

Experiencias expositivas del patrimonio cultural nacidas de la historia del sismo de 1985 en Ciudad de México.
Exposición temporal “Tectónica de la memoria 1985-2025” y aproximación al proyecto artístico transdisciplinario *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto*
Erika Mayoral^(*)

Resumen: El jueves 19 de septiembre de 1985 a las 7:19 horas, un sismo de magnitud 8.1 con epicentro en las costas de Michoacán devastó gravemente la Ciudad de México (antes Distrito Federal) causando la destrucción de cientos de edificios, miles de muertes y heridos, evidenciando fallas en la infraestructura urbana, entre muchas otras. A partir de este episodio el Museo Mural Diego Rivera nació por lo cual tiene un origen trágico, pero a la vez extraordinario ya que su construcción –iniciada en 1986 por el arquitecto José Luis Benlliure– fue planificada *ex profeso* con el objetivo de resguardar y preservar el mural *Sueño de una Tarde Dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera que había sido rescatado en una compleja maniobra tras el colapso del Hotel del Prado, donde originalmente estaba. El museo fue concebido como una “caja” estable para tan relevante pieza y fue inaugurado en 1988, desde entonces, el recinto resguarda este importantísimo patrimonio cultural, ofreciendo inclusive exposiciones temporales como la inaugurada el 15 de octubre de 2025 titulada “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” muestra colectiva donde su curador Irving Domínguez, propone observar a las obras de arte como piezas documentales que evidencian el impacto profundo que tal movimiento telúrico generó. En este ensayo se revisará la historia del museo y los retos museográficos que llevaron a generar un diálogo histórico a través de espacios expositivos planeados para otorgar experiencias museísticas y estéticas al público conmemorando tal episodio que, indudablemente, atraviesa aún generaciones. Para finalizar, se hará una revisión al proyecto artístico transdisciplinario *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto* con la autoría de quien suscribe este escrito, que incluye piezas sonoras utilizadas en un performance en el mismo museo, así se analizarán los desafíos museográficos, tanto presenciales como virtuales para llevar a cabo dicho proyecto.

Palabras clave: Historia - Museo - Museografía - Memoria - Patrimonio Cultural - Archivo - Transdisciplina - Performance art

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 180-181]

^(*) Ver CV de Erika Mayoral en página 181

Introducción

La historia del Museo Mural Diego Rivera no puede comprenderse sin ser tomado en cuenta el episodio del terremoto de 1985 en Ciudad de México. Para tener una visión amplia al respecto, en este documento se revisa primero las características geológicas junto con la historia urbana que llevó a ser de esta ciudad una de las más propensas a sismos. Después se estudiará sobre el hito en la historia del patrimonio cultural de la nación que llevo a salvar el mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central de Rivera junto con la edificación del dicho museo. En tercer lugar se hace un breve y genérico análisis a este icónico mural, enseguida, se analiza la exposición colectiva “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” sus objetivos curatoriales y estrategias museográficas para llevarla a cabo para finalizar haciendo una aproximación al proyecto artístico transdisciplinario que forma parte de esta exhibición temporal titulado *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto*. Se asevera que en esta investigación fue aplicada una metodología deductiva.

Historia de los movimientos telúricos en la Ciudad de México

El territorio mexicano se sitúa en una de las regiones más complejas y dinámicas del planeta ya que no reposa sobre una sola placa tectónica y más bien se encuentra en una zona de interacción de cinco placas mayores y microplacas: la Norteamericana donde se asienta la mayor parte de su espacio, la Placa de Cocos que se desliza por debajo de la ya mencionada a lo largo de la costas de los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas donde existe una interacción clave que produce los grandes sismos de subducción; la del Pacífico ubicada en la península de Baja California que interactúa por medio de un sistema de fallas transformantes; la Placa de Rivera que es una microplaca al sur del estado de Jalisco y finalmente la del Caribe al Sureste del país que colisiona con la Norteamericana. Es necesario recordar que las placas tectónicas son gigantescos fragmentos rígidos en los que está dividida la litósfera que es la capa más superficial de la tierra existiendo oceánicas, continentales y las mixtas que combinan las dos anteriores representando la mayoría. Pérez Ventura (2025) menciona que dado que las placas oceánicas son más densas que las continentales, cada vez que chocan lo que suele acontecer es que la primera se desliza o hunde lentamente por debajo de la segunda produciendo una gran fricción constante bajo la tierra y cuando esa gran tensión se libera de golpe, provoca sismos colosales así como la formación de volcanes, es por ello que además México, en especial su costa occidental: desde Baja California hasta Chiapas, forma parte del Círculo de Fuego o también denominado Anillo de Fuego del Pacífico el cual es un enorme cinturón de 40,000 km que rodea el Océano Pacífico, caracterizado por el 90% de los terremotos mundiales así como los más de 450 volcanes activos y durmientes (*Ver Figura 1*).

Haciendo un enfoque hacia lo que se conoce como el Valle de México se especifica que es una cuenca endorréica geográfica en el centro del país que forma parte del Eje Volcánico Transversal, está rodeada de montañas y volcanes, el agua proveniente de las lluvias y ríos

que bajaban de las sierras se acumulaban en el punto más bajo del valle que formaron un sistema de cinco lagos: Zumpango, Xaltocan, Texcoco, Xochimilco y Chalco. Fue en una isla del lago de Texcoco que Tenochtitlán, la capital del imperio Mexica se fundó, sus pobladores nunca buscaron eliminar el lago sino más bien convivir y adaptarse a las condiciones naturales por medio de sistemas de ingeniería hidráulica especializada. Así empezaron a controlarlo beneficiándose del mismo como con la construcción de parcelas flotantes artificiales que aprovechaban la humedad del lago para la agricultura llamadas Chinampas o como con los Albarradones, diques o murallas que servían para separar las aguas saladas del lago de Texcoco de las de Xochimilco que eran dulces, estos incluso evitaban inundaciones. Los fenómenos sísmicos y las erupciones volcánicas para la cultura mexica fueron interpretados como manifestaciones de deidades como Xiuhtecuhtli, el Señor del Fuego, mientras que los movimientos telúricos eran percibidos como parte del ciclo cósmico. Las casas fueron construidas con material ligero, mientras que la arquitectura de las pirámides con sus bases anchas y su baja relación base-altura tuvieron una gran resistencia sísmica. Tras la caída de la Gran Tenochtitlán en 1521 a manos de los españoles, decidieron fundar en el mismo sitio la capital de la Nueva España, ellos tuvieron una visión sobre el lago absolutamente diferente: construyeron casas y palacios de piedra de cantera como los que había en su país de origen destruyendo los albarradones que ya existían sin entender la fragilidad del subsuelo lo cual generó inundaciones, de esta manera, se empezó a ver al agua como una amenaza permanente para la salud y la ciudad. De acuerdo al destacado geofísico Cinna Lomnitz (2005) “En 1604 le encargaron a Enrico Martínez, un alemán que antes se llamaba Heinz Martin y que tenía nombramiento de cosmógrafo real, que excavara un socavón para desviar el río Cuautitlán hacia el río Tula; fue la primera obra de drenaje”. Esta monumental obra fue llamada Sistema de Drenaje del Valle de México cuyo objetivo era abrir un canal artificial a través de las sierras para que el agua fluyera hacia el Río Pánuco y de ahí a Golfo de México. No cabe duda que la desecación gradual de los lagos del Valle de México eliminó poco a poco la base de subsistencia de las culturas lacustres como la pesca y las chinampas, transformando el paisaje sin considerar las consecuencias geológicas a largo plazo. Por ejemplo con los terremotos de 1787 conocido como “El Gran Tsunami Mexicano” fue de tan larga duración que causó daños en edificios de gobierno e iglesias (Suárez, 2011) y como el “Sismo de Santa Cecilia” en 1858 que dañó gravemente el Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana siendo uno de los primeros eventos donde se documentaron fenómenos de licuación del suelo en el centro de la ciudad.

Ya para mediados del Siglo XX la desecación total del lago junto con la extracción masiva del agua del subsuelo para el creciente consumo de la ciudad, tuvieron consecuencias geológicas catastróficas tal y como la compactación de arcillas pues al secarse y extraer el agua, el suelo perdió su soporte empezando a consolidarse y compactarse bajo el peso de los edificios, esto generó a su vez un hundimiento no uniforme que causa inclinaciones y daños estructurales en ciertos edificios, como se evidencia en el Palacio de Bellas Artes o en la Catedral Metropolitana. En 1957 hubo un terremoto de magnitud de 7.8 Mw que causó el desprendimiento y caída desde su columna de la Victoria Alada, estatua mejor conocida como “El Ángel de la Independencia” cuya altura es de siete metros con siete toneladas de peso, quedando dañada y creando un gran impacto emocional y simbólico en la memoria colectiva mexicana (CENAPRED, 2020). Este sismo fue un “laboratorio” para la ingeniería

ya que se observó que los edificios de concreto mal diseñados sufrían más que los de acero, nació entonces la necesidad de los primeros reglamentos de construcción.

Ahora bien, se sabe que el epicentro del terremoto del jueves 19 de septiembre de 1985 fue un sismo de subducción que se localizó en el Océano Pacífico, cerca de la desembocadura del Río Balsas en el estado de Michoacán, a una longitud de aproximadamente 350 km del entonces Distrito Federal. A pesar de dicha distancia, la magnitud del sismo (8.1 en la escala de Richter) y las características geológicas de la cuenca de México fueron los factores clave que amplificaron su impacto en la capital cuyo subsuelo lacustre blando y saturado de agua incrementó las ondas sísmicas, prolongando la duración de la sacudida, especialmente en zonas donde el suelo es más compresible. Otros factores que contribuyeron a que este movimiento telúrico fuera tan desastroso fue, por un lado, la alta saturación del agua en sedimentos lacustres que generó una inestabilidad en el suelo generando fenómenos como la licuefacción en ciertas zonas que afectó la cimentación de algunas estructuras. Por otra parte, desde el punto de vista arquitectónico, se puntualiza que a pesar de que la capital de México ya contaba con normativas de construcción antisísmicas desde antes de 1985 estas no eran tan estrictas, por lo que muchas estructuras de la década de 1970 y principios de 1980 no incluían criterios de diseño ni materiales necesarios para resistir un sismo de tal magnitud. Esta trágica sinergia convirtió un sismo de gran magnitud en un evento de consecuencias catastróficas dejando una huella imborrable tanto en el paisaje urbano como en la sociedad. El terremoto causó la destrucción de cientos de edificios, miles de muertes, heridos, demostrando fallas en la infraestructura y la deficiencia en la respuesta gubernamental, por lo que el impacto en la sociedad y sus consecuencias también existieron tales como: a) el duelo y trauma afectaron familias y comunidades enteras que dejaron huellas psicológicas duraderas, b) debido a que miles de personas quedaron sin hogar se dio una crisis de vivienda y se tuvieron que organizar albergues temporales, lo que a su vez produjo desplazamientos y la formación de nuevas dinámicas comunitarias entre los damnificados, c) dado que la respuesta gubernamental fue lenta e ineficiente ante el desastre, esto generó un fuerte descontento social por lo que la sociedad civil se organizó de forma masiva y espontánea involucrándose en labores de rescate, distribución de ayuda, remoción de escombros y la creación de redes de apoyo independientes. El despertar de la participación de los ciudadanos fue verdaderamente un punto de inflexión en la historia social y política de México, es por ello que el sismo de 1985 se considera un movimiento telúrico que definió un antes y un después en la historia de esta ciudad y de todo el país surgiendo una cultura de la prevención y el fortalecimiento de los planes de protección civil ante desastres naturales, de este modo en 1986 se creó por decreto presidencial el Sistema Nacional de Protección Civil y en 1988 surgió el Centro Nacional de Prevención de Desastres (CENAPRED, 2016).

Para finalizar este recorrido histórico-sismológico, se mencionarán los terremotos ya ocurridos en el siglo XXI: en 2017 México vivió dos sismos el primero se manifestó el jueves 7 de septiembre el cual fue interplaca de 8.2 Mw con epicentro en el Golfo de Tehuantepec y aunque se sintió muy fuerte en la Ciudad de México los daños catastróficos se concentraron en Chiapas y Oaxaca donde miles de casas de mampostería y adobe no reforzada colapsaron. Doce días después de este sismo, 32 años del registrado en 1985 y pasadas dos horas de haber realizado el simulacro nacional de ese año, el martes 19 de septiembre

hubo un terremoto de 7.1 Mw cuyo epicentro estuvo entre los estados de Morelos y Puebla cercanos a la Ciudad de México y aunque el Sistema de Alerta Sísmica Mexicano se activó (Infosismosmx, 2020) sonó ya tarde dado que el movimiento fue tan cercano y rápido que las ondas sísmicas llegaron antes de que el sistema pudiera emitir el aviso completo dando muy poco tiempo de reacción, en realidad solo unos segundos, lo cual tomó desprevenida no solo a todas las personas que habitaban la ciudad en esos momentos sino también a las de los estados ya mencionados. Las ondas de alta frecuencia de este sismo dañaron edificios de baja y mediana altura, los que colapsaron eran construcciones realizadas con normas previas a 1985 o que ya tenían acumulado daños. La respuesta ciudadana fue inminente demostrando la misma solidaridad que en 1985 solo que ahora usando las redes sociales para la organización de rescates, grupos de apoyo y centros de acopio en tiempo real así como en el corto plazo, la organización civil para reparar y rescatar sus viviendas también tuvo lugar. El último terremoto con una magnitud alta (7.7 Mw) se repitió en la fecha pues el lunes 19 de septiembre de 2022 hubo un sismo de subducción mucho más parecido geológicamente hablando al de 1985 solo que con menor energía y duración cuyo epicentro estuvo en Coalcomán en el estado de Michoacán (Servicio Sismológico Nacional, 2022); los daños en la Ciudad de México fueron menores tales como la generación de grietas en algunas construcciones y daños en fachadas. Cabe subrayar que las repeticiones de estos movimientos telúricos en la misma fecha ha causado un miedo colectivo pues para muchas personas, el simulacro nacional pasó de ser una práctica de prevención a un detonante de estrés postraumático. Los sismos de 2017 y 2022 hicieron recordar que la Ciudad de México sigue siendo vulnerable a ellos, tanto a los que tienen epicentro en las lejanas costas del país así como a los terremotos profundos que ocurren bajo nuestros pies. A pesar de ello, la historia de todos estos movimientos ha llevado a tener fortaleza en la ciudadanía y una aceptación sobre la propia naturaleza, pues quienes habitamos el Valle de México somos conscientes de que vivimos en un terreno en constante movimiento y eso ha transformado la forma en que nos hemos organizado como sociedad en muchos aspectos.

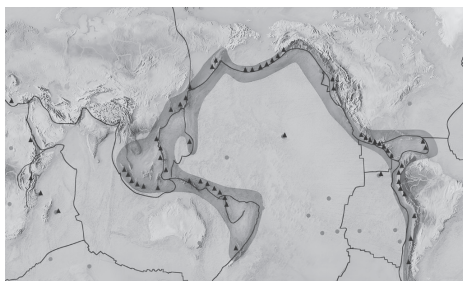


Figura 1. Ilustración del Cinturón o Anillo de Fuego. Geoplaneta.net. <https://geoplaneta.net/que-es-el-cinturon-de-fuego-del-pacifico/>

Museo Mural Diego Rivera, recinto que resguarda un extraordinario patrimonio cultural

Para entender la historia del Museo Mural Diego Rivera (MMDR), es indispensable hacer una exploración sobre dos edificios famosos y emblemáticos de la ciudad en aquellos momentos: el Hotel Regis y el Hotel del Prado. Como ya fue mencionado, el colapso masivo de edificios durante el sismo del 19 de septiembre 1985 no fue producto de un error, sino una convergencia de múltiples factores tanto geológicos, de diseño arquitectónico como de políticas públicas deficientes. Dentro de los múltiples edificios que se derrumbaron ese fatídico día, uno de ellos fue el Hotel Regis, el cual se encontraba ubicado en una posición privilegiada en el corazón de la ciudad, específicamente en la Avenida Juárez número 77, haciendo esquina con la Avenida Balderas a lado de la Alameda Central en la Colonia Centro, tal ubicación lo situaba en una zona de gran actividad comercial, turística y social. Este hotel había sido construido en diferentes etapas a partir de 1910 y con el temblor sufrió un derrumbe desastroso particularmente en su construcción más moderna edificada entre 1946 y 1947, además de que también tuvo daños catastróficos por la explosión de gas e incendios posteriores. El gobierno dictaminó que su estructura era irrecuperable expropiándolo y posteriormente ordenó su demolición total incluyendo los edificios aledaños que existían dentro del mismo perímetro del terreno, esta se llevó a cabo el 24 de noviembre del mismo año. Makowski (2004) explica que a inicios de 1986, el entonces Departamento del Distrito Federal junto con acuerdos presidenciales, abrió una convocatoria pública para la creación de la Plaza de la Solidaridad, pero por las críticas de instituciones relacionadas con problemáticas del Centro Histórico existentes y de la insatisfacción generalizada de la sociedad civil al gobierno, tuvo que ser pospuesto el proyecto ganador ya que era muy costoso. Al final, el presidente en turno inauguró el 19 de septiembre de 1986 la Plaza de la Solidaridad con un diseño más sencillo que consiste en cuatro fuentes, árboles, bancas y cuyo objetivo es “ser un memorial a nivel nacional para las víctimas del sismo. Desde entonces se conmemora el siniestro con una ceremonia anual y en 1991 se colocó un monumento [de bronce realizado por Javier Campuzano] donde se aprecian varias manos [tres] sosteniendo un asta bandera, que simboliza la unidad social y la solidaridad del pueblo mexicano” (Villasana, 2023).

En cuanto al Hotel del Prado se refiere, cabe señalar que también estaba ubicado en la Avenida Juárez frente al Hotel Regis y la Alameda Central, entre las calles de Revillagigedo y José Azueta, fue inaugurado en 1948 y el arquitecto encargado de su planeación y construcción desde 1933 fue Carlos Obregón Santacilia, el diseño arquitectónico moderno, icónico y funcional utilizado, tuvo influencias del estilo *Streamline Moderne* el cual es una derivación tardía del Art Decó inspirada por la aerodinámica de aviones, trenes y barcos siendo muy popular entre las décadas de 1930 y 1940. Con experiencia previa y su visionaria postura, Obregón incluyó en ese proyecto, espacios donde el arte -en especial el muralismo- fuera también protagonista y de esta manera encargó obras a importantes artistas mexicanos tales como Miguel Covarrubias, Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma y por supuesto a Diego Rivera a quien le propuso especialmente:

...la realización de un mural para el salón comedor Versailles... En palabras de Rivera, “la composición [del mural] son recuerdos de mi vida, de mi niñez y de mi juventud y cubre de 1895 a 1910. Los personajes del paseo sueñan todos, unos durmiendo en los bancos y otros, andando y conversando”... Esta excepcional obra incluye diversos protagonistas de la historia nacional, entre ellos el virrey Luis de Velasco, el emperador Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, el escritor y libertador cubano José Martí y otros personajes que, además de jugar un papel importante, Rivera admiraba (INBAL, 2020).

En 1947 el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* fue pintado al fresco por el ya muy famoso artista Diego Rivera y junto con su técnico Andrés Sánchez Flores y con el apoyo de la joven pintora Rina Lazo, la obra se creó *ex profeso* para el comedor mencionado; más adelante con el objetivo de democratizar la obra se trasladó al vestíbulo del hotel en 1960 para lo cual se construyó una estructura metálica que tiene como soporte hasta el día de hoy, con dicho traslado el hotel abrió sus puertas para que cualquier persona pudiese entrar a contemplarlo sin costo alguno pues anteriormente la gente tenía que consumir si quería permanecer en el espacio del comedor. El terremoto de 1985 hizo que el Hotel del Prado sufriera daños estructurales extremos, no colapsó, pero fue considerado irreparable por el gobierno y previo a su demolición existió una gestión extraordinaria que marcó un enorme precedente en la preservación del patrimonio artístico-cultural mexicano.

El protocolo de restauración e ingeniería que permitió salvaguardar esta emblemática obra estuvo a cargo de un grupo interdisciplinario de especialistas del entonces Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Departamento del Distrito Federal. A grandes rasgos, dicho protocolo se puede describir en cuatro partes relevantes, primera: tras ciertos días pasada la emergencia sísmica y diversas revisiones de peritaje realizadas por protección civil a la estructura del Hotel del Prado, se dio luz verde para que un equipo especializado del Centro Nacional y Registro del Patrimonio Artístico Mueble pudiera entrar y valorar el rescate completo del mural cuyas medidas son de 4.17m x 15.67m y 35 toneladas de peso. Segunda: dado que el mural no es una pintura sobre lienzo sino un fresco sobre placa de concreto armado, el peso total que engloba tanto el muro original como la estructura de refuerzo era mayor a 170 toneladas, por lo que se diseñó una plataforma para consolidar el piso con un andamiaje de traveses de acero donde se fue desplazado el mural. Esta ingeniería de carga pudo transferir el peso del suelo a la estructura del transporte. Tercera: en cuanto a la logística del traslado de la obra, se utilizaron gatos hidráulicos sincronizados para elevarlo y colocarlo sobre una plataforma de un transporte especializado, era un remolque especial multieje tipo *low-boy* modular con 128 ruedas que fue capaz de distribuir uniformemente el total de las 170 toneladas, así se evitó que cualquier presión concentrada que pudiera hundir el pavimento con el peso y aunque el trayecto fue corto –aproximadamente de 50 metros donde antes estaba el estacionamiento del Hotel Regis– el 14 de diciembre de 1986 todo el fresco junto con su respectiva estructura llegó a su lugar de destino monitoreando los niveles en todo momento, asegurando que la verticalidad no variase ni un solo grado; cabe mencionar que tales maniobras titánicas de ingeniería y, por supuesto de esfuerzo humano, duraron

aproximadamente 12 horas. Cuarta: el mural fue colocado sobre una cimentación nueva, individual y antisísmica, se le construyó también una cubierta de láminas impermeables diseñadas perfectamente para que ni la interperie ni el agua lo dañara y así permaneció durante todo un año mientras se iba construyendo el museo que lo resguardaría (María de las Mercedes Sierra Kehoe (Cátedra Muralismo), 2016, 26m20s - 40m05s) (Ver Figura 2). De esta forma se planeó y realizó una *arquitectura inversa*, es decir, el diseño arquitectónico del Museo Mural Diego Rivera estuvo totalmente supeditado a las necesidades de temperatura, iluminación y por sobretodo, de seguridad del fresco; a comparación de la mayoría de los museos que se construyen para que ahí lleguen diversas obras, este museo tuvo un proceso contrario siendo pensado y edificado más bien alrededor de la pieza de arte. El inmueble se inauguró el 19 de febrero de 1988 y el responsabilidad de su creación fue el arquitecto José Luis Benlliure Galán, subdirector de proyectos en la Dirección de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes. Definitivamente, algo fascinante que caracteriza esta obra arquitectónica es que la estructura que sostiene el mural es independiente, lo que garantiza que ante cualquier sismo el museo puede oscilar evitando la transmisión de fuerzas destructivas a la obra de Diego Rivera. En realidad, funciona como un estuche protector alejado de protagonismos formales que a su vez actúa como contenedor sobrio ya que tiene una estética del modernismo tardío e influencias de funcionalismo mexicano donde sobresalen las líneas rectas, su escala es baja ya que solo tiene una planta baja con un pequeño sótano y una planta alta, en su fachada se observa un juego de volúmenes geométricos y texturas pétreas (Ver Figura 3).

Cruzando su umbral los visitantes experimentan una transición que está diseñada para ofrecer una experiencia sensorial destinada a la contemplación monumental del fresco pues al llegar a la sala principal se observa que, museográficamente, todo su espacio se subordina al mural ubicado al fondo siendo el gran protagonista ya que sus paredes laterales son neutras y los colores de la obra de Rivera son el máximo punto de atención que atinadamente son potencializados por una iluminación artificial que otorga luz cenital filtrada evitando cualquier daño fotoquímico, resaltando así sus planos y evitando reflejos molestos al espectador quien a su vez, puede apreciar la composición rítmica por completo desde diferentes puntos de vista distantes o también puede acercarse para revisar a detalle a más de ciento cincuenta personajes allí representados así como otros múltiples elementos que lo componen. En su segundo piso se encuentra un mezzanine que permite por un lado, ofrecer una apreciación aérea del mural y por el otro, se aprovecha este espacio para el montaje de exposiciones temporales como también se hace en el área vestíbulo (Ver Figura 4).

Hablando más acerca del vestíbulo, se sabe de primera mano que próximamente tendrá una remodelación estética y a su término habrá una exposición permanente sobre la historia del mural, su traslado y la creación del museo, Lourdes Bárcenas responsable actual del área de Curaduría e Investigación del Museo Mural Diego Rivera explica que "... se quiere hacer honor a las personas que rescataron este patrimonio [...] será un recuento historiográfico pero también de reflexión y de diálogo, de rescate de la memoria y el archivo, dando prioridad al mismo ya que no está conformado solo por el mural sino también por negativos de fotografías de ese traslado para proporcionar una historia completa, de 360 grados" (L., comunicación personal, 2025).

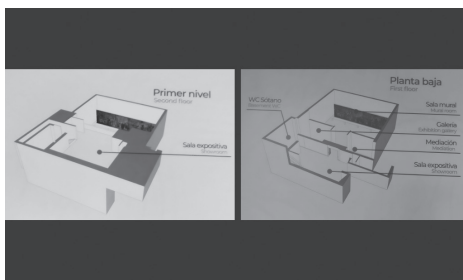
Con tal información, se afirma de manera personal, que este recinto sigue un camino de búsqueda continua para trascender su función de protector arquitectónico y reafirmar su labor como un santuario dedicado a la memoria cultural y técnica donde la ingeniería de rescate combinada con su precisión museográfica, sirven para que aquel sueño que tuvo Rivera plasmado en ese enorme fresco, permanezca como testimonio inamovible de la cultura artística mexicana y que a la par se vincula intrínsecamente a la historia de la capital del país ante la experiencia del movimiento de la tierra en 1985 y su impacto en la sociedad.



2



3



4

Figuras 2. Maniobras de rescate del mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda. Museo Mural Diego Rivera. Foto cortesía del archivo del MMDR. **Figura 3.** Exterior del MMDR. Museo Mural Diego Rivera. <https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/museo/recorrido-virtual.html>. **Figura 4.** Planos del Museo Mural Diego Rivera. Primer nivel & Planta baja. Archivo personal.

Legados icónicos del patrimonio cultural mexicano para el mundo: Diego Rivera y su mural de la Alameda Central

El Muralismo Mexicano no fue un simple movimiento estético, más bien ha sido la vanguardia artística más ambiciosa del siglo XX nacida después de una década de lucha armada con la Revolución Mexicana: en 1920 el general invicto Álvaro Obregón se convierte en presidente del país comenzando su reconstrucción consolidando un nuevo Estado con reformas agrarias y dando una gran importancia a la educación, por lo que el 3 de octu-

bre de 1921 decretó oficialmente la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) siendo su primer secretario José Vasconcelos quien promovió una masiva alfabetización edificando escuelas urbanas y rurales, impulsando de este modo la educación indígena, creó una red de bibliotecas públicas y, entre otras muchas acciones, dio gran impulso a la cultura organizando actividades como teatro y conciertos. Es evidente que Vasconcelos era visionario ya que para complementar la alfabetización del país entendió que se necesitaba una iconografía única y propia con la que se podría unificar una identidad nacional, con el “Programa Mural” ofreció los muros de los edificios públicos a diversos artistas plásticos para plasmar en ellos la historia del país, los valores revolucionarios y el espíritu de una nueva nación con el objetivo de educar de forma más directa - visual a una ciudadanía que en su gran mayoría era analfabeta. José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera han sido llamados en la historia del arte como “Los Tres Grandes de Muralismo Mexicano” quienes:

... desarrollaron una iconografía que presentaba héroes atípicos, no europeos, del ilustre pasado, presente y futuro de la nación: guerreros aztecas (mexicas) contra los españoles, humildes campesinos que luchaban en la Revolución, trabajadores comunes de la Ciudad de México y las personas mestizas que forjarían la próxima gran época [...] Los tres grandes crearon murales épicos en los muros de edificios públicos de gran visibilidad utilizando técnicas como el fresco, la encaústica, el mosaico y la pintura-escultura (Bravo, s.f.).

A comparación del futurista ímpetu de David Alfaro Siqueiros y la trágica angustia existencialista de Orozco, Rivera se estableció como un artista que cimentó la historia visual de México optando por una narrativa didáctica monumental arraigada profundamente en la estética mesoamericana, sus técnicas pictóricas fueron pulidas en sus estancias en Europa, especialmente la que desarrolló en Italia donde profundizó sus estudios con los frescos renacentistas, esto le ayudó a sintetizar la historia de miles de años en composiciones rítmicas y vibrantes. Adicionalmente, construyó una simbología única donde el campesino, los obreros e indígenas se convirtieron en protagonistas más no en personajes marginales, de esta manera, la historia y las microhistorias son contadas en múltiples diálogos visuales predominando los temas del progreso tecnológico y la lucha de clases en muchos de sus murales. Desde una perspectiva propia, se considera a la obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* como la epítome del maestro Diego Rivera ya que resume la historia del país desde su propia mirada en relación con el entorno cercano al lugar donde fue pintado que no solo era la Alameda Central y los kioscos en ella, sino también edificios aledaños como por el ejemplo el Palacio de Bellas Artes o la antigua iglesia y ex convento de San Diego¹ donde a finales del siglo XVIII se instaló frente a su atrio la hoguera de la Santa Inquisición en la que fueron quemadas vivas aquellas personas juzgadas por dicho tribunal eclesiástico, es ahí donde inicia la lectura histórica de este mural: con escenas de la inquisición. Antes de avanzar, es indispensable clarificar que a continuación se realizará una descripción extremadamente generalizada de esta obra, pues el mural tiene tantos elementos y personajes ya estudiados y por estudiar que, por supuesto, se podría seguir indagando uno por uno pero para eso se necesitaría una investigación individual.

A grandes rasgos este mural se puede dividir en tres partes para su lectura: en primer lugar está el flanco izquierdo donde se ha representado el pasado representado con figuras como Hernán Cortés y sus manos ensangrentadas, el primer obispo de la Nueva España fray Juan de Zumárraga, Sor Juana Inés de la Cruz y las víctimas de la inquisición, entre muchos personajes de la historia de México como Luis de Velasco II, Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, Maximiliano de Habsburgo con la emperatriz Carlota, Ignacio Altamirano y el General Mariano Escobedo por mencionar algunos; los colores utilizados generan una atmósfera densa y oscura, siendo una crítica al orden virreinal pero también un recorrido sobre la historia del país. La segunda sección es el área central donde Diego Rivera se sitúa con un autorretrato en plena pubertad tomando con su mano izquierda a la muerte que está vestida de gala que fue nombrada popularmente como “La Catrina”. Este personaje a su vez toma el brazo derecho de José Guadalupe Posada gran pintor, grabador, ilustrador y caricaturista mejor conocido por sus litografías, caricaturas sociales y estampas populares con escenas de esqueletos y calaveras. Con toda seguridad, es una de las mayores influencias artísticas que el maestro Rivera tuvo desde sus doce años dado que a esa edad empezó a estudiar dibujo y pintura en la Academia de San Carlos –primer escuela de arte en el continente americano, ubicada en el corazón del Centro Histórico– y pasaba diariamente por el taller de Posada trabajando con su equipo de grabadores con los que después se hizo amigo. El maestro grabador fue considerado por Rivera y los muralistas como “un artista del pueblo” por ese estilo satírico y crítico tan característico de sus obras (María de las Mercedes Sierra Kehoe (Cátedra Muralismo), 2016, 12m53s - 14m39s).

En esta área central se observa detrás del preadolescente Diego a Frida Kahlo en una posición muy maternal protegiéndolo, tocando su hombro derecho y en su mano izquierda lleva un símbolo de Yin Yang. Aparece también Porfirio Díaz la hija de su primer matrimonio Lucecita Díaz vestida de azul y a lado de ella está su segunda esposa Doña Carmen Romero Rubio, ambas con trajes elegantes afrancesados; también se puede ver a José Martín, Ricardo Flores Magón, el General “Medallas” entre otros personajes, se observa además una de tantas microhistorias en el fresco: la de un gendarme queriendo expulsar a una mujer indígena del parque quien se ve de espaldas, en una pose absolutamente retadora, confrontándolo. Se puede decir que esta área representa la historia del porfiriato con reflexiones de exclusión social así como alegorías de la dualidad vida-muerte / muerte-vida, se aclara que los colores utilizados en esta área son muy vibrantes y luminosos. En el flanco derecho termina la lectura visual del mural con una representación del movimiento revolucionario con la esperanza de un futuro prometedor sin estar exento de conflictos dado que al fondo se observan enfrentamientos y huelgas sindicales. En esta tercera parte se encuentra el líder de la Revolución mexicana Francisco I. Madero, un grupo campesinos armados y zapatistas donde la figura sobresaliente es la de aquel que está sobre un caballo que se erige sobre sus dos patas traseras, casi como si fuera a saltar y salir del propio fresco. También está Francisco Mujica impulsor de los artículos sociales en de la Constitución de 1917, José Vasconcelos, aquí el muralista incluye a sus hijas Guadalupe y Ruth Rivera Marín, y a la mamá de ellas; además realiza un segundo autorretrato pero ahora más como un niño de aproximadamente seis o siete años comiendo una torta en un puesto que es atendido por una mujer con trenzas que da la espalda, otros detalles es la familia indígena que está siendo expulsada del parque por otro policía².

En cuanto a los elementos transversales se refiere, es posible percibir que los árboles sirven como un tipo de columnas representativas para dividir épocas, pero que a la vez se entrelazan con los personajes y el espacio lo cual sugiere que la historia no es una narrativa lineal-continua, más bien es un tanto cinematográfica cuyas composiciones temporales son cruzadas y donde se dan múltiples relatos que ocurren en el mismo espacio; algo que se subraya es que la crítica social está presente en las tres secciones. La composición *horror vacui* utilizada por Rivera, llena todos los rincones del fresco obligando al ojo del receptor a saltar de rostro a rostro, de detalle a detalle, creando un enorme ritmo. Hay que recordar que la Alameda Central tiene su propia historia ya que es el parque público más antiguo de México (1952) que inició como un jardín para la nobleza española, pasando por el oscurantismo de la inquisición, siglos después por el afrancesamiento del porfiriato siendo totalmente exclusivo para las élites y que tras la revolución, fue un espacio donde familias de todos los estratos sociales confluían entre vendedores de fruta, paletas, chupirules, dulces, rehiletes, globos, fuentes, monumentos, vegetación, en fin, se convirtió en un centro de reunión social emblemático. Rivera plasmó su esencia de forma extraordinaria, tanto así que al estar frente a la obra parece que somos parte de esa verbena popular dominical. Para una mejor comprensión visual de lo aquí descrito, se recomienda visitar el recorrido virtual del museo que lo resguarda en <https://museomuraldiegorivera.inba.gob.mx/museo/recorrido-virtual.html>

El mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* está catalogado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura como Patrimonio Artístico Nacional lo que garantiza su protección, además ha sido reconocido como una de las obras más representativas e importantes del muralismo como símbolo de identidad nacional y que, junto con el espacio que lo resguarda, claramente cumple con cuatro de los criterios que la UNESCO otorga a bienes de valor excepcional mundial:

- (i) representar una obra maestra del genio creativo humano;
- (ii) exhibir un intercambio importante de valores humanos, a lo largo del tiempo o dentro de un área cultural del mundo, sobre avances en arquitectura o tecnología, artes monumentales, planificación urbana o diseño paisajístico;
- (iii) aportar un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización viva o desaparecida;
- (iv) ser un ejemplo destacado de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico o tecnológico o paisaje que ilustre (una) etapa(s) significativa(s) de la historia humana (UNESCO, s.f.)

Aunque el fresco no está catalogado como patrimonio de la humanidad es indiscutible aceptar que es uno de los más conocidos-estudiados a nivel mundial y también uno de los más visitados por ciudadanos nacionales e internacionales, lo que confirma que Diego Rivera otorgó un legado universal con el se recuerda que el arte puede tener una función social trascendental.

Exposición conmemorativa “Tectónica de la Memoria 1985-2025”

Dentro del contexto de un museo diseñado para proteger una obra tan monumental e icónica como es el Museo Mural Diego Rivera, se ha observado que las exposiciones temporales exhibidas en este recinto son pensadas como dispositivos importantes de dinamización y activación museológica pues con ellas se crean laboratorios dialógicos que establecen puentes entre las múltiples historias que atraviesan este museo, con los diversos intereses del público en el momento presente. Al integrar discursos nuevos con soportes más contemporáneos y revisiones de archivo, el museo se transforma en un lugar de mediación activa dando la oportunidad a que, por un lado, el mural sea releído constantemente y, por el otro, pueda ampliar discursos paralelos ya que tales exposiciones deben tener un algún vínculo conceptual, estético, educativo o histórico con el mural o el edificio.

En el 2024 el destacado curador Irving Domínguez tuvo la idea de proponer una exposición que conmemorase el aniversario cuarenta del sismo de 1985 y teniendo en cuenta las limitaciones que los cambios presupuestales han afectado a los museos en México, la estrategia determinante para concebir “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” tuvo como eje principal la revisión de archivos privados y públicos; más adelante al hacer la propuesta formal a Valentina García, Directora del Museo Mural Diego Rivera, el proyecto curatorial fue aprobado porque se conectaba directamente con la historia de la creación del museo, otorgando la sala expositiva de la planta alta para llevarlo a cabo (I. Domínguez, comunicación personal, 2025).

Bajo la óptica de una museología actual y la gestión del patrimonio, el archivo ha ido evolucionando para dejar de tomarse como un simple almacén de documentos convirtiéndose en un sistema que fomenta la memoria viva de las instituciones, esto permite a los museos ir más allá de la exhibición cronológica o estética transformando sus espacios para la generación de conocimiento sin dejar de ser guardianes de la identidad cultural. El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (junto con el CETROPAM es el encargado de la gestión de archivos especializados en el ámbito cultural el cual está regido por la Ley General de Archivos que en este caso en particular, se aplican las normas encaminadas a garantizar la preservación y conservación de la memoria artística y cultural de la nación. Uno de los principales objetivos de Irving Domínguez para esta exposición temporal, fue la exploración profunda de archivos y solicitud de préstamo de obra que se pudo realizar por medio de una gran gestión y colaboración interinstitucional colaborando de esta manera con el Centro de la Imagen donde pudo revisar específicamente fotografías originales de la exposición “A un año del temblor” (1986) que tuvo lugar en lo que fue La Casa de la Fotografía en la cual fueron exhibidas fotos que en su mayoría eran de fotoperiodistas y fotógrafos que capturaron tanto la devastación del entonces Distrito Federal como la solidaridad de la ciudadanía ante tal evento catastrófico; esto conformó la base de la curaduría para hacer cruces con otros acervos como la que se sostuvo con el Museo de Arte Moderno (MAM) para el préstamo de algunas piezas específicas como la foto del edificio Nuevo León derrumbado en el conjunto habitacional Tlatelolco de Marco Antonio Cruz (Ver Figura 5) o la del Hotel Regis colapsado de Enrique Metinides siendo dos imágenes icónicas que tenían que estar presentes por la relevancia que tuvieron en su época pues dejaron huella en el imaginario colectivo sobre el sismo de 1985. Añadiendo a esto, fueron

elegidas otras piezas de pintura y dibujo, cabe mencionar que dentro del cuerpo de obra se encuentra un lienzo de gran formato de la artista Georgina Quintana que originalmente pertenecía a la colección privada de Rogelio Pereda y Luis Carlos Emerich que en 2024 donó 89 obras al MAM por lo que esta exposición representó la primer salida del acervo del museo después de tal donación. En cuanto a colecciones privadas se refiere, se pudo acercar a los archivos de artistas como Adolfo Riestra y Bob Schalkwijk seleccionando obra inédita, es decir, piezas ya creadas pero nunca exhibidas. Adicionalmente, el curador de la muestra colectiva invitó a tres artistas: Marta María Pérez Bravo, Isaac Torres y Erika Mayoral para “no solo tener una mirada más contemporánea sino también establecer otro tipo de lectura del evento histórico desde diferentes abordajes” por lo que esta exposición multidisciplinaria ha incorporando también videoarte, collages, instalaciones, esculturas, arte sonoro, performance art y registro de performance en video (I. Domínguez, comunicación personal, 2025).

Hablar sobre el sismo del 19 de septiembre de 1985 dentro del espacio museístico donde tal evento está implícito en su historia de edificación y que al mismo tiempo se entrelaza con la de la Ciudad de México y sus habitantes, era una tarea retadora, Domínguez lo tuvo muy claro desde un principio sabiendo que como curador no solo estaba seleccionando obra sino que incluso, estaba manejando la memoria viva de una ciudad que aún tiene cicatrices de aquel tiempo, por lo que se propuso sí a tener una cuidada la importancia estética de la exposición, pero absolutamente regida por una alta responsabilidad ética cimentada en el equilibrio histórico y el respeto a la sensibilidad humana. Para ello planeó una exposición que fuera un espacio de reflexión evitando ante todo amarillismos visuales y la banalización de los hechos históricos, trabajando con el concepto de “tectónica de la memoria” que implica el reconocimiento de recuerdos que al igual que las placas de la tierra se superponen y mueven. Tal ética curatorial pudo ser reflejada con la obra elegida en absoluta simbiosis con el diseño museográfico, su curador reconoce que uno de los grandes aciertos de la museografía fue que la exposición se viera como un núcleo redondo y concentrado en sí mismo dado que el lugar físico está alejado del mural aunque el tema de la exposición sí esté vinculado a su historia. Por otra parte, la propuesta de erigir una subsala dentro de la misma sala expositiva es un acierto que permitió aprovechar el espacio y ganar metros lineales de muro, dicha estructura hace que la experiencia corporal en vivo se concentre, de esta manera, los visitantes pueden sumergirse por completo en ella (*Ver Figura 6*). Otro aspecto que recalca es la sugerencia del museógrafo para que las fotos seleccionadas se montaran en una línea continua, sin divisiones y generando ciertos ritmos de altura poniéndolas algunas abajo y otras arriba haciendo precisamente una referencia visual a los movimientos tectónicos (I. Domínguez, comunicación personal, 2025). Dicho esto, se comprueba que en este caso, se retomó un concepto expandido sobre la museografía que “...parte del marco de la escenografía –entendida como el conjunto de técnicas de acondicionamiento del espacio– del mismo modo que la escenografía parte del marco de la arquitectura de interiores” (IFOCOM, 2010: 56).

El museógrafo del MMDR Jesús Frutos explicó que las estrategias utilizadas para potencializar esta muestra colectiva fueron:

1. La planeación de una exposición pensada en el público para que se lleve la mejor experiencia, haciendo un recorrido desde lo sensorial y sentimental, no desde lo informativo por ser un tema tan sensible.
2. La creación de una identidad visual propia de la exposición tuvo un papel decisivo, la paleta de colores utilizada fue terracota, principalmente el naranja que remite a la alerta / atención para la sobrevivencia ante aquel evento, y el café que evoca tal cual a la tierra.
3. Se hizo un logotipo de la exposición utilizando una tipografía que hace referencia a las que se utilizaban en la década de 1980 en México: pesada, ancha, gruesa, voluminosa y con diagonales para darle movimiento rememorando el significado del nombre de la exposición.
4. Las paredes de la sala son de color blanco para evitar la saturación visual y así el impacto al público de obras con imágenes fuertes está de alguna manera neutralizada.
5. Que las obras tengan espacios destinados y su correcto montaje para que una se encuentre en óptimas condiciones todo el tiempo que dure la exposición.
6. Debido a que el cuerpo de obra es multidisciplinario, el reto mayor fue encontrar un equilibrio entre todas las piezas para que en un solo espacio convivieran todas sin competir, que cada obra tuviera su espacio propio.
7. Reconoce que, la sala está diseñada para que des una vuelta alrededor y algo atinado del curador es que decidió no hacer un montaje cronológico por lo que la exposición puede verse-leerse ya sea que se inicie desde el lado derecho o izquierdo (J. Frutos, comunicación personal, 2025)³.

Adicionalmente a esto, Irving Domínguez explicó que era importante incluir obra plástica en su curaduría dado que la fotografía tiene una carga de interpretación ligada a lo real-literal, a lo inmediato, sensible y a lo impactante, en cambio, la mediación a través de piezas como pintura, dibujo, esculturas, instalaciones y multimedia genera otro tipo de posibilidades hermenéuticas para que, simultáneamente, se evitara quedar en el sufrimiento dando una salida y alivio emocional de alguna manera. Queda claro que la museografía de la exposición “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” tuvo una gran ética curatorial humana evitando ser una cronología del desastre para más bien concebirse como un archivo abierto donde cada visitante no solo observa, sino que construye y reconstruye su propia historia y memoria sobre lo acontecido en el terremoto de 1985. Se puede decir que incluso actúa como un acceso donde las nuevas generaciones, aquellas que no vivieron el evento, pueden encontrarse con la experiencia transgeneracional de sus familiares a través del arte, no para tener pánico, sino para certificar la capacidad de reconstrucción de una ciudad y sociedad en México.



5



6

Figura 5. “Monterrey” Fotografía de Marco Antonio Cruz. TolucaCultural. <https://www.tolucacultural.com/marco-antonio-cruz-en-toluca> **Figura 6.** Sala de exposición temporal “Tectónica de la memoria 1985 - 2025”. Museo Mural Diego Rivera. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1318128423692879&set=a.460702066102190>

Proyecto artístico transdisciplinario *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto*

A partir de las décadas de 1960 y 1970 en la historia del arte empezó a darse un cambio más profundo sobre la especificidad del medio a la transdisciplinariedad que marca un hito en la mutación de paradigmas pues el arte dejó de buscar representar la realidad para intervenir otras capas más interesantes y perspicaces. Uno de los movimientos artísticos más importantes que impulsaron el cruce y la disolución entre disciplinas fue Fluxus pues su fundador George Maciunas y sus integrantes como por ejemplo Yoko Ono, Nam June Paik, John Cage y Joseph Beuys, les inquietaba difuminar la separación entre arte y vida por medio de acciones sencillas, no comerciales en las que combinaban música, literatura, poesía, artes visuales, *happenings*, danza, teatro donde hacían uso también de materiales cotidianos, desafiando la creación del objeto artístico, sin duda alguna, ha sido uno de los movimientos artísticos que más ha influido en el arte contemporáneo, en el *performance art*. Más allá de otorgar en este espacio la historia de esta disciplina artística, es indispensable aclarar su definición anglosajona pues *performance* tiene muchos significados: rendimiento, desempeño, funcionamiento, ejecución, realización, función, celebración, actuación, etc. No obstante, el *performance art* o arte acción tiene su propio significado y desde una perspectiva personal se puede decir que es un verbo llevado a cabo con un concepto que lo soporta, sin embargo, se considera indispensable compartir cómo lo que definen Demian Mondragón y Marlon García Patiño, doctor y maestro en artes visuales respectivamente:

El performance art es la práctica artística de la postguerra que surge en la década de 1960 en Estados Unidos y Europa que considera al cuerpo y la acción como materia plástica y conceptual de trabajo [...] Todas las prácticas de 1960 (arte pop, minimalismo, arte conceptual, land art, etc.) comparten el interés por expandir el arte hacia la vida y la sociedad ampliando el campo lógico de la pintura y escultura. Los valores de la autonomía del arte usados en el Modernismo tales como autor, originalidad, idea de belleza así como sus aspectos formales: composición, forma, color, luz, gesto, textura, expresión y demás son **reemplazados por el interés en el espacio, tiempo y experiencia**. El arte conceptual a partir de 1960 buscó desmaterializar el objeto artístico para evadir el mercado del arte a través de experiencias corporales y sociales. Por lo tanto, **la obra es la experiencia** (D. Mondragón y M. García Patiño, conversación personal, 2017).

Con este conocimiento en cuenta, se comprende que la incorporación de múltiples disciplinas en las artes visuales ha ido evolucionando pero no solo eso, sino que también áreas de conocimiento tales como la científica, tecnológica, urbanística, arquitectónica, psicológica y sociológica entre muchas otras, también lo han hecho conforme el tiempo ha pasado, influido a su vez por los intereses de cada época y artista.

Antes de comenzar a hablar sobre el proyecto artístico propuesto para la exposición colectiva “Tectónica de la memoria...” por quien suscribe este ensayo, es necesario hacer un breve recorrido de la experiencia que se ha tenido como artista del *performance art*, el cual está dividido cronológicamente de la siguiente manera:

1. Del 2001 hasta finales del 2003 el proceso de creación estuvo enfocado en cualquier tópico, siendo un periodo de experimentación primaria y total con el arte acción.
2. Desde el último trimestre del 2003 hasta mediados del 2010 el tema constante fue la autobiografía, con lo que se hacía un “juego de espejo” con el público quien invariablemente se sentía reflejado con las acciones, lo cual generaba un enorme puente de comunicación y conexión. Por otra parte, de forma particular y un tanto instintiva estaba sanando temas personales.
3. Al ser aceptada en la Maestría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México a mitad de 2010, los siguientes performances estuvieron regidos por la tesis de investigación para dicha, basados en la hermenéutica de símbolos trasladados al performance art dando como resultado un proyecto artístico llamado “Refracciones” cuyo meta era la sanación de ciertos órganos del cuerpo de manera simbólica.
4. A partir del 2014 los performances fueron planeados para sitio específico con el objetivo de sanar energéticamente cada espacio y donde el cuerpo la artista estaba presente para ello, aplicando técnicas de sanación energética que Mayoral ha estado estudiando empíricamente de desarrollo espiritual 2003 a 2007 y a partir de 2008 con estudios de técnicas específicas de sanación energética, transformación de consciencia y desarrollo personal.
5. De 2018 a 2023 fue imposible hacer nuevas propuestas artísticas debido a circunstancias personales, familiares y mundiales como la contingencia sanitaria de COVID19. Aun-

que en 2020 pudo realizar videoperformances los cuales después pudo proyectarlos en diferentes festivales y exposiciones tanto en México como en el extranjero.

6. A partir de 2024 inicia un nuevo proceso creativo en donde son incluidos sus estudios de canalización y sanación energética, transgeneracional, interespecie y meta reprogramación subconsciente con diferentes técnicas aprendidas desde el 2008 hasta el momento, incluyendo investigaciones autodidactas de logoterapia, tanatología y neurociencia en combinación con los diferentes medios y lenguajes del arte contemporáneo.

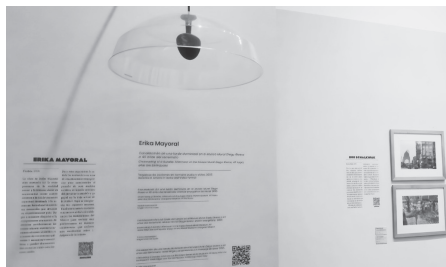
Después de lo enunciado se considera importante aclarar aspectos generales sobre las sanaciones y canalizaciones energéticas, acerca de las primeras a Dra. Barbara Brennan las define como un proceso de restauración de armonía y equilibrio en lo que denomina Campo Energético Humano desarrollando su propia técnica de sanación. Las segundas son definidas por el Dr. Jon Klimo como una comunicación de información a través de un ser humano desde una fuente que existe en un nivel o dimensión diferente al de la realidad física (Klimo, 2008). En cuanto a experiencia propia al respecto se aclara que los estudios originarios fueron sobre sanación energética, pero con el desarrollo de diferentes técnicas de la misma, la constancia de sanación propia y en otros, así como la disciplina de la meditación diaria se fueron desarrollando mayores capacidades que me llevaron a recibir mensajes cada vez más claros.

A continuación se describirá el proyecto artístico *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto* de quien elabora este ensayo:

“Fui invitada a participar en la exposición colectiva “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” por Irving Domínguez a principios de ese año quien me solicitó hacer un performance pues debido a la temática tan sensible, su objetivo era el dar un giro al dolor. Después de hacer una exploración *in situ* en el Museo Mural Diego Rivera, se propuso canalizaciones energéticas al mural de Diego Rivera y al propio espacio del museo; al desarrollarlo se hicieron dichas canalizaciones en un profundo estado de meditación a distancia, es decir, no estando presente físicamente en el espacio. Al hacer la del mural llegó mucho la imagen de una foto emblemática de Enrique Metinides del Hotel Regis colapsado, por lo cual se decidió realizarla también. Estas fueron grabadas en el momento para tomarlas como registros sonoros y utilizarlos en un performance con formato de conferencia. De esta manera se plantean métodos de investigación alternos a los de la racionalidad lógica, tecnológica y científica que imperan en los distintos campos del conocimiento, explorando nuevas formas de conectar con el mundo y conocerlo.

El proceso de creación fue extenso sin duda alguna pues en primer lugar tuvieron que ser resueltas varias cosas para ser expuestas en la sala de exhibición, de acuerdo a la experiencia curatorial de Irving, se decidió utilizar una “campana de audio” que en realidad es un altavoz direccional que emite sonido en una dirección enfocada que permite tener una experiencia más inmersiva al espectador. Debido a la duración de los tres audios que en total tienen un poco más de una hora de duración, decidí hacer un código QR para que fuese escaneado en la sala para todo aquel que quiera escuchar por completo los audios, el código va a mi página de internet donde están depositados los videos de cada uno, sin imágenes ilustrativas para que la grabación genere más bien una experiencia expansiva de imaginación en el receptor; al mismo tiempo, opté por ponerle subtítulos en inglés debido

a la gran afluencia de visitantes extranjeros que este recinto cultural tiene (Ver Figura 7). En cuanto al performance se refiere, después de una gran coordinación con el área de curaduría y mediación-vinculación comunitaria, se decidió realizar el performance el 1º de Noviembre de 2025 como parte de los eventos vinculados al Día de Muertos y el tema de La Catrina del mural de Rivera. En el performance primero se dieron a conocer datos duros sobre la historia del sismo de 1985 y el traslado del Mural al espacio del estacionamiento del Hotel Regis, después se realizó una meditación para estar en tiempo presente y poder escuchar parte de los registros sonoros de las canalizaciones energéticas haciendo ciertas reflexiones al respecto. Se finalizó con otra meditación, esta vez para honrar y reconocer los acontecimientos sucedidos por aquel sismo pero ante todo, para enviar energía de amor a todas aquellas personas que trascendieron físicamente ese día, no solo en ese espacio sino en toda la ciudad, reconociendo y honrando la labor profunda de los rescatistas voluntarios y toda la sociedad, así como a todas aquellas personas que edificaron el Museo Mural Diego Rivera. La documentación del registro de performance en video estará presente en sala y en mi página de internet www.erikamayoral.com” (Ver Figura 8). Este proyecto artístico es transdisciplinario, Basarab Nicolescu en su *Manifiesto de la Transdisciplinariedad* (1996) propuso una visión del mundo en la que se buscara trascender la división del conocimiento derivada de la hiper especialización científica y a diferencia de la interdisciplinariedad –enfocada más en la transferencia de los métodos entre ellas– la transdisciplinariedad se dedica a lo que está a través, entre y más allá de todas las disciplinas para comprender al mundo y al ser humano (Radio INAH, 2019, 14m25s - 30m11s). *Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera a 40 años del terremoto* de Erika Mayoral, se encuentra en una intersección entre la historiografía documental y la fenomenología de lo invisible. A cuatro décadas de los acontecimientos de 1985, el proyecto artístico no se limita a la efeméride y propone ser un ejercicio de arqueología sensible. Desde una perspectiva transdisciplinar, la obra desborda los límites de la historia del arte tradicional para proponer una nueva metodología de investigación: la canalización energética. Aquí, el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera deja de ser un objeto estático de estudio para convertirse en un cuerpo vibrante y comprendiendo también que el museo que lo protege funge como un espacio que ayuda a seguir cicatrizando energéticamente una herida profunda e histórica.



7



8

Figura 7. Instalación sonora del proyecto artístico “Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera” de Erika Mayoral (2025). Archivo personal. **Figura 8.** Performance art del proyecto artístico “Canalización de una tarde dominical en el Museo Mural Diego Rivera” de Erika Mayoral (2025). Museo Mural Diego Rivera.

Agradecimientos

Se agradece todo el apoyo proporcionado por el equipo del Museo Mural Diego Rivera para realizar la investigación de este ensayo académico: a su directora Valentina García, subdirectora Ángela Fuentes, Lourdes Bárcenas Gutiérrez - Curaduría e Investigación, Jesús Frutos - Diseño, Josimar Jiménez - Mediación y Vinculación comunitaria, Ariadna Burgueño - Prensa y Comunicación así como al curador de la exposición “Tectónica de la Memoria 1985 - 2025” Irving Domínguez.

Notas

1. Con las leyes de Reforma de 1861 son clausuradas gran parte de las construcciones religiosas, el templo de San Diego estuvo abierto al culto público hasta 1934, después se convirtió en bodega, luego imprenta y de 1964 a 1999 fungió como la Pinacoteca Virreinal. En el año 2000 se inauguró en esas mismas instalaciones el Laboratorio Arte Alameda, museo dedicado a la documentación, investigación, producción y exhibición de arte contemporáneo vinculado a la ciencia y tecnología planeadas para sitio específico.
2. Si el lector está interesado en profundizar más sobre las historias detrás de los personajes plasmados en el mural, puede revisar “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central Diego Rivera” del Canal ARTE en <https://www.youtube.com/watch?v=AQitGMUH80k&t=1587s>
3. Se invita a revisar un breve recorrido de la exposición “Tectónica de la memoria 1985 - 2025” en este video <https://vimeo.com/1148565267?fl=pl&fe=sh>

Referencias

- Bravo, D. (s/f). *Mexican muralism: Los Tres Grandes—David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, and José Clemente Orozco*. Smarthistory. The Center of Public Art History. Recuperado el 2 de diciembre 2025 de <https://smarthistory.org/mexican-muralism-los-tres-grandes-david-alfaro-siqueiros-diego-rivera-and-jose-clemente-orozco/>
- Centro Nacional de Prevención de Desastres (2011). *Aniversario 63 del sismo del Ángel de 1957*. Recuperado el 3 de diciembre de 2025 de <https://www.gob.mx/cenapred/articulos/aniversario-63-del-sismo-del-angel-de-1957>
- Centro Nacional de Prevención de Desastres (2016). *Antecedentes del Centro Nacional de Prevención de Desastres #CENAPRED*. Recuperado el 3 de diciembre de 2025 de <https://www.gob.mx/cenapred/articulos/como-y-por-que-nace-el-cenapred>
- Infosismosmx (2020). *¿Qué pasó con la Alerta Sísmica el 19 de septiembre de 2017?* Recuperado el 2 de diciembre de 2025 de <https://www.infosismosmx.com/post/qu%C3%A9-pas%C3%B3-con-la-alerta-s%C3%ADsmica-el-19-de-septiembre-de-2017>
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2020). *El mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central se puede apreciar en línea*. Boletín No 1199. Recuperado el 26 de octubre 2025 de <https://inba.gob.mx/prensa/14901/el-mural-sueno-de-una-tarde-dominical-en-la-alameda-central-sepuede-apreciar-en-linea>
- International Committee for Museology. (2010). *Conceptos clave de museología*. Francia: Armand Colin & ICOFOM
- Klimo, J. (1998). *Channeling: Investigations on receiving information from paranormal sources*. USA: North Atlantic Books.
- Lomintz, C. (2005). *El próximo sismo en la Ciudad de México*. México: Dirección General de Divulgación de la Ciencia (UNAM)
- Makowski, S. (2004). *La Alameda y la plaza de la Solidaridad. Exploraciones desde el margen*. México: Revista Interdisciplinaria del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 75-76, 65-69. Recuperado el 23 de Octubre 2025 de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2970>
- María de las Mercedes Sierra Kehoe (Cátedra Muralismo). (9 de noviembre 2016). *Cuando la tierra tembló* [Documental]. Recuperado el 20 de octubre 2025 de <https://www.youtube.com/watch?v=i1JnPwYbjWs>
- Pérez Ventura, J. (2025). *Ventura. 100 artículos seleccionados*. España: Caligrama
- Radio INAH. (2019). *Basarab Nicolescu: La transdisciplinariedad*. Recuperado el 1 de diciembre 2025 de <https://www.youtube.com/watch?v=0BOAJFjZ95w>
- Servicio Sismológico Nacional (2022). *Reporte especial. Sismo del 19 de septiembre 2022, Michoacán (M 7.7)*. Recuperado el 3 de diciembre de 2025 de http://www.ssn.unam.mx/sismicidad/reportes-especiales/2022/SSNMX_rep_esp_20220919_Michoacan_M74.pdf
- Suárez, G. (2011). *El gran tsunami mexicano de 1787*. Revista Letras Libres. Recuperado el 8 de diciembre 2025 de <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-gran-tsunami-mexicano-de-1787/>
- UNESCO. (s/f). *Convención del Patrimonio Mundial. Los criterios de selección*. Recuperado el 3 de diciembre 2025 de <https://whc.unesco.org/en/criteria/>

Villasana, C. (2004). *En las entrañas del hotel Regis y la hoy Plaza de la Solidaridad*. México: El Universal. Recuperado el 23 de Octubre 2025 de <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/en-las-entranas-del-hotel-regis-y-la-hoy-plaza-de-la-solidaridad/>

Abstract: On Thursday, September 19, 1985, at 7:19 a.m., an 8.1 magnitude earthquake with its epicenter off the coast of Michoacán severely devastated Mexico City (formerly the Federal District), causing the destruction of hundreds of buildings, thousands of deaths and injuries, and highlighting weaknesses in the urban infrastructure, among many other issues. The Diego Rivera Mural Museum was born out of this event, giving it a tragic yet extraordinary origin. Its construction –begun in 1986 by architect José Luis Benlliure– was specifically planned to safeguard and preserve Diego Rivera’s mural, *Dream of a Sunday Afternoon in Alameda Central Park*, which had been rescued in a complex operation after the collapse of the Hotel del Prado, where it was originally located. The museum was conceived as a stable “case” for such a significant piece and was inaugurated in 1988. Since then, the institution has safeguarded this important cultural heritage, even offering temporary exhibitions such as the one inaugurated on October 15, 2025, entitled “Tectonics of Memory 1985-2025,” a group exhibition where its curator, Irving Domínguez, proposes viewing the artworks as documentary pieces that demonstrate the profound impact of this seismic event. This essay will examine the museographic challenges that led to the creation of a historical dialogue through exhibition spaces designed to provide museum and aesthetic experiences to the public, commemorating this event that undoubtedly resonates across generations. Finally, a review will be made of the transdisciplinary artistic project “Channeling of a Sunday afternoon at the Diego Rivera Mural Museum 40 years after the earthquake,” authored by the undersigned, which includes sound pieces used in a performance at the same museum. The museography challenges, both in-person and virtual, for carrying out this project will be analyzed.

Keywords: History - Museum - Museography - Memory - Cultural Heritage - Archive - Transdisciplinary - Performance Art

Resumo: Na quinta-feira, 19 de setembro de 1985, às 7h19, um terremoto de magnitude 8,1 com epicentro na costa de Michoacán devastou severamente a Cidade do México (antigo Distrito Federal), causando a destruição de centenas de edifícios, milhares de mortes e feridos, e evidenciando fragilidades na infraestrutura urbana, entre muitos outros problemas. O Museu Mural Diego Rivera nasceu desse evento, o que lhe confere uma origem trágica, porém extraordinária. Sua construção –iniciada em 1986 pelo arquiteto José Luis Benlliure– foi planejada especificamente para salvaguardar e preservar o mural de Diego Rivera, *Sonho de uma Tarde de Domingo, no Parque Central da Alameda*, que havia sido resgatado em uma complexa operação após o desabamento do Hotel del Prado, onde estava originalmente localizado. O museu foi concebido como um “estójo” estável para uma

obra tão significativa e foi inaugurado em 1988. Desde então, a instituição tem salvaguardado esse importante patrimônio cultural, oferecendo inclusive exposições temporárias, como a inaugurada em 15 de outubro de 2025, intitulada “Tectônica da Memória 1985-2025”, uma exposição coletiva cujo curador, Irving Domínguez, propõe a visualização das obras de arte como peças documentais que demonstram o profundo impacto desse evento sísmico. Este ensaio examinará os desafios museográficos que levaram à criação de um diálogo histórico por meio de espaços expositivos projetados para proporcionar experiências museológicas e estéticas ao público, comemorando esse evento que, sem dúvida, ressoa através das gerações. Por fim, será feita uma análise do projeto artístico transdisciplinar “Canalização de uma tarde de domingo no Museu Mural Diego Rivera 40 anos após o terremoto”, de autoria do(a) autor(a), que inclui peças sonoras utilizadas em uma performance no mesmo museu. Serão analisados os desafios museográficos, tanto presenciais quanto virtuais, para a realização deste projeto.

Palavras-chave: História - Museu - Museografia - Memória - Patrimônio Cultural - Arquivo - Transdisciplinaridade - Arte Performática

^(*) **Erika Mayoral** es Artista, investigadora y docente independiente mexicana, así como también canalizadora energética y facilitadora en meta reprogramación subconsciente. Graduada con mención honorífica de la Maestría en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte de la misma fue becaria de los Estudios de Posgrado de la UNAM (PBEP) de 2010 a 2012 y en ese año recibió una invitación para hacer una residencia de investigación en la University at Buffalo (EU) obteniendo también la beca del Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes en el Extranjero de la UNAM (PROMIE). Tiene experiencia desde 2016 como asesora y correctora de tesis de maestría y doctorado en artes & diseño, también ha dado talleres de performance art, seminarios y ponencias teóricas de arte, diseño y museología. Desde 2001 su obra ha sido presentada en diferentes festivales en importantes museos, galerías, espacios abiertos formando parte de exposiciones presenciales y virtuales en Argentina, Austria, Bolivia, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, India, Marruecos, México, Puerto Rico y Venezuela.