

SARANCA

*- REVISTA DEL INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTRÓPOLOGIA -
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES*

Nº 20

Octubre de 1994

© Instituto Otavaleño de Antropología 1994

REVISTA SARANCE

HERNAN JARAMILLO CISNEROS
DIRECTOR

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
SUBDIRECTOR

COMITE EDITORIAL:

CARLOS ALBERTO COBA ANDRADE
HERNAN JARAMILLO CISNEROS
MARCELO VALDOSPINOS RUBIO

CARATULA E ILUSTRACIONES:

JORGE VILLARRUEL NEGRETE

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

MARCELO VALDOSPINOS RUBIO
PRESIDENTE

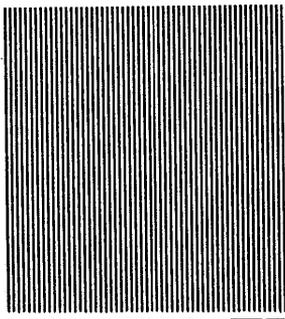
EDWIN NARVAEZ RIVADENEIRA
DIRECTOR GENERAL

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

Teléfono: (06) 920321 Fax (06) 920461

Casilla Postal 10-02-1478

OTAVALO - ECUADOR




Contenido

Pág

Presentación	9
Persistencias etnoculturales en la fiesta de San Juan en Otavalo <i>Carlos Alberto Coba Andrade</i>	13
El desarrollo de la actividad artesanal en Otavalo <i>Hernán Jaramillo Cisneros</i>	37
Promoción artesanal: Una experiencia desde la comunidad <i>IADAP</i>	59
Historización o tiempo fundacional: Centralización política chachi y estrategias autonómicas del grupo awa <i>José Antonio Figueroa</i>	69
Localización de algunas fuentes documentales para la historia de la música en el Ecuador <i>Pablo Guerrero Gutiérrez</i>	89
Acercamiento a la Chirimía <i>Raúl Garzón Guzmán</i>	103
La antropología económica, puntal de la arqueología, en la elucidación de lo prehispánico <i>José Echeverría Almeida</i>	121
Vínculos andino-amazónicos en la historia ecuatoriana: La conexión Pimampiro <i>Tamara L. Bray</i>	135
Nuevas estructuras piramidales trucas en la margen izquierda del río Upano, provincia de Morona Santiago <i>Patricio Moncayo Echeverría</i>	147

Análisis preliminar del material cultural lítico del sitio CHM-1, provincia de Chimborazo, Ecuador	<i>A. Jorge Arellano</i>	155
Propuesta teórico-metodológica para enfren- tar y desarrollar un estudio de arqueofauna	<i>Byron Camino</i>	171
Análisis cerámico	<i>Alfredo Santamaría</i>	181
Centenario de la muerte de Miguel Egas Cabezas	<i>Gladyz Cushcagua</i>	187
¿Por qué a Otavalo se le llama "Valle del Amanecer"	<i>Alexandra Lema</i>	191

Los artículos que publica esta revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no traducen necesariamente el pensamiento de la entidad. Se solicita canje con publicaciones similares.

Dirección: Casilla Postal 10-02-1478
Otavalo-Ecuador

*Raúl Garzón Guzmán**

ACERCAMIENTO A LA CHIRIMIA

* Departamento de Desarrollo y Difusión Musical del Cabildo Metropolitano de Quito

Dentro del instrumental ecuatoriano, se encuentran innumerables muestras de nuestro patrimonio musical, dentro de éste, muchos investigadores e intérpretes estudian los instrumentos musicales tratando de encontrar sus dimensiones socio-técnico-acústicas, lo cual ha producido algunos valiosos estudios.

La *Chirimía*, siendo parte de este patrimonio es un instrumento que si bien no se lo ha olvidado, de él existen pocos estudios.

Algunos conceptos de la denominación *Chirimía*:

“Del francés antiguo *Chelamie*, *caramillo*. Instrumento musi-

cal de viento, hecho de madera, a modo de clarinete, de unos 70 cm. de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña. —El que ejerce o profesa el arte de tocar este instrumento—”¹

“Instrumento musical de soplo con caña tipo oboe”.²

“...el Chalameau de finales de S. XVI era un instrumento de madera de una pieza, con orificios para los dedos y una o dos llaves”.³

“Instrumento musical confeccionado en madera a modo de un pequeño cornetín, mide 25 cm. y tiene cinco perforaciones.

En el primer concepto encontramos también la denominación *caramillo* que significa “flautilla de caña, madera, hueso, de sonido muy agudo”.

De acuerdo al musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno “instrumento musical de soplo, es cónico, de madera, pequeño y con caña doble, de sonido fuerte, áspero, estridente de timbre —a la distancia— parecido al de la trompeta”.

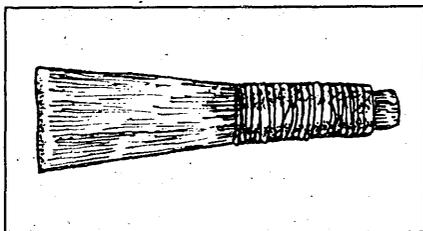
El compositor y pianista Luis Humberto Salgado en su estudio sobre música vernacular ecuatoriana dice: *Chirimía*: “Especie de Danzante (ritmo)”.

El compositor azuayo Corsino Durán da el nombre de *Chirimía* a una suite para violín y piano compuesta en 1938 (Adaptación para orquesta sinfónica).

Chirimía se denomina, en Colombia, a un conjunto musical que consta de dos flautas traversas de caña (macho y hembra) que se tocan conjuntamente con dos tambores, así: flauta hembra con tambor macho y flauta macho con tambor hembra, siendo en las flautas la hembra la “primera” y el macho la “segunda”.

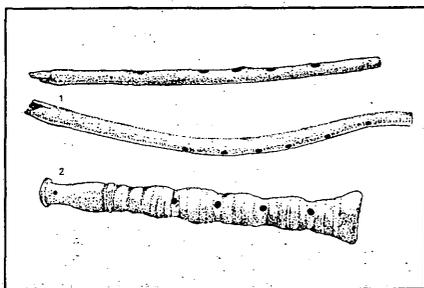
La flauta primera produce la melodía, muy sincopada en relación con el ritmo del bombo, la segunda la sigue con una especie de *canon* tratando de interpretar la melodía primera. El intérprete de la segunda produce una melodía relativamente improvisada. Los bombos se tocan con dos baquetas: una en forma de bolillo y la otra en forma de tenedor a la que denominan “*chamiza*” ambas son de madera. Al instrumento se lo conoce con el nombre de “*Girardata*”.

En el Ecuador, geográficamente, se toca *chirimía* en los sectores rurales de las provincias del Azuay y Cañar, en las poblaciones de Baños, Girón, Cajas.



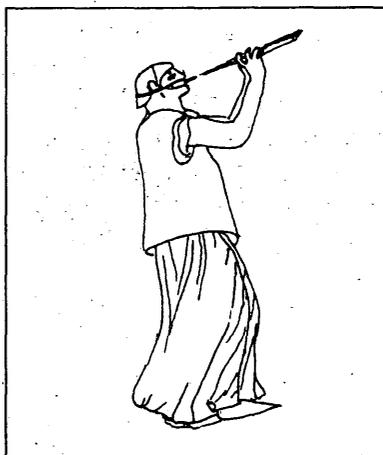
Gráf. 1

Una simple lengüeta doble: las dos hojas de caña seca son amarradas y acopladas en el tope del instrumento. Las lengüetas vibran cuando el ejecutante sopla a través de la abertura entre ellas.



Gráf. 2

Los antiguos instrumentos de doble lengüeta: El *auloi*, de la antigua Grecia, consta de un par de flautas de doble lengüeta.



Gráf. 3

Los ejecutantes de *auloi* usaban una típica correa en la quijada.

Datos históricos

Este instrumento, usado por los ejércitos españoles en el siglo XVI - XVII, se supone que fue introducido en el Ecuador después de la conquista, aunque no se podría definir con certeza si esto en realidad sucedió, ya que según tradiciones se lo denomina como instrumento autóctono.

Los instrumentos de la familia *Shawm* -a la que pertenece la *Chirimía* ecuatoriana- datan de las civilizaciones antiguas de Medio Oriente y Europa, estos instrumentos eran tocados en pares. Hoy en día los *Shawms* folklóricos, hechos

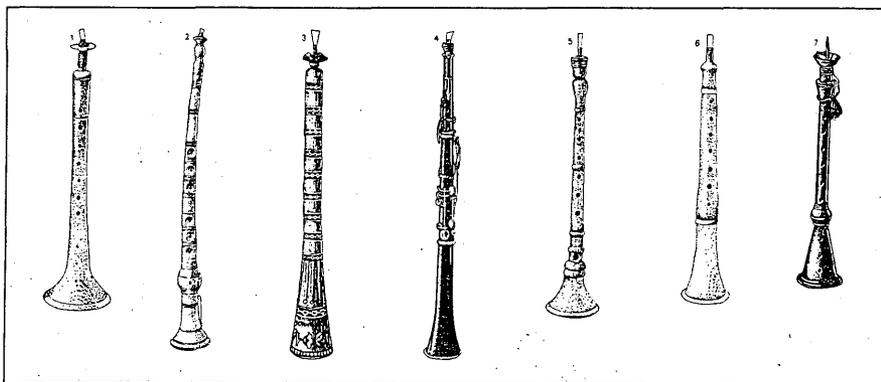
en madera o metal son comunes en Europa, Asia y partes del Africa. Todos estos, como el moderno oboe tienen doble lengüeta hecha de caña seca. Las lengüetas producen un estridente sonido y se tocan usualmente en espacios abiertos.

Los shawms en el Renacimiento

Los *Shawms* son los más importantes instrumentos de doble lengüeta, se tocaban en Europa tan temprano como en el siglo XII; se construían en diferentes tamaños y producían un sonido estridente, que estaba mejor adaptado para tocar en exteriores. En el siglo XVI se desarrolló un amplio e inusual rango de instrumentos de doble lengüeta, que se adaptaron para ser tocados en interiores. Una típica característica era una lengüeta

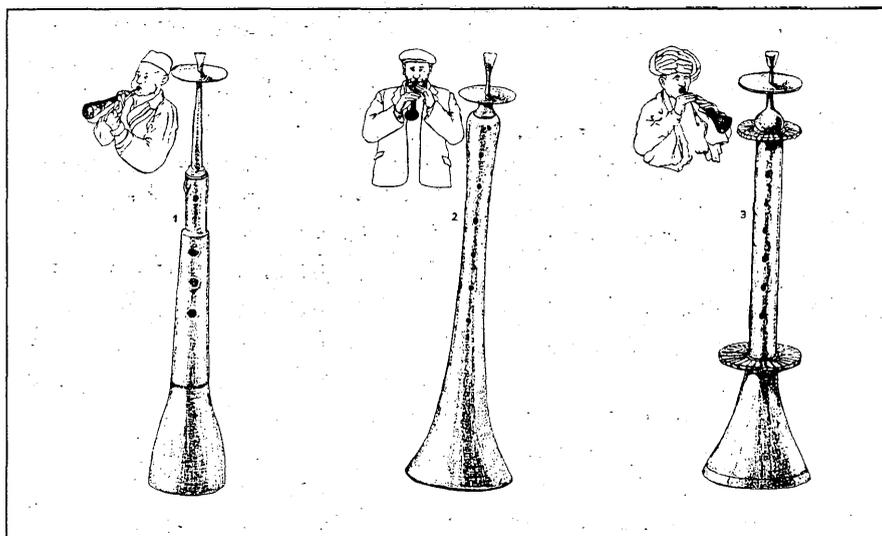
oculta, con la finalidad de ser protegida, a manera de sordina y de que en ella se forme una cámara de aire, esto daba facilidades para tocarlos en salas pequeñas, convirtiéndose en un instrumento de corte. La calidad limitada del tono y el alcance, sin embargo, más tarde los condujeron a ser reemplazados por instrumentos del período barroco, también desarrollados en el siglo XVI y que se caracterizaban por una doble lengüeta más profunda y por el doble hueco que ahora se ve en el fagot moderno.

La doble lengüeta está montada en una rodela metálica y acoplada a un cono de madera, el ejecutante introduce las lengüetas dentro de su boca y descansa sus labios sobre la rodela.⁵



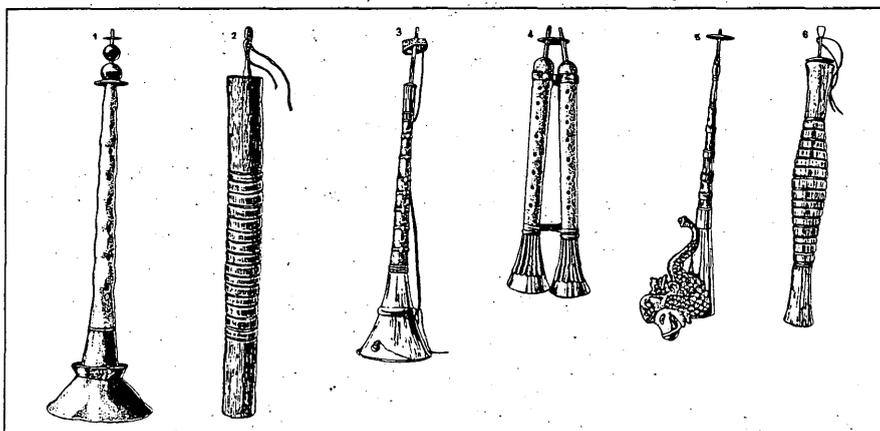
Graf. 4

Ejemplares de *Shawms* de Europa y Rusia. Su variedad está enfatizada por las dos de Yugoslavia (1-2) el *tiple* catalán (4) que es un instrumento más sofisticado y con llaves, la *bombarda* bretona (5) y el *pifano* italiano (6) son utilizados para acompañar *gaitas*.



Graf: 5

La *alghaita* nigeriana (1) tiene una pieza vocal de metal y un cuerpo de madera cubierto con cuero, el ejecutante infla sus mejillas para formar una cámara de viento. La *zurna* turca (2), es un *Shawm* típica del Medio Oriente. La *sahnai* india (3) tiene anillos decorativos donde se acoplan sus secciones.



Graf. 6

Ejemplares de *shawms* folklóricos del lejano oriente: Estos instrumentos muestran una variedad más grande de formas que los ejemplares occidentales.

El *shawm* indio (4) es una versión doble de la *sahnai*.

El *pinay* (5) tiene una inusual lengüeta cuádruple hecha de hoja de palma seca

Primeras noticias de chirimías en el Quito Colonial

Los españoles alimentaron la idea de formar escuelas para indígenas con el "...fin de implementar mejor y más rápidamente la doctrina cristiana, así como para implementar determinados elementos de la cultura europea".⁶

En la segunda mitad del S. XVI se fundan escuelas para caciques en Lima y el Cuzco. En Quito existían varias instituciones dedicadas a la "...educación de indígenas y la quechualización en 1563, época subsiguiente a la conquista española".⁷ Después de la fundación de la ciudad, se dieron algunas iniciativas para dar educación a los indígenas, una de estas iniciativas se relaciona con Fr. Martín Alonso, o Fr. Martín de la Victoria, fundador y primer comendador del Convento de la Merced, llegado a Quito en 1534 como Capellán de Sebastián de Benalcázar.

Una segunda fue la del padre Fr. Jodoco Ricke, quien había llegado al Ecuador proveniente de América Central en 1534 o 1535 "...empezó a dedicarse a la educación de indígenas".⁸ Un documento de 1585 (Compte, 1885-86/I: 25) menciona como materias de

enseñanza "...arar bueyes, hacer yugos, arados, carretas... la manera de contar en cifras de guarismo y castellano... además... leer i escribir... i a tañer los instrumentos de música, tecla i cuerdas, sacabuches i *cheremías*, flautas y trompetas i cornetas, i el canto de órgano..."⁹ esta escuela estaba inspirada en un colegio mexicano fundado por el padre Fr. Pedro de Gante.

A estas escuelas concurrían los hijos de caciques, bajo "...la primera obra legislativa de carácter general y global las Leyes de Burgos de 1512-13 se ordena:

(Ley XVII) "...que todos los hijos de caçiques que hay en la dicha ysla (La Española en aquel entonces hoy Haití) e ouiere de aqui en adelante en dicha ysla la heredad de treçe años avaxo se le den a los frayles de la orden de San Francisco que en la dicha ysla ouiere... para que los dichos frayles les muestren leer y escrevir e las cosas de nuestra fe los cuales tengan mostrando quatro años e después buelvan a las personas que se los dieren e los tenía encomendados para que los tales hijos de los caçiques muestren a los yndios por que mejor lo tomarám de-

llos..." (Ordenanzas reales sobre Indios, 1956: 48-49).¹⁰

De las ordenanzas cabe suponer que "...el alumnado de Fr. Jodoco Ricke, era de descendencia noble... caciques mandados a Quito".¹¹

Para 1588, el colegio fundado por los padres franciscanos Jodoco Ricke y Francisco Morales en 1551 bajo el nombre de *Colegio San Juan Evangelista* "recibe el nombre de *Colegio San Andrés*. En 1559 Fr. Jodoco "...contrata profesores bien remunerados para la enseñanza de la música, del latín y de la gramática. Los primeros maestros de música fueron los españoles Gaspar Becerra profesor de canto y Andrés Lazo, profesor de canto, flauta, *chirimía* y órgano".¹²

El 12 de Febrero de 1560 "...el ex-gobernador de Quito, Gil Ramírez Dávalos, regala al colegio San Andrés sus trompetas con sus mangas tafetán y tres ternos de *chirimías* con sus respectivos sacabuches".¹³

En 1568 Fr. Jodoco Ricke "...Contrata nuevos profesores, todos indios salidos del mismo colegio".¹⁴ El cuerpo docente fue inte-

grado por una serie de instructores indígenas, el nombre de algunos se conoce en un documento "...con fecha 23 de Mayo de 1568 se mencionan a Diego Gutiérrez Bermejo y Pedro Díaz de Tanta, de los que consta que enseñaban a leer y escribir a más de cantar, tañer tecla e flauta... *chirimías* y...canto de órgano. Sus colegas Juan de Mitimía de Latacunga y Cristóbal de Santa María de Quito, ambos cantores y que enseñaban el primero *tañer de sacabuches y flautas...* y el segundo *lo que a cantar e tañer ynstrumentos y a leer*. Como ayudantes se enumera a Juan Aña de Cotocolao, Diego Guaña, Antonio Fernández de Guangopolo y Martín Sancho de Pizoli (sic...)"¹⁵

En 1583 y con Fr. Jodoco en Popayán el colegio cambia de nombre ahora se llama *Colegio de San Nicolás de Tolentino* y es entregado a los agustinos "...entre el material entregado (según González Suárez) constaban: tres *chirimías*, cinco cortapacios de motetes impresos de guerrero, nueve vestidos de Bayeta para las danzas, romances, etc.". ¹⁶

Finalmente, un enunciado que daba a conocer el funcionamiento del *Colegio San Andrés* dice: "...en 1573 se puede afirmar

El cuerpo

Se presenta en forma de cono con un diámetro de 3.5 cm en su parte distal y 1.0 cm en su parte proximal, por la que se conecta con el conductor de aire, en el cuerpo de 17.2 cm. de longitud se encuentran los agujeros de obturación y otros agujeros que sirven para la salida del aire, aunque algunos consideran que sirven también para el momento de la afinación durante el proceso de construcción. Los agujeros de obturación se encuentran en número de 7: 6 en el dorso y 1 en la palma, el que jamás se destapa. En el caso de la muestra del Museo del Folklor del Azuay y del Museo del CIDAP, el número de agujeros varía entre 5 y 6, esto sin contar con los agujeros de salida del aire. El cuerpo está completamente construido en madera.

Conductor del aire

A continuación del cuerpo se encuentra una sección que conduce el aire desde la boquilla hasta el cuerpo, la cual está separada de la boquilla por una moneda ahuecada, este conducto está fabricado de un casquillo de bala y también es de forma cónica, pero en su parte distal tiene una especie de barri-

lete que está recubierto de lana o *hilo de chillo*, que sirve para sujetarlo al cuerpo, el barrilete tiene una longitud de 2 cm. y el casquillo de 4.1 cm.

La boquilla

Consta de dos láminas de carrizo biseladas, juntas, que se sujetan al conducto por medio de hilo de *chillo* bien sujeto, estas láminas de carrizo tienen una forma piramidal que en su base mide 0.4 cm. con una longitud de 1.7 cm., en el extremo distal y 1.35 cm. de ancho en su parte proximal, con un grosor de 0.1 cm. en ese mismo extremo.

La moneda que comunica a estas dos partes (conducto y emboadura) mide 1.5 cm de diámetro aproximadamente, y sirve de soporte para los labios.

Para tocarlo *se debe remojar la boquilla en trago* con el objeto de ablandar las cañas, aunque en este caso se la remojó en agua.

Clasificación

La clasificación ha sido tomada de Hombostel - Sach, investigadores musicales alemanes.

Código: 422 112

Desglose y explicación de los números

4 Aerófonos.

412 Libres, de interrupción. La corriente de viento sufre una interrupción periódica.

412.1 Autófonos o lengüetas. La corriente de viento choca contra una (dos) laminilla; esta se pone en vibración e interrumpe la corriente periódicamente. Pertenecen a esta clase también las lengüetas sobre cubiertas, es decir, tubos cuyo contenido de aire no vibra principal sino secundariamente; que no producen sonido por sí mismos, sino que amplifican y modifican el sonido.

42 Instrumentos de sopro. El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo. (verdaderos)

422 De lengüeta o caramillos. El viento tiene acceso o entrada a la columna de aire que se tiene que poner en vibración, por medio de láminas vibrantes a medida del instrumento.

422.1 Oboes. El caramillo tiene una cañita con lengüetas de

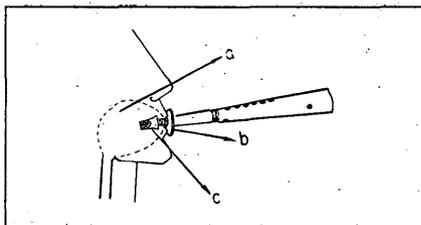
entrechoque (la mayoría de casos un tallo aplastado).

422.111.2 Con agujeros. Posee en su cuerpo dos o más agujeros de obturación; no posee agujeros de insuflación.

422.112 De tubo cónico. Con su parte abierta hacia el final.

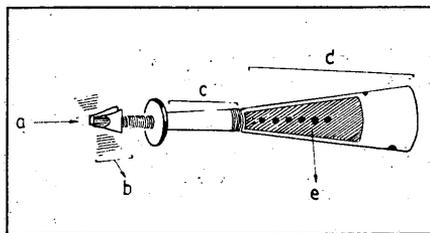
Producción del sonido

Introduciendo la boquilla hasta el nivel de la moneda, en donde descansan los labios, en su cavidad bucal, el ejecutante debe formar una cámara de aire, inflando sus mejillas.



a. cámara de aire
b. moneda
c. boquilla

Después empujará el aire a presión, como si se tratara de un fuelle con lo que el aire se abrirá paso a través de las laminillas de carrizo, que batientes por la presión producirán un sonido agudo.

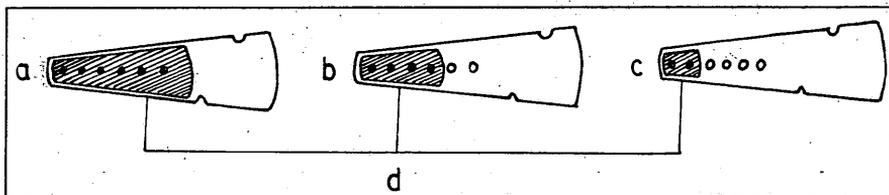


- a. presión de aire
- b. vibración de las láminas
- c. conductor
- d. cuerpo
- e. columna de aire

El sonido será llevado por el conductor hasta el cuerpo, donde provocará turbulencia en la columna de aire, (cuerpo del instrumento) que por su forma amplificará el sonido. Por medio de los agujeros de obturación se provocará el alargamiento o acortamiento de la columna de aire, dando como resultado las diferentes alturas de los sonidos.

- a. todos los orificios obturados
- b. dos orificios destapado

- c. cuatro orificios destapados
- d. columna de aire



Afinación

Aunque no se puede hablar de una afinación constante y perfecta, ya que esto depende del constructor y del intérprete (en el caso de los chirimías ecuatorianas), de las muestras se puede sacar en conclusión de que está afinada en Sol (G), similar a una quena o a una flauta travesa indígenas.

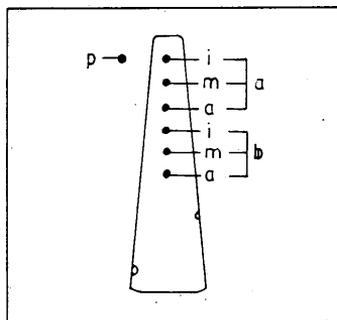
Ambito sonoro

El presentado a continuación es aproximado: Del G4 al G6.

sonidos escritos sonidos reales

Digitación

Para la digitación se utilizan las dos manos. El intérprete por lo general toca de pie. Los dedos: anular, medio e índice de la mano derecha, corresponden a los tres primeros orificios y los dedos anular, medio e índice de la mano izquierda, a los restante del dorso. En la palma (del cuerpo del instrumento) existe otro agujero que nunca se destapa, el dedo encargado de obturarlo es el pulgar de la mano izquierda. (graf. 5).



a. mano derecha
b. mano izquierda

Se debe anotar que existen dos agujeros que no son de obturación y sirven para el desalojo del aire como se anotó anteriormente.

Función socio-cultural

“...La dominación española provocó un verdadero desmantelamiento cultural y deshizo todo el orden dentro del cual vivía el hombre precolombino, pero sin embargo muchos elementos se salvaron y logran perdurar entrelazándose con otros de origen hispánico. Así los elementos modificados produjeron junto a otros creados por el mismo indio y el criollo, fenómenos nuevos de acuerdo a las condiciones y necesidades del ambiente. Nuestras formas musicales y nuestros instrumentos son el producto de este proceso”.¹⁸

Como a todos los instrumentos andinos, a la *Chirimía* no se puede separar del contexto social, su función está dada en el ámbito de lo rural, como ya se ha dicho en las provincias de Azuay y Cañar en las poblaciones de Baños, Girón, Cajas, principalmente dentro del contexto de fiestas populares paganas y religiosas católicas, como por ejemplo: Según Carvalho Neto, “Chirimías, tambores y dulzainas animaban al anfayle, que según Cordero Palacios, quechuismo: de Aya: Muerto, apa-

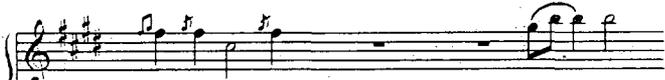
recido, fantasma”. Baile: que en la época de la Colonia usaban los individuos del bajo pueblo (en el Azuay) en los días de general regocijo”¹⁹; además en *Semana Santa*, en la *Pascua*, en la fiesta de *Escaramuzas*, en los *Toros de pueblo*, de donde se puede recoger parte de su repertorio:

- La entrada
- La salida
- El canto fúnebre
- La Escaramuza
- La Contradanza
- La Santa Cruz
- La corrida de caballos
- El curiquire
- La venada
- La Borreguita, etc.

Que son tonos individuales dentro del contexto de cada fiesta, eran tocadas en bailes populares del Azuay Colonial, en la mayoría de casos es acompañada por un bombo o un redoblante, por ejemplo:²⁰

TONO DE LA BORREGUITA

Chirimía y redoblante

Chir. 
 Red. 



El folclorólogo brasileño, que realizó numerosos estudios en nuestro país Paulo de Carvalho Neto, nos dice: "...durante la ceremonia de alzar pendones por el rey Don Carlos II. Hasta las ocho de la noche duraron los fuegos artificiales, se tocaban cajas, trompetas,

pífanos, clarines y *chirimías*".²¹ El mismo nos entrega datos de la función que desempeña la chirimía, tomados de una investigación que realizó en la hacienda de San Galo en Burgay, en donde se pudo escuchar: *El Tono de la venada*.

Tono de la Venada: "...es interpretado con Chirimía, es solo para escucharse; ya nadie lo baila".²²

TONO DE LA VENADA

Solo de Chirimía



En el baile del *Curiquingue* intervienen personajes enmascarados: los *Curiquingues*, el *Rucu* (Viejo) y la *Señorita*.

"...Dicen que brincan sobre la chamiza el día 24 de Diciembre, con el objeto de distraer a la gente haciendo chistes y por devoción al niño Jesús. La chamiza la traen para calentar al niño Dios. Una vez encendida la fogata, bailan al rededor, los *viejos* (*rucus*) saltan sobre las llamas, montados sobre caballos de madera y la *señorita* da de

comer a las *aves* (*curiquingues*). El baile dura hasta la hora de la misa del Gallo".²³

Hoy en día la *Chirimía*, lastimosamente ha perdido vigencia y se la escucha en contadas ocasiones, quizá la última sea la recogida en nuestro trabajo de campo con el Sr. Ariolfo Sigua, por las condiciones de salud en que se lo encontró. En homenaje a él: *Maestro Chirimía* se realizó este trabajo.

BIBLIOGRAFIA

- 1 DICCIONARIO SALVAT, Salvat Editores S.A. Barcelona 1976.
- 2 LANDIVAR, Manuel Agustín, Revista de Antropología N° 4. CCE, 1969.
- 3 DICCIONARIO DE LA MUSICA. Ed. Generales. ANAYASA Villafranca 2228028. Madrid.
- 4 MENA, Vicente, Revista del Folklor Ecuatoriano # 3.
- 5 MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD. UNICEF. 1976.
- 6 GONZALEZ SUAREZ, Federico, Historia General de la República del Ecuador. Quito, 1969-70, 3 v.: 1947, p: 47.
- 7 HARTMAN, Roswith y OBEREM, Udo, "Quito un centro de educación de indígenas en el siglo XVI". En: Contribuções á Antropología em Homenagem ao Profesor Egon Schaden. (Separata). Serie Ensaio, Vol. 4, p. 105-127. São Paulo, 1981. (BPUCE-1).
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 MORENO PROAÑO, A., Cronología de la vida de Fray Jodoco Ricke, fundador del convento de San Francisco de Quito (1498-1578). Boletín de la Academia Nacional de Historia, 1979: 182, 184, 187. Quito, 1978.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid p: 185, 188
- 17 VACAS GALINDO, Colección, Copias de tipografiado del AGI, Sevilla. Quito, Fr. José María Vargas. CVG, III/8: 277, 278.
- 18 ARENEDO, Leónidas, Raíces del canto en el Folklor Argentino. En: Ensayos de Música Latinoamericana. Ed. Casa de las Américas. República de Cuba 1982.
- 19 RAMIREZ, Carlos. Revista del Folklor ecuatoriano # 3.
- 20 LANDIVAR, Manuel Agustín. Revista de Antropología # 4. CCE, 1969.
- 21 CARVALHO NETO, Paulo de. Investigación en la Hacienda de San Galo de Burgay. Partituras de Inés Jijón. En: Revista de Antropología # 4. CCE, 1969.

- 22 LANDIVAR, Manuel Agustín. Especial agradecimiento a Pablo Guerrero
Revista de Antropología # 4. CCE, Gutiérrez, por el acceso a sus archivos
1969. personales.
- 23 Ibid.