

## Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)

The murals of the Marion sisters and Grace Greenwood in Mercado Abelardo L. Rodríguez in Mexico City (1935)

Dulze María Pérez Aguirre<sup>1</sup>  
dulze.perez.aguirre@gmail.com

### Resumen

En el presente trabajo se analizarán los murales que pintaron las hermanas Marion y Grace Greenwood en el Mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México en el año de 1935, con la finalidad de advertir la visión que tenían sobre la clase trabajadora mexicana, evidenciar la

desigualdad social así como las aportaciones que hicieron al muralismo mexicano, entre otros aspectos. Estas pinturas de las hermanas Greenwood fueron las últimas que realizaron en México y forman parte del patrimonio cultural de la capital de país.

**Palabras clave:** muralismo, mujeres, plástica, composición, mercado.

### Abstract

In the present work, the murals painted by the sisters Marion and Grace Greenwood during 1935 at the Abelardo L. Rodríguez Market, located in Mexico City, were analyzed in order to illustrate their vision of the Mexican working class. Similarly, the social inequality as well as

the contributions these works provided to Mexican muralism, among other aspects, are highlighted. These Greenwoods' paintings were the last they created in Mexico and are part of the cultural heritage for the capital of this country.

**Key words:** muralism, women, plastic, composition, market.

<sup>1</sup> Doctorado en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.  
Av. Francisco J. Múgica s/n, Colonia Villa Universidad, 58030 Morelia, Michoacán, México.

## Introducción

En los primeros años de la década de 1920 se comenzó a esparcir en el extranjero, fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, la noticia de que en México se estaba desarrollando un movimiento cultural vinculado con la lucha social. Así llegaron a nuestro país foráneos atraídos por el movimiento revolucionario y por la cultura mexicana, principalmente por el amplio y disperso universo indígena,<sup>2</sup> aspecto que era visto con curiosidad e interés por “lo primitivo” que resultaba en contraste con la modernidad estadounidense, así como con el capitalismo individualista que había adquirido un carácter deshumanizado, y el uso de la tecnología, que a su parecer había originado la primera guerra mundial (Azuela de la Cueva, 2005, p. 252). Los artistas que viajaron a México se enfocaron principalmente en temáticas sobre la Revolución, los problemas rurales y el arte popular, el paisaje mexicano, el pasado prehispánico y la lucha por la justicia social, y excluyeron de sus representaciones las imágenes que ofrecieran algún indicio de modernidad, de mecanización o de industrialización (Oles, 1994, p. 4).

Entre los artistas estadounidenses que viajaron a México en la década de 1930 encontramos a las hermanas Marion y Grace Greenwood.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> La imagen popular del indio durante las décadas de 1920 y 1930 estuvo íntimamente ligada al llamado “nacionalismo cultural posrevolucionario”, el cual identificó a las masas populares con la nación mexicana y buscó una definición de lo mexicano en lo político y en los discursos, en la economía y en los intentos por defender los recursos del país. Pero dicho nacionalismo se manifestó sobre todo en la cultura y sus diversas interpretaciones del país: históricas, filosóficas y artísticas (Pérez Montfort, 1994, p. 161).

<sup>3</sup> Marion Greenwood nació en el seno de una familia de artistas aficionados en Brooklyn, Nueva York, el 6 de abril 1909, y fue la menor de los seis hijos del matrimonio de Walter Greenwood Clark y Kathryn Boylan. Desde la edad de seis años Marion comenzó a pintar y a los quince abandonó la escuela para asistir como becaria de verano a la Art Students League de Nueva York. Tomó clases con George Bridgman, Frank Vincent DuMond y John Sloan; también estudió en Woodstock con los artistas Emil Ganso y Alexander Archipenko y tuvo contacto con el diseñador y pintor Winold Reiss. La formación artística de Marion continuó en la comunidad artística Yaddo, fundada por Spencer Trask, quien además le solicitó un retrato y con el dinero que ganó con esta comisión, a la edad de dieciocho años, le fue posible costear un viaje a París, así como pagar los pasajes de su madre y su hermana Grace. La formación artística de Marion estuvo vinculada con la de su hermana Grace, quien también nació en Brooklyn el 15 de enero de 1905. Estudió en la escuela de la Art Students League. En 1927 las hermanas

La primera cruzó la frontera en compañía de Josephine Herbst y el esposo de ésta, John Hermann, el 24 de diciembre de 1932, entrando al país, vía terrestre, por Nuevo Laredo, Tamaulipas (Oles, 2000, p. 13).<sup>4</sup>

Para Marion nuestro país era una inspiración y una oportunidad “americana” en el sentido de un Nuevo Mundo que no estaba bajo las influencias europeas que saturaban la pintura de la época. En el camino a la ciudad de México iba entusiasmada por pintar y dibujar a los indígenas, y además tenía interés por la pintura y el muralismo mexicanos (Schuessler, 2017).<sup>5</sup>

Su hermana Grace Greenwood llegó a México el 19 de junio de 1933 por vía marítima, por Veracruz. Tenía 30 años y venía en compañía de su segundo esposo, el músico Bill Ames (Oles, 1995, p. 145).<sup>6</sup> Después de haber recorrido algunos lugares del país se encontró con Marion, quien estaba pintando en Morelia, en el Colegio de San Nicolás. Desafortunadamente no se cuenta con suficientes datos que permitan conocer cuáles fueron las inquietudes que atrajeron a Grace a tierras mexicanas, sin embargo se conservan sus obras murales que permiten conocer sus cualidades artísticas.

El primer acercamiento que tuvo Marion con el muralismo mexicano<sup>7</sup>

Greenwood viajaron a París donde Grace se matriculó en la Académie Ranson y de la Grande Chaumière. Además, participó en una clase de dibujo en la Académie Colarossi, donde Marion también estuvo inscrita (Schuessler, 2017; Oles, 1995, pp. 73-75 y 158).

<sup>4</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Fondo: Serie de Gobierno Siglo xx, Sección: Departamento de Migración, Serie: Estadounidenses, Expediente 162, foja 2, año 1934, caja 64.

<sup>5</sup> Archives of American Art, Smithsonian Institution (AAA-SI). Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31.

<sup>6</sup> AGN, Fondo: Serie de Gobierno Siglo xx, Sección: Departamento de Migración, Serie: Estadounidenses, Expediente 164, foja 2, año 1934, caja 64.

<sup>7</sup> El movimiento muralista mexicano tiene sus orígenes en 1922 con los murales que se pintaron en el colegio y templo de San Pedro y San Pablo, el Anfiteatro Bolívar y la Escuela Nacional Preparatoria en la ciudad de México como parte de los proyectos culturales vasconcelistas, cuyas obras fungieron como una herramienta pedagógica y como un medio para consolidar la educación nacional a partir de la asimilación de valores universales, y que hiciera posible reformular mediante imágenes la identidad mexicana y fortalecer la legitimidad del gobierno posrevolucionario. No obstante, esta corriente artística con el paso del tiempo adquirió un sentido social y político desde una concepción socialista y marxista, mostró las contradicciones de la sociedad mexicana y denunció ideológicamente a los grupos en el poder, pero sin dejar de lado el folclor, el nacionalismo y la exaltación de la raíz indígena.

fue a través de su compatriota Pablo O'Higgins,<sup>8</sup> quien le enseñó la técnica básica del fresco además de proporcionarle elementos de composición mural, destrezas que luego enseñaría a su hermana Grace (Oles, 2000, pp. 13-14). El 25 de enero de 1933, Marion Greenwood en compañía del matrimonio Hermann, llegaron a Taxco y un mes después solicitó permiso a los Sutherlands, propietarios del Hotel Taxqueño,<sup>9</sup> para la elaboración del mural *Mercado en Taxco*,<sup>10</sup> concluyendo la obra el 5 de abril de 1933 (Oles, 1995, p. 86; Oles, 2000, p. 14).

El mural *Mercado en Taxco*<sup>11</sup> fue el primero que Marion pintó; después viajó a la ciudad de Morelia para entrevistarse con el rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona, para conseguir una comisión. El espacio que le fue asignado para pintar *Paisaje y economía de Michoacán*<sup>12</sup> comprendía un muro en el segundo piso del patio princi-

<sup>8</sup> La participación femenina en el muralismo mexicano fue escasa, ya que en muchas ocasiones se negó a las mujeres la oportunidad de pintar obras monumentales, tal como sucedió con María Izquierdo, quien en 1945 fue comisionada por el jefe del Departamento del Distrito Federal Javier Rojo Gómez para pintar en las escaleras y los plafones del Palacio de Gobierno de la ciudad de México, pero el funcionario cambió de opinión al consultar a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, que consideraron que era una comisión excesiva para una artista que no tenía experiencia en el muralismo, así que le fue asignado un espacio más pequeño, que rechazó (Tibol, 2002, p. 103; Izquierdo y Lozano, 2002, p. 47). Las hermanas Marion y Grace Greenwood tampoco tenían ninguna experiencia previa en la pintura mural y sin embargo llegaron a realizar varias obras murales en importantes conjuntos arquitectónicos; esto probablemente se debió a que contaron con el respaldo de su compatriota Pablo O'Higgins, lo que les permitió acceder al muralismo, además de tener mecenas como los Sutherlands o bien como el rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona.

<sup>9</sup> El Hotel Taxqueño actualmente es el Colegio Centro Cultural y Acción que funge como jardín de niños, primaria, secundaria y bachillerato (calle Miguel Hidalgo 39, Taxco, Guerrero).

<sup>10</sup> AAA-SI. Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31.

<sup>11</sup> Esta obra representaba un mercado al aire libre, pero prestó poca atención a los productos y se centró más en los residentes del lugar; además no es de carácter marxista, socialista, antiimperialista o antifascista, ni tampoco presenta aspectos históricos, pedagógicos o políticos, más bien se encuentra enfocada en el indigenismo como una conexión directa con las tradiciones ancestrales, así como un símbolo nacional con el que los estadounidenses identificaban a los mexicanos (Pérez Aguirre, 2016, pp. 185-186).

<sup>12</sup> *Paisaje y economía de Michoacán* buscó exaltar y rendir tributo a los indígenas contemporáneos de la zona lacustre michoacana a partir de sus diferentes actividades

pal del Colegio de San Nicolás. Grace, al llegar a Morelia, trabajó como asistente de su hermana en la pintura que estaba ejecutando, pero antes tuvo que aprender la técnica del fresco, ya que no tenía ningún conocimiento de ésta. Pablo O'Higgins, quien había sido contratado a solicitud de Marion para adiestrar al yesero, advirtió las cualidades artísticas de Grace, así que solicitó al rector que también le otorgara una comisión muralística.<sup>13</sup> El espacio asignado fue en un muro localizado en el pasillo para acceder al segundo patio de la planta alta en el Museo Regional Michoacano, donde pintó *Hombre y máquina*;<sup>14</sup> en esa época estaban ahí las oficinas de la rectoría, la secretaría general y la tesorería de la Universidad Michoacana.<sup>15</sup>

Al concluir los frescos de Morelia, las hermanas Marion y Grace Greenwood regresaron a su país el 10 de marzo de 1934, debido a que su permiso para estar en el país había expirado.<sup>16</sup> De vuelta en los Estados Unidos colaboraron por un periodo breve en el Public Works of Art Project, que fue un programa federal del *New Deal*, y pintaron en colaboración *Modernity and Indigenous American* en la isla de Ellis en Nueva York; sin embargo, el proyecto fue suspendido y la obra quedó inconclusa (Oles, 1995, pp. 430 y 434; Oles 2000, p. 21). No obstante, las hermanas Greenwood ya tenían una nueva propuesta de trabajo en México, la cual consistió en decorar las paredes del mercado Abelardo L. Rodríguez, el cual se había establecido en el antiguo colegio de San Gregorio en el centro de la ciudad de México.

económicas, efectuadas con instrumentos rudimentarios como los de sus antepasados. No obstante, Marion idealizó la vida de los indígenas del lago de Pátzcuaro, ya que veía en el México rural un estilo de vida tradicional, como un símbolo idílico de la época, en el sentido que el hombre trabajaba la tierra sin utilizar máquinas, lo que hacía que estuviera en contacto permanente con su pasado prehispánico. Esta pintura tenía una doble finalidad: por un lado, dejar constancia de la vida rural de los tarascos de la década de 1930 para las generaciones futuras, y por otra parte, que los michoacanos se sintieran identificados con su historia y cultura (Pérez Aguirre, 2016, p. 198).

<sup>13</sup> AAA-SI. Oral history interview with Grace Greenwood, January 29, 1965.

<sup>14</sup> La temática que presentó Grace en esta obra hace alusión a la industria, la cual los artistas, escritores e intelectuales estadounidenses de la época consideraban que provocaría el declive de la vida rural y tradicional de México.

<sup>15</sup> Archivo Histórico de la Universidad Michoacana, Fondo: Consejo Universitario, sección Secretaría, serie Actas, libro 6-12, años 1932-1934.

<sup>16</sup> AGN, Fondo Serie de Gobernación Siglo XX, Sección: Departamento de Migración, Serie, Estadounidenses, Expediente, 162 y 164, fojas, 2, años 1934, caja, 64.

El presente trabajo tiene como objetivo hacer un análisis de la obra muralística de Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez, con la finalidad de advertir la visión que tenían y que fueron adquiriendo en su estancia mexicana de la clase trabajadora mexicana, las problemáticas relacionadas con el incipiente movimiento obrero y la desigualdad social en el país. Con este análisis pretendemos conocer su contribución y las aportaciones que hicieron al muralismo mexicano, aspectos que consideramos permitirán aquilatar la importancia que tienen sus obras. Estas pinturas de las hermanas Greenwood fueron las últimas que realizaron en México y forman parte del patrimonio cultural de la capital de país.

### Un proyecto muralístico en el mercado Abelardo L. Rodríguez

En los albores de 1933 comenzaron las obras del mercado del Carmen en el lote del antiguo Colegio de San Gregorio;<sup>17</sup> luego se cambió su nombre al de mercado Abelardo L. Rodríguez. Este mercado buscaba controlar el comercio ambulante que estaba surgiendo en el centro del Distrito Federal, así como facilitar la captación de impuestos a la Oficina de Mercados del Departamento Central (Acevedo, 1997, pp. 89 y 92). Los espacios del inmueble estuvieron organizados y distribuidos para un mejor funcionamiento de la siguiente manera: pabellones para alojar puestos por áreas; el Centro Cívico Álvaro Obregón, que tuvo un teatro designado para actividades culturales y sociales; una escuela y guardería, y las oficinas de la Dirección General de Acción Cívica y de la Dirección General de Educación Física (Fuentes Rojas, 2003, p. 21).

El conjunto arquitectónico se inauguró el 24 de noviembre de 1934, y se anunció la asistencia al acto del presidente en turno, precisamente Abelardo L. Rodríguez, así como del recién electo Lázaro Cárdenas y del jefe del Departamento del Distrito Federal, Aarón Sáenz (Fuentes Rojas, 2003, pp.19-20). Un año antes de la apertura del mercado, el asesor artístico del Departamento del Distrito Federal, el arquitecto Enrique Aragón Echegaray, había presentado un proyecto para decorar las paredes de la escalera del Centro Cívico Álvaro Obregón con escenas referentes a la

<sup>17</sup> “El predio del Mercado estuvo ocupado por el Colegio de Indios de San Gregorio. En 1612 los Colegios de San Bernardo, San Miguel y el Máximo de San Pedro y San Pablo se fundieron en el de San Idefonso. Fue entonces cuando se formó el nuevo Colegio de San Gregorio destinado a la enseñanza de los indios. A mediados del siglo XIX se convirtió en el Colegio Nacional de Agricultura y más tarde en Colegio Militar y en escuela para hijos de obreros” (Fuentes Rojas, 2003, p. 18).

agricultura, la industria, el transporte y el arte popular, pero solamente quedó en bocetos (Acevedo, 1997, pp. 99-100).

A principios de 1934 comenzaron nuevamente las negociaciones, a cargo de Aarón Sáenz, para llevar a cabo un proyecto muralístico en el mercado cuya iconografía se enfocara a la salud, la higiene, las vitaminas y los alimentos del mercado. Sin embargo, los artistas que participaron estaban influidos por el discurso posrevolucionario, comunista y antifascista, y por consiguiente plasmaron en sus obras críticas al gobierno, a la Iglesia y su relación con el poder político y militar, a la burguesía, a los explotadores y a los acaparadores de la riqueza. Es decir, trataron de mostrar cómo el pueblo era cada vez más sacrificado en aras del desarrollo capitalista y se volvía ignorante y explotado (Oles, 1995, p. 229; López Orozco, 2003, p. 27).

En un principio el encargado del proyecto muralístico y de dar la aprobación de las propuestas de los artistas fue Antonio Mediz Bolio, y posteriormente fue Diego Rivera,<sup>18</sup> quien daría el visto bueno a los bocetos. No obstante, los temas que se pintarían en el mercado se acordaron en una comida con Mediz Bolio, quien invitó a los artistas y cada uno señaló el tema que quería desarrollar; además tendría absoluta libertad para pintar. (Acevedo, 2003, pp. 121-122).

Los temas que se terminaron pintando en el mercado Abelardo L. Rodríguez fueron: Pablo O'Higgins, *La lucha de los obreros*; Antonio Pujol, *Los alimentos y problemas del obrero*; Miguel Tzab Trejo, *Historia de los mayas y los aztecas*; Ángel Bracho, *La influencia de las víctimas*; Grace Greenwood, *La minería*; Marion Greenwood, *Los alimentos y su distribución por el canal de la Viga y La industrialización del campo*; Isamu Noguchi, *La Historia de México*, y Raúl Gamboa, *Los mercados*.

Las temáticas que se pintaron en el mercado guardan relación con el proletariado, sus vínculos con los productos primarios y el mercado internacional, en una visión utópica que proponía terminar con el binomio explotador-explotado (Acevedo y García, 2011, pp. 48-49); esta reinterpretación se debió tanto a las preferencias estéticas de cada autor como a que los modelos artísticos durante este periodo respondieron a los problemas de los campesinos, obreros e indígenas, así como a los acontecimientos mundiales, fundamentalmente aquéllos de carácter antimpe-

<sup>18</sup> Entre los artistas que iban a colaborar en el proyecto muralístico del Mercado Abelardo se había considerado a Diego Rivera, sin embargo no pintó ningún mural en este conjunto arquitectónico y solamente fungió como director técnico, esto probablemente se debió a que en ese momento continuaban trabajando en la segunda etapa del mural *Historia de México* en Palacio Nacional.

rialista, anticapitalista o propulsores de una nueva sociedad que surgiría de los conflictos sociales de clase (Tibol, 1986, p. 239).

Las hermanas Marion y Grace Greenwood habían sido invitadas a colaborar en el proyecto mural en el mes de marzo de 1934, antes de marcharse de México, como se puede apreciar en una carta que Marion le escribió a su amiga Josephine Herbst desde La Habana cuando iba rumbo a Nueva York. Le contaba que la habían invitado, junto con su hermana Grace, a participar en la decoración de los muros del nuevo Centro Cívico en un antiguo convento donde se estaba construyendo un mercado, en el cual pintarían O'Higgins, Guadarrama, Bracho y Grace, entre otros (Oles, 1995, p. 227). Es probable que las hermanas Greenwood, antes de partir a Estados Unidos, hubiesen sido invitadas por Pablo O'Higgins para colaborar en el proyecto muralístico del mercado Abelardo L. Rodríguez. Además, fueron las primeras mujeres estadounidenses en recibir una comisión muralística por parte del gobierno mexicano (Schuessler, 2017).

### Levantar los andamios: los murales de Marion Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez

Marion y Grace Greenwood regresaron a México en octubre de 1934. Respecto a esto, Marion comentó en la entrevista con Dorothy Seckler:

me invitaron de nuevo a la ciudad de México, porque Pablo [O'Higgins] y todos estos otros artistas mexicanos que había conocido habían conseguido un viejo convento en la ciudad de México, que había sido reformado para convertirlo en un gran centro cívico llamado el mercado Abelardo Rodríguez.<sup>19</sup>

Los murales que pintó Marion en el mercado mostraron la lucha de los campesinos y los obreros contra la industrialización de la caña, los abusos del capitalismo y del fascismo, una temática que no volvió a estar presente en sus murales de Estados Unidos ni en ninguna de sus otras producciones pictóricas. Los asuntos que escenificó Marion en estos murales formaban parte del discurso político del México posrevolucionario, así como de los conflictos campesinos y obreros durante las décadas de 1920 y 1930, como veremos más adelante.

Así que, al formar parte de un proyecto muralístico gubernamental, Marion no quedó exenta de pintar temas contra el fascismo y el imperialismo, ya que antes que comenzara a pintar en el mercado Pablo

<sup>19</sup> | AAA-SI. *Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31.*

O'Higgins le escribió una carta donde le sugirió que su proyecto, al igual que el de su hermana Grace, lo relacionara con acontecimientos que se estaban suscitando en México, donde se expusieran las huelgas, los actores que estaban detrás de éstas, el atraso social, la burguesía local vendida al imperialismo; además le pedía que presentara reclamos y que no usara alegorías (Cruz Porchini y Oles, 2003, p. 168). Años más tarde, Marion declaró que “se impuso un tipo de pensamiento rígido [por] este grupo al que [llamaban] estalinista en ese momento. La idea rígida [...] de propaganda que yo creo que es muy mala para todo el arte”.<sup>20</sup> La libertad artística de Marion estuvo sujeta a un programa mural ya establecido, el cual estaba inmerso en un carácter político socialista y fundamentalmente anticapitalista.

El espacio que le fue asignado a Marion para la ejecución de sus murales comprendió las escaleras en la intersección de la calle Rodríguez Puebla. Marion comenzó a pintar *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* el 2 de febrero de 1935. La obra cubrió una superficie de diecisiete metros cuadrados (Acevedo, 1997, p. 270), localizada en el muro del vestíbulo para acceder al actual Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. Marion pintó la distribución de los productos agrícolas de los indígenas por el canal de la Viga. Sin embargo, esta temática no fue la primera opción de la artista, ya que en un principio se había interesado en representar aspectos que estuvieran relacionados con la nutrición, la cual consideraba que se producía a través de la energía del sol que permite el crecimiento de las plantas, de los animales y del ser humano (Oles, 1995, p. 270). Una carta de Herbst de noviembre de 1934 aparentemente la hizo cambiar de opinión, ya que le cuestionaba cuál era la importancia de pintar un fresco que abordara el tema de las vitaminas; además le sugirió escenificar el proceso a través del cual el campesino es el que produce los alimentos y los transporta al mercado. Entre otras cosas, decía:

¿Por qué se usan estos temas [de las vitaminas]? ¿Pueden ser sencillos y de fácil comprensión por un indio oprimido o trabajador? ¿De qué sirve explicar que [los individuos de] una clase tienen más vitaminas [en su organismo] que los de otras? [...] Están utilizando estos temas para evitar hacer el trabajo verdaderamente revolucionario [...] [México] está lleno de magníficas realidades [...] Un mercado es maravilloso, ¿qué produjo la comida? ¿Quién consume la mayor parte de ella? ¿Por qué no conseguir a través de símbolos que los productores puedan en-

<sup>20</sup> | AAA-SI. *Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31.*

tender? Ellos son los que riegan el suelo y los que transportan las materias al mercado para engordar a los explotadores (Oles, 1995, p. 271).

Es probable que, a partir de las observaciones de Herbst y de O'Higgins, Marion haya reajustado su propuesta mural, dando origen a las pinturas *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* y *La industrialización del campo*. La temática que presentó en la primera obra (imagen 1) correspondió al canal de la Viga, donde representó a los indígenas del valle de México: los hombres usan sombrero, traje de manta y gabán, mientras que las mujeres están cubiertas con un rebozo y faldas largas; la escena se desarrolla a la orilla del canal donde los alimentos que transportan en las canoas son descargadas para su venta.

### Imagen 1

Mural *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* (1935), de Marion Greenwood, en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

El canal de la Viga fue uno de las más importantes vías de comunicación de la zona lacustre desde la época prehispánica, por él se trasportaban artículos y alimentos de gran parte del valle de México, principalmente de Xochimilco, así como productos de otras regiones como la Tierra Caliente, o bien del occidente del país. A principios del siglo pasado los indígenas de Xochimilco llevaban sus verduras al mercado de la Viga o al de Jamaica, donde se surtían la mayor parte de los expendedores al menudeo de los diversos mercados de la ciudad. Al llegar acercaban las canoas al bor-

de y ponían su mercancía en la orilla para venderla. Pero el crecimiento poblacional a partir de 1900 provocó una disminución de las actividades lacustres, debido a que las lagunas estaban en proceso de desecación para ser utilizadas con fines habitacionales e industriales, así como para ser habilitadas con vías terrestres, lo cual afectó la red de canales (Peralta Flores, 2009, pp. 459-461 y 467; Acevedo, 1997, p. 125).

De este modo, en el mural de *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* Marion retomó la temática de la producción agrícola, el mercado y el indígena del valle de México que aún no ha sido urbanizado. Estos aspectos los había representado antes en *Mercado en Taxco* y en *Paisaje y economía de Michoacán*, lo que permite advertir uno de los intereses de la artista: la vida tradicional y rural, alejada de la industria y la modernización. Esta obra muestra una relación entre el indígena contemporáneo y su pasado prehispánico, idealizando un modo de vida que se perderá a causa de la tecnología y la industrialización.

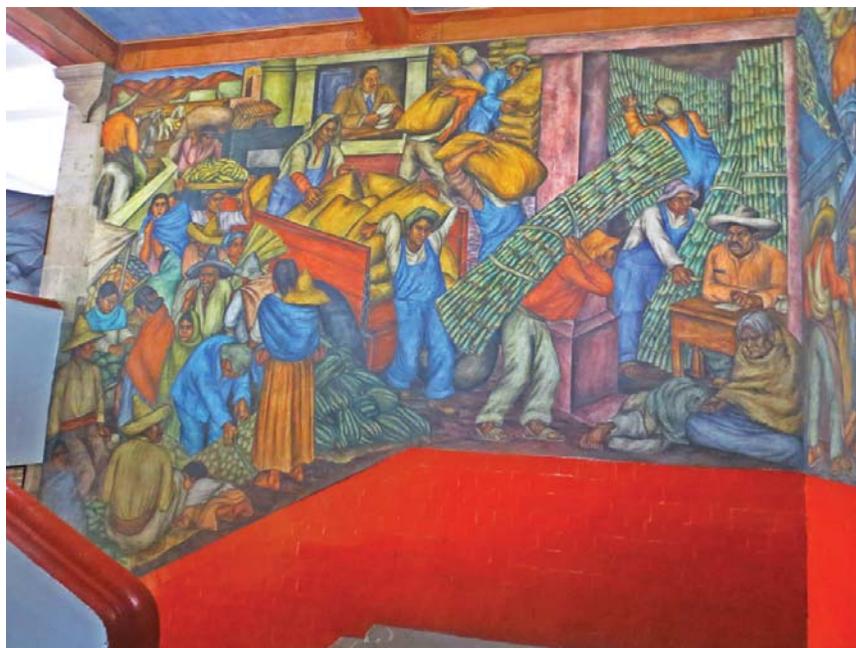
Cabe mencionar que la pintura de *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* contribuyó a fortalecer el proyecto del jefe del Departamento del Distrito Federal, Aarón Sáenz, el cual consistió en ampliar el mercado de Jamaica en 1933 y efectuar algunos cambios en el sistema de canales, debido a que algunos se taparon y necesitaron ser limpiados, mientras otros fueron sometidos a un proceso de renovación mediante la instalación de bocas de agua a lo largo de los muelles para lavar las legumbres (Oles, 1995, p. 275). De este modo, el mural de Marion promovió ante los visitantes del mercado Abelardo L. Rodríguez las mejoras que estaba realizando la administración en materia de mercados.

El mural *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* dejó un testimonio para las generaciones futuras de una de las actividades económicas más importantes de los indígenas, ya que ésta fue una ruta comercial histórica. Además esta obra funge como introducción al mural *La industrialización del campo*, la cual se compone por tres secciones: este, sur y oeste.

El 9 de abril de 1935 Marion comenzó a pintar el muro este *La industrialización del campo* (imagen 2), el cual concluyó el 18 de mayo del mismo año (Oles, 1995, p. 275). La escena del muro este se conforma por tres secciones: la primera corresponde a una hacienda donde sobresale el capataz montado a caballo mientras los indígenas trabajan la tierra; la segunda hace alusión a un mercado al aire libre pero más urbanizado y mestizo; la tercera atañe al comercio de la caña y los derivados de ésta, donde los obreros descargan bultos de un camión para introducirlos a una bodegas, además se ve al acaparador y al tenedor de libros. Esta escena simboliza la primera etapa de la industrialización de la caña, es decir, Ma-

## Imagen 2

Muro este del mural de *La industrialización del campo* (1935)  
de Marion Greenwood, en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

rion representó una hacienda cañera donde los peones están sembrando la tierra mientras otros llevan la cosecha para ser procesada en el ingenio azucarero. Este producto no era distribuido en el mercado de la zona, sino que era para los ingenios, por consiguiente dejaba de reeditar su valor y provocaba pobreza entre algunos de los habitantes.

La escena del muro sur comienza con un ingenio azucarero donde se ven campesinos cortando la caña que luego será procesada por los trapiches, trabajo que corresponde a los obreros. Es probable que Marion representara algún ingenio de Veracruz, debido a que visitó fábricas, establecimientos comerciales e industriales, talleres ferroviarios, cañaverales y cafetales de esa región con la finalidad de recaudar información para efectuar una descripción más realista (Oles, 1995, pp. 279-280), tal como lo había hecho antes en Morelia para el *Paisaje y economía de Michoacán*, cuando viajó a Pátzcuaro para documentarse.

En la zona central de la composición del muro sur, la pintora evoca a los empresarios que a través del poder militar y económico han industrializado el campo provocando el empobrecimiento del sector campesino,

### Imagen 3

Muro sur del mural de *La industrialización del campo* (1935)

de Marion Greenwood, en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

con la consecuente desaparición de la vida rural tradicional, y establece una suerte de unión entre esto y los obreros contra el imperialismo. En el extremo derecho de la obra se localizan los obreros que fabrican las máquinas de los ingenios azucareros, es decir, “*el proletariado no es dueño de los medios de producción, con cuya ayuda produce y mantiene en movimiento el mundo de la clase dominante*” (Anders, 2007, p. 13).

En México, el procesamiento de la caña de azúcar mejoró después de la independencia debido a las máquinas modernas traídas de Europa o de Estados Unidos, que permitieron aumentar la productividad tanto en el aspecto agrario como en el industrial, y además se abrieron nuevas áreas al cultivo de la caña. Esto provocó que las grandes haciendas azucareras de Morelos y Veracruz llegaran a un nivel de producción significativo durante el porfiriato (Thiébaud y Montero García, 2014, p. 12). Sin embargo, durante los primeros años posrevolucionarios la Reforma Agraria no se aplicó a los cultivos de plantación ni a las agroindustrias, debido a que Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles vieron en ella una herramienta política para pacificar al país y no un proyecto de desarrollo agrícola, ade-

más de que consideraban que la modernización de la producción agropecuaria debía estar bajo el control de los viejos y nuevos empresarios (Aurrecoechea y Paredes, 1993, p. 89; Bartra, 1985, p. 16).

De este modo, durante los primeros años del México posrevolucionario los complejos de la caña de azúcar heredados del porfiriato se mantuvieron con la misma organización e importancia. También se llegaron a formar nuevos polos azucareros vinculados con el grupo político en el poder, por ejemplo Rodolfo Elías Calles y Aarón Sáenz fueron accionistas de la Compañía Azucarera El Mante de Tamaulipas y Plutarco Elías Calles (hijo) era propietario de tierras de riego dedicadas a la caña de azúcar (Aurrecoechea y Paredes, 1993, p. 89).

Es decir, esta escena del mural hace referencia a las condiciones que prevalecían en el campo antes de que Lázaro Cárdenas emprendiera la reforma agraria, la cual consistió –entre otras cosas– en transformar la estructura de la industria azucarera. (Banko, 2005, p. 46).

Cabe mencionar que en ninguno de sus anteriores murales Marion había presentado una temática histórica y política, más bien escenificaba la vida tradicional de los indígenas omitiendo alusiones a la desigualdad social, la explotación de los campesinos, la modernización y la industrialización; más bien exaltaba al indígena contemporáneo en relación con sus raíces prehispánicas. Aquí podemos advertir una maduración en la obra de Marion, en el sentido de que logró hacer una representación a propósito de los problemas agrarios posrevolucionarios a partir de las indicaciones sugeridas por Pablo O'Higgins, demostrando un conocimiento amplio sobre los efectos que produjo la industria en el campo: un capitalismo individualista que había adquirido un carácter deshumanizado y provocado la pérdida de la vida idílica campesina.

El muro oeste de *La industrialización del campo* (imagen 4) se encuentra interrumpido por una ventana circular, la cual la pintora incorporó a la composición como un engrane. Este fresco hace alusión a los trabajadores petroleros y se divide en dos secciones: en el registro derecho se muestra el derrumbe de un edificio estilo neoclásico y tres figuras humanas que hacen alusión a la Iglesia, a los empresarios y al ejército; debajo de éstos se localiza un policía que agrede a un campesino, mientras otro rompe el concreto para que una mujer siembre semillas en la tierra, símbolo del anhelo de la vida rural y tradicional del campo que fue destruida a causa de la tecnología, la industrialización, la guerra y el monopolio del campo por terratenientes y empresarios. En la zona izquierda se ve una bandera con la esvástica, un tanque de guerra y un grupo de soldados con máscaras antigás, simbolizando la próxima guerra mundial y el ascenso del fascismo en Europa.

#### Imagen 4

Muro oeste del mural *La industrialización del campo* (1935) de Marion Greenwood, en el mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

Este fresco hace alusión a tres momentos históricos contemporáneos: por un lado el surgimiento de las dictaduras militares y los totalitarismos, como los de Italia con Mussolini, España con Primo de Rivera y el posterior ascenso de Hitler en Alemania. Los totalitarismos en Europa fueron regímenes políticos no democráticos que se caracterizaron por ejercer el poder absoluto del Estado, infiltrándose en todos los aspectos de la vida pública y privada; además, el Estado se sustentó sobre un único partido que monopolizó el poder, cuyo líder era considerado como el dirigente de la nación. (Brum, 2011, p.1).

El segundo acontecimiento corresponde a la industria petrolera mexicana, la cual de 1911 a 1921 fue una de las más importantes exportadoras en el mercado mundial; sin embargo, la situación comenzó a cambiar durante la segunda mitad de la década de 1920, debido a que entró en declive. La disminución de la producción, aunada a la caída de los precios en el mercado mundial y a que se descubrieron nuevos yacimientos en otros países, contribuyó a ese desgaste. Cabe mencionar que, al igual que la agricultura, la industria del petróleo estuvo bajo el control del capital extranjero y de grandes consorcios hasta 1938. Las principales compañías eran Standard Oil, Royal Dutch-Shell y Sinclair Oil Corporation (Meyer, 2000, p.837; Uthhoff López, 2010, p. 11).

El tercer hecho histórico que pintó Marion en el muro oeste de *La industrialización del campo* hace referencia a los sindicatos y a las huelgas.

Durante el gobierno de Calles se fundaron distintas organizaciones obreras, como el Comité Ejecutivo de la Confederación Obrera Sindical Jalisciense, también el Congreso de Unificación de Hostotipaquillo y la Confederación Minera de Jalisco, que aglutinaba a trabajadores de las minas Piedra Bola, Cinco Minas y La Mazata. Estas prácticas continuaron con el sucesor de Calles, Emilio Portes Gil, en cuyo periodo como presidente fue asesinado el líder campesino José Guadalupe Rodríguez. Se reprimió y encarceló a los dirigentes del Partido Comunista Mexicano y la redacción de *El Machete* fue suspendida y quedó en la clandestinidad cuando los talleres fueron destruidos por la policía (Guadarrama, 2010, pp. 38-39).

En términos generales, el mural *La industrialización del campo* contrasta con las obras *Mercado en Taxco*, *Paisaje y economía de Michoacán* y *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga* donde Marion idealizó la vida rural y las actividades económicas de los indígenas, pues ahora mostraba cómo la industrialización, la tecnología y la modernidad terminaron con esa vida tradicional y provocaron pobreza extrema en el campo, además fue la primera vez que representó a los obreros, sector social que se manifiesta contra el imperialismo y exige sus derechos. Esta pintura es de carácter universal, debido a que no solamente se centra en los acontecimientos políticos de México, sino también en los que se estaban desarrollando en Europa.

### Los frescos de Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez

En 1934 Pablo O'Higgins asignó a Grace Greenwood un espacio que no tenía una iluminación adecuada para el mural que pretendía pintar, pero al poco tiempo cambió su decisión y le concedió la escalera adyacente a la de su hermana Marion (Oles, 1995, p. 290), la cual da acceso al actual Centro de Integración Juvenil, Local Cuauhtémoc Oriente, que tenía una mejor ubicación. El boceto del mural que pretendía pintar Grace se lo hizo llegar a O'Higgins para que diera el visto bueno; éste le hizo algunas sugerencias, al igual que lo había hecho con la propuesta de su hermana, para que la obra estuviera en relación con los acontecimientos que estaban ocurriendo en el México de la época, como lo demuestra la carta que O'Higgins les envió a las hermanas Greenwood:

1. Recientemente ha habido huelgas de mineros y trabajadores en Tampico y Puerto México. Las compañías inglesas perdieron la par-

tida porque el gobierno “ayudó” indirectamente a los huelguistas, pero las compañías norteamericanas obtuvieron toda la ayuda del gobierno para ampliar las huelgas. Está claro que el gobierno ayuda al imperialismo norteamericano que además lo controla –a expensas de los intereses ingleses. 2. Pintar la victoria del proletariado ahora sirve simplemente a los fines demagógicos del gobierno. Enfatizar las condiciones *locales*, la *lucha efectiva* y la realidad actual de la explotación, la miseria y el atraso social, *quiénes* están detrás de todo eso (la burguesía local vendida al imperialismo), y la necesidad de lucha y las maneras de lucha contra estas condiciones. Esto tocará los problemas cotidianos del pueblo. Pongan *reclamos* inmediatos en los murales, y sin alegorías si es posible (Cruz Porchini y Oles, 2003, p. 168).

De este modo, Grace enfocó el asunto a tratar en su mural en las huelgas, la miseria y la desigualdad social de los mineros, para lo cual viajó a la mina de Real del Monte en el estado de Hidalgo, cuyos dueños eran estadounidenses, y logró penetrar en las profundidades de la mina a observar y documentarse sobre las condiciones en que trabajaban los obreros para poder realizar una representación más acertada en sus frescos (Oles, 1995, p. 291). A este respecto, Grace encontró ciertos obstáculos, pues tuvo que lidiar con las supersticiones de los trabajadores, ya que

Los funcionarios del Real de Monte no querían llevarla hasta el séptimo nivel, debido a una antigua superstición de que si una mujer entra en donde los mineros están trabajando un minero moriría... Grace... se puso el overol, un jumper y un casco y volvió a entrar [a la mina] junto con los demás mineros. En cuatro horas ella había obtenido el material esencial. Si un minero pagó con su vida, ella nunca se enteró (Oles, 1995, p. 292).

La valentía de Grace al penetrar en un nivel de la mina donde ninguna mujer había estado antes provocó que los trabajadores la observaran como una temeraria (Oles, 1995, p. 292), puesto que la minería era un espacio dominado por los hombres, ya que el trabajo implicaba un gran esfuerzo físico y poner en riesgo su vida, por consiguiente no era un lugar donde las mujeres tuviera acceso.

Las condiciones laborales que Grace advirtió en su trabajo de campo en el Real del Monte fueron escenificadas en el mural de *La minería*, que inicia en el muro del vestíbulo para después ascender por las paredes oeste, sur y este. La composición de la obra permite que el espectador pueda observar el proceso desde la extracción de los metales de las pro-

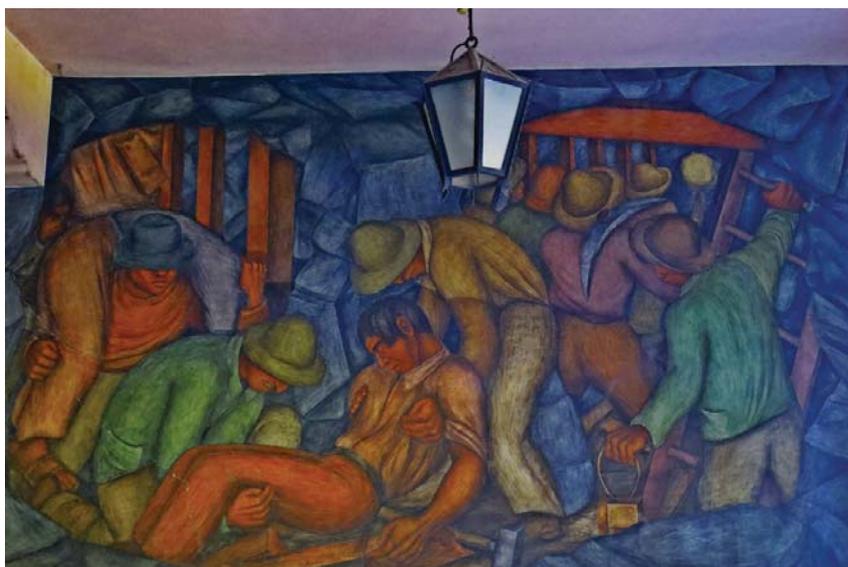
fundidades de la mina hasta su transformación en lingotes y monedas. Esta pintura era apenas la segunda que realizaba, y el resultado demostró su talento así como su habilidad en el manejo de la técnica al fresco, a pesar de que no tenía la misma experiencia que su hermana.

La temática de *La minería* en la parte del vestíbulo (imagen 5) fue una catástrofe que ocurrió dentro de una mina cuando dos hombres perdieron la vida, o bien se lesionaron de gravedad a causa de un derrumbe; esto muestra los peligros que debían enfrentar los obreros día a día. La escena se encuentra separada del resto de la composición por las rocas del derrumbe, así que los individuos del mural contiguo son ajenos a la tragedia. Este mural se puede relacionar con el accidente ocurrido en 1920 en El Bordo, en Pachuca, donde 77 trabajadores perdieron la vida: “las cuadrillas de salvamento no recataron a ningún sobreviviente, los directores de la empresa tomaron la decisión de sofocar el incendio tapando todos los tiros de la mina. Una semana después, aún se localizaron siete mineros con vida” (Sariego, Reygadas, Gómez, Farrera, 1988, p. 97).

Los accidentes que sufrían los mineros eran originados principalmente por la carencia de sistemas de seguridad; así por ejemplo, en las minas de metales no contaban con una ventilación adecuada y había derrumbes de galerías y tiros, filtraciones e inundaciones de agua; los

### Imagen 5

Muro del vestíbulo, *La minería* (1935) de Grace Greenwood, en el mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

incendios, así como los peligros en el manejo de explosivos, eran problemas usuales. Pero además de las deficiencias técnicas y las precarias condiciones de seguridad, los accidentes tenían también como causa la carencia de vestimenta y equipo de protección adecuado para los mineros, por ejemplo:

la ropa de trabajo consistía en un pantalón y una blusa de jerga, el sombrero de ala corta y copa esférica de cuero, endurecido con barro para soportar los golpes. En muchas minas los trabajadores se valían de una vela adherida al sombrero para poder iluminar y laborar en los frentes, rebajes y cañones [...] El calzado, cuando se usaba, consistía en huaraches con suela gruesa cubierta de clavos. En las fundiciones donde colaboraban en condiciones de altas temperaturas y emanaciones de gas nocivo, los trabajadores optaban por protegerse la nariz con paños mojados para no absorber humos o usar las lonas de las bandas para defenderse del calor (Sariego, Reygadas, Gómez, Farrera, 1988, p. 98).

Así pues, en el mural del vestíbulo Grace retrató las malas condiciones en las que laboraban los mineros para continuar con el muro oeste (imagen 6), en el cual se hace referencia a dos temas: por un lado, al arduo trabajo de los obreros en la extracción de oro y plata, y, por otro, al proceso de producción de los lingotes. Este mural tiene relación con la obra *La industria moderna*<sup>21</sup> que había pintado Ryah Ludins<sup>22</sup> en 1934 en el Museo Regional Michoacano en Morelia, periodo en el que Grace concluía su primer mural, *Hombre y máquina*, en el mismo conjunto arquitectónico. Para llevar a cabo esa obra, Ludins viajó también a la mina del Real del Monte, donde dibujó bocetos de los mineros durante dos semanas (Oles, 1995, p.175), igual que Grace se documentó ahí para su mural.

La pared sur del mural *La minería* (imagen 7), a diferencia de la parte oeste, tiene una mejor visibilidad y se divide en dos secciones: el registro superior hace alusión, por un lado, a la transformación de los lingotes en

<sup>21</sup> La obra de Ludins se cubrió en el gobierno de Rafael Sánchez Tapia; actualmente se encuentra ahí la pintura *Los jinetes del apocalipsis*, de Federico Cantú.

<sup>22</sup> La rusa-estadounidense Ryah Ludins pintó al fresco, por encargo del rector Gustavo Corono Figueroa, el mural *La industria moderna*, que medía “10 metros 80 centímetros de largo por 5 metros de alto” y se localizaba en el segundo piso del patio principal en un muro horizontal interrumpido solamente por una puerta y “cuatro paneles sobre las puertas que flanqueaban esta pared con las decoraciones correspondientes a los arcos del corredor adyacente” (Ludins, 1935, p. 22).

## Imagen 6

Detalle del muro oeste del mural *La minería* (1935), de Grace Greenwood, en el mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



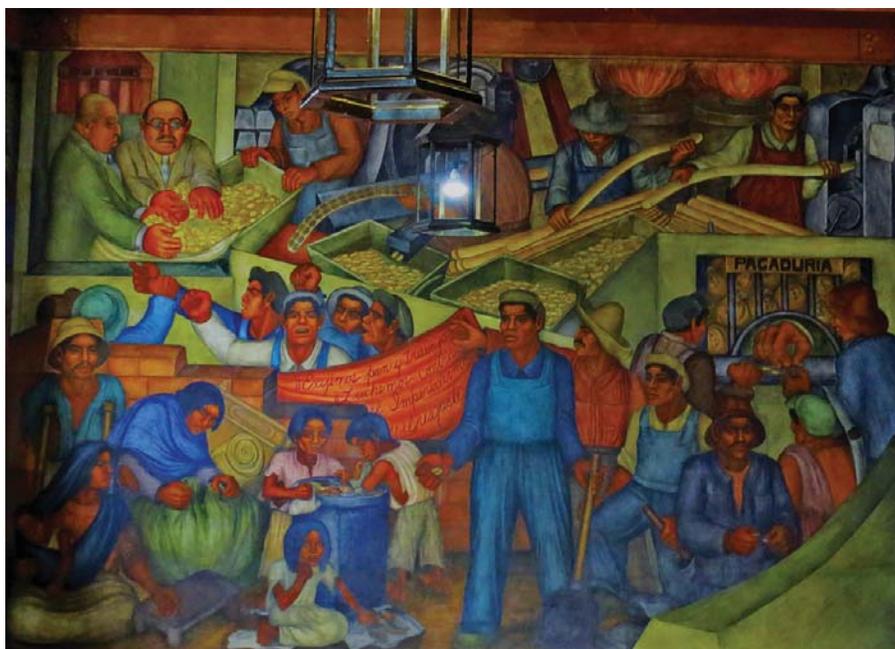
Fuente: Elaboración propia.

monedas, y por otro, a los banqueros nacionales y extranjeros, que pintó obesos como símbolo de poder, riqueza y bienestar; tras ellos está un edificio estilo neoclásico que representa la Bolsa de Valores.

La industria minera en México estuvo hasta 1940 principalmente en manos de un grupo pequeño de empresas, como la American Smelting and Refining Company, la American Smelting Securities Company, la Green Cananea Copper Company, la Green Gold and Silver Company y la Travers Durkes Coppers. Estas empresas estadounidenses controlaban la mayor parte de la inversión de la minería mexicana; aunque con el movimiento revolucionario la industria minera se vio perturbada, las grandes empresas tuvieron pocos contratiempos, mientras que varias compañías pequeñas quebraron (Meyer, 2000, p. 837).

## Imagen 7

Detalle del muro sur del mural *La minería* (1935),  
de Grace Greenwood, en el mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

En la zona inferior del muro sur se trata, por un lado, del salario de los mineros, y por el otro de las manifestaciones obreras contra las leyes promulgadas durante el gobierno de Plutarco Elías Calles en materia de reajuste y reducciones salariales, (Guadarrama, 2010, p. 38), donde se ven pancartas con los siguientes lemas: “¡Exigimos pan y trabajo! ¡Luchamos contra el imperialismo y el reajuste!”. Esto provocó una pobreza extrema entre las familias de los mineros, quienes no contaban con servicios básicos como salud, vivienda o buena alimentación. Como corolario de dicha problemática, Grace representa una escena fuerte por su construcción plástica y su impacto visual, donde se ven unos infantes desnutridos que buscan comida en un bote de basura. Fue a partir de 1920 y principalmente a raíz de la formación

de los primeros sindicatos [cuando] se estipularon salarios mínimos profesionales por categoría y entonces la remuneración global de este tipo de trabajo se compuso de dos elementos: el salario tabulario base y una sema adicional variable equivalente al destajo realizado en un periodo determinado, por lo general una semana. Así que durante las

tres primeras décadas del siglo XX las compañías mineras combinaron en diferentes modalidades el criterio de salarios por categorías y el de tarifa por obra a destajo para el pago de los trabajadores asignados a las labores de extracción y acarreo (Sariego, Reygadas, Gómez, Farrera, 1988, p. 89).

El muro este de *La minería* (imagen 8) se encuentra interrumpido por una ventana circular, en la cual Grace, en lugar de integrarla a la composición como lo hizo Marion, trabajó a su alrededor. Esta obra se encuentra dividida en dos registros: el primero corresponde al extremo derecho, donde la autora hace una denuncia de los sistemas de tenencia de la tierra y de los grandes propietarios que, para protegerse de posibles reclamos campesinos, formaron ejércitos privados, mejor conocidos como guardias blancas. Éstos ejercían violencia física contra los grupos campesinos que se comenzaron a reorganizar para enfrentar el poder de

### Imagen 8

Muro este del mural *La minería* (1935) de Grace Greenwood, localizado en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

los hacendados y tenían como finalidad mantener el orden dentro de las tierras de las haciendas. Tal situación persistía en gran parte del país, pues a pesar de que en los periodos presidenciales de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles la distribución de la tierra representó uno de los problemas más urgentes a solucionar, éste fue paulatinamente postergado, así que durante el gobierno obregonista había una agitación entre diferentes grupos de campesinos que exigían que se impulsara una reforma agraria, la cual estaba por llevarse a cabo cuando su periodo concluyó. Sin embargo, el sistema de latifundios continuó, y ahora algunos militares revolucionarios reemplazaban a la clase que dominó el campo durante el porfiriato (Rivera Castro, 1998, pp. 28 y 30).

En el registro izquierdo del muro este de *La minería*, Grace expuso otro uso que se dio a los metales de las minas: la fabricación de pertrechos, es decir la producción industrial en tiempo de guerra, así como obreros manifestándose contra ella y el imperialismo, como lo muestran sus pancartas: “Contra el imperialismo y la guerra!!”.

*La minería* hace una crítica al desigual reparto de la riqueza y desemboca en la representación de la brecha cada vez más amplia en cuanto a la desigualdad social se refiere, esto se ve claramente representado en los capitalistas extranjeros y nacionales que se enriquecen a costa del trabajo de los obreros, quienes exponen sus vidas día a día en las minas y reciben un salario miserable, el cual no les permite alimentar a sus familias y provoca que vivan en la miseria y la desnutrición. Este mural no pasó inadvertido para la prensa de la época, la cual expresó críticas favorables tanto a la obra como a la capacidad artística de su autora:

Grace Greenwood logró en su monumental tarea una exégesis social singularmente lúcida. La saga del oro se desarrolla en el tema, a través de una fusión hábil de realismo y simbolismo, una fusión muy imaginativa y armoniosa [...] Es el drama realista concebido y ejecutado en su forma más pura. En línea irreprochable y color consonante, sobre una composición arquitectónica equilibrada, los cuadros representan la lucha diaria del hombre dentro de la elasticidad y de la esclavitud de nuestro orden social. Los actores del drama no están promulgando sus partes en el escenario de estas paredes, son seres humanos cotidianos que viven sus partes, Grace Greenwood [...] una mujer americana joven de cuerpo frágil con una mano valiente y poderosa, un corazón noble y mente penetrante (Rivas, 1936, p. 30).

Hay que hacer notar que actualmente el muro este de *La minería* se encuentra dañado por la humedad, al punto que la pintura comienza

a desprenderse y algunas imágenes ya no se distinguen. La falta de atención en la conservación de esta obra podría significar la pérdida de un documento histórico. Decimos documento histórico porque consideramos que la temática que representó Grace permite conocer los conflictos obreros y campesinos en el México posrevolucionario de la década de 1920; además, es una de las pocas obras que se conservan de esta pintora, quien con este mural aportó al muralismo mexicano una particular escenificación de grupos de obreros: por un lado los de ideología de derecha, que son los que laboran en las fábricas de pertrechos para la guerra, y por otro, los de tendencia socialista que protestan contra la guerra y el imperialismo.

### Las hermanas Greenwood concluyen los frescos del mercado Abelardo L. Rodríguez

El espacio que fue asignado a Marion y Grace Greenwood para llevar a cabo su obra muralística en el mercado Abelardo L. Rodríguez fue uno de los más amplios; además fueron superficies arquitectónicamente simétricas, lo que permitió que sus murales estuvieran sincronizadas, lo cual no era frecuente entre obras de diferentes autores, de modo que ambas comenzaron en el vestíbulo para después ascender por las escaleras hasta desembocar en un muro que se localiza en la primera planta del mercado, donde se encuentra actualmente el Centro de Integración Juvenil, Local Cuauhtémoc Oriente, y el Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez. En este espacio se pintó *Trabajadores de todos los países, uníos*; aunque únicamente tiene la firma de Marion, es probable que Grace también haya colaborado.

El muro en que se pintó *Trabajadores de todos los países, uníos* (imagen 9) se encuentra interrumpido por una ventana, la cual se incorporó a la obra. Esta pintura es clave en la secuencia muralística de las hermanas Greenwood, ya que en la composición integraron al campesino y al obrero como símbolos del triunfo del socialismo, que tenía entre sus objetivos establecer una sociedad sin clases y la abolición de la propiedad privada. Esto se puede advertir debido a que no se presentó una explotación de los trabajadores, como en *La minería* de Grace o *La industrialización del campo* de Marion, sino que el obrero y el campesino colocan en lo alto una manta con la frase “Trabajadores de todos los países, uníos”, lema contenido en el *Manifiesto del Partido Comunista* escrito por Karl Marx y Friedrich Engels.

De este modo, Marion, en el fresco *Los alimentos y su distribución sobre el canal de la Viga*, comenzó idealizando la llegada de los alimentos

## Imagen 9

Mural *Trabajadores de todos los países, uníos* (1935), de Marion y Grace Greenwood, en el mercado Abelardo L. Rodríguez, ciudad de México



Fuente: Elaboración propia.

al mercado de Jamaica, pero al ascender por las escaleras la obra va exponiendo la industrialización de los cañeros y la explotación del petróleo por empresas extranjeras. Mientras tanto, Grace escenificó en *La minería* la vida riesgosa de los mineros del Real del Monte en Hidalgo, así como el salario mínimo que recibían y que provocaba pobreza y desigualdad social. Pero al unirse ambas obras, se muestra el triunfo de la clase trabajadora mexicana: campesinos y obreros.

El mensaje de las hermanas Greenwood en su obra muralística del mercado Abelardo L. Rodríguez no está enfocado en la nutrición o la higiene, como originalmente se había planeado, sino que se enfrascaron en la representación de temas politizados que permitieran llegar a representar el problema de la lucha de clases a partir de la identificación y crítica del binomio explotador-explotado en relación con la situación políticosocial de México en la década de 1920.<sup>23</sup> Cabe señalar que Marion y (hasta

<sup>23</sup> Las temáticas que escenificaron las hermanas Marion y Grace Greenwood en los murales del mercado Abelardo L. Rodríguez se pueden ubicar en la segunda generación del muralismo, puesto que, según Leticia López Orozco, ésta inició a mediados 1930, cuando los principales asuntos se referían a la lucha de las clases sociales, el antimpe-

donde se sabe) Grace no fueron militantes de grupos comunistas o bien pacifistas, ni en Estados Unidos ni en México. Además, el interés estético principal de Marion no radicaba en las temáticas históricas o políticas, sino en la figura humana y en las actividades cotidianas, tanto económicos como sociales, de las diferentes razas, tal como se puede advertir en sus obras anteriores y posteriores a los murales del mercado.

Esto precisamente permite comprobar, en el caso de Marion, que su labor como muralista no estaba vinculada con la militancia política, sino que se ajustó a las observaciones que hizo Pablo O'Higgins a sus bocetos para cumplir con lo solicitado por el proyecto. Desafortunadamente no se cuenta con suficientes obras de Grace que permitan identificar si tenía un compromiso social, en el sentido de hacer denuncias sociales o políticas a través de sus obras; sin embargo, lo que se puede advertir en los murales que se conservan es un interés por la figura del obrero. Así pues, las pinturas de las hermanas Greenwood, al igual que las de los otros, tuvieron un impacto positivo en el público de la época, como lo señala Pablo O'Higgins en entrevista con Esther Acevedo:

[Los murales] Fueron muy bien recibidos por el público y usted puede investigar en los periódicos de la época acerca de ello; y no solamente [por] el público de México, sino [por] los visitantes extranjeros, pues la pintura mural mexicana siempre ha sido un punto de interés no solamente como pintura, sino como referencia a la lucha del pueblo mexicano para lograr su independencia frente al extranjero, [pero sobre todo] con respecto a las luchas internas del país (Acevedo, 2003, p. 122).

Los murales que pintaron Marion y Grace Greenwood en México en 1935 en el mercado Abelardo L. Rodríguez fueron las últimas obras que realizaron en nuestro país. Su labor artística fue bien recibida tanto por sus compañeros como por la sociedad mexicana, debido a que sus escenificaciones de los temas mostraron originalidad, lo que les permitió que a su regreso a Nueva York fueran contratadas en los proyectos federales del *New Deal*.<sup>24</sup> También es importante destacar que los murales que

rialismo, el antifascismo, el antibelicismo, el antinazismo, el anticolonialismo, la libertad de expresión y de prensa, la lucha obrera, la modernidad, el progreso, la salud y los monopolios (López Orozco, 2011, p. 29).

<sup>24</sup> Entre 1936 y 1938, Marion y Grace participaron en el Treasury Relief Art Project, en el área de Westfield Acres Project de viviendas públicas del astillero de Camden, en Nueva Jersey: Grace pintó Shipbuilding en el edificio número 9, mientras Marion en el

pintaron no han sufrido ninguna alteración en el sentido de cubrirlos o modificar algunas escenas, como llegó a ocurrir con otras obras murales.

## Conclusiones

El muralismo mexicano tuvo entre sus principales objetivos educar a la población mexicana a través de un programa didáctico sustentado en imágenes históricas, nacionales, filosóficas y revolucionarias; reafirmar y legitimar el gobierno revolucionario, así como representar las ideologías nacionalistas posrevolucionarias. Los murales de las Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez cumplen con algunos de estos objetivos, debido a que sus obras tienen, más allá de las implicaciones temáticas, una fuerte carga didáctica e histórica para el espectador.

Hay que recordar que al ser un edificio público masivo, como es un mercado, en uno de los barrios más populosos de la ciudad de México, las obras pretendían dar a conocer aspectos sociales de la realidad contemporánea mexicana; lo que resulta un hecho es que este interés primordial se vio un poco desvirtuado por la politización del movimiento muralista, fuertemente influido por el comunismo, al cual los pinceles de las Greenwood irremediablemente fueron arrastrados. Los murales en el mercado son de un valor artístico notable por sí solos, por su capacidad de representación así como por el dominio que llegaron a tener de la técnica al fresco en tan poco tiempo, lo que demuestra el talento de ambas artistas estadounidenses.

22 ejecutó Camden Industries. En 1937 Grace participó en la National Society of Mural Painters Community Center, donde comenzó a pintar Power, que no fue terminado. En 1939 las Greenwood fueron invitadas por la Treasury Section of Fine Arts para realizar pinturas de caballete de grandes dimensiones para las oficinas de correos; así, Marion pintó al óleo sobre lienzo The Partnership Between Man and Nature, en Crossville, Tennessee, y Grace Communication of Progress en las oficinas de correo de Lexington, Kentucky. Ese mismo año, Grace propuso un proyecto para el Federal Art Project para obtener unos muros en el Hunter College, sin embargo no le fueron otorgados, así que realizó otra propuesta para el Hospital Bellevue de Nueva York, donde comenzó a pintar Growth of Medicine, pero la obra quedó inconclusa. Por otro lado, cuando Marion concluyó The Partnership Between Men and Nature se incorporó al Federal Art Project y realizó al fresco Blueprint For Living en los condominios de vivienda en Red Hook en Brooklyn, Nueva York. En 1954 Marion ejecutó el mural American Music, localizado en el salón de baile de la Universidad de Tennessee (Pérez Aguirre, 2014, pp. 119, 121, 123-124, 129).

## Archivos

Archives of American Art, Smithsonian Institution  
Archivo General de la Nación  
Archivo Histórico de la Universidad Michoacana

## Bibliografía

Anónimo (1935)

Pintura mural en el Museo Michoacano. *Revista de Revistas*, México, 25, núm. 1335.

Acevedo, E. (1997)

Jóvenes muralistas apuntan a un proyecto popular: el mercado Abelardo L. Rodríguez. *CURARE. Espacio Crítico para las Artes*, 10, pp. 85-138.

Acevedo, E. (2003)

Diálogo con Pablo O'Higgins. *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. 5-6, pp. 119-124

Acevedo, E. y P. García (2011)

Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario". En E. Acevedo y P. García (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, vol. 5, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, pp. 25-95.

Anders, G. (2007)

*Hombre sin mundo, Escritos sobre arte y literatura*. Madrid: Pre-Textos.

Aurrecoechea, J. M. y L. P. Paredes (1993)

*De haciendas, cañeros y paraestatales. Cien años de historia de la agroindustria cañero-azucarero en México: 1880-1980*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, pp. 82-124.

Azuela de la Cueva, A. (2005)

*Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*. México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán.

Banko, C. (2005)

La industria azucarera en México y Venezuela. Un estudio comparativo. *Carta económica regional*, 17/ 92, pp. 41-54.

Bartra, A. (1985)

*Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México*. México: Era, Colección Problemas de México.

- Brum, P. (2011)  
*El impacto del totalitarismo, Documento de Investigación*, núm.62, Montevideo: Universidad ORT-Facultad de Administración y Ciencias Sociales.
- Cruz Porchini, D. y J. Oles (trad.) (2003)  
Carta de Pablo O'Higgins a Grace y Marion Greenwood. *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, 5-6, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 167-170.
- Fuentes Rojas, E. (2003)  
El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo para el pueblo. *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, 5-6, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-24.
- Guadarrama Peña, G. (2010)  
*La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Izquierdo, M. y L.M. Lozano (2002)  
*María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, América Arte Editores.
- López Orozco, L. (2003)  
Pablo O'Higgins en la línea. *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. 5-6, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 25-37.
- López Orozco, L. (2011)  
Revolución, muralismo y artistas. En L. López Orozco (coord.), *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal, V Legislatura.
- Ludins, R. (1935)  
Painting Murals in Michoacán. *Mexican Life*, 11, mayo, pp. 22-23.
- Meyer, L. (2000)  
La institucionalización del nuevo régimen. En *Historia general de México*, México, El Colegio de México, pp. 823-879.
- Oles, J. (1994)  
*Artistas norteamericanos en México 1914-1947, South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.
- Oles, J. (2000)  
*Las hermanas Greenwood en México*. México: Círculo de Arte.
- Peralta Flores, A. (2011)  
El canal, puente y garita de la Viga. En J. Long Towell y A. Attolini

- Lecón (coord.), *Caminos y mercados de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 459-468.
- Pérez Aguirre, D.M. (2016)  
 Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934). *Tzintzun, revista de Estudios Históricos*, 63, pp. 177-206.
- Pérez Montfort, R. (1994)  
*Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Rivas, G. (1936)  
 The Murals of Grace Greenwood. *Mexican Life*, núm. 6, pp. 28-30.
- Rivera Castro, J. (1998)  
 Política agraria, organizaciones, luchas y resistencia campesina entre 1920 y 1928. En Enrique Semo (coord.). *Historia de la cuestión agraria mexicana*. México: Siglo XXI, Centro de Estudios Hipatia de Alejandra, pp. 21-149.
- Sariago J. J., J. Reygadas, M. A. Gómez y J. Farrera (1988)  
*El Estado y la minería mexicana. Política, trabajo y sociedad durante el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Thiébaud, V. y L. A. Montero García (2014)  
 Cañaverales, trapiches e ingenios en México. Dinámica histórica y procesos actuales. *Ulúa. Revista de Historia, Sociales y Cultura*, núm. 23, pp. 11-19.
- Tibol, R. (1986)  
 El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo. En *El nacionalismo mexicano y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 235-255.
- Tibol, R. (2002)  
*Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México: Plaza & Janés.
- Uhthoff López, L. M. (2010)  
 La industria del petróleo en México, 1911-1938: del auge exportador al abastecimiento del mercado interno. Una aproximación a su estudio. *América Latina en la Historia Económica. Revista de Investigación*, núm. 33. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, pp. 5-30.

## Tesis

- Oles, J. (1995)  
*Wall to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*. (Tesis de doctorado) New Haven, Yale University.

### Entrevistas

Entrevista a Marta Vázquez, encargada del Centro Comunitario Abelardo L. Rodríguez, por Dulce María Pérez Aguirre, diciembre de 2013.

### Fuentes electrónicas

Schuessler, M. (2017)

Marion Greenwood la primera muralista extranjera del México pos-revolucionario. *Nexos. Vida y cultura cotidiana*, 1º de abril, en línea <http://cultura.nexos.com.mx/?p=12461>.

Recibido: 14/11/2016. Aceptado: 23/08/2017