

ESTUDIOS ECUATORIANOS
UN APORTE A LA DISCUSIÓN

Ximena Sosa-Buchholz
William F. Waters
compiladores

ESTUDIOS ECUATORIANOS

UN APORTE A LA DISCUSIÓN

Ponencias escogidas del II Encuentro
de la Sección de Estudios Ecuatorianos de LASA
Quito 2004



2006

ESTUDIOS ECUATORIANOS

UN APORTE A LA DISCUSIÓN

Ximena Sosa-Buchholz

William F. Waters

compiladores

Ira. Edición: Ediciones ABYA-YALA
12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla: 17-12-719
Teléfono: 2506-247/ 2506-251
Fax: (593-2) 2506-267
E-mail: editorial@abyayala.org
Sitio Web: www.abyayala.org
Quito-Ecuador

Diseño de portada: Antonio Mena

Impresión: Docutech
Quito - Ecuador

ISBN: 9978-22-599-4

Impreso en Quito-Ecuador, marzo 2006.

ÍNDICE

Presentación.....	7
Introducción	9
Paradojas de los discursos de género dentro de la Iglesia Católica Progresista en el Ecuador.....	13
<i>María Cuvi Sánchez</i>	
El Ecuador y la región centro sur en la década de 1930.....	37
<i>María Cristina Cárdenas Reyes</i>	
Hacia un “control moral del capitalismo”: pensamiento social y experimentos de la Acción Social Católica en Quito.....	57
<i>Valeria Coronel Valencia</i>	
La memoria colectiva de Velasco Ibarra y su legado en la cultura política.....	79
<i>Ximena Sosa-Buchholz</i>	
Salud, transición y globalización: la experiencia del Ecuador.....	103
<i>William F. Waters</i>	
La historia del movimiento indígena escrita a través de las páginas de <i>Ñucanchic Allpa</i>	133
<i>Marc Becker</i>	

Raza y modernidad en <i>Las floristas</i> y <i>El sanjuanito</i> de Camilo Egas	155
<i>Trinidad Pérez</i>	
La reivindicación del Reino de Quito en la <i>Historia del Reino de Quito en la América meridional</i> del jesuita Juan de Velasco	167
<i>Silvia Navia Méndez-Bonito</i>	
La metáfora en <i>Huasipungo</i> y su problemática en la traducción.	185
<i>Cecilia Mafla</i>	
Sobre los autores	201

7

RAZA Y MODERNIDAD EN LAS FLORISTAS Y EL SANJUANITO DE CAMILO EGAS

Trinidad Pérez

Su *Sanjuanito* ha evocado [a] la memoria a *Las floristas*[.] Esas gallardas y gentiles vírgenes del sol avanzan llevando a cuestas la ofrenda floral[.] Y los músicos que forman el Tríptico separados por esas artísticas manufacturas que recuerdan los dibujos [...], las [cenefas] y frisos helénicos.

Así describe el autor de “El criollismo de Egas” a “Las floristas” y “El sanjuanito” de Camilo Egas en 1917. En este artículo, comenta los trabajos presentados por tres artistas (Egas, Víctor Mideros y José Abraham Moscoso) que participan en el concurso para la cátedra de pintura convocado por la Escuela de Bellas Artes de Quito. La obra de Egas, que fue la seleccionada, es particularmente elogiada por el autor.

En este trabajo rescato las palabras del articulista para, a partir de ellas y de las dos obras de Egas descritas allí, analizar la representación del cuerpo del indígena ecuatoriano en el primer cuarto del siglo XX. Me interesa analizar como la representación de ellos de acuerdo a normas académicas tenía una finalidad política: la de dar visibilidad a un grupo humano que en el mundo legal había sido “invisibilizado” por la sociedad dominante. Andrés Guerrero piensa que el acto de eliminación del tributo indígena, a mediados del siglo XIX, representó una paradoja: por un lado convirtió al indio en ciudadano pero por

otro, al hacerlo, le quitó el lugar que tenía como grupo diferenciado en la sociedad ecuatoriana. El indio desapareció de los documentos estatales y de los debates legales. Es decir, este acto de “integración” del indio a la sociedad dominante tuvo como consecuencia su invisibilización. Para contrarrestarla desde fines del siglo, los liberales comienzan a construir una nueva “imagen” que le devuelva la visibilidad que en la realidad legal había perdido (Guerrero 1994:201). Guerrero afirma que este es el discurso político acerca del indio que predomina hasta el levantamiento indígena de 1990 (1994: 199-200) y es el que define las representaciones del indio en buena parte de la primera mitad del siglo XX. Así, propongo que el indigenismo modernista que surge en la pintura ecuatoriana de la segunda década del siglo XX, y al cual pertenece la primera obra de Camilo Egas, es parte de esta retórica.

He escogido analizar dos obras de Egas, “Las floristas” (de 1916) y “El sanjuanito” (de 1917) en relación a un artículo contemporáneo que las comenta. Estas pinturas corresponden al primer período del artista y es en ellas en donde vemos con mayor claridad la construcción de lo que podríamos llamar, un “nuevo cuerpo” del indígena. Es un “nuevo cuerpo” en cuanto rompe drásticamente con el tipo de representación visual que se había realizado hasta entonces, en las ilustraciones del libro de viajero durante la Colonia y la República y en el amplio corpus del álbum costumbrista, en el siglo XIX. En ambos formatos ella es altamente descriptiva y estereotipada. Hacia mediados de la década de 1910, esta representación del indígena empieza a construirse a partir de las normas legitimadas por el sistema académico y dentro del estilo modernista vigente. El que se muestre al indígena dentro de este esquema tiene una serie de implicaciones que van más allá del campo estrictamente formal. Como aquel discurso político construido por el liberalismo al que alude Guerrero, las imágenes visuales del indio son producidas desde un punto de vista, desde un lugar de enunciación, siempre externo al mundo indígena. El indio es objeto mas no sujeto de su propia representación. Son imágenes que dicen más acerca de quien las realiza que del representado. Concretamente, la representación del indio en la pintura modernista responde a la mirada que las elites progresistas y modernizadoras quieren construir del indio: una imagen como el origen, como la esencia misma de la nación.

El surgimiento de esta nueva imagen del indio en la pintura se ilustra mejor al comparar, en primera instancia, la pintura de Egas con

el costumbrismo del siglo XIX. En segundo lugar, al analizar la representación de Egas en relación a los comentarios que el autor de “El criollismo de Egas” hace sobre ella. Y, en tercer lugar, al comentar acerca del debate sobre la raza y la modernidad que se llevaba a cabo en aquella época y que subyace la obra del pintor.

Normas y vocabulario costumbrista

En la pintura costumbrista como en su prototipo, las ilustraciones de “usos y costumbres” del libro de viajero, los personajes indígenas son un tipo étnico y social más de entre varios que se definen bajo esta clasificación. Sin embargo, este tipo de imágenes forman parte de la genealogía de la representación del indígena en las artes plásticas, la cual tiene sus orígenes en las primeras descripciones visuales del descubrimiento y conquista de América. Para mediados del siglo XIX, se han establecido las normas y el vocabulario visual de este tipo de imagen, ya que su fin es indicar el lugar social que ocupan los distintos personajes, la representación es altamente esquemática: la figura está ubicada en el primer plano sobre un terraplén que flota en el espacio y que representa de manera sintética y neutral el entorno. En cambio, el énfasis está colocado en la vestimenta, los atributos, la pose y los gestos del personaje, que son esenciales en la identificación iconográfica de cada lámina. La frontalidad, el perfil, el tres cuartos son utilizados como instrumentos de exposición. Este nivel de esquematización del cuerpo humano y el alto grado de iconización de la imagen tienen como función demarcar claramente el lugar al que cada quien pertenece.

Como dice Jill Fitzell, es un tipo de representación que reconoce que la jerarquía social en América no sólo depende de las categorías de raza y clase, sino también de distinciones entre “habitantes urbanos y rurales, entre personas de ancestro noble y aquellas que ejercen un oficio y también entre los sexos” (Fitzell 1994:30). Para el viajero, para el ilustrador y para el artista europeo la identificación, clasificación y representación de tipos étnicos y sociales americanos implicaba, primero, una mirada desde la extrañeza externa y, segundo, una ubicación automática del objeto representado en un lugar de inferioridad. Las elites ecuatorianas reproducen este tipo de relación con estas imágenes ya que, como anota Fitzell, existe “una coincidencia de intereses hegemónicos entre los viajeros europeos y la clase terrateniente en el Ecuador

del siglo XIX” (Fitzell 1994:29). Sin duda, la sociedad ecuatoriana del siglo XIX guarda, en su todavía rígida estructura social, rastros de la sociedad de castas de la Colonia en la que principalmente a través de la raza pero, también el oficio y el vestido, indicaban el lugar social al que cada quien pertenecía (Rout 1976:126-134). Por ello, la pintura costumbrista debe ser vista como el modo como las elites ordenan, clasifican y ‘mantienen en su lugar’ a aquellos que consideran distintos a ellas. Pero paradójicamente, como veremos más adelante, es a partir de esa distinción que se construye una imagen de nación.

A fines del XIX, se integran nuevos sujetos sociales a la pintura costumbrista. José Joaquín Pinto produce una obra costumbrista para álbumes en la que define con mayor realismo y precisión el contexto social de los personajes representados, quienes ahora están mayoritariamente vinculados a su oficio: artesanos, barrenderos, etc. Con la muerte de Pinto en 1906, culmina la etapa de producción de pintura costumbrista como la hemos descrito: sobre papel, en formato pequeño y como parte de un álbum de imágenes cuyos principales consumidores eran viajeros extranjeros.

Modernismo pictórico y la estetización de la figura del indígena

Contemporáneamente al surgimiento del nuevo discurso político sobre el indio del cual habla Guerrero, se desarrolla una producción pictórica y una reflexión crítica sobre ella que contribuyen a construir una nueva imagen del indio. El vínculo de este discurso con las artes plásticas está claramente ejemplificado en la interpretación que un crítico contemporáneo hace de dos pinturas de Camilo Egas, “Las floristas” y “El sanjuanito”, en un artículo titulado “El criollismo de Egas” y publicado en 1917 en ocasión de las deliberaciones para escoger a un maestro para la cátedra de pintura de la Escuela de Bellas Artes. Precisamente, Egas fue elegido por su cuadro “El sanjuanito”¹.

“Las floristas” representa a cuatro mujeres indígenas que caminan a lo largo de un sendero al borde del precipicio. Al fondo, bajo un cielo nublado y gris, se divisan el Corazón y el Atacazo, al sur de la ciudad de Quito. Las mujeres van ataviadas con anaco, blusa y faja en la cintura y llevan collares y aretes largos. El pelo lo llevan recogido en un huango colorido y, por delante, suelto sobre las mejillas. Sobre el hombro derecho sostienen un carrizo del cual cuelgan abultados ramos de

flores. Su caminar es armonioso y rítmico, su postura erguida y sus rostros bellos y serenos, aunque su expresión es triste y melancólica. Una de ellas gira su rostro y confronta la mirada del espectador. El colorido de la escena es intenso y contrastante; el fondo, gris y monocromático.

“El sanjuanito” es un tríptico falso dividido por fajas tejidas inacabadas. En el centro una pareja baila vigorosamente. La mujer está ataviada de manera similar a “Las floristas” y su pareja lleva calzoncillos blancos recogidos sobre la rodilla, un poncho azul y el cabello suelto. Todo ello provee de gran vitalidad a la escena. Como en “Las floristas”, ella se lleva a cabo en el primer plano sobre un borde delgado y tiene, literalmente, como telón de fondo a una gran montaña. En los paneles laterales del tríptico, dos músicos con pingullo y rondador acompañan la danza.

Lo que nos interesa analizar ahora es como fueron percibidas estas obras en su época y, sobre todo, qué discurso sobre el indio cruza a estas representaciones. Entonces, leamos algunos fragmentos de “El criollismo de Egas”. En primera instancia, el autor resalta el “... gesto de innovador y rebelde.. .” de Egas (Anónimo 1917). ¿En qué radicaba el espíritu transformador del pintor? Según parece, en el tratamiento que hace del tema, el indio, a través de un lenguaje modernista (aquel de Rubén Darío, en la literatura, y de Zuluaga y Anglada-Camarassa, en la pintura) en el que combina la corrección académica en la representación de la figura, estilización y elegancia de aquella y un colorido y brochazo vibrantes. Sigamos con la cita:

“Egas... procura dotar a su arte de ese encanto misterioso de lo moderno que la nueva y mejor comprensión de la vida va produciendo el naturalismo verista que nos hace ver en todos los objetos la idealidad circundante, la expresión emotiva en la hosca realidad de las cosas; el don de subjetividad ante la naturaleza en la que no ve el paisaje desnudo, sino el alma, el sentido que corre por todo él como una brisa anímica, viviente; y, ante el hombre –sus indios– el residuo de una raza; les siente con las armonías y el encanto del pasado, de lo que se extingue, con todos sus lastimeros sentires. Sus indios no son los rústicos imbecilizados por el blanco que vive de sus sudores pero al encontrarlo al paso lo ladea; son un símbolo, una encarnación de la sensibilidad y modulaciones del alma de esa raza que vemos en sus lienzos dignificados, enaltecidos, con toda la grandeza y sentimiento que egoístamente nos empeñamos por desconocerlos” (Anónimo 1917).

En primer lugar, me interesa comentar las observaciones del autor sobre la representación que Egas hace de los indios y el contexto discursivo en el que ellas se enmarcan. Define a los indios como “el residuo de una raza” y comenta que, sin embargo, Egas ya no los representa como “los rústicos imbecilizados por el blanco”. Estas observaciones pesimistas acerca de los indios son acordes con la teoría de la “degeneración de la raza”, muy difundida desde fines siglo XIX como un componente importante de la eugenesia, “movimiento científico y social” inventado en 1883 por Francis Galton para aplicar los conocimientos sobre la herencia al mejoramiento de la raza humana (Stepan 1991:1) y, supuestamente, “para producir una raza humana altamente talentosa” (Stepan 1991:23).

Implicada en esta noción estaba el riesgo constante de degeneración (Trigo 2000:50-54). Esta noción llevó a desarrollar mecanismos de corrección de los defectos producidos por el deterioro racial que en el caso del indio ecuatoriano se creía era causado, como anota el autor, por la explotación y la opresión del indio durante siglos. El mismo Egas compartía esta percepción del indio. Años más tarde, en una entrevista de 1931, declaró: “La vida y la organización indígenas están condenadas. La cultura nativa se ha degenerado y despedazado desde la conquista española” (Fondo Documental Camilo Egas 1931). ¿Cómo corregir esta situación? Pues a través del blanqueamiento cultural, concepto difundido desde los años diez y que podía lograrse a través de la educación. Citemos nuevamente a Egas: “Los indios deben aprender la civilización blanca, métodos e ideas modernas. De otro modo están condenados a aún mayor opresión y degradación” (Fondo Documental Egas 1931).

Alrededor de la época en que Egas pintó estos cuadros, Alfredo Espinosa Tamayo defendía la idea de que la unificación de un pueblo tan diverso como el ecuatoriano se conseguiría a través de una educación dirigida a cultivar aquellas “cualidades contrarias” a la naturaleza del hombre americano (Roig 1979:100). Ya para mediados de los años diez, la influencia del socialismo y de la Revolución Mexicana, llevó al surgimiento de un pensamiento orientado a reflexionar acerca de las desigualdades económicas y sociales. De todas maneras, este enfoque también estuvo supeditado a la construcción de una unidad nacional. Entonces, la solución al problema de la desigualdad se encontró en la integración de los grupos marginados, campesinos indígenas y obreros

mestizos, a la sociedad dominante. Agustín Cueva Tamariz, médico psiquiatra de profesión, compartió con Espinosa Tamayo la concepción de la educación como solución al problema de la unidad nacional. Pero, entendió que esto era imposible si primero no se aplacaba la injusticia social. Para ello, promovió la eliminación del concertaje (el mismo que recién llegó a suprimirse en 1918) y la implementación de un programa educativo para indios. Este programa incluía la asimilación total de los indígenas a la “cultura nacional superior” al reemplazar su lengua materna por el castellano (Cueva 1915:58). Más aún, Cueva afirmaba que la educación podría eliminar en los indios “las nociones confusas y atávicas [heredadas] de la civilización incásica, y dejar... [en ellos]. .. las perlas espirituales del progreso contemporáneo” (Cueva 1915). Como el progreso era uno de los objetivos de la ‘nueva’ nación, debía preferirse la cultura blanco-mestiza que era la más cercana al ideal de progreso.

Revaloración de los orígenes de la nación: culturas precolombinas y helénicas

Si uno de los mecanismos de corrección de la degeneración de la raza era el blanqueamiento, éste iba acompañado de una mirada positiva, si bien esencialista, del pasado precolombino. Esto lo vemos en la poesía modernista de, por ejemplo, Rubén Darío y José Santos Chocano, y también en algunas primeras pinturas de Egas. En “El sanjuanito”, el tríptico está dividido por fajas indígenas pintadas con diseños precolombinos; “Gregorio y Carmela” (1916) tiene motivos precolombinos en el primer plano y algunas de las pinturas de la serie que pintó para la Biblioteca Americanista de Jacinto Jijón y Caamaño (1922), son evocaciones temáticas del pasado precolombino. Si bien a nuestro ojo contemporáneo, “Las floristas” no están acompañadas por ningún motivo precolombino, el autor de “El criollismo de Egas” parece encontrar este tipo de conexiones. Para él, “Las floristas” son “... esas gallardas y gentiles Vírgenes del Sol [que] avanzan llevando a cuestras la ofrenda floral...” Por otra parte, en relación a “El sanjuanito” dice que:

“del motivo realista de su cuadro evoca remotas revelaciones coreográficas y revela tradiciones de danzas de la aristocracia incásica, ese altanero y gentil movimiento de las piernas de color bronceas, y las con-

torsiones de danza expresivos e inteligentes de los brazos de la longa, enojada ricamente y luciendo una indumentaria de armónicos y vistosos colores, nos hace imaginar el *San Juan* lleno de donaire y gallardía que en las fiestas de sus dioses gozaban danzando su libertad”.

Añade, Egas “... siente [a los indios] con las armonías y el encanto del pasado, de lo que se extingue, con todos sus lastimeros sentires.” De la lectura que el autor de “El criollismo de Egas” hace de estas obras, podríamos concluir que si la esencia del indio como raza estaba en deterioro, entonces para restablecerla, era necesario volver al pasado, cuando ella estaba intacta.

El retorno al pasado tiene en algunas de las obras del período reminiscencias de la antigüedad clásica. Las fajas que dividen a “El sanjuanito” son vistas como detalles tomados de aquella tradición: “... y los músicos que forman el Tríptico [están] separados por esas artísticas manufacturas que recuerdan los dibujos de las cenefas y frisos helénicos...” No sólo son los motivos, sino también las composiciones horizontales de espacios poco profundos en las que las figuras están ubicadas en primer plano, las que recuerdan a los “frisos helénicos”. También es la alusión al arte clásico que se da en el modo como las figuras portan flores o vasijas. Todas estas referencias tenían el propósito de construir una imagen simbólica del indio y no, necesariamente, el de representar su realidad contemporánea. De hecho, la representación idealizada y estética del indígena es entendida como “...un símbolo, una encarnación de la sensibilidad y modulaciones del alma de esa raza que vemos en sus lienzos dignificados, enaltecidos, con toda la grandeza y sentimiento que egoístamente nos empeñamos por desconocer”. Sin duda, la estetización de la figura del indio es una especie de hipérbole cuya función es la de dar visibilidad a un sujeto invisibilizado por la sociedad dominante. Es un recurso de representación que nubla la subordinación indígena al tiempo que desactiva todos los peligros que puede concentrar su figura.

Egas estaba embarcado en la construcción de una imagen del indio similar a aquella de los políticos liberales. Es una que, como aquella, no pretende documentar la realidad sino suplantarla. Y para ello, Egas utiliza los recursos propios de su arte. Aquella armonía que el autor del artículo encuentra en “Las floristas” se encuentra en el ritmo y cadencia de los movimientos del caminar de las mujeres y, en “El san-

juanito”, en la vitalidad y gracia de la danza, así como en la simetría de la composición. De hecho, se encuentra en el manejo del lenguaje del modernismo pictórico, un estilo afín al *art-nouveau*, en vigencia en España desde fines del siglo XIX y en América en los años diez, y caracterizado por un espacio poco profundo en el cual las figuras sobresalen en el primer plano, por composiciones escenográficas, fondos activados, coloridos artificiales y estridentes, cuerpos esbeltos, rostros risueños y el encuentro de miradas con el espectador. Estos rasgos los vemos en la obra de los españoles Zuluaga y de Anglada Camarasa, entre otros artistas admirados por Egas y muy conocidos en los círculos académicos de América Latina.

Conclusión

El modernismo pictórico ubica a la obra de Egas de lleno en la modernidad e identifica a los sujetos representados en ella como pertenecientes a ese mundo moderno. ¿Qué implicaciones tiene esta identificación del indígena con la modernidad? La primera es la que ya hemos mencionado: la representación “modernista” del indígena era, sin duda, equivalente al blanqueamiento al que se refería Cueva. La segunda, aunque en aparente contradicción con la primera, representaba una legitimación del indígena a través de su identificación con el mundo de la antigüedad clásica. Los poetas y pintores modernistas identificaban al mundo precolombino con el de la antigüedad clásica para proveer a las jóvenes naciones americanas de un origen mitológico como el de Europa. De hecho, en el Ecuador, la producción del indigenismo modernista de Egas, con sus resonancias precolombinas y clásicas, coincide con el debate sobre los orígenes de la nacionalidad ecuatoriana en el mito de los Schyris, que se estaba llevando a cabo, precisamente, a fines de los años diez y comienzos de los veinte.

En 1922, cuando arqueólogos e historiadores arguyen que no era posible demostrar científicamente la existencia de este grupo humano, el ideólogo indigenista Pío Jaramillo Alvarado hace una defensa de esta tesis argumentando que, “... como leyenda o fábula, pero, en todo caso, como génesis de la nacionalidad ecuatoriana y su elemento básico el indio,” la “historia” de los Schyris debía ser estudiada y defendida porque se había convertido en el símbolo mismo de su nacionalidad (Jaramillo 1922:55-72). Es evidente, que tanto para Jaramillo Alvarado

como para Egas, el mito y la historia son estrategias para enaltecer la figura del indio, de otro modo invisibilizada. En ellos prevalece la intención de construir una imagen de nación sobre los hechos históricos y sobre la realidad social contemporánea.

Para concluir, se podría decir que la retórica del modernismo pictórico con que Egas representa al indio ecuatoriano constituye en sí una política del cuerpo. El cuerpo de los indígenas es equiparado a la representación del cuerpo que provenía de la tradición clásica europea, considerada el origen de la tradición cultural y artística de Occidente, y de este modo les otorga un nuevo valor. Éste radica en la esfera de la representación simbólica: el indio es una imagen ideal que no proyecta conflictos ni disputas. Es la imagen del origen y la esencia misma de la nación moderna en construcción.

Notas

- 1 Análizo otras implicaciones de este concurso en mi ensayo (1995:143-160).

Bibliografía

Anónimo

- 1917 *El criollismo de Egas*, c. (Fondo Documental de Camilo Egas).

Cueva Tamariz, Agustín

- 1915 “Nuestra organización social y la servidumbre”. *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, Nos. 25/26/27 (enero/febrero/marzo).

Fitzell, Jill

- 1994 “Teorizando la diferencia en los andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios”. En Blanca Muratorio (editora) *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO- Ecuador.

Fondo Documental de Camilo Egas

- 1931 *Indian peasant of the Andes drawn by young artist here*. Nueva York, c.

Guerrero, Andrés

- 1994 “Una imagen ventrílocua: el discurso liberal de la ‘desgraciada raza indígena’ a fines del siglo XIX”. En Blanca Muratorio (editora) *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglo XIX y XX*. Quito: FLACSO- Ecuador.

Jaramillo Alvarado, Pío

- 1922 *El indio ecuatoriano*. Quito: Editorial Quito.

Pérez, Trinidad

- 1995 "La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas 1915- 1923". En Alexandra Kennedy (editora). *Artes académicas y populares del Ecuador (1er Simposio de Historia del Arte)*, Quito y Cuenca: Abya Yala y Fundación Paul Rivet.

Roig, Arturo Andrés

- 1979 *Estudio introductorio a psicología y sociología del pueblo ecuatoriano de Alfredo Espinosa Tamayo*. Quito: Banco Central del Ecuador, Biblioteca Básica del Pensamiento Ecuatoriano, No. 2.

Rout Jr., Leslie B.

- 1976 *The african experience in Spanish America: 1502 to the Present Day*. Cambridge University Press.

Stepan, Nancy Leys

- 1991 "*The hour of Eugenics*": race, gender, and nation in Latin America. Ithaca and London: Cornell University Press.

Trigo, Benigno

- 2000 *Subjects of crisis: race and gender and disease in Latin America*. Hanover and London: Wesleyan University Press.