



Revista de Estudios de Género. La ventana
ISSN: 1405-9436
revista_laventana@csh.udg.mx
Universidad de Guadalajara
México

Bartra, Eli
RUMIANDO EN TORNO A LO ESCRITO SOBRE MUJERES Y ARTE POPULAR
Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. III, núm. 28, 2008, pp. 7-23
Universidad de Guadalajara
Guadalajara, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88411499003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**RUMIANDO EN TORNO A
LO ESCRITO SOBRE
MUJERES Y ARTE
POPULAR**

Eli Bartra

Resumen

En este artículo se llevan a cabo una serie de reflexiones en torno a cómo se ha estudiado el arte popular y se recalca la necesidad de vincular estos estudios al feminismo; ello resulta enriquecedor tanto para el conocimiento del arte como de los géneros, en particular de las mujeres. Es decir, se considera importante realizar investigaciones sobre este proceso artístico visual, tomando en consideración la creación, la distribución, el consumo y el análisis iconográfico de las obras desde un punto de vista feminista y propiamente estético. La relación entre arte popular y feminismo no ha tenido una historia particularmente armoniosa.

Palabras clave: Arte popular, mujeres, género, estética, feminismo.

Abstract

This article reflects upon how folk art has been studied and highlights the need to relate this research to feminism, leading to a better understanding of both folk art and gender, especially for women. It is fundamental to consider the processes of creation, distribution and consumption of folk art as well as carrying out an iconographic analysis from a feminist and aesthetic point of view. The relationship between folk art and feminism has not always been especially harmonious.

Key words: Folk art, women, gender, aesthetics, feminism.

No, no es lo mismo decir arte popular y género que arte popular y mujeres. Mucho menos arte popular “con perspectiva de género”. Quisiera reflexionar un poco sobre ello. Siempre se tiene un gran sentimiento de culpa cuando se habla sólo de mujeres. Se asume una ignominiosa exclusión de los varones si nos enfocamos a estudiar a las mujeres. En efecto, momentáneamente son excluidos con el fin de poder ver lo que no se ha visto, de analizar lo que no se ha hecho. En mi caso, el interés específico radica en conocer la creatividad artística de este grupo social en particular: las mujeres. Y no únicamente en México, sino también en otras partes del mundo.

Esto resulta un tanto complicado en primera instancia porque se trata de una cuestión que no se quiere saber bien a bien qué es —el arte popular— vinculada a un sujeto que se dice que no existe: la mujer. O bien, que es un sujeto que a nadie le interesa lo que hace o deja de hacer porque a fin de cuentas representa lo no importante, lo intrascendente, lo marginal. Independientemente de ello, sabemos que ambos tienen una existencia que no admite dudas. Lo que sí presenta muchas dudas es su caracterización, su tipificación. Aún se dan los debates sobre qué es una mujer, qué son las mujeres, qué la identidad genérica femenina y lo femenino. El primer gran equívoco es volver sinónimos al sexo y al género. Es no sólo en la academia, en numerosos trabajos de investigación pretendidamente rigurosos encontramos el equívoco, sino en cualquier ámbito de la vida cotidiana donde, sin tino alguno, se utilizan ambos conceptos de manera tan laxa que se vuelven idénticos

e intercambiables. El arte popular ha sido una noción utilizada en América Latina para referirse al arte de las clases subalternas para separarlo y diferenciarlo claramente del arte de las élites, de aquellas creaciones artísticas a las que se atribuye el concepto de arte a secas. Pero, dicho esto, hay que hacer unas cuantas precisiones al respecto.

El arte popular no es el que hace el pueblo, ya que el pueblo tampoco existe; existen hombres y mujeres de diferentes edades, etnias y preferencias sexuales de diversa índole, casi todos y todas más o menos pobres, eso sí —salvo las élites artísticas dentro de este proceso— que se dedican a crear objetos denominados arte popular, por algunas personas, y simplemente artesanías, por otras. La referencia es a una creatividad distinta de la plasmada en las bellas artes o arte elitista. No por el hecho de querer nombrarlo arte, en un elemental afán de equidad y justicia, de quitarle la etiqueta “popular” que lo subvalora, es que mágicamente se le va a revalorar, borrar la caracterización de subalterno o menor. Al seguir llamándolo arte popular, en cambio, se quiere reivindicar su carácter diferente, porque diferente es su origen social, su proceso de creación, su distribución, su consumo y, a menudo, distintas sus funciones. De hecho, se trata de un arte sin nombre propio porque es el arte de la gente sin rostro. O tal vez sería mejor decir, del que tiene muchos nombres, ya que se le ha llamado de manera indistinta e intercambiable de las siguientes maneras: artesanía, arte primitivo, arte de los pueblos primitivos, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte

naïf, ornamental, salvaje, étnico, indígena, exótico, tribal, artesanías rurales, artes aplicadas, artes populares o, bien, arte del pueblo. Con esto se percibe que no se sabe del todo lo que es, como lo mencioné al principio.

Las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellos sin verlos, son casi tan invisibles como insignificantes. Además, dicho sea de paso, la topografía de los estudios sobre el arte popular muestra que la división genérica continúa siendo un páramo. Y ni hablar de los estudios propiamente feministas sobre este arte.

Desde mi punto de vista, se puede denominar arte popular en México a toda aquella creación plástica, visual, de los grupos más pobres. Sabido es que los más pobres entre los pobres son las mujeres, luego, entonces, es un arte sobre todo de las mujeres. Se utilizan, en general, técnicas tradicionales; es hecho con las manos o con herramientas simples y tradicionales. Pocas veces es utilitario y cuando lo es rebasa estos límites. Se distingue de las artesanías por su calidad artística, ya que éstas tienden a ser sumamente repetitivas, de menor interés artístico y siempre tienen una función utilitaria.

Quienes se dedican a estudiar al arte (ya sea desde la estética, desde la crítica o la historia del arte) han ignorado sistemáticamente al arte popular, pues éste no se encuentra dentro del llamado gran arte, objeto fundamental de su atención. La estética y la historia del arte prácticamente nunca lo han estudiado en México. El arte popular sólo ha sido estudiado con seriedad por la antropo-

logía del arte o la estética antropológica. Es digno de mencionarse el trabajo que Ruth Barnes llevara a cabo en Indonesia; se trata de un estudio sobre los textiles en tanto arte, elaborados por las mujeres, tomando en cuenta su contexto sociocultural y a los sujetos involucrados a lo largo de todo el proceso (Coote y Shelton, 1992). Pero ya hace más de quince años que se publicó.

Saber lo que han creado y crean hoy en día las mujeres ayuda a conocerlas sustancialmente mejor. Conocer en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres puede contribuir tanto a la elaboración de una identidad femenina más íntegra como a cambiar la existencia, en tanto que reconocer el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente es propia. Por otro lado, estudiar al arte popular contemplando la división genérica sirve para entender más a fondo todo lo referente a la creación, la distribución, el consumo y la iconografía de este arte. Es importante, pues, conocer si un objeto es creado por los huicholes, las purépechas, las mestizas, las mayas, los chamulas, de qué localidades y de qué edades. Ya no es posible seguir asumiendo que el arte popular es, por definición, producto artístico de un pueblo neutro.

Se ha dado un proceso de doble marginación intelectual que es preciso revertir. El arte popular es considerado de segunda, elaborado por gente también de segunda. Este arte hecho por las mujeres es tan invisible como el trabajo doméstico, muchas de las actividades creativas de las mujeres han quedado agazapadas de-

trás de esas invisibles labores del hogar y el arte popular es una más de ellas.

Por tal motivo, lo que continúa siendo muy escaso son las investigaciones sobre arte popular desde el punto de vista genérico y más aún desde una perspectiva feminista. Un trabajo importante y pionero en este sentido es el que publicó en 1985 Betty LaDuke, el cual se centra en el arte de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, sin hacer distinción alguna entre artesanías, arte popular y artes visuales de las élites. En los últimos años han proliferado las hermosas publicaciones, grandes, ilustradas a todo color, lujosas y caras, sobre una de las artes más pobres que existen. En general, cuentan con excelentes fotografías sobre colecciones de objetos sin ningún estudio sobre su significado ni el de la gente que lo produce. Ésta es la tónica dominante en cuanto a las publicaciones sobre arte popular, entre las que se cuentan de manera significativa los catálogos de exposiciones.

Existe, sin embargo, uno que otro catálogo en el que aparecen las personas; por ejemplo, en *Ocumicho: arrebato del encuentro*, podemos ver a las mujeres con rostros, con cuerpo, con nombres y apellidos junto a sus obras.

Estudiosas y estudiosos de los países anglosajones son quienes más se han acercado a conocer al arte popular contemplando la división genérica. Es importante señalar que para llevar a cabo este tipo de investigaciones en los países desarrollados de Europa se debe ampliar el concepto de arte popular a las labores comúnmente concebidas como trabajo doméstico. Con esto se ve cómo en

culturas como la nuestra no se ha rescatado aún de entre esas labores. Habría que mencionar a uno de los que considero mejores: una historia del bordado en Gran Bretaña: conocer la historia del bordado es conocer la historia de las mujeres, nos dice la autora Rozsika Parker. Otro interesante texto es el editado por Gillian Elinor *et al.*, porque documenta los productos del trabajo doméstico como el bordado, el tejido, las labores de ganchillo y la elaboración de colchas de retazos (*quilting*), que muy a menudo representan formas de arte popular por excelencia en los países desarrollados y que han permanecido en la penumbra de algún armario, junto con las escobas y los sacudidores. En México existe, asimismo, el resultado de un trabajo absolutamente excepcional, que es el de Patricia Arias y Jorge Durand, sobre los exvotos pintados, ya que se refiere específicamente a las mujeres. Ellos cubren todos los aspectos que integran el proceso artístico de los exvotos y nos entregan un libro precioso y sumamente valioso (Arias y Durand, 2002).

Si se trata de consolidar una identidad cultural de carácter nacional en un país pluriétnico, se toman aspectos propios de cada cultura, incluido el arte popular cuando existe, y se amalgaman en esa supuesta unidad identitaria nacional. Éste fue el caso en México con la glorificación del arte popular después de la Revolución Mexicana, cuando se necesitaba crear el moderno Estado-nación con una identidad única dentro de un territorio eminentemente pluricultural, con fronteras políticas arbitrarias en cuanto a la cuestión étnica se refiere. Por eso tal vez se explica un trabajo ya clásico como el del Dr. Atl publicado en 1922, inmediatamente después de

ese proceso revolucionario, o bien el de Salvador Novo en 1932 o los textos de Daniel Rubín de la Borbolla algunas décadas más tarde.

Este acercamiento al arte popular con fines de identidad cultural de una nación se ha dado en distintas épocas y lugares del mundo. En Australia, al cumplirse los cien años de su federación, las instituciones quisieron participar en la búsqueda de parámetros culturales sólidos y publicaron el catálogo *Everyday Art. Australian Folk Art* (1998) bien elaborado y que, cosa extraña, contempla el género de los o las creadoras. También en Nueva Zelanda se utiliza ampliamente al arte maorí como un elemento fundamental de la identidad cultural nacional.

No quisiera dejar de mencionar un libro sobre el arte popular de varios países del mundo, que es grande, lujoso, pesado, bellamente ilustrado a todo color (en esto parecería que no se distingue de la inmensa mayoría), pero en el que el acento está puesto en la gente, en las mujeres, más que en los objetos. No es un riguroso estudio académico, sino un trabajo etnográfico-estético de divulgación, pero lo más interesante, tal vez, es que en las fotografías las mujeres rién o por lo menos sonríen, o bien se encuentran activas, están ocupadas trabajando, creando; varias de ellas caminan de espaldas a la cámara, lejos están de ser fotografías folclóricas: “Sentí que estas mujeres invisibles con sus sueños de cambiar al mundo se merecían los reflectores” (Gianturco y Tuttle, 2000: 10). Esto es muy inusual, ya que con frecuencia la gente de los países pobres

es fotografiada posando estática, seria, triste, sombría, derrumbada... (como en la fotografía de Sebastião Salgado, por ejemplo).

Lo que sucede con suma frecuencia es que se escriban páginas y páginas sobre los objetos artísticos y no se mencione para nada a los o las creadoras. Pero lo grave también es cuando sí se nombran y se pone de manifiesto un enorme desbalance (no justificado más que por el sexism) entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en el libro *Arte popular mexicano. Cinco siglos* hay un texto de Carlos Monsiváis —uno de los intelectuales mexicanos más lúcidos frente al sexism— que nombra a 16 artistas populares, 100 mujeres y 100 hombres! (Monsiváis, 1996). O bien, en el libro *Oficios de México* podemos ver que ya desde la portada aparece un artesano y en el interior hay 90 fotografías en total y sólo 19 son de mujeres. Hay otro libro en el que todos los rostros que aparecen en las fotografías son de hombres, pero todas las manos son de mujeres (Trenchard, 1998). Buen ejemplo de esa creatividad sin rostro y sin nombre.

Excelentes trabajos se enfocan en estudiar la producción de arte popular desde el punto de vista del proceso de trabajo y de las condiciones económicas de las artistas. Por ejemplo, tenemos la investigación de Patricia Moctezuma, que analiza las condiciones económicas de producción de una de las artes populares más interesantes de México desde el punto de vista artístico: la alfarería vidriada del pueblo de Patambán, en la zona purépecha de Michoacán (Mummert y Ramírez, 1998: 73-101). Sin embargo, me parece que este y otros textos similares adolecen del problema de que están hablando de arte igual que si lo hicieran de galletas o de

zapatos.¹ Se ve al arte popular como una producción artesanal cualquiera y no se contempla su valor artístico que la diferencia fundamentalmente de otras. Es sin duda un gran avance que se generice el proceso de trabajo. Lo que me parece imprescindible, en cuanto al conocimiento del arte popular se refiere, es lograr combinar de manera afortunada todos los ingredientes fundamentales: la clase, la etnia, el género, la edad y también lo artístico, como proceso, con sujetos involucrados, y no como colección de objetos muertos.

Lois Wasserspring (2000) tenía todos los hilos en la mano para hacer una obra excepcional sobre seis de las más famosas ceramistas de Oaxaca; con base en entrevistas presenta la vida de las personas y el proceso artístico, analiza las obras y su imaginería en el contexto social. Es un libro con espléndidas fotografías de Vicki Ragan a todo color. Pero lo grave es su visión francamente pintoresca, romántica y paternalista de México, de Oaxaca, de la cultura oaxaqueña y de las artistas y sus obras.

El hecho de escribir en masculino es quizá por costumbre, pero es posible que represente también una forma de legitimar al arte popular o de legitimarse a sí mismas, ya que tal parece que si se habla de algún proceso social sólo en femenino se devalúa automáticamente; lo mismo ocurre con las mujeres que hablan en masculino de sí mismas probablemente porque hablar en femenino es autodevaluarse sin remedio. Hace años ya Cecile Gouy-Gilbert llevó a cabo una interesante investigación en Ocumicho y Patamban. En

¹ Con respecto a otras partes del mundo, véase el artículo de Maskiel Michel. "Embroidering the Past: Phulkari Textiles and Gendered Work as 'Tradition' and 'Heritage' in Colonial and Contemporary Punjab", en *The Journal of Asian Studies*. Ann Arbor, 58, 2, mayo, 1999.

esos dos pueblos casi el cien por ciento son artesanas y, sin embargo, la autora sólo habla de artesanos, en masculino, y hace especial hincapié en los pocos alfareros que existían. Es un estudio socioeconómico de los pueblos, de la producción de arte popular, y aunque se describe la iconografía de las piezas, lo que realmente hace falta es mirar los aspectos artísticos.

Para continuar con la ausencia del análisis estético, es significativo el texto de Les W. Field, quien habla de las mujeres y las relaciones entre los géneros en el proceso del arte popular en Nicaragua. Es un trabajo un tanto extraordinario porque en ese país el arte popular es relativamente escaso y porque es raro que un hombre preste especial atención al trabajo de las mujeres. Se trata de un estudio etnográfico en el que se vinculan arte popular, clase, etnia, género y feminismo. Lo mismo sucede con el trabajo de Lynn Stephen sobre las mujeres zapotecas de Oaxaca. Ella realiza un estudio antropológico, pero la creación de arte es tratada, fundamentalmente, como proceso de trabajo; se estudian las relaciones de producción, la división del trabajo y la comercialización, pero de nuevo la cuestión del valor artístico queda escondida detrás del contexto socioeconómico en el que se crea. Lo mismo sucede con un sólido libro como el de Tracy Bachrach Ehlers (2000), quien estudia a las tejedoras de una localidad de Guatemala, pero lo artístico se halla ausente.

En el extremo opuesto se puede encontrar lo que con frecuencia son catálogos de exposiciones, en los cuales se ve a los objetos, se habla de técnicas y de estilos, se mencionan las regiones geográficas

ficas en las que se elaboran, mas las o los creadores no aparecen por ningún lado (v. gr. Lechuga, 1997; Martínez Massa, 1992). Además, el lenguaje utilizado en torno a la creación del arte popular es casi indefectiblemente neutro: *los pueblos* tejen, pintan o bordan; los objetos se fabrican, se hacen. Y, desde luego, cuando las personas son nombradas es en masculino: los artesanos (Tarazona y Tomás, 1987).

Existe un interesante estudio de Cereceda en el que se lleva a cabo una lectura estética desde la semiología de los textiles aymaras del pueblo de Isluga, Chile, hechos por mujeres. Y un trabajo como el de Peter Gow, en el cual se estudian los diseños de las mujeres piro de la amazonia peruana, prestando especial atención a la cuestión del género, centrándose, además, en los aspectos técnicos y en el análisis iconográfico y simbólico; a pesar de que se contemplan los rituales desde el punto de vista genérico, se muestran muy poco tanto el contexto sociocultural como las condiciones de vida de las mujeres. Lo que me parece que enriquecería los trabajos de esta naturaleza sería añadir un análisis del proceso de creación, distribución y consumo de ese arte.

Como se puede ver he mencionado casi únicamente trabajos elaborados en países desarrollados, y esto es así porque las investigadoras feministas de nuestra región poco se han asomado a mirar al arte popular y, como he afirmado, considerando su valor artístico y no sólo como oficio. Por ejemplo, Loreto Rebolledo estudia la alfarería y los textiles en Chile, en tanto trabajo artesanal, contem-

plando la comercialización de los productos y las relaciones sociales, pero de arte nada.

Hay evidencias, a partir de lo que ya se conoce, que este arte es eminentemente femenino; sin embargo, se requiere realizar en México una serie de investigaciones para llegar a cubrir todo el arte popular existente y con base en ello poder hacer dicha afirmación sin temor. Por otro lado, lo que más se ve, lo que se conoce, lo que resalta, lo que destaca como excepcional son los hombres. Ellos son casi siempre los famosos, los premiados, los que aparecen bajo los reflectores (cuando hay) y en los textos escritos, como he señalado. Los grandes maestros del arte popular son casi todos varones. Los premios nacionales a las Artes y Tradiciones Populares (excepto los premios colectivos en donde hay mujeres) sólo se han otorgado a varones, salvo a Consuelito Velásquez. Es decir, los que sobresalen con una labor excepcional son casi indefectiblemente los hombres. ¿Destacan porque son mejores o porque hay un sistema sexista que sirve la mesa de determinada manera para que esto suceda? ¿Es que las mujeres no hacen un trabajo excepcional? Se trata de un círculo vicioso del sexism que es difícil de romper. ¿En dónde empieza la discriminación para que todo el proceso tenga un sesgo de marginación hacia las mujeres?

En resumen, puede decirse que no existe un cuerpo teórico estructurado sobre arte popular visual y género en ninguna parte del mundo. Los trabajos publicados se ubican en dos grandes grupos: por un lado, los que no contemplan a las personas detrás de las obras, ni mujeres ni hombres. Ésta es la línea dominante. Por el

otro, están los estudios en los que se contempla la división genérica; los hay que se acercan al arte popular y lo ven como proceso de trabajo, pero no lo analizan como arte. O bien lo opuesto: aquellos estudios sobre el arte popular, considerándolo en tanto texto artístico femenino y nada más. Son muy escasos los trabajos más complejos, en el sentido de que abarquen el estudio de este arte como proceso generizado, a la vez que se consideran cuestiones económicas, étnicas y estéticas. Para ello es necesario mirar detenidamente este proceso artístico, ya que no siempre habla a gritos sobre lo femenino y lo masculino, a menudo esto aparece como un susurro apenas audible; de ahí –de mirarlo y estudiarlo– se trataría de saltar de la mera descripción al análisis para permitir que surjan ideas, explicaciones, que den cuenta de ese tantas veces mencionado lado oscuro de la luna; esto es, la riqueza de la creatividad de las mujeres que brota de entre la pobreza de esta geografía multiétnica y pluricultural.

Bibliografía

- ARIAS, Patricia y Jorge DURAND. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México. Siglos XIX y XX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-El Colegio de San Luis, 2002.
- BLOCKER, Gene H. *The Aesthetics of Primitive Art*. Londres, University Press of America, 1994.
- BERLO, Janet Chatherine. “Beyond Bricolage: Women and Aesthetic Strategies in Latin American Textiles”, en Margot Schevill BLUM,

Janet Catherine BERLO y Edward B. DWEYER (eds.). *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. Nueva York y Londres, Garland, 1991, pp. 437- 479.

CERECEDA, Verónica. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*", en Thérèse BOUYSSE-CASAGNE. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Hisbol, 1987, pp. 133-231.

ELINOR, Gillian, Su RICHARDSON, Sue SCOTT, Anghard THOMAS y Kate WALKER (eds.). *Women and Craft*. Londres, Virago, 1987.

EHLERS, Tracy Bachrach. *Silent Looms. Women and Production in a Guatemalan Town*. Austin, University of Texas Press, 2000.

FIELD, Les W. *The Grimace of Macho Ratón. Artisans, Identity, and Nation in Late Twentieth Century Western Nicaragua*. Durham, Duke University Press, 1999.

GIANTURCO, Paola y Toby TUTTLE. *In Her Hands. Craftwomen Changing the World*. Nueva York, The Monacelli Press, 2000.

LADUKE, Betty. *Compañeras. Women, Art and Social Change in Latin America*. San Francisco, City Lights Books, 1985.

MONSIVÁIS, Carlos. "Las artes populares hacia una historia del canon", en *Arte popular mexicano. Cinco siglos*. Mexico, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.

MUMMERT, Gail y Luis Alfonso RAMÍREZ CARRILLO (eds.). *Rehaciendo las diferencias. Identidades de género en Michoacán y Yucatán*. Zamora y Mérida, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Yucatán, 1998.

NOVELO, Victoria (comp.). *Artesanos, artesanías y arte popular de México*. México, Conaculta-Agualarga-Dirección General de Culturas Populares-Universidad de Colima-INI, 1996.

OCUMICHO: *arrebato del encuentro*. México, CNCA-INBA-Museo de Arte

Moderno-Museo de Arte Contemporáneo, 1993.

OETTINGER, Marion. *Con cariño. Mexican Folk Art: From the Collection of the San Antonio Museum Association*. San Antonio, The Association, 1986.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch*. Londres, The Women's Press, 1996.

REBOLLEDO, Loreto. *Fragmentos. Oficios y percepciones de las mujeres en el campo*. Santiago, Cedem, s/f.

TICE, Karin E. *Kuna Crafts, Gender, and the Global Economy*. Austin, University of Texas Press, 1995.

STEPHEN, Lynn. *Zapotec Women. Gender, Class, and Ethnicity in Globalized Oaxaca*. Durham, Duke University Press, 2005.

WINKLER, Cathy. "Changing Power and Authority in Gender Roles. Women in Authority in a Mexican Artisan Community". Tesis de doctorado, Indiana University Microfilms International, 1993.