer e inventariar el patrimonio del país que cuente con la descripción de las características de potencialidad y atractividad de los recursos turísticos sean estos de categoría natural o cultural. Es así que se ve la necesidad de que, en la provincia cajamarquina de Chota, se cuente con información relevante de su patrimonio cultural material e inmaterial. Hoy en día, esta provincia cuenta ya con diversos e imponentes recursos naturales y arqueológicos, motivo de admiración que invitan a la aventura, entre ellos: Las Grutas y Chulpa de Negropampa, Torres de Chiguirip y Chetilla, Bosque de Piedras de Chucumaca, mirador Condorcaga, las aguas termales en Cumpampa (Tacabamba), La Tacshana (Conchán), o la laguna de Mishahuanga en Miracosta, el bosque natural de Ocshaulca, La Palma y el Bosque de

Protección de Pagaibamba donde se pueden apreciar variedad de colibríes o quindes, especies madereras como el romerillo, cedro, roble y lanche; plantas medicinales como la cascarilla o árbol de la quina. Además, la provincia de Chota cuenta con patrimonio inmaterial como fiestas religiosas y tradicionales como la Fiesta Internacional de San Juan Pampa, textilería y artesanía autóctonamente chotana, etc.

Existe diversidad de zonas donde se puede fomentar el turismo, pero lamentablemente, existen muchos factores desfavorables para el desarrollo de la actividad turística, tales como el desconocimiento y desinterés de los pobladores, la falta de operadores turísticos y autoridades que eduquen y preparen a la población para desarrollar la actividad turística con la intención de generar ingresos que sean un beneficio para el poblador chotano.

Esto hace saber que se tiene una cadena de recursos turísticos muy rica para ser “explotada” por los pobladores de la provincia de Chota, pero los grandes errores de la gestión del turismo es el no incluir activamente a las poblaciones locales dentro de los procesos de planificación o implementación de proyectos de inversión o desarrollo. Las poblaciones locales, al no verse ni sentirse involucradas dentro de estos proyectos, no generan ni reproducen ningún tipo de conciencia por la preservación del medio ambiente, por lo que, actividades como la minería, la deforestación, la agricultura agresiva, la caza y el tráfico de plantas medicinales y animales silvestres, surgen como medios ilegales para lograr su subsistencia.

Si se desea potencializar el turismo en la provincia de Chota, se debe buscar el bienestar de los pobladores dándoles calidad de vida acorde a las necesidades en base a

los que ellos son, saben y con lo que se identifican. Aquí radica el folclore y las diferentes expresiones en las que se manifiesta: artesanía, alfarería, orfebrería, ritos o leyendas; elementos que también pueden ser considerados como recursos turísticos que potenciarían un futuro desarrollo del turismo en un destino; y con esto se fomentaría el cuidado, conservación y respeto por esos valores culturales.

En la provincia y distrito de Chota, existe una variedad de recursos turísticos inmateriales que aún no son puestos en valor para su uso o, en el peor de los casos, no han sido registrados o inventariados. Es así que surge la necesidad de identificar los recursos turísticos inmateriales de esta provincia para conocer como contribuirían a potenciar el turismo en la zona.

Capítulo I
PLANTEAMIENTO DE LA
INVESTIGACIÓN

Capítulo I: Planteamiento de la Investigación

1. Formulación de Problema

a) Problema General:

¿Cuáles son las expresiones de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia?

b) Problemas Específicos:

- ¿Qué características presenta la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia?
- ¿Cuáles son las estrategias para que la artesanía del distrito de Chota sea recurso potencial turístico?

2. Objetivos

c) Objetivo General:

Determinar las expresiones de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia.

d) Objetivos Específicos:

- Identificar las características que presenta la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia.
- Determinar las estrategias para que la artesanía del distrito de Chota sea recurso potencial turístico?

3. Justificación

Esta investigación se justifica científicamente porque se ha utilizado el método científico, desarrollando técnicas y aplicando instrumentos de investigación, además del Manual para la Elaboración y Actualización del Inventario de Recursos Turísticos del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, enfocándose en el estudio sistemático de las expresiones de artesanía más relevantes de Chota, tales como la textilería y la confección del sombrero de paja palma. De acuerdo al marco teórico, a los resultados y a la discusión teórica de los mismos, se ha podido fundamentar la potencialidad de estos recursos turísticos de categoría Folclore del distrito de Chota.

En la práctica, la investigación se justifica en que los resultados han permitido sustentar que la artesanía de Chota, expresados en la textilería y la confección de sombreros de paja palma, deben ser incluidos y/o considerados como parte del desarrollo turístico de Cajamarca, es decir que las técnicas, conocimientos, talleres artesanales y otros elementos relacionados a estos, sean recursos importantes dentro del turismo en la provincia y distrito de Chota, como elementos que potencien un futuro destino turístico.

Además, con la descripción detallada de las más resaltantes expresiones artesanales del distrito de Chota también permite tener un registro etnográfico, logrando tener una fuente académica de consulta tanto para la población de Chota como para otras personas interesadas en folclore cajamarquino. Los resultados de

la investigación ayudarán a revalorar y tomar conciencia del valor cultural y turístico de este tipo de artesanía.

Institucionalmente, la investigación se justifica ya que aporta datos que permitirán que las instituciones públicas como la Dirección Desconcentrada de Cultura Cajamarca, la Dirección de Comercio Exterior y Turismo del Gobierno Regional o la misma Municipalidad Provincial de Chota, encargadas de cuidar, conservar y promover la cultura, tanto material e inmaterial, tengan información a nivel de diagnóstico para empezar a tomar las medidas necesarias para su protección y difusión. En tal sentido es de vital importancia los resultados de la investigación para desarrollar diferentes acciones sociales y culturales que permitan mejorar los niveles y calidad de vida de los pobladores.

Capítulo II

MARCO TEÓRICO

Capítulo II: Marco Teórico

1.1. Antecedentes

A. A nivel internacional

- Pérez et al. (2017) en su tesis “*Modelo de Negocio para la Comercialización de Artesanías Textiles Mexicanas*”, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, México, sostiene que el mercado europeo es más sensible y presenta signos de clara admiración hacia la artesanía como una muestra de la cultura de un país. La demanda de artesanía textil mexicana ha crecido en países europeos gracias a la difusión de diferentes actores de la sociedad que suman esfuerzos y voluntades. La comercialización de este tipo de productos y la difusión de estos van de la mano y difícilmente se da una actividad exitosa sin la otra. Hoy en día han cambiado las formas de emprendimiento, no es suficiente ya abrir un negocio y esperar a que el cliente llegase.
- García (2015) en su tesis titulada “*La Artesanía Oaxaqueña como Producto Creativo, Una evaluación de Creatividad en Productos de Alfarería hechos en Oaxaca, México*”. Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León, Oaxaca, México, afirma que la creatividad de la artesanía producida en Oaxaca es reconocida, pero poca atención ha motivado para retomarla como eje de estudio: Situación contradictoria con las abundantes oportunidades que la artesanía ofrece para documentar la creatividad presente en una cultura.

B. A nivel nacional

- Llanos y Tirado (2015) en su trabajo titulado “*Análisis de las Exportaciones de Artesanías de la Región Loreto, Periodo: 2009 – 2013*”, Iquitos – Perú, refiere que las exportaciones de artesanía de la región Loreto durante el periodo 2009 – 2013, mostraron un comportamiento variable, con variaciones positivas en un año y negativas en el otro. Así, por ejemplo, el año 2010 creció 77.37% en relación al año anterior, pero el crecimiento del año 2011 fue negativo en -35.46% para luego volver a crecer moderadamente en 5.64% el año 2012; y se cerró la serie el año 2013 con un crecimiento negativo de -39.84%.
- Neira y Pasapera (2015) en su investigación “*Artesanía y su Influencia en el Desarrollo Sostenible de los Artesanos del Caserío de Arbolsol en el distrito de Mórrope*”, Lambayeque, Perú, concluye que el nivel de desarrollo sostenible de los artesanos del caserío de Arbolsol no cumple con los parámetros establecidos por Sepulveda, Chavarría y Rojas (2005) ya que el gobierno local y nacional no está comprometido con la mejora de la actividad artesanal, no existe capacitación permanente para las asociaciones de artesanas, no se conciben márgenes de utilidad considerables para las artesanas debido a que el número de horas del proceso productivo es elevado, la materia prima es relativamente escasa al mismo tiempo que es costosa, además del frágil acceso a los mercados rentables. Del mismo modo sostiene que el algodón nativo como materia prima es un producto de calidad por sus colores naturales, su textura, y su fibra de fácil tejido; estudios

realizados por la Universidad de Lima determinaron que es antialérgico y posee grado de protección solar.

- Macedo y Quispe (2011) en su trabajo *“Consortio de Exportación y Calidad de Vida de las Familias Artesanales Textiles - Distrito de Ocongate”*, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Cusco- Perú, dice que los artesanos textiles elaboran sus productos de una manera tradicional empírica desconociendo las características y las condiciones que requiere un producto para la exportación. Las micro-unidades económicas productivas, presentan una baja capacidad de producción y ausencia de los procesos de control de calidad para la exportación, debido a la falta de acondicionamiento de carácter tecnológico y organizativo.
- Carhuamaca et al. (2012) en su tesis llamada *“Planeamiento Estratégico del Sector Artesanía De La Región Ayacucho”*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Santiago de Surco, Lima, Perú, hace referencia a la artesanía peruana, la cual ha despertado el interés de una serie de entidades de diversa índole al considerársele como una actividad económica idónea para enfrentar la pobreza, principalmente en las zonas rurales donde la producción artesanal está asociada a las economías familiares. Se estima que en el país existen alrededor de 100,000 talleres artesanales que ocupan directamente a casi 500,000 personas. La gran mayoría de estos talleres son mype. Las características positivas de la actividad artesanal son múltiples: es intensiva en mano de obra; el costo por puesto de trabajo creado es relativamente bajo; utiliza intensivamente los recursos propios

de cada lugar; contribuye al desarrollo económico geográficamente equilibrado y genera el ingreso de divisas para el país.

C. A nivel local

- Chuquimango (2017) en su trabajo titulado *“La Productividad de Artesanía Textil en el Distrito de Cajamarca año 2016”*, Cajamarca, Perú, argumenta que el 55% de los artesanos textiles se dedica a tiempo completo a la producción artesanal de dichos productos, es decir que constituye, para este grupo de personas, su actividad principal de la cual obtienen sus ingresos, respecto a la venta de sus productos: el 77% lo venden directamente al mercado local, también consideran en un 52% que los diseños y acabados son los aspectos más importantes del producto que posibilitan mejores beneficios y les permite ser más competitivos.
- Miranda (2014) en su investigación llamada *“La Producción y Comercialización Mejorada de Tejidos Artesanales, usando un Modelo Neoclásico. En los distritos de Cajamarca, Baños Del Inca y la Encañada”*. Universidad Nacional de Cajamarca, Cajamarca, Perú, presenta las limitaciones de la asociación: deficientes conocimientos en la comercialización de productos textiles, los integrantes de la asociación no tienen experiencia en el manejo de créditos financieros, tienen limitado equipamiento y tecnología en la producción de textiles dando como resultado la baja calidad en sus productos, un deficiente conocimiento de la tendencia del mercado de textiles, un deficiente uso de los recursos; además carecen de acuerdos o alianzas estratégicas con el sector público y sector privado, para el apoyo de sus actividades productivas en textiles. Luego

agrega que se evidencia que en el departamento de Cajamarca actualmente existen alrededor de 154 maestros artesanos formales que cuentan con un Registro Nacional del Artesano, además existen 85 asociaciones formales en la producción textil. A nivel departamental de Cajamarca hay un mayor número de artesanos organizados entre formales e informales en el ámbito del estudio; quienes cubren casi el 60% del total de la oferta regional de Challes, Bolsos, Chullos y Guantes.

- Valverde (2016) en su trabajo *“Oportunidad de Negocio en el Mercado Canadiense para Incentivar las Exportaciones Peruanas de Artesanía de Cerámica Producida en la Región Cajamarca, Periodo 2017 – 2021”*, Universidad Privada del Norte, Cajamarca, Perú, señala que los consumidores de alto nivel generalmente buscan diseños de vanguardia, exclusividad en los acabados, texturas y patrones, y de una calidad exquisita. Los consumidores de mediano nivel buscan una buena proporción diseño/calidad en una categoría de precio medio. Y los consumidores de bajo nivel son atraídos estrictamente por el precio y el aspecto inicial; la singularidad y la calidad son secundarios. Sumado a ello la oportunidad que el Perú tiene con el TLC suscrito con Canadá y la facilidad para hacer negocio con Canadá.

1.2. Teorías que sustentan la Investigación

La investigación utiliza la Teoría Científica de la Cultura de Malinowski para fundamentar el concepto de cultura, su constitución y visión antropológica; así mismo permite sustentar la posición de la investigadora en relación al tema de investigación.

Para Malinowski (1984), la cultura es el conjunto integral constituido por los utensilios y bienes, ideas y artesanías de los pobladores de una sociedad, esta surge como nuevas normas y costumbres a partir de las diferentes necesidades que experimenta la sociedad. Esto quiere decir que ningún cambio social aparece sin que hayan aparecido nuevas necesidades. Por ejemplo, los seres humanos desarrollan actividades para alimentarse, calentarse, guarecerse, vestirse, protegerse del frío, del viento y de la intemperie, para ello las personas se organizan formando grupos, instituciones y relaciones de intercambio para poder cubrir mejor dichas necesidades. Por eso la cultura está relacionada estrechamente a la teoría general de las necesidades.

La cultura es importante en las sociedades, y es punto principal para entenderlas, pues la cultura como obra del hombre y como medio de vida proporciona poder, seguridad y confort, además permite entender jerarquías, asociaciones y modos de comportamiento. La cultura necesita ser transmitida de generación en generación.

Malinowski. (1984), señala que toda teoría científica debe conducir hacia la observación, debe ser inductiva y verificable por la experiencia, y que deben ser accesible a cualquier observador (p. 87). Entonces, se puede inferir que la concepción conductista permite describir hechos que pueden ser observados.

Cuando el científico social decide hacer su investigación en un hecho cultural, el primer paso es identificar las expresiones o manifestaciones de la cultura y comprender el porqué de su presencia en una sociedad o grupo humano; es decir, es necesario saber sus motivaciones, sus impulsos, sus costumbres, sus reacciones en general. A partir de un enfoque antropológico permitiría definir tanto la forma como el significado de los

productos culturales conocidos como populares, creencias y costumbres; ya sean utensilios, ideas o artesanías. También es necesario proporcionar una explicación en base a una hipótesis, para poder contrastarla.

El investigador social debe apoyarse en leyes (estrategias, métodos o técnicas) como parte funcional del trabajo de campo, las cuales permitirían definir la cultura de manera más concreta y precisa.

En el caso concreto de la presente tesis, esta teoría permite fundamentar que la cultura de un pueblo se manifiesta a través de diferentes expresiones como la danza, los ritos, la gastronomía, la textilería y otros; que hacen único a una sociedad y que les permite ser identificadas dentro de un contexto más amplio. La identificación de las manifestaciones culturales de esta sociedad y su razón de ser, permitirá la observación in situ de los talleres de artesanía y fabricación de sombreros de paja palma de Chota para definir el proceso, sus motivaciones, y corroborar si pueden ser usados como potenciales.

1.2.1. Bases Teóricas

A. Turismo.

En el Congreso Internacional de Sociología en México (1965) se definió al turismo como el conjunto de interacciones humanas, como transportes, hospedaje, servicios, diversiones, enseñanza, derivados de los desplazamientos transitorios, temporales o de transeúntes de fuertes núcleos de población con propósitos tan diversos como son múltiples los deseos humanos y que abarcan gamas derivadas de motivaciones.

Por su parte, la Organización Mundial del Turismo (2005-2007), máxima institución internacional que gestiona el Turismo a nivel planetario, indica que el turismo es un

fenómeno social, cultural y económico relacionado con el movimiento de las personas a lugares que se encuentran fuera de su lugar de residencia habitual por un espacio de tiempo menos a un año, por motivos personales o de negocios/profesionales. Estas personas se denominan visitantes y el turismo tiene que ver con sus actividades, de las cuales algunas implican un gasto turístico.

Esta definición es amplia, ya que implícitamente hace mención a cinco dimensiones que abarca el concepto del turismo: desplazamiento, tiempo, motivación, actividad y la de interrelaciones humanas.

Para que el turismo se desarrolle, este requiere de ciertos elementos básicos que deben estar presentes en el espacio geográfico receptor o denominado, también, Destino Turístico. Uno de estos elementos son los recursos turísticos.

La Secretaría de Turismo de México (2002), indica que los recursos turísticos son la base del desarrollo de la actividad del turismo y, en función de su capacidad de atractividad y singularidad, pueden tener una gran influencia en la elección del destino por parte del visitante.

De acuerdo a lo indicado por la Secretaría de Turismo de México, así como en el lenguaje técnico de la especialidad de Turismo, muchos académicos coinciden en mencionar que los recursos turísticos son los elementos motivadores, ya que su presencia y gestión van a impulsar el arribo del flujo de visitantes.

Los recursos turísticos pueden ser de carácter natural o cultural y, por su fragilidad e incalculable valor (cuanto más únicas y frágiles, más capacidad de atractividad tiene en el mercado turístico) su protección y buena gestión ha de ser una prioridad por las

instituciones públicas del estado. De lo contrario, se pondría en peligro su integridad, valor y el potencial turístico.

Para una mejor gestión de los recursos turísticos, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú (2018), en su “*Manual para la elaboración y actualización del inventario de recursos turísticos*” divide a los recursos turísticos en cinco categorías de estudio y análisis:

- Sitios Naturales; esta categoría agrupa a diversas áreas naturales que, por sus atributos propios, son considerados parte importante del potencial turístico.
- Manifestaciones Culturales; se consideran las diferentes expresiones culturales del país, región o pueblo, desde épocas ancestrales (desarrollo progresivo de un determinado lugar) tales como lugares arqueológicos, sitios históricos, entre otros.
- Folclore; es el conjunto de tradiciones, costumbres, leyendas, poemas, artes, gastronomía, etc., del país, región y/o pueblo determinado.
- Realizaciones Técnicas, Científicas y Artísticas Contemporáneas; comprenden aquellas obras actuales pero que muestran el proceso de cultura, civilización y tecnología, con características relevantes para el interés turístico.
- Acontecimientos Programados; categoría que agrupa a todos los eventos organizados, actuales o tradicionales, que atraen a los turistas como espectadores o actores.

B. Folclore.

La Real Academia Española (2019), refiere que el folclore es el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.

El folclore está dado por las expresiones inmateriales, es decir por las costumbres, creencias y conocimientos o sabiduría que las personas, que conforman un grupo social, comparten e interiorizan sintiéndose identificados con ellos y formando parte de sus estilos de vida.

Iturria (2006) En el Tratado de Folklore señala lo siguiente: Es una manifestación de una cultura determinada que tiene que ver con la etnia, con su historia y con su paisaje físico, que tanto determina tal cultura. Todo hecho social pertenecerá al objeto de una ciencia social, que, siendo un todo, se divide por razones prácticas o didácticas, en varias ramas.

Así mismo, Iturria hace referencia que el vocablo “Folklore” aparece en la histórica carta que el arqueólogo William John Thoms, usando el seudónimo de Ambrose Merton, dirige el 22 de agosto de 1846 a la revista londinense “Athenaeum”. En ella propone a los estudiosos de la cultura popular, de las tradiciones, sustituir la denominación generalizada de “antigüedades populares”, “literatura popular” por el término compuesto “Folk” “Lore”. La mencionada sugerencia se abre rápido camino en el mundo intelectual. (p. 7)

Tamayo (1997) en su obra Folclore: Derecho a la Cultura Propia, sostiene lo siguiente: El folclore es uno de los más vastos y perdurables nexos del pueblo peruano con su cultura ancestral: los mitos, tradiciones, cuentos, leyendas, danzas, poesías,

canciones que tras un lento proceso de asimilación por el pueblo se enraízan y fructifican en todos los aspectos de la vida popular. Esta cultura, popular tradicional, se adquiere y difunde mediante la experiencia y el aprendizaje social; se colectiviza y logra vigencia gracias a que responde a necesidades biológicas y espirituales del grupo humano que la practica, y alcanza la plenitud de su sentido cuando permanece a través de generaciones y va desapareciendo el conocimiento de su origen tras el anonimato de sus creadores. (p. 15)

C. Artesanía

La artesanía es la forma material como se expresa la cultura de una comunidad autóctona. Sobre todo, en espacio rurales, donde la industria a gran escala no se desarrolla, la artesanía florece en diferentes formas: textilería, cestería, alfarería o cerámica, orfebrería entre otros. Formas que han permitido dar soporte social y económico a las poblaciones que llevan un estilo de vida tradicional.

Para Roncancio (1999) la artesanía es el resultado de la creatividad y la imaginación, plasmado en un producto en cuya elaboración se ha transformado racionalmente materiales de origen natural, generalmente con procesos y técnicas manuales. Los objetos artesanales van cargados de un alto valor cultural y debido al proceso son piezas únicas. Hoy la artesanía se proyecta como una solución productiva y económicamente rentable. (p. 3)

La artesanía requiere el despliegue de una serie de conocimientos, habilidades, procedimientos y técnicas para su materialización, además todas las formas de

artesanía, como la textilería o alfarería, requiere de materiales o materias primas que se obtienen directamente de la naturaleza como barro o mito, lana, paja palma, plantas, minerales entre otros.

Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal Ley N° 29073 (2007) menciona que es la actividad económica y cultural destinada a la elaboración y producción de bienes, ya sea totalmente a mano con ayuda de herramientas manuales, e incluso medios mecánicos, siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y esta continúe siendo el componente más importante del producto acabado, pudiendo la naturaleza de los productos estar basada en sus características distintivas, intrínsecas al bien final ya sea en términos del valor histórico, cultural, utilitario estético, que cumplen una función social reconocida, empleando materias primas originarias de las zonas de origen y que se identifiquen con un lugar de producción.

Se puede mencionar que esta normatividad reconoce al artesano como constructor de identidad y tradiciones culturales, aspecto importante para cimentar, gestionar y fomentar una actividad turística sostenible que busque la protección y la promoción de la actividad artesanal en todas sus expresiones.

La artesanía y el turismo son actividades muy diferentes, pero se complementan y relacionan. El fomento y desarrollo de la artesanía tradicional permite ampliar la oferta turística de un destino, especialmente de aquellos cuyo producto tienen una temática rural, comunitaria o vivencial.

1.3. Definición de términos básicos

A. Artesanía:

UNESCO (1997) Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

B. Artesano:

Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal Ley N° 29073 (2007) Entiéndase por artesano a la persona que se dedica a la elaboración y fabricación de objetos de manera manual y/o utilizando maquinarias artesanales y a baja escala. (p.4)

C. Patrimonio cultural:

Dibam (2005), señala que el patrimonio cultural es un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los

que se les atribuyen valores a ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes.

D. Recurso Turístico:

Según la Ley General de Turismo Nro. 29408, se entiende por recurso turístico “a las expresiones de la naturaleza, la riqueza arqueológica, expresiones históricas materiales e inmateriales de gran tradición y valor que constituyen la base del producto turístico”.

Capítulo III

PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

Capítulo III: Planteamiento Metodológico

2.1. Hipótesis

Las expresiones de artesanía del distrito de Chota están dadas por la fabricación de sombreros de paja palma y la confección de tejidos típicos los cuales son potenciales recursos turísticos para la provincia.

2.1.1. Operacionalización de variables

VARIABLES	DEFINICIÓN OPERACIONAL	DIMENSIÓN	INDICADOR	INSTRUMENTO	
Expresiones de la artesanía del distrito de Chota	Las expresiones de artesanía son las formas de cómo se materializan los tipos de artes manufacturados producidos por una sociedad a poca escala, entre ellas podríamos encontrar a la alfarería, orfebrería, textilería y otras a menor escala.	Confección de sombrero	· Diseño y materiales.	Ficha de observación	
			· Herramientas.		
			· Técnicas de confección.		
			· Proceso de producción.		
			· Lugar de producción y venta.		
		Textilería	· Clasificación y particularidad como recurso turístico	Guía de Entrevista	
			· Procesamiento de las fibras de lana.	Ficha de observación	
					· Diseño de los tejidos.
					· Materiales, Herramientas y/o maquinaria de tejido.
					· Técnicas de tejido.
· Lugar de producción y venta.	Guía de entrevista				
· Clasificación y particularidad como recurso turístico.					

2.2. Tipo de Investigación

La investigación es de tipo descriptiva, ya que se ha observado, descrito y analizado las características, procedimientos, técnicas y herramientas que se utilizan para elaborar las más relevantes expresiones de artesanía del distrito de Chota y así conocer y establecer la potencialidad de la artesanía como recursos turísticos. El procedimiento investigativo ha empezado con la descripción, luego la explicación y finalmente se realizó el análisis de los datos.

2.3. Diseño de Investigación

En el presente trabajo de investigación solo se recogió información a través del trabajo de campo, tanto en talleres de fabricación de sombreros de paja palma y asociaciones artesanales dedicadas a la textilería, no alterando o manipulando el objeto de estudio y por ende la información. Además, no se influyó o alteró la variable de estudio, tampoco se necesitó algún tipo de comprobación o experimento previo; por esto se puede indicar que la investigación es de diseño no experimental.

2.4. Universo, población y muestra

De acuerdo a las características investigativas del tema, se debe indicar que la población y muestra han sido las mismas, en tal sentido se ha trabajado con un universo muestral y las unidades de observación han estado conformadas por las asociaciones de

artesanos textiles del distrito de Chota y de las familias que desarrollan el arte de tejer sombreros de paja palma. Estas han sido seleccionadas a criterio de la investigadora considerando las dimensiones e indicadores de la variable de estudio, por lo que la muestra es no probabilística.

Tabla 1

Universo Muestral

N°	Asociación Artesanal	Unidades de observación
1	Abejitas Chotanas	2
2	Santa Rosa	2
3	Virgen María	2
4	Asoc. de Productores Ecológicos	2
5	Manos maravillosas	2

A. Unidades de Análisis:

Como entidades principales que se analizó en el estudio fueron las expresiones de artesanía denominadas textilería y la confección de sombreros de paja palma que se confeccionan en el distrito y provincia de Chota.

B. Unidades de Observación.

Son las unidades físicas que interesaron estudiar u observar en la investigación. Las unidades de observación estuvieron conformadas por cinco asociaciones de artesanos de textilería, y por dos familias que se dedican a confeccionar sombreros de paja palma.

2.5. Método y Técnicas de investigación

A. Métodos:

- Etnográfico:

Debido a que la investigación está estrictamente enmarcada en el paradigma cualitativo, ha sido de vital importancia utilizar el método etnográfico ya que permitió la descripción detallada de los procedimientos, técnicas, materiales, herramientas modelos típicos y otras características que envuelve la artesanía del distrito de Chota como parte de su cultura inmaterial; y de esta manera ir identificando sus posibles ventajas y aprovechamiento para el turismo en la zona.

- Inductivo -deductivo:

Estos métodos han permitido estudiar cada una de las dimensiones de la investigación a través de la recopilación de datos. La secuencia de trabajo ha sido realizar trabajo de campo donde se recopiló información real (in situ) de manera individual de cada uno de los indicadores de las dimensiones de estudio. Así, al hacer el estudio pormenorizado y análisis respectivo de cada uno de ellos, se ha podido llegar a conclusiones o generalizaciones para determinar si la artesanía es o no un recurso turístico potencial para el distrito y provincia de Chota y finalmente contrastar la hipótesis planteada.

B. Técnicas:

Las técnicas utilizadas han sido dos: la observación directa y la entrevista; ambas técnicas han permitido detallar y lograr encaminar la obtención de los datos. Vale mencionar que, durante la visita a los talleres y asociaciones artesanales, ambas técnicas se utilizaron de manera simultánea.

- Observación directa.

El Trabajo de campo consistió en visitar cada una de las asociaciones artesanales dedicadas a la textilería y tejido de sombreros de paja palma. En estas visitas se observó, preguntó y describió los hechos significativos, tal como son o como tienen lugar, sobre la elaboración de estas formas de artesanía.

En ese sentido, la observación directa formó parte del esquema de trabajo que utilizó la investigadora para recolectar la información necesaria. En las visitas de campo se utilizó los sentidos básicos, la operacionalización de variable (s) y el análisis para observar y registrar el procedimiento de confección y manufactura de la textilería y los sombreros de paja palma en Chota.

- Entrevista.

Mediante una conversación planificada, clara y precisa, entre el artesano y la investigadora se logró registrar datos precisos sobre el diseño, formas colores, materiales, técnicas de confección, proceso de producción, lugar de confección y

venta, materiales, diseños, colores y técnicas de manufacturación de la textilería y confección de sombreros de paja palma.

En la siguiente tabla se mencionan los artesanos textiles y de sombrero de paja palma que fueron entrevistados en la investigación.

Tabla 2

Relación de artesanos textiles y de sombreros de paja palma.

N°	Nombre	Edad	Variable de estudio	Mes y año de la entrevista
	Lucila Vásquez Pérez	57 años	Textilería	Marzo de 2020
	Ofelia Saldaña Benavides	38 años	Textilería	Junio de 2020
	Elvia Estela Díaz	78 años	Textilería	Marzo de 2020
	María Idrogo Campos	48 años	Textilería	Octubre de 2020
	María Rosaura Bustamante Muñoz	64 años	Textilería	Marzo de 2020
	María Yolanda Cabrera Medina	58 años	Textilería	Marzo de 2020
	Leonila Vásquez Idrogo	54 años	Textilería	Marzo de 2020
	Celina Dueñas Noriega	50 años	Confección de sombreros	Marzo de 2020

2.6. Instrumentos de investigación.

A. Ficha de observación

Se elaboró con la finalidad de ordenar la información y permitir el análisis objetivo de cada una de las unidades de observación. En esta ficha se registró entonces una descripción detallada del fenómeno de estudio. Fue elaborada por la investigadora tomando como base la Ficha de Inventario que está contenida en el *Manual para la elaboración y actualización del inventario de recursos turísticos (2018)*. Su

adaptación estuvo sujeta al hecho que el objeto de estudio está dado por aspectos culturales inmateriales.

Está constituido por ocho ítems en el que se registran información etnográfica y turística de las expresiones de artesanía de Chota, como la textilería y la confección de sombreros de paja palma. Este instrumento de recojo de datos fue validado por el Dr. Alfonso Antonio Terán Vigo en la modalidad de juicio de experto, quien además es asesor de este trabajo de investigación. (APÉNDICE 1)

B. Guía de Entrevista

Este instrumento se elaboró con la finalidad de obtener información de primera mano a través del diálogo entre la investigadora y los diferentes artesanos que participaron como informantes, además de poder ampliar y precisar los datos obtenidos a través de la observación directa. La guía de entrevista estuvo conformada por nueve preguntas troncales de las cuales se fueron formulando preguntas secundarias a medida que se obtenían las primeras respuestas de los informantes. También fue validada por juicio de experto por el docente asesor de esta investigación. (APÉNDICE 2)

2.6.1. Técnicas de Procesamiento y Análisis de Datos

Por las características de diseño y tipo de investigación, se optó por utilizar Microsoft Office con sus programas de Word y Excel para el ordenamiento y procesamiento de datos y elaboración de tablas o cuadros, los cuales han sido presentados con sus respectivas interpretaciones y discusiones.

Capítulo IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Capítulo IV: Resultados y Discusión

En este capítulo se expone los resultados de los datos obtenidos y/o recogidos en el trabajo de campo a través de los métodos e instrumentos de investigación descritos en el capítulo anterior. Los resultados han sido analizados e interpretados en base a la teoría citada y son presentados de acuerdo a los indicadores de las dos dimensiones de la variable de estudio: Confección del Sombrero de Paja Palma y la Textilería de Chota; esto con la finalidad de tener una mejor comprensión de los resultados.

3.1. Resultados

A. Confección de sombrero

El sombrero chotano de paja palma es uno de los más reconocidos a nivel nacional por su calidad, además es un símbolo del poblador chotano ya que forma parte de su vestimenta típica.

En el distrito de Chota, muchas comunidades se dedican a tejer sombreros de paja palma, por ejemplo: La Iraca, Chororco y Pangoray. La fama de estos sombreros ha trascendido a nivel regional, considerándose que la calidad del sombrero se mide en el espesor del tejido, mientras más denso mejor, tanto que en un sombrero de paja palma se puede tomar agua ya que no traspasa.

- **Diseño y materiales:**

Todo sombrero está constituido de dos partes: copa y falda. El diseño de un sombrero de paja palma es particular ya que la copa y la falda van en armonía

en cuanto a sus medidas, es decir, la falda tiene el mismo radio que el alto de la copa, a diferencia de otro tipo de sombreros como el bambamarquino o celendino, que la falda es mucho más ancha que la copa, y tienen la copa más alargada, casi terminado en punta: la copa es un trapecio alargado y bastante marcado. (APÉNDICE 3)

En la entrevista a Dueñas, ella menciona que un sombrero de palma es más difícil de tejer, sabemos que la calidad depende del grosor de la hebra de paja, y estos sombreros son tejidos con hebras muy delgadas y parejas de paja palma para que el tejido sea más tupido, y eso determina su calidad, por lo que su duración es mayor y su precio es más alto (C. Dueñas, comunicación personal, marzo de 2020).

El material fundamental y único en la elaboración de este tipo de sombrero es la paja palma. Estas son extraídas de las hojas de una variedad de palmera (*Carludovica Palmata*) que se cultivan en el sur del Ecuador y en el departamento de Piura en Perú. Esta fibra vegetal se vende por kilogramos, su precio es de ochenta soles el kilo y esta cantidad alcanzaría para tejer un sombrero completo y un poco más de otro. (APÉNDICE 4)

Dueñas comenta que los productores de sombreros de paja palma proceden primero a la cosecha de la paja y separan la rama principal para arrancarle las hojas de la nervadura principal, luego separa el haz del limbo de la hoja, para secar las fibras de paja a medida que se estiran (C. Dueñas, comunicación

personal, marzo de 2020). Acto Seguido, el productor escoge la paja de otro tipo de suciedad o fibra vegetal; normalmente la traen verde, para más duración y finalmente, ya secas, son trasladadas y comercializadas a los tejedores de sombreros.

La fibra de paja palma se lava con agua, sin detergente o ninguna sustancia química limpiadora, luego del lavado se deja secar al sol por uno a dos días o hasta que esté completamente seca. Seguidamente, Dueñas indica que se añade una solución de un tercio de agua con dos tercios de azufre para eliminar los restos de clorofila y blanquear la paja palma sutilmente (C. Dueñas, comunicación personal, marzo de 2020) dejándose secar nuevamente.

Luego, por cada manojo se cortan las puntas para igualar el largo, para luego partirla en tamaños muy finos y similares para que funcionen como hebras al momento de tejer. Finalmente, se chanca la paja con una piedra limpia, para hacerla más fina y volátil y así, se pueda trenzar con facilidad.

- ***Herramientas:***

Las herramientas que se utilizan para elaborar los sombreros son muy básicos y fáciles de conseguir y que, unido al conocimiento y experiencia del tejedor, logra obtener sombreros con las características antes descritas. Las herramientas a utilizar son las siguientes: (APÉNDICE 5)

- ✓ Una horma
- ✓ Una piedra

- ✓ Un retazo de tela
- ✓ Una navaja
- ✓ Una aguja con ojal grueso
- ✓ Una frazada grande
- ✓ Un recipiente de agua

La horma es un molde de madera que sirve para hacer la copa del sombrero, hecho de alcanfor o de madera de nogal, su forma es cilíndrica ligeramente trapezoidal. Las formas de las hormas van a variar de acuerdo al género: para mujeres y varones, además se tienen hormas especiales de mayor y menor tamaño que son para casos especiales, pues algunas personas tienen la cabeza un poco más grande o pequeña de lo habitual y también para niños.

Para los sombreros de paja palma de mujeres, la horma tiene diecisiete centímetros de diámetro en la base y en la parte superior catorce centímetros, doce centímetros de alto y de circunferencia de cuarenta y uno centímetros. Para los varones, que suelen tener la cabeza más grande debe tener diecinueve centímetros de diámetro en la base y en la parte superior dieciséis centímetros, catorce centímetros de alto y de circunferencia de cuarenta y cuatro centímetros, que como ya se indicó, puede variar de acuerdo al cliente. (APÉNDICE 6)

Una piedra de tamaño regular, aproximadamente de doce por ocho centímetros y se usa como base para sostener las hebras de palma para que no se jalen y sea más fácil saber el orden de las hebras.

Un retazo de tela, el cual debe estar muy limpio; sirve para proteger al sombrero de cualquier suciedad durante su elaboración, además para ir limpiando si se fueran ensuciando las hebras durante el tejido.

Una navaja bien afilada que servirá para ir cortando las sobras de paja en el tejido y los nudos que no queden estéticamente bien.

Finalmente, se requiere de una aguja con ojal grueso para coser el inicio y el remate; una frazada grande donde la tejedora se arrodilla y dispone de la materia prima y de las otras herramientas para empezar el tejido del sombrero y un recipiente con agua para humedecer la paja y sea más manejable.

- **Técnicas de confección:**

Dueñas menciona que la técnica utilizada es el trenzado artesanal y que para eso se usa un manojo aproximadamente para cada sombrero, pues el tejido debe ser muy templado y tupido; con las hebras previamente tratadas, que deben ser delgadas y de grosor similar (C. Dueñas, comunicación personal, marzo de 2020).

Se inicia el trenzado con una hebra por arriba y dos por abajo, y añadiendo hebras para que vaya aumentando el tejido y sea bastante cerrado. Se necesita mucha destreza, minuciosidad y paciencia para tejer o tramar las hebras de paja en

forma simétrica y exacta (APÉNDICE 7). Es importante precisar que la paja palma es bastante dura y, en ocasiones, podría generar cortes en los dedos de los tejedores debido a la presión que se ejerce al tejer.

Su confección dura alrededor de un mes.

- **Proceso de producción:**

Para empezar a tejer se debe tener un espacio amplio con bastante luz (natural o artificial). Se preparan los materiales alrededor de la tejedora, quien se arrodilla sobre una frazada y dispone de agua, retazo de tela, navaja, aguja, manajo de paja preparada y la piedra.

Dueñas explica que el tejido se inicia sobre la horma, desde el centro cosiendo cuatro hebras por el centro de cada una, o sea quedarían ocho puntas, se juntan tres hebras y se inicia trenzando bastante fuerte una hebra por arriba y dos por abajo, y se va sumando dos hebras por cada trenzada, Se va trenzando en espiral desde el centro de la copa hasta armar el círculo superior de la copa (C. Dueñas, comunicación personal, marzo de 2020).

A medida que se va avanzando con el tejido de las hebras se van sumando nuevas hebras, las que se van a piezar al largo de las que se van terminando. El trenzado se va realizando “pegado firmemente” o al ras de la horma. Terminada la copa se procede a trenzar la falda del sombrero, para ello se sigue tejiendo circularmente pegado al piso para que sea más fácil, preciso y tupido el tejido. (APÉNDICE 8)

Como se indicaba antes, la falda tendrá el mismo tamaño que el alto de la copa, porque la copa servirá de guía para el ancho de la falda. A medida que se va tejiendo, la tejedora se va mojando los dedos y salpicando agua para suavizar las hebras y sea más fácil tejerlas.

Cuando se van terminando las hebras, se pieza en la trenzada directamente, o se anuda ambas pajas, de manera que no se note el nudo; se corta con la navaja exactamente al terminar el nudo. Si se ensuciara las hebras, estas se van limpiando con el retazo de tela, pues si hubiese hebras manchadas, después de haber sido tejidas, será complicado quitar la suciedad. Al terminar de tejer la falda, se hace un doble nudo simple para evitar destejer el sombrero.

El terminado o remate se hace con doce pajas muy finas, para mejor acabado. Estas doce pajas se trenzan independientemente al tamaño del ancho de la falda del sombrero y luego con ayuda de la aguja y una paja más, se cose muy minuciosamente para que no se vea la costura. (APÉNDICE 9)

Para mayor protección, dentro de la copa, en el borde inferior, es decir justo la parte que descansa sobre la cabeza, se forra internamente con un listón de marroquí (tela tipo cuero) de cuatro centímetros de ancho y se cose, ya que suele ser la parte más vulnerable por el sudor y tiende a manchar el sombrero. (APÉNDICE 10)

Para la decoración, alrededor de la base de la copa se usa correas de cuero (mayormente marrón) para varones, de uno punto treinta centímetros de ancho y

diecinueve centímetros de largo, con una hebilla para sostenerla y darle mejor vista, y pasadores tejidos (mayormente negro) para mujeres de veinte centímetros de largo que se unen en un lazo pequeño. (APÉNDICE 11)

En cuanto al tiempo que demora la elaboración del sombrero de paja palma, este dependerá si es que se teje todo el día por varios días de manera corrida: la confección del sombrero dura 28 días. El precio de un sombrero chotano oscila entre 500 a 2000 soles, depende de la calidad del tejido, los acabados y las decoraciones.

- **Lugar de producción y venta:**

Los sombreros de paja palma se confeccionan en algunas comunidades del distrito de Chota como La Iraca, Chororco o Pangoray. Aún existen pobladores que se dedican a la confección de sombreros. Ellos ofrecen en venta en el mismo lugar de confección; es decir en sus casas donde tienen talleres, pero la mayoría venden los sombreros al por mayor a terceras personas que se encargan de mejorar el producto. Dueñas afirma que muchas veces los productores de sombreros le dan a menos precio sin terminado, y los terceros le añaden correas de cuero, o lazos de acuerdo a la necesidad del comprador final (C. Dueñas, comunicación personal, marzo 2020).

La venta normalmente se da en la ciudad de Chota, en la plaza de armas, mercados y alrededores los días jueves y domingos especialmente. Pero por su

popularidad y preferencia también son comercializados a otros distritos y provincias de Cajamarca.

B. Textilería

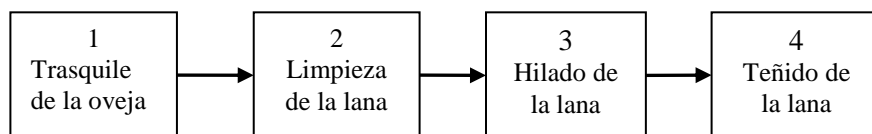
- Procesamiento de las fibras de lana:

La obtención de las fibras de lana y el procesamiento para obtener los hilos idóneos para el tejido es el primer paso a considerar en el estudio. De acuerdo a la artesana textil Saldaña, el procesamiento correcto de las fibras son importantes ya que de ellos dependerá la calidad de la tela que se tejerá. (O. Saldaña, comunicación personal, enero de 2021)

De acuerdo a las observaciones hechas en las visitas a los talleres y asociaciones textiles de Chota, este procesamiento de las fibras de la lana se da en cuatro pasos:

Figura 1

Secuencia del procesamiento de las fibras de la lana



- **Trasquile de la oveja**

Saldaña indica que, en primer lugar, lo que se va a necesitar es una tijera grande y bien afilada, un paño limpio para limpiarse las manos de la grasa acumulada del animal y un recipiente grande para poner la lana (O. Saldaña, comunicación personal, marzo de 2020)

Por su parte, Vásquez, Presidenta de Asociación Virgen María, menciona que el proceso de trasquilar una oveja se hace en un lugar limpio con suficiente luz natural de preferencia o artificial. (L. Vásquez, comunicación personal, marzo 2020)

Para trasquilar a la oveja, se necesita de una o dos personas, según la fuerza del animal y la experiencia del trasquilador. Si el trasquilador va a cortar la lana solo, debe usar una mano para cortar, y la otra mano y las piernas para sujetar a la oveja y moverla. Normalmente, se “manea” a la oveja, es decir se amarra las patas delanteras y las traseras por separado para evitar que patee.

Primero, se tumba a la oveja de manera que esté recostada boca arriba, con la cabeza recostada en la parte baja de las piernas del trasquilador, no totalmente echada pues se necesita iniciar por el cuello.

La técnica para trasquilar, es empezar por uno de los lados, de arriba hacia abajo, es decir empezar desde el cuello y continuar por la pata delantera, la panza, la pata trasera hasta el rabo del animal; al ir cortando la lana de a poquitos, esto se va haciendo al ras de la piel del animal obteniendo porciones pequeñas para evitar

lastimar a la oveja, luego se voltea a la oveja de costado (sobre la parte ya trasquilada) de manera que podamos ver el otro lado del cuerpo aún sin trasquilar para seguir cortando la lana por el lomo y terminar en el mismo orden especificado líneas arriba. (APÉNDICE 12)

Vásquez menciona además que el trasquile de las ovejas se hace normalmente al empezar el verano o durante toda esta estación ya que, de forma natural, la lana se separa de la piel del animal porque ya no soportan el calor que dicha lana les produce (L. Vásquez, comunicación personal, Marzo 2020).

Finalmente se puede señalar que se trasquila una vez al año, en algunos casos hasta dos, dependiendo de la producción de lana del animal y el clima. Algunos adultos mayores tienen la creencia de que se debe trasquilar a la oveja en luna llena para que crezca abundante, merina (muy crespa) y suave.

- **Limpieza de la lana**

Al finalizar el trasquile de la oveja se obtiene el “vellón”. Se denomina así al total de la lana trasquilada, la cual está sucia y llena de la grasa natural o sebo del ovino. La limpieza empieza con el lavado del vellón con agua caliente para desprender la sustancia grasosa de las fibras de la lana, no se usan detergentes ni otro producto químico de limpieza, pues puede deteriorar la calidad de la lana. Vásquez enfatiza que la lana se lava de dos a más veces necesarias, hasta que la grasa ya no sea tan densa. Si tiene mucho sebo se deja remojar de un día para otro, o en el lapso de unas horas (L. Vásquez, comunicación personal, Marzo 2020).

Luego continúa el secado de la lana al sol, es decir de manera natural. No se puede usar otro tipo de secado, ni industrial ni el fogón porque, en palabras de Saldaña, se puede maltratar la lana, mancharla y/o impregnar el olor a humo que luego será difícil desprender (O. Saldaña, comunicación personal, marzo de 2020)

El tiempo que se usa para el secado de la lana es, de acuerdo a Vásquez, de uno a ocho días y luego se recoge y se “descarmina” (L. Vásquez, comunicación personal, marzo de 2020). Este proceso consiste en desenredar y separar la lana con los dedos suavemente para disminuir el peso de los copos y sea más fácil el proceso de hilar. (APÉNDICE 13)

- **Hilado de la lana**

El hilado es el tercer paso en el procesamiento de las fibras de lana; este consiste en la transformación de la fibra de lana en un hilo continuo cohesionado y manejable para que permita el tejido del mismo. Para hilar se necesita como herramientas una rueca, un huso y un tortero (APÉNDICE 14)

La rueca es una vara de madera que mide un metro de largo por dos centímetros de ancho o circunferencia, tiene forma cilíndrica y alargada, y en uno de sus extremos tiene una pestaña pequeña o muesca para sostener el inicio del vellón limpio, lana o huango. Estela explica que el huango es la lana envuelta en la rueca, por lo que la rueca sirve para sostener el huango (E. Estela,

comunicación personal, marzo de 2020). La rueca se fabrica de madera del árbol chonta o lloque.

El huso es otra herramienta para el hilado de la lana que utiliza los artesanos textiles en Chota. Este es un palito muy parecido a un palillo de tejer, usualmente mide veinticinco centímetros de largo y medio centímetro de ancho o circunferencia, su forma es cilíndrica y alargada. Su función es albergar y formar el hilo que proviene desde el huso y que se impulsa con la yema de los dedos girándolo. El material del que lo fabrican es de madera del árbol de la chonta.

La última herramienta es el tortero y, de acuerdo a Estela, este sirve para brindar estabilidad y firmeza al hilado (E. Estela, comunicación personal, marzo de 2020). Como características principales usualmente tienen tres centímetros de diámetro aproximadamente, pueden ser hechos de piedra de tamaño pequeño con un orificio en el centro que permita atravesar el huso o se puede usar dos pedazos de tallo de la planta de repollo insertados en cruz en el huso o un pedazo de papa con el mismo orificio. Su función principal es la de permitir que el huso gire con firmeza por el peso y de estabilidad al momento de hilar.

Estela explica que el hilado empieza utilizando la lana descarminada, la cual se estira suavemente a manera de una sola tira gruesa, compuesta de varias hebras de lana, que luego se enrolla holgadamente en la rueca. A este enrollado de lana se le llama huango (E. Estela, comunicación personal, marzo de 2020).

Luego se empieza a hilar, para esto la rueca se aferra en la cintura de la hilandera (al costado izquierdo) y sosteniéndola con el antebrazo y el huso se sostiene en la mano opuesta de la rueca. El tortero se pone en la parte inferior del huso para darle peso y permitir que el hilado vaya parejo, además para evitar que el hilo acumulado en él se deslice por la parte inferior. En la rueca, se amarra el inicio para darle firmeza y con la mano izquierda se va sacando lana del huango, es decir se va sacando una fina hebra continua, pasándola por en medio de la yema de los dedos y torciéndola suavemente y pasándola al huso; paralelamente, con la mano derecha se va girando el huso por la parte superior para que la hebra tome consistencia y enrollar el hilo formado. (APÉNDICE 15)

Saldaña explica que, al terminar de hilar dos husos, con suficiente y similar cantidad de lana, se procede a armar el hilo. Para esto se va torciendo una hebra de cada huso con la yema de los dedos de la mano izquierda y con la mano derecha se gira el huso enrollando el hilo ya formado (O. Saldaña, comunicación personal, marzo de 2020)

Finalmente se madeja el hilo, para ello se utiliza dos palitos de treinta a cuarenta centímetros de alto y de espesor como de unos dos centímetros, estos palitos pueden ser ramas de cualquier árbol pero deben consistentes para que sujeten la madeja con firmeza, estos se disponen a treinta centímetros aproximadamente uno del otro, insertados en la tierra firmemente y se anuda el inicio del hilo en la parte superior de los palitos para luego enrollar el hilo del huso alrededor para crear la madeja. Ya está lista para teñir.

- **Teñido de la lana**

El teñido de la lana consiste en darle color al hilo obtenido en la fase anterior. Los artesanos textiles de Chota utilizan diferentes técnicas para el teñido de los hilos de lana, estas técnicas van a depender del pigmento o tinte a utilizar. Idrogo menciona que los pigmentos o tintes utilizados se utilizan de diferentes maneras, por ejemplo, el de uso directo, machacado, el macerado o el cortado (M. Idrogo, comunicación personal, marzo de 2020)

En el uso directo, el producto a utilizar no se altera de ninguna manera, esto quiere decir que las hojas, raíces, frutos, corteza o flores, no se va a cortar, triturar o alterar, se van a usar como se obtuvieron.

El machacado consiste en aplastar el producto hasta que se homogenice y aprovechar al máximo sus propiedades, este proceso se puede hacer con morteros o cortándolo finamente a cuchillo.

El macerado consiste en remojar el producto por unos días o semanas con agua para que durante el proceso se ablande y se obtenga la mayor cantidad de tinte natural.

El Cortado consiste en cortar en trozos pequeños el producto de manera que se pueda aprovechar mejor las sustancias líquidas de dicho producto.

Idrogo indica que hay formas o procedimientos generales para obtener el tinte natural de las plantas, en un perol de cobre lo suficientemente grande para que, entre la madeja, se hierven las raíces, cortezas, hojas, frutos o flores según

sea el caso con agua por una hora, luego se añade la lana en madeja holgadamente para una mejor penetración, y se hierve por treinta minutos más con la lana sumergida en el tinte. Hay que estar pendientes y mover constantemente la lana con una cuchara de palo para que el teñido sea parejo. Después, se añade fijador y se deja hervir unos treinta minutos más. Para terminar, se enjuaga hasta que el agua salga clara totalmente. (M. Idrogo, comunicación personal, marzo de 2020)

Finalmente, la madeja se deja secar totalmente pero no directamente al sol; el secado, normalmente, dura entre uno o dos días, dependiendo del clima. Para ser usada en el tejido, preferentemente se ovilla por peso.

Cabe indicar que, de acuerdo al producto a usar, habrá variantes durante el procedimiento del teñido, por ejemplo, algunos productos necesitan más tiempo en el fuego para obtener el líquido, otros necesitan fuego más lento durante el teñido.

Estela indica que la proporción es de trescientos gramos del producto o tinte, que podría ser una planta, por cada cinco litros de agua para teñir cien gramos de lana. (E. Estela, comunicación personal, marzo de 2020). Esto depende de la intensidad del color que se desee y de cuan tiernos son los productos a usar.

Para fijar el color y evitar que se destiña con el uso y lavado, se tiene que usar productos fijadores como sal, vinagre, piedra lumbre o alumbre, sulfato de cobre, ceniza u hollín. La proporción es de una cuchara de sólidos o dos cucharas

de líquido por cada 100 gramos de lana, aunque algunos productos necesitan más cantidad de fijador.

Tabla 3

Plantas y técnicas que se utilizan para obtener el color				
N°	Planta	Parte de la planta	Técnica	Color obtenido
1	Matico	Flor	Machacada	Amarillo
2	Cebolla	Cascara	Uso Directo	Melocotón
3	Sauco	Fruto	Machacado	Morado
4	Eucalipto, barro y hollín	Hojas	Uso Directo	Gris
5	Chilca	Hojas y Cogollos	Cortado	Verde
6	Aliso	Corteza Hojas Tiernas	Cortado	Marrón Amarillo
7	Molle	Corteza y hojas	Cortado	Amarillo
8	Andanga	Hojas y corteza Fruto	Cortado Molido	Habano o almendra
9	Cacho de venado	Tallos y hojas	Uso Directo	Amarillo
10	Nogal	Fruto	Uso Directo	Marrón
11	Taya	Corteza	Cortado	Gris
12	Betarraga	Fruto	Machacado	Rosado
13	Hierba Santa	Hojas	Cortado	Mal Verde
14	Cadillo	Hojas	Cortado	Amarillo Verdoso
15	Chinyango	Hojas	Cortado	Amarillo Bajo
16	Chilca	Hojas	Cortado	Mal Verde
17	Zapalluquero	Corteza	Uso Directo	Amarillo
18	Nogal	Fruto Verde	Machacado	Marrón Beige

- **Diseño de los tejidos:**

El diseño tiene que ver con la elaboración de productos para la industria textil como fibras, hilos y tejidos. El diseño de los tejidos requiere de la creación de soportes o maquinarias, materiales, técnicas y estructuras con propiedades y características específicas, con el fin de obtener productos únicos para la confección de vestuarios y/o para la decoración.

En Chota, los artesanos textiles utilizan dos tipos de diseño en el tejido que elaboran: el diseño llano y el de dos asas o ases.

Bustamante precisa que el diseño llano es de tejido más simple, normalmente es de un solo color, y no tiene labor, pero a veces podemos hacerle labor por un solo lado que se realizará como bordado. Además, si se hace de dos colores, el tejido saldrá rayado. Para este tipo de tejido se usa una illaua, dos callhuas (alzadora y golpeadora) y un putij. (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020)

El tejido de diseño simple es el más sencillo y común que se puede encontrar en el mercado textil de Chota, su uso es principalmente para tejidos que servirán para confeccionar ropa o atuendos de uso común como chales, ponchos, fajas o polleras. El término labor es muy utilizado y hace referencia a las figuras diagramadas (líneas, dibujos, letras entre otros) que son hechos con hilos de lana en el mismo tejido dándoles colorido e identidad. Para la confección de estos tejidos se utilizan herramientas e instrumentos propios del telar de cintura, pero en menor

cantidad de las que se usan para la confección de tejidos con el diseño de dos asas o ases.

Bustamante también menciona que otro diseño es el de dos asas o ases y que estos son los tejidos más apreciados, suelen ser de labores muy variadas y colores muy vivos (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020).

La particularidad de este tipo de diseño es que las telas presentan un color base y la labor de otro color por el lado derecho, pero al darle vuelta a la tela a su lado revés, el color de la labor se convierte en el color base y el color base (del lado derecho de la tela) se convierte en el color de la labor; es decir se invierten los colores del lado derecho y del revés de la tela. Bustamante también indica que para este tipo de tejido se usa tres illauas, tres callhuas y un putij. (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020). (APÉNDICE 16)

- Materiales, herramientas y/o maquinaria de tejido:

En esta sección se identifica y trata sobre las características que presentan las herramientas artesanales que usan los textileros de Chota para confeccionar sus tejidos; sean estos con diseño llano o de dos asas. Cabe resaltar que las medidas de cada utensilio o herramienta, varía de acuerdo al tejido a confeccionar y a su tamaño (ancho). Por ejemplo, el ancho del tejido de una faja no es igual al de un callo o tapa de un poncho. Cabrera, artesana perteneciente a la Asociación Santa Rosa, dijo que las principales herramientas y/o utensilios para tejer son el cungalpo, la chamba, el

cargador, el pilar, las illauas, el tramero, las callhuas y el putij (M. Cabrera, comunicación personal, marzo de 2020)

El cungalpo o cungalpio, son dos varas que se colocan al inicio y al final del tejido y sirven para sostener y dar rigidez al tejido, tienen forma rectangular y los extremos terminados en v hacia dentro, para poder enganchar tanto la chamba, como la cargadora, respectivamente. Mide noventa centímetros de largo por cuatro centímetros de ancho por un metro con setenta centímetros de altura. Debe ser hecho de madera firme, como las del árbol de lanche, quinua, quinua roja o babilla. (APÉNDICE 17)

La chamba es un soporte a manera de cadena, o sogá que se engancha al cungalpio superior, debe medir dos metros aproximadamente, pues se utilizará de a dos. Su función es sujetar el tejido al árbol a través de un nudo simple que termine en lazo para que rodee el tejedor o pilar, y el otro extremo se divide en dos lazos que sujetan las esquinas superiores del cungalpio, así sostiene todo el peso del tejido y de la tejedora. El material que se utiliza es sogá tejida en cadenas o sogá simple. (APÉNDICE 18)

El tejedor o pilar es la pieza donde se sostiene el tejido; puede ser un árbol, poste o en el can o cane de las casas antiguas, es decir en una viga ubicada afuera de las casas que atraviesa a la o las vigas principales, de manera perpendicular a las vigas o pilares principales. Algunos pobladores chotanos de edad avanzada

llamaban a los árboles que sujetaban el tejido “bramadero”. Este debe tener una altura de más de un metro con ochenta centímetros. (APÉNDICE 19)

La callhua, es la pieza que peina, separa y escoge el tejido, mide de ochenta a noventa y cuatro centímetros de largo, por dos metros con cincuenta centímetros de ancho y un metro con ochenta centímetros de alto. Su forma es rectangular pero los extremos no terminan en esquina, sino que el borde se redondea hacia el centro, a manera de trapecio alargado y redondeado, es decir bordes ligeramente curvados. Para los tejidos más complejos se usan tres tipos de callhuas: La alzadora, la golpeadora y la escogedora. (APÉNDICE 20)

La *callhua alzadora* tiene como función alzar o levantar las hebras superiores o del color de fondo, de las hebras del color secundario o color de labor. Su tamaño es de cinco centímetros menos ancho que la callhua golpeadora. La *callhua golpeadora* es la que peina o golpea hacia abajo las hebras que se van tejiendo, de manera que las temple y hace que el tejido vaya parejo. La callhua *escogedora* que es la responsable de escoger o separar las hebras de la labor. El material usado debe ser una madera resistente y fuerte como la del árbol de quinua o lanche.

El tramero es la pieza que lleva el hilo para tejer. Mide cincuenta centímetros de largo, por seis centímetros de ancho por dos centímetros de alto. Tiene forma rectangular y tiene horquetas a ambos lados, como el cungalpio, para sostener el hilo y no se caiga. Muchas veces la tejedora usa una rama delgada donde pueda envolver el hilo. Su función es llevar el hilo para formar el tejido, es decir es la pieza

que cruza con el hilo. El material no debe ser pesado, puede ser carrizo o chilca.
(APÉNDICE 21)

El putij es la herramienta que sirve para separar los hilos de colores, permitiendo al tejedor ponerlos uno arriba y otro abajo. Mide setenta y un centímetro de largo por cuatro y medio centímetros de ancho. Su forma es cilíndrica y alargada. Su función es mantener los colores separados y el material con el que se fabrica es el maguey, carrizo o penca. (APÉNDICE 22)

Las Illauas son los palillos finos que recogen las hebras y van unidas al tejido por hilos, específicamente van de manera perpendicular a los hilos. Hay dos tipos de illauas: las illauas de tejido y las illauas de labor, y su número depende del tipo de tejido. Mide ochenta y ocho centímetros de largo, por un centímetro de diámetro y tiene forma cilíndrica y alargada; el material puede ser carrizo, chilca o lloque, se recomienda que este sea fofo y liviano para no sumar peso al tejido.
(APÉNDICE 23)

El cargador es una pieza con forma de cinturón grueso que se sujeta alrededor de la cintura baja de la tejedora, y ella se recuesta ligeramente jalando de esta cuerda. El tamaño es variable según el ancho de la tejedora, pues debe ser a medida para que no sobre ni ajuste mucho a la tejedora y genere comodidad. En sus extremos es más delgado y en la parte del centro es más gruesa, para ser como un ligero asiento para la tejedora. Su función es templar y estirar el tejido para evitar

puntos flojos. Está hecho de cabuya (fibra de pencas) o rafia trenzada y/o tejida. (APÉNDICE 24)

El prendedor o prenda es una vara con dos clavitos que sirve como guía para el tejido. Mide setenta centímetros de largo por un metro con veinte centímetros de ancho. Su función es ser la guía del tejido, para seguir el ancho del tejido y no se encoja o se anhee. El material con el que se fabrica es la chilca, carrizo o espina, que sea madera fofa para evitar peso. (APÉNDICE 25)

- **Técnicas de tejido:**

Bustamante menciona que para tejer se debe empezar con el urdido de los hilos (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020). Urdir es, básicamente, preparar los hilos para pasarlos a la callhua. Para ello, se usa estacas u horquetas hundidas en la tierra que deben ser más altas que el ancho del tejido y con una distancia aproximada a lo que va ser el largo del tejido. En la primera y última estaca, se ata un cordel o soguilla de dos metros con cincuenta centímetros aproximadamente, con un nudo en la base de la estaca, dejando una punta con suficiente cordel para anudar luego la urdimbre y con la otra punta del mismo cordel se sube hasta la parte superior y se vuelve a hacer un nudo. El cordel debe tener sobrante. (APÉNDICE 26)

Las distancias entre estacas no deben ser exactas, pero si aproximadas, o como las artesanas dicen “Al ojo” pues a medida que se avance el tejido, se va a ir

avanzando los cruces de hilos. La cantidad de estacas será según el diseño del tejido: Llano o dos asas.

Bustamante señala que para el tejido llano se usa cuatro estacas. Las tres primeras estacas se ponen rectas a corta distancia una de la otra, pero semejantes (equidistantes), y la última va mucho más separada, hasta el largo del tejido. Por ejemplo, si se va a tejer una pieza de tres metros, la distancia de la primera estaca a la segunda será de unos cuarenta centímetros al igual que de la segunda a la tercera, y la distancia de la tercera a la cuarta será de un metro con ochenta centímetros. Se puede usar uno o dos colores (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020).

En el caso que sea un color el que se use, se ata dos puntas de diferentes ovillos en la cuarta estaca. Muchas artesanas prefieren hacer el tejido “de a dos” es decir con dos hebras, esto para lograr un tejido más tupido y poder avanzar más rápido. Entonces se atan dos puntas de cada ovillo, rodeando la cuarta estaca para dar inicio a urdir. Ambas hebras separadas rodean la tercera estaca y se cruzan para rodear separadas la segunda estaca, una de ellas sigue de frente hacia la primera estaca para juntarse con la segunda hebra, que se cruza hacia el otro lado. Juntas bordean la primera estaca. Ahora para la segunda vuelta, después de rodear la primera estaca, se sigue el mismo orden. La hebra que cruzó en ocho al terminar la primera vuelta sigue de frente para encontrarse con la hebra del mismo color y la otra hebra que siguió de frente en la terminación de la primera vuelta cruza para encontrar a la hebra que le corresponde, nuevamente cruzan separadas hasta la cuarta estaca y se repite el mismo procedimiento hasta lograr el ancho deseado.

Hay que tener en cuenta que, si en la primera vuelta se bordeó la primera estaca por el derecho, la última estaca se bordeará por la izquierda. El cruce es similar al dibujo de un número ocho. Hay que tener en cuenta que el orden de las hebras debe ser el mismo. Si se inició con la hebra derecha por debajo cruzando con la hebra izquierda por encima, en las demás vueltas, se debe respetar el mismo orden.

En el caso que sea de dos colores, el procedimiento es el mismo, pero se atará al inicio de diferentes colores, una hebra de un color y la otra del otro color. Cabe resaltar que cuando se trabaja dos colores es mucho más fácil distinguir el orden de urdir.

Para el tejido dos asas, Bustamante indica que se usan seis estacas, pues se tiene que hacer dos cruces de hilo más. La posición de las estacas es igual a la de (tejido) llano, además la cuarta y quinta estaca irán en la misma proporción a la primera, segunda y tercera (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020)

Necesariamente debe usarse dos colores, pues un color irá a un lado y al otro color al otro lado. El procedimiento inicia igual, pero para la cuarta y quinta estaca se cruza en forma del número ocho, de igual manera que para las estacas dos y tres, pero mezclando un color con otro. Si tiene doble hebra, serían dos hebras: una de cada color y dos hebras de distinto color también. Para la primera estaca el cruce es igual que del tejido llano.

Terminando de urdir se ata el final. En lugar de la segunda, tercera, cuarta y quinta estaca (según sea el caso) se atarán hilos por la mitad, de manera que, al sacar las estacas, no se pierda los cruces. Luego, se sacan las estacas.

Del cordel o sogá que habíamos atado en la primera estaca, se coge el sobrante de la base de la estaca y se va “lazando” cada dos vueltas, es decir uniendo con el cordel, pero dejando un espacio de cordel como lazos, de manera que sirvan como puntos u orificios para atarlos al cungalpio. Con la otra punta se atraviesa los orificios y se amarra de un lado por la pestaña inferior del cungalpio y se une a la otra punta del cungalpio, dejando un sobrante para poder asegurar adicionalmente a la chamba, y se ata de igual manera en la otra pestaña inferior del cungalpio. Bustamante sigue indicando que luego se desparrama las hebras. Desparramar es separar las hebras para evitar que se enreden entre sí y que se superpongan o estén muy alejadas unas de otras (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020). Para asegurar, con el sobrante del cordel se va enrollando el cungalpio con las puntas de las hebras en espiral, lo más rígido y pegado que se pueda, a esto se le llama coser. De la última estaca se repite el procedimiento con el cungalpio inferior.

El tiempo para urdir es de medio día aproximadamente, pero depende de la destreza de la tejedora, además es la parte más importante para que el tejido salga bien, se podría decir que es la base.

Bustamante indica que es momento de iniciar el acto de tejer y de poner todas las piezas en su lugar (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020).

Si el tejido es llano la disposición es la siguiente:

- El cungalpio inferior va en la estaca cuatro.
- La illaua superior o illaua madre va en la estaca tres.
- El putij va en la estaca dos.
- El cungalpio superior va en la estaca uno.

Si el tejido es a dos asas la disposición es la siguiente:

- El cungalpio inferior va en la estaca seis.
- La illaua inferior va en la estaca cinco.
- La illaua del centro va en la estaca cuatro.
- La illaua superior o illaua madre va en la estaca tres.
- El putij va en la estaca dos.
- El cungalpio superior va en la estaca uno.

Luego de urdir los hilos, continúa el illauar que consiste en separar las hebras de hilo para poder tejer. Sin el cruce de illauas no se podría hacer el punto, porque el tramero pasaría una vez y luego destejería cuando vuelve a pasar.

Para illauar se necesita una fibra textil ligeramente elástica y resistente como el nylon o algún hilo que no sea débil para coger las illauas. Hay dos tipos de illauas: Las illauas de tejido y las illauas de labor.

Para hacer las illauas del tejido se requiere de un hilo bastante largo; Bustamante indica que se coge la punta del nylon y se va enlazando en cada hebra de los hilos urdidos, es decir se rodea la hebra de hilo con el nylon y se deja un sobrante a manera de orificios para insertar la illaua y se vuelve a rodear la siguiente hebra sucesivamente, de manera que insertando la illaua quede bien sujeta a los hilos, pues se va a jalar (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020).

Como ya se mencionó, para el tejido llano, solo se usa una illaua, la cual irá en el lugar de la tercera estaca, y su función será separar las hebras superiores de las inferiores, o en el caso que sea de dos colores, separar los colores.

En el caso del tejido de dos asas, tendrá tres illauas: La primera será la illaua madre o illaua principal, la cual funcionará como separador del color de fondo y el color de la labor, su ubicación será en el lugar de la segunda estaca. Las illauas secundarias irán en lugar de la tercera y cuarta estaca, justo donde se cruzan los colores.

Para las illauas de labor, se procede de la misma manera que las illauas de tejido, pero solo son algunas hebras del color de la labor las que se van a illauar; esto depende de la labor y su tamaño. Antes de empezar a tejer se debe illauar toda la

labor, y a medida que se avanza, se va escogiendo la illaua de labor que corresponda. Por ello se requiere buena memoria y concentración para saber el orden de las illauas.

Después de illauar ya estamos listos para iniciar el tejido. Primeramente, se prepara el tramero: Estela menciona que el hilo del tramero debe ser de cualquiera de los dos colores del tejido o una hebra de cada uno, y si tiene un solo color, debe ser del mismo. Muchas tejedoras, prefieren hacer la trama de dos hebras para avanzar el tejido. Se ata el inicio y se enrolla en el tramero hilo suficiente para hacer el tejido (E. Estela, comunicación personal, marzo 2020).

Se ata el hilo del tramero en uno de los extremos de la urdimbre. En el caso del tejido llano, el putij estará en el cruce de los colores, separándolos para que sea más fácil insertar la callhua golpeadora; se levanta la illaua para separar los colores y luego se pasa el tramero de extremo a extremo, la callhua golpeadora peina la hebra tejida pasando por en medio de las hebras inferiores y superiores. Se vuelve a levantar la illaua para permitir el cruce de hilos y se inserta la callhua golpeadora justo entre el cruce superior y se peina hacia abajo los cruces, de manera que se junten a los puntos. Nuevamente se levanta la illaua y se cruza el tramero, la callhua golpeadora peina la hebra tejida pasando por el centro de las hebras inferiores y superiores. Este proceso se repite hasta lograr el largo deseado.

Estela precisa que, si el tejido es llano con labor, hay dos maneras de hacerlo, puede ser bordada, que es la más fácil o cuando se hace llano de dos colores, se separa las illauas de labor como se indica en illauada, y el proceso es similar a diferencia que

después de cada cruce de hilo, se teje la labor como en el tejido de dos asas (E. Estela, comunicación personal, marzo de 2020).

Si el tejido es de dos asas, el tejido se inicia atando el comienzo del hilo del tramero por uno de los extremos de la urdimbre para luego pasar el tramero hacia el otro lado.

Como hay seis estacas el procedimiento empieza levantando la illaua madre para separar los colores, se inserta la callhua alzadora justo en el putij para que la separación sea más notoria, luego la callhua golpeadora se inserta en el cruce superior de hebras y baja hasta la parte inferior, es decir el inicio del tejido, peinándolo con la callhua golpeadora lo suficientemente fuerte para quede tupido. Luego se cruza el tramero, y se vuelve a peinar con la callhua golpeadora. Jalando con cada mano las dos illauas secundarias, la illaua inferior se jala hacia arriba un poco más, de manera que el cruce inferior sea más pronunciado que el superior. Se inserta la callhua alzadora con el lado más ancho para separar mejor y por el mismo lado se inserta la callhua golpeadora para bajar los cruces de hebras y hacerlas punto. Otra vez se cruza el tramero y se vuelve a peinar con la callhua golpeadora. Nuevamente se jala con cada mano las dos illauas secundarias, pero esta vez la illaua superior se jala hacia arriba un poco más, de manera que el cruce superior sea más pronunciado que el inferior. Se inserta la callhua alzadora para separar mejor y por el mismo lado se inserta la callhua golpeadora para bajar los cruces de hebras y hacerlas punto. Otra vez se cruza el tramero. Este procedimiento se repite hasta que se inicie con la labor.

Al iniciar a tejer la labor, Bustamante indica que el procedimiento es el mismo, pero, después de levantar la illaua madre para separar los colores, va a tener el color de fondo por encima (M. Bustamante, comunicación personal, marzo de 2020), jalando la illaua de la labor que corresponde, se pasarán estas hebras a la parte superior y se escoge los hilos illauados. Para ello, se sostiene con una mano las hebras de la labor mientras se inserta la callhua escogedora. Para que se note más la separación de las hebras de la labor y las hebras de fondo; y por esta separación se inserta el tramero para hacer el punto. Se peina bien desde el cruce, Luego se sigue con el mismo procedimiento, de jalar con cada mano las dos illauas secundarias y repetir el proceso.

Cabe resaltar que a medida se avanza con el tejido, se debe cambiar las illauas de la labor. Por ejemplo, una flor simple de ocho pétalos tiene cuatro illauas, al iniciar la labor se teje con la illaua uno, y después de dos vueltas completas se sigue con la siguiente illaua, lo mismo con la tercera y la cuarta hasta llegar a la mitad de la flor. A partir de ahí se teje en espejo, es decir desde la illaua cuatro, luego la tres, la dos y la uno de manera que la imagen de la flor salga pareja. Las vueltas a tejer dependen del ancho del pétalo. Pero si la labor es diferente, por ejemplo, un caballo, tendrá un número de illauas de acuerdo al largo de la labor.

La tejedora, en todo momento está sosteniendo su peso sobre la cargadora, de manera que aplica la fuerza para tensar los hilos y que el tejido salga parejo.

Y a medida que se va avanzando el tejido, se va enrollando, para que siempre se esté tejiendo al inicio. Para ahorrar tiempo y para hacer la pieza más pareja, el tejido se hace lo suficientemente largo para cortarla en dos o tres partes, dependiendo del tejido. A estas partes se le llama “callos”, los cuales luego serán cosidos para armar el tejido final. Por ejemplo, para un poncho o frazada se usan cuatro callos regulares o dos grandes, para una alfombra de una sola pieza.

Estela indica que cuando se termina de tejer, se cortan los hilos que rodean los cungalpios y se cose inmediatamente. Luego se corta, de ser necesario, los callos y se cosen uno con el otro de acuerdo al ancho del tejido deseado (E. Estela, comunicación personal, marzo de 2020). Finalmente, se hace el ribeteado para dar terminado a la pieza. Para ello, hay que tener en cuenta el tipo de tejido: Para ponchos, fondos, chales y frazadas se teje con punto de trenza una fajilla finita llamada “fajina” de uno a dos centímetros de ancho por el largo de la pieza; para algunas frazadas se cose fajas de tela y se las cose arriba y abajo de la frazada o por los cuatro lados.

Es importante mencionar que antiguos artesanos textiles de Chota usaban varas para medir y libras para pesar: Una vara chica mide ochenta centímetros y una vara grande ochenta y cuatro, una libra es igual a cero punto cuarenta y cinco kilogramos.

Todos los artesanos entrevistados hacían mención de “la labor” cuando explicaban el conjunto de acciones que hacían para hacer sus tejidos. En ese sentido

se debe reiterar que la labor son los dibujos, letras o números que adornan el tejido. Para sacar labor puede ser de una muestra (tejido ya hecho) o se puede dibujar en papel cuadriculado y así poder contar los puntos a tejer.

También los artesanos textiles hacen mención “al punto”. El punto es la forma de entrelazamiento de hebras del tejido que se confeccionará. Los más conocidos son: cordoncillo que es un tejido fino y muy tupido, cordillata que es más grueso, en cocos, en motas, etc. Son muy usados para dar los acabados a los ponchos, frazadas y chales.

En las salidas de campo y levantamiento de información a los diferentes talleres y asociaciones textiles de Chota, se consultó sobre el tiempo estimado que demora confeccionar un tejido. El tiempo va a estar dado en función al tipo de prenda de vestir, a la labor o decoración del tejido y a la experticia y rapidez de cada tejedora. En la siguiente tabla se especifica el tiempo estimado para confeccionar un tejido a callhua, sin tener en cuenta el urdido.

Tabla 4

Tiempo Estimado para Confeccionar un Tejido a Callhua

N°	Tejido	Cantidad de días
1	Alforja pequeña	Cinco
2	Alforja grande	Ocho
3	Frazada	Diez - quince
4	Poncho	Ocho
5	Bayeta o chale.	Ocho
6	Faja chotana	Tres
7	Alfombras o sobrebanca	Cinco

Nota: En la tabla se aprecia el tiempo, expresado en días, que se requiere para terminar un tejido.

- Lugar de producción y venta:

Los lugares de producción están dados por los talleres de las asociaciones textiles que fueron visitadas, las mismas que se encuentran en la ciudad de Chota y alrededores. También se puede encontrar artesanas textiles en la zona rural o en “el campo”, las que tejen en sus propias casas. Es desde estos lugares que la producción textil es trasladada a los diferentes puntos de distribución.

La producción textil de las artesanas de Chota se da en función a una producción individual, por encargo o para la venta directa. La producción

individual es aquella en la que los tejidos son hechos para el uso cotidiano de la misma familia de la tejedora, por ejemplo, ponchos, alforjas o polleras. La producción por encargo se da cuando comerciantes locales (de la ciudad de Cajamarca o de provincias cercanas) realizan pedidos o contratos de compra de los tejidos con las artesanas chotanas con el fin de revenderlos en otros mercados de la región y del país. Finalmente, la producción de venta directa es aquella en la que las textileras chotanas se trasladan a la ciudad a vender sus productos directamente a las personas o también cuando las personas interesadas o clientes van a sus talleres y/o asociaciones.

Vásquez, presidenta de Asociación Virgen María, indica que ellas (artesanas textiles) no tienen acceso al mercado turístico de manera directa, sino que comercializan sus productos a través de intermediarios como comerciantes que tienen sus puestos de ventas de artesanía en la ciudad de Cajamarca y por pedido de personas que ya conocen su trabajo (L. Vásquez, comunicación personal, marzo de 2020).

En cuanto a los precios de los productos textiles, Vásquez aclara que no hay precios fijos porque todas las artesanas no hemos fijado un precio igual (L. Vásquez, comunicación personal, marzo de 2020); por esto se debe precisar que los precios de los productos textiles son referenciales y, en muchos casos, se establecen en base a la negociación previa, al material utilizado o a la labor diseñada. En la siguiente tabla se referencia algunos de los precios más frecuentes.

Tabla 5

Precios referenciales de los tejidos de Chota

N°	Tejido	Precio referencial en soles
1	Alforja pequeña	100.00
2	Alforja grande	150.00 – 250.00
3	Frazada	200.00 – 350.00
4	Poncho	300.00 – 500.00
5	Bayeta o chale	200.00 – 300.00
6	Faja chotana	15.00 – 20.00
7	Alfombras sobrebanca	o 80.00 – 150.00

Nota: los precios son referenciales y se establecen en base a la negociación previa, al material utilizado o a la labor diseñada en el tejido.

3.2. Discusión

La descripción detallada de los resultados permite comprender que las dos dimensiones de este estudio, textilería y confección de sombreros de paja palma del distrito de Chota, presentan características de autenticidad y particularidad, puesto que tienen cualidades únicas en su tipo, mucho más ahora que está de moda lo ecológico y andino, dotado de cultura.

En ambos casos, los resultados comprueban que son las dos expresiones de arte más importantes de la cultura inmaterial que tiene este distrito y provincia, ya que conservan la sabiduría y experticia de artesanos y pobladores de la zona, además de presentar características únicas como el uso de materiales propios de la zona y herramientas artesanales hechos de madera de árboles nativos, y que representan al auténtico chotano.

Como afirma García (2015) sobre la importancia del reconocimiento de la creatividad en la artesanía; los tejidos y sombreros que se producen en el distrito de Chota son reconocidos por sus materiales y el detalle de la calidad de sus acabados, pero contradictoriamente, poca atención ha motivado para tomarla como eje de estudio y mucho menos para que sea utilizada como un recurso turístico potencial. Como se dijo, esta situación es contradictoria con las abundantes oportunidades que la artesanía chotana ofrece para documentar y proyectar la creatividad de esta cultura hacia el mundo.

Por otra parte, y como indica Chuquimango (2017) en su investigación, en las visitas de campo a los talleres de artesanos textiles y de los confeccionistas de sombreros de Chota, también se ha corroborado que las tejedoras se dedican a tiempo completo a la producción artesanal, es decir que constituye la actividad económica principal de la cual obtienen sus ingresos. El distrito de Chota, no es la excepción, las artesanas se dedican de lleno a la artesanía y la acompañan con sus actividades secundarias como ganadería y agricultura que es la actividad principal de sus esposos.

Pérez et al. (2017) hacen referencia a la importancia a la presencia de consumidores que demandan productos artesanales. La demanda de la artesanía textil chotana ha crecido en la región Cajamarca, así como en regiones aledañas como Lambayeque, Piura, Lima y La Libertad gracias a la difusión que realizan otros artesanos y comerciantes (mayoristas y minoristas) que compran y venden textiles y sombreros de paja palma. La comercialización de este tipo de productos y la difusión de estos van de la mano, pero no son aprovechadas para ampliar la oferta turística cajamarquina.

El sombrero chotano de paja palma es uno de los más reconocidos a nivel nacional por su calidad, además son un símbolo para cada chotano, por ser parte de la vestimenta típica. La particularidad es la calidad del sombrero que se mide en el espesor del tejido: muy fino, tanto que se puede tomar agua en él, porque no traspasa. Perfectos para la lluvia y para protegerse del calor. Por ello pueden durar hasta ocho o diez años a diferencia de otros tipos de sombreros. Otra particularidad es que los sombreros de paja palma favorecen al que lo usa porque son simétricos: la copa y la falda son del mismo ancho, lo que los hace más tradicionales y delicados, la fama de la calidad y el valor comercial del sombrero de paja palma es el mayor en comparación a los elaborados con toquilla y junco, estos dos últimos tienen tejidos más sueltos y sin acabados que buscan la perfección. Además, que su precio supera con gran diferencia a otros tipos de sombrero.

Respecto a la venta y/o comercialización de sombreros de paja palma, estos son vendidos directamente al mercado local; en la mayoría de casos, los artesanos venden directamente en sus talleres a clientes finales y terceros, quienes con el fin de comercializar, se encargan de mejorar el producto en cuestión de terminados y decoraciones para venderlo a mayor precio; también se considera que el uso de diseños y acabados, que son aspectos importantes, posibilitan mejores beneficios, permiten ser competitivos y potenciales recursos turísticos para la zona.

El arte de tejer a callhua, es realmente hermoso, un conjunto de herramientas que, al combinarlas cuidadosamente entre sí, dan forma al tejido. Pero es un trabajo sacrificado desde el procesamiento de la fibra de lana de oveja hasta el mismo acto de tejer requiere mucha paciencia, concentración, fuerza y dedicación. Las piezas de mayor calidad son aquellas que tienen un tejido fino y tupido hecho de hilo fino, no atraviesa nada, hasta el agua demora en pasar. Las artesanas chotanas se han especializado en hacer tejidos autóctonos, con características y diseños muy diferentes a los tejidos de otras partes de la región. Esto se debe al uso de herramientas artesanales propias del ámbito rural, por ejemplo, la callhua, la rueca y el huso, hechas de maderas de árboles nativos de la zona, así como al conocimiento y experticia de cada procedimiento que siguen de manera ordenada. Del mismo modo se sostiene que el uso de lana de oveja como materia prima, son productos naturales de calidad y son teñidos también con productos naturales que los hacen más únicos, con mejor textura y fibra de fácil tejido.

La venta de los productos artesanales es más directa, pues tiene talleres en la misma ciudad, periódicamente asisten a ferias donde comercializan sus productos, además que instituciones como DzCETUR y la Municipalidad Provincial cuentan con stands de venta de sus productos. Esto ayuda muy bien a ampliar la oferta de atractivos turísticos, no solo de la provincia sino de toda la región.

Finalmente, el Manual para la elaboración y actualización del inventario de recursos turísticos (2018) brinda la metodología y las pautas para identificar y analizar los recursos turísticos y así determinar grado de importancia o jerarquización de recursos, para tal caso solo correspondería a aquellos cuya naturaleza es la de ser tangible o de bien cultural material.

**CONCLUSIONES
Y
RECOMENDACIONES**

CONCLUSIONES

- Las expresiones de artesanía de la provincia de Chota están dadas por la textilería artesanal típica y la confección de sombreros de paja palma, son potenciales recursos turísticos para el distrito y provincia.

- La textilería artesanal y los sombreros de paja palma presenta características de autenticidad; es decir es original y no presenta imitación alguna permitiendo que la mayoría del material etnográfico que concentra, identifica el vestuario típico del poblador o pobladora de la provincia.

- El proceso de fabricación de la artesanía, así como la conservación de las diferentes técnicas de trabajo de los artesanos, convierten a la textilería y la confección de sombreros de paja palma en potenciales recursos turísticos culturales capaces de ser introducidos para complementar los diversos productos turísticos que ofrecen las agencias de viajes de la región.

- Las estrategias a realizar para conservar y poner en valor a la textilería y la confección de sombreros de paja palma son amplias desde proyectos impulsados por las instituciones involucradas hasta los tipos de turismo que se pueden implementar como el turismo vivencial o el turismo rural comunitario.

- La venta y comercialización de sombreros de paja palma y textilería son vendidos directamente en talleres, mercado local y por terceros, lo cual permite opciones para la oferta.

- La textilería presenta características importantes que los convierten en potenciales recursos turísticos y les otorgan una singularidad especial. Esta singularidad está representada, por ejemplo, en las técnicas autóctonas y tradicionales para procesar las fibras de lana, desde el trasquile de la oveja, utilizar tintes naturales para teñirlas, la forma de hilar con rueca y la sabiduría artística para darle forma a cada una de ellas. Todo ello asegura la armonía con los diseños originales asociados al color, textura, forma y tamaño.

- La confección el típico sombrero de paja palma, reconocido por su gran calidad, por su delicado tejido tupido constituye para el mercado artesanal de la región de Cajamarca una gran alternativa, determinando una cadena productiva tradicional cuya comercialización se extiende a regiones como Lambayeque, Piura, Lima y La Libertad.

- De acuerdo a este manual de inventario, la textilería y la confección de sombreros de paja palma estarían dentro de los recursos turísticos, en la categoría folclore, del tipo “artesanía y artes” , su naturaleza es estrictamente de cultura inmaterial y conserva en su técnica sabiduría ancestral.

RECOMENDACIONES Y/O SUGERENCIAS

- Se sugiere que la Universidad Nacional de Cajamarca, a través de su facultad de Ciencias Sociales, siga desarrollando trabajos de investigación descriptivas que recojan datos de expresiones culturales de toda la región de Cajamarca ya que de esta manera queda un registro de las características propias de estas expresiones y así tener líneas de base para promover acciones de fomento, mejora y de proyección de uso turístico.
- A las asociaciones artesanales de Chota, se sugiere fortalecer su grado de asociatividad generando mecanismo de trabajo compartido que ayude a mejorar las decisiones de gestión y puesta en valor de los productos artesanales que elaboran.
- A la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cajamarca se le sugiere que fortalezca las capacidades de los artesanos textiles y confeccionistas de sombreros de paja palma referidos en temas de negociación, comercialización y asociatividad y poder hacer frente al mercado turístico de manera más justa.
- A la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo de Cajamarca y Dirección Zonal de Comercio Exterior y Turismo Chota, para que actualice la información de la ficha de inventario de la artesanía de Chota, así como promover y liderar esfuerzos intersectoriales para introducir la actividad artesanal como experiencia de vida para los

diversos turistas que se interesen por conocer más sobre la cadena productiva de esta actividad.

- A las instituciones públicas y privadas menores para que apoyen al sector artesanal, gestionando asesoría técnica, financiera y apertura de nuevos mercados para consolidar nuevos emprendimientos locales que al final serían complementarias al desarrollo del turismo.

REFERENCIAS

- Carhuamaca, E., Chacón, N., Meza, R. & Roig, V. (2012). Planeamiento Estratégico del Sector Artesanía de la Región Ayacucho [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Santiago de Surco, Lima, Perú]. Repositorio Institucional.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14176/CARHUAMACA_CHACON_PLANEAMIENTO_AYACUCHO.pdf?sequence=1
- Chuquimango, T. (2017). La Productividad de Artesanía Textil en el Distrito de Cajamarca año 2016 [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Cajamarca]. Repositorio Institucional.
https://repositorio.unc.edu.pe/bitstream/handle/UNC/975/T016_42504825_T.pdf
- Congreso Internacional de Sociología en México. (1965).
<https://www.eumed.net/rev/turydes/10/cpav.htm>
- DeCarli G. (2019). Patrimonio. Instituto Latinoamericano de Museos y Parques (ILAM).
<https://ilamdir.org/preguntas-sobre-patrimonio/>
- Dibam, (2005) Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos. [Documento].
<https://docplayer.es/69179716-Artesania-por-disenador-industrial-enrico-roncancio-p.html>
- García, E. (2015). La Artesanía Oaxaqueña como Producto Creativo, Una evaluación de Creatividad en Productos de Alfarería hechos en Oaxaca, México. Huajuapán de León, Oaxaca, México.
https://www.uis.edu.co/webUIS/es/investigacionExtension/comiteEtica/normatividad/documentos/normatividadInvestigacionenSeresHumanos/13_Investigacionetnografica.pdf

Iturria (2006) Tratado de Folklore.

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú. (2007, 25 de julio). Ley N° 29073. Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal. Diario Oficial El Peruano.

https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/31550/22190_24_Ley_del_artesano_y_desarrollo_actividad_artesanal_2012b.pdf20180706-19116-64g8dk.pdf

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú. (2009, 8 de setiembre). Ley N° 29408. Ley General de Turismo. Diario Oficial El Peruano.

<http://extwprlegs1.fao.org/docs/pdf/per89826.pdf>

Llanos, D. & Tirado, F. (2015). Análisis de las Exportaciones de Artesanías de la Región Loreto, Periodo: 2009 – 2013 [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de la Amazonía Peruana]. Repositorio Institucional.

https://repositorio.unapiquitos.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12737/3476/Diana_Tesis_Titulo_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Macedo, R. & Quispe, J. (2011). Consorcio de Exportación y Calidad de Vida de las Familias Artesanales Textiles - Distrito de Ocongate [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco]. Repositorio Institucional.

<http://repositorio.unsaac.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12918/904/253T20110018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Malinowski, B. (1984) Una Teoría Científica de la Cultura. Sarpe. Madrid.

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú. (2018, diciembre) Manual para la elaboración y actualización del Inventario de recursos turísticos. (Primera edición).

https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/consultorias/directoriosManuales/Manual_para_la_Elaboaracion_y_actualizacion_del_inventario_de_recursos_turisticos.pdf

https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/consultorias/directoriosManuales/Manual_para_la_Elaboaracion_y_actualizacion_del_inventario_de_recursos_turisticos.pdf

Miranda, O. (2014). La Producción y Comercialización Mejorada de Tejidos Artesanales, usando un Modelo Neoclásico. En los distritos de Cajamarca, Baños Del Inca y la Encañada. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Cajamarca]. Repositorio Institucional.

<https://docplayer.es/82311603-Universidad-nacional-de-cajamarca-facultad-de-ciencias-economicas-contables-y-administrativas-escuela-academico-profesional-de-economia-nacio-al.html>

Neira, V. y Pasapera, S. (2015) Artesanía y su Influencia en el Desarrollo Sostenible de los Artesanos del Caserío de Arbolsol en el distrito de Mórrope, Mórrope-Lambayeque, Perú.

Organización Mundial del Turismo. (2005-2007)

<https://www.unwto.org/es>

Pérez, M., Vázquez, H., Fregoso, A. & Ortega, L. (2017) Modelo de Negocio para la Comercialización de Artesanías Textiles Mexicanas. [Tesis de Maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente].

<http://artesianiatextil.com/wp-content/uploads/2017/10/MODELO-DE-NEGOCIO-PARA-LA-COMERCIALIZACION-DE-ARTESANIAS-TEXTILES-MEXICANAS.pdf>

Real Academia Española. RAE (2019) Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario)

<https://dle.rae.es>

Roncancio, E. (1999). Artesanía.

Secretaría de Turismo de México, SECTUR (2002)

Tamayo, W. (1997) Folclore: Derecho a la Cultura Propia. Primera Edición: Setiembre de 1997. Instituto Interamericano de Derechos Humanos; Centro de Recursos Educativos, Amnistía Internacional -San José.

<https://www.corteidh.or.cr/tablas/23532.pdf>

Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación. UNESCO (1997).

<https://es.unesco.org/>

Valverde, D. & Zuloeta, G. (2016). Oportunidad de Negocio en el Mercado Canadiense para Incentivar las Exportaciones Peruanas de Artesanía de Cerámica Producida en la Región Cajamarca, Periodo 2017 – 2021 [Tesis de Licenciatura, Universidad Privada del Norte Cajamarca]. Repositorio Institucional.

APÉNDICES

APÉNDICE N° 1

MODELO DE FICHA DE OBSERVACIÓN

FICHA DE OBSERVACIÓN DE CAMPO

NOMBRE DEL RECURSO TURÍSTICO:		
CATEGORÍA:	TIPO:	SUBTIPO:
DESCRIPCIÓN:		
PARTICULARIDADES:		
OBSERVACIONES:		
LUGAR DE OBSERVACIÓN:		
MATERIAL AUDIO VISUAL ACTUAL DEL RECURSO TURÍSTICO: Escribir el código y/o nombre de la fotografía para su ubicación en el archivo digital.		

APÉNDICE N° 2

MODELO DE GUIA DE ENTREVISTA

GUÍA DE ENTREVISTA DE INVESTIGACIÓN

Fecha:

Nombre del entrevistado (a):

.....

Lugar, Asociación y/o taller artesanal:

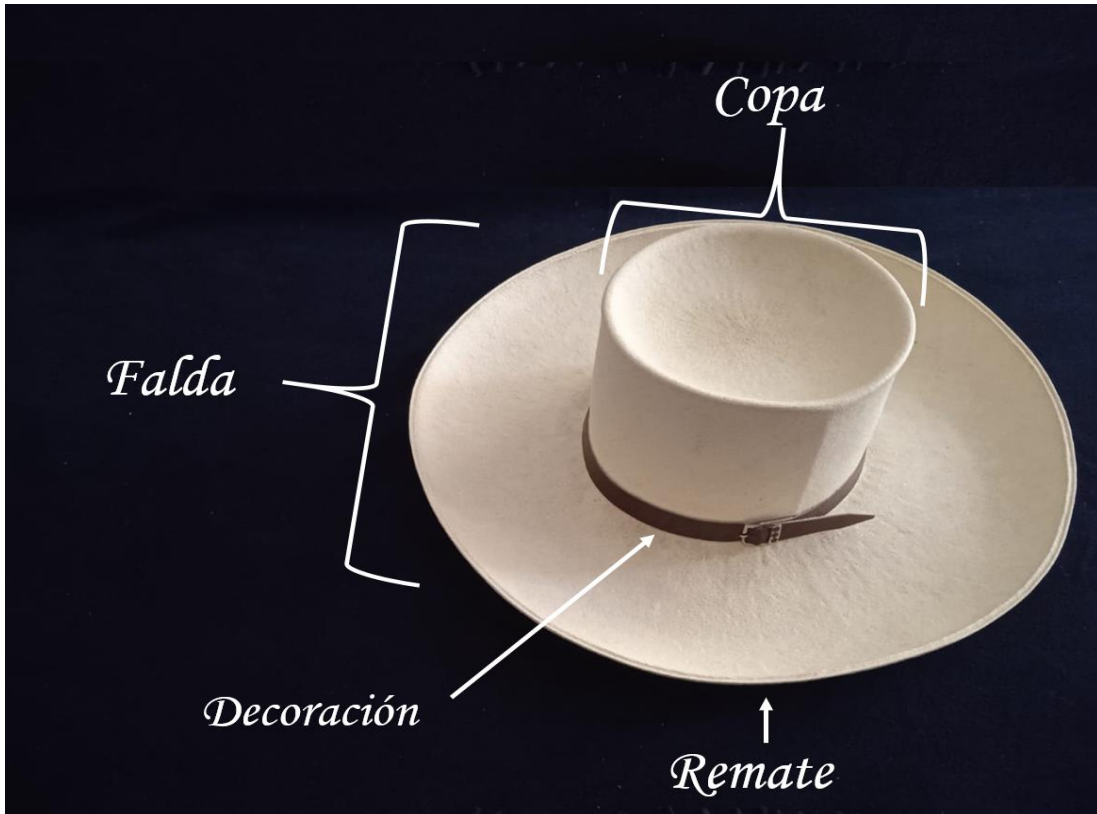
.....

Objetivo: Conocer sobre las características, materiales y procesos de elaboración o confección de tejidos y de sombreros de paja palma de los artesanos de Chota – Cajamarca.

1. ¿Qué materiales utiliza para confeccionar los tejidos y/o sombreros de paja palma?
2. ¿Qué procedimiento realiza usted para obtener la materia prima para su trabajo? ¿Podría explicarlo?
3. ¿Qué diseño o diseños realiza usted en la confección de sus tejidos?
4. ¿Cuáles son las herramientas que usted necesita para hacer su trabajo artesanal? ¿Podría usted describirlas?
5. ¿Qué técnicas de confección de tejido (de lana o de paja palma) utiliza en la elaboración de su trabajo artesanal? ¿Podría usted describirlas?
6. ¿Cuál es el proceso de producción y/o elaboración de su producto artesanal?
7. ¿Dónde es el lugar donde realiza su trabajo? (especificar al entrevistado si es taller o su domicilio) y ¿Qué características debe tener?
8. ¿Cuáles son los lugares de distribución y venta de sus productos artesanales?
9. ¿Cuáles son los precios de sus productos artesanales?

APÉNDICE N° 3

PARTES DE UN SOMBRERO CHOTANO



APÉNDICE N° 4

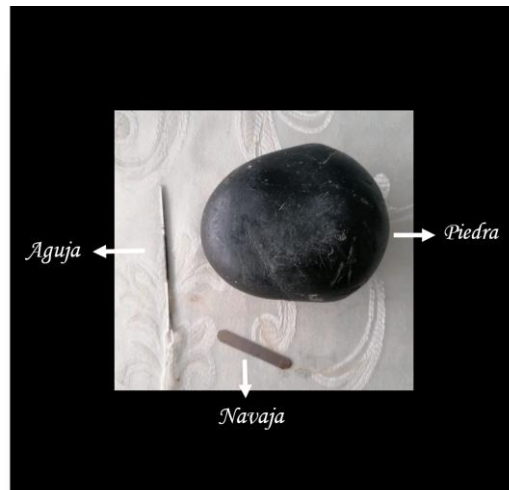
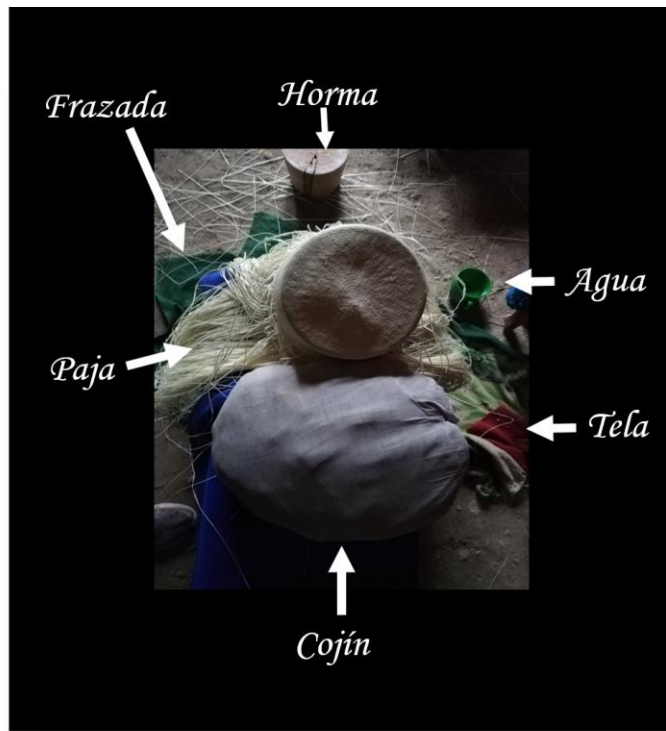
PLANTA DE PALMERA (*Cardulovica palmata*)



FUENTE: <https://archivo.infojardin.com/tema/carludovica-palmata-fotos-de-flores-y-frutos-de-esta-planta-parecida-a-palmera.125824/>

APÉNDICE N° 5

HERRAMIENTAS PARA ELABORAR EL SOMBRERO DE PAJA PALMA



APÉNDICE N° 6

TAMAÑOS DE FORMAS DE SOMBRERO DE PAJA PALMA



APÉNDICE N° 7

TÉCNICA DEL TEJIDO DE LA PAJA PALMA



APÉNDICE N° 8

ARTESANO TEJIENDO EL SOMBRERO DE PAJA PALMA



APÉNDICE N° 9

REMATE Y BORDES DEL SOMBRERO DE PAJA PALMA



APÉNDICE N° 10

ACABADO INTERIOR DE LOS SOMBREROS DE PAJA PALMA



APÉNDICE N° 11

DIFERENCIAS DE LOS SOMBREROS DE PAJA PALMA POR GENERO



APÉNDICE N° 12

TRASQUILE DE LAS OVEJAS Y OBTENCIÓN DE LA FIBRA DE LANA



APÉNDICE N° 13

LAVADO Y SECADO DEL VELLÓN DE LANA



APÉNDICE N° 14

HERRAMIENTAS ARTESANALES PARA EL HILADO (RUECA, HUSO Y TORTERO)



APÉNDICE N° 15

ARTESANA REALIZANDO EL HILADO



Señora Rojana Nuñez

APÉNDICE N° 16

DISEÑO DEL TEJIDO: LLANO Y DOS ASAS



APÉNDICE N° 17

HERRAMIENTA DE TEJIDO: EL CUNGALPO



APÉNDICE N° 18

HERRAMIENTA DE TEJIDO: LA CHAMBA



APÉNDICE N° 19

HERRAMIENTA DE TEJIDO: TEJEDOR, PILAR, BRAMADERO



APÉNDICE N° 20

HERRAMIENTA DE TEJIDO: CALLHUA (alzadora, golpeadora, escogedora)



APÉNDICE N° 21

HERRAMIENTA DE TEJIDO: TRAMERO



APÉNDICE N° 22

HERRAMIENTA DE TEJIDO: EL PUTIJ



APÉNDICE N° 23

HERRAMIENTA DE TEJIDO: ILLAUA



APÉNDICE N° 24

HERRAMIENTA DE TEJIDO: CARGADOR



APÉNDICE N° 25

HERRAMIENTA DE TEJIDO: PRENDE



APÉNDICE N° 26

EL URDIDO (orquetas)



APÉNDICE N° 27

Matriz de Consistencia Metodológica

“LA ARTESANÍA DEL DISTRITO DE CHOTA COMO RECURSO TURÍSTICO POTENCIAL PARA LA PROVINCIA”								
Formulación del Problema	Objetivos	Hipótesis	Variables	Dimensión	Indicador	Fuente (Instrumento de recolección)	Metodología	Población y Muestra
¿Cuáles son las expresiones de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia?	<p>a) Objetivo General: Determinar las expresiones de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia.</p> <p>b) Objetivos Específicos:</p> <p>a) Identificar qué características presenta la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico potencial para la provincia.</p> <p>b) Identificar la potencialidad turística de la artesanía del distrito de Chota como recurso turístico para la provincia.</p>	Las expresiones de artesanía del distrito de Chota están dadas por la fabricación de sombreros de paja palma y la confección de tejidos típicos los cuales son potenciales recursos turísticos para la provincia.	Expresiones de la artesanía del distrito de Chota	Confección de sombrero	· Diseño y materiales.	Ficha de observación	Etnográfico: Inductivo -deductivo:	05 Asociaciones de artesanos textiles del distrito de Chota 02 familias que fabrican sombreros de paja palma.
					· Herramientas.			
					· Técnicas de confección.			
					· Proceso de producción.			
					· Lugar de producción y venta.			
	Textilería			· Clasificación y particularidad como recurso turístico	Ficha de observación			
				· Procesamiento de las fibras de lana.				
				· Diseño de los tejidos.				
				· Materiales, Herramientas y/o maquinaria de tejido.				
				· Técnicas de tejido.				
· Lugar de producción y venta.	Guía de entrevista							
· Clasificación y particularidad como recurso turístico.								