

ROSELIN RODRÍGUEZ ESPINOSA

Flujos plásticos de la ciudad en la colección de Melquiades Herrera



Motorized Bumble Ball, ca. 1994. Todas las reprografías de la obra de Melquiades Herrera fueron realizadas por Cristina Reyes y pertenecen al fondo del artista en el Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DiGAV, UNAM).

En el videoperformance titulado *Uno x 5, 3 x diez* (1993), el artista multidisciplinar Melquiades Herrera (1949-2003) narra desde el interior de un caleidoscopio cómo la Ciudad de México pasó “de una situación rural a una citadina”.¹ Para ilustrar su relato despliega en la superficie reflejante del apa-

rato óptico un repertorio de diminutas cubetas que transitan materialmente del metal al plástico. Se detiene en *close up* ante el

1 Melquiades Herrera, *Uno x 5, 3 x diez* (*Vendedores ambulantes*), realizado por Jorge Prior, TV UNAM, Distrito Federal, 1993. Disponible en: <https://acortar.link/vBflPk>.

último de estos objetos sintéticos y lo observa con detenimiento. La obra muestra un peculiar retrato del tránsito de la capital hacia el neoliberalismo; en el imaginario del artista, la nueva ciudad es de plástico y sus habitantes, seres que se van moldeando plásticamente a ella.

Quizás a causa de esta intuición —casi convicción— material, el artista coleccionó entre 1979 y 2003 una pléthora inimaginable de objetos de consumo frecuente, en su mayoría hechos de polímeros y fabricados en China, Taiwán, Hong Kong, Estados Unidos y México. Cada elemento fue recolectado en caminatas urbanas cotidianas en las que se detenía en puestos ambulantes, tianguis y mercados locales. Estos objetos eran usados después en una práctica artística diversa que incluyó arte acción o *performance*, arte objeto, escritura crítica y pedagogía experimental. También alimentaban su inmenso placer de coleccionar, regalar e intercambiar.

Desde 2014 este peculiar conjunto forma parte de las colecciones universitarias y es resguardado, bajo el sugerente estatuto de “archivo”, en los acervos documentales del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). La condición ambigua de sus componentes —entre colección y archivo, objeto y documento, objeto utilitario y obra artística— resulta inquietante para las estructuras tanto conceptuales como operativas (de registro, catalogación y conservación) de este museo.

En las más de cien cajas que integran el acervo es posible encontrar lentes estrambóticos, peines multicolores, juguetes de bajo presupuesto, accesorios para magos y merolicos; parafernalia de Coca-Cola, Batman y Fantomas; juegos didácticos, plumas y una serie de coloridos portafolios Samsonite: todos hechos de polímero. También comparten ciertos rasgos. En lo conceptual, el criterio de selección del artista consistía en identificar en ellos cualidades semióticas y multifuncionales con un “doble filo” estético y artístico; además, estos artefac-

tos debían estar “pervertidos por una poética paradójica y ambigua”, según la teoría del “cuchillo de Fantomas” que el propio artista elaboró.² En cuanto a su tipología dentro del mar de objetos de la urbe, los suyos eran productos de consumo residual cuya función social no radica en satisfacer necesidades básicas; más bien, estas *cosas* suelen ostentar valores excedentes de orden estético, ornamental, cosmético o funcional para cubrir a bajo costo chispazos de deseo y gustos efímeros de las clases subalternas urbanas de la Ciudad de México.

Además de concebirse como un archivo testigo de la práctica artística y de las elucubraciones del coleccionista chararero, el conjunto también documenta materialidades, en especial, de las gamas de plástico disponibles en el comercio de contrabando de la época en que las mercancías fueron extraídas de su circulación cotidiana. ¿Cómo pensar esta colección en tanto archivo de materialidades?

Visto en conjunto, el acervo revela las múltiples transformaciones económicas, políticas y sociales que tenían lugar durante el periodo en que los objetos fueron adquiridos; estos cambios también se pueden rastrear en la historia de la industria petroquímica mexicana. Es posible agrupar esta amplia gama de materialidades en al menos tres tipologías. Primeramente, encontramos objetos importados de China, Hong Kong y Taiwán que muestran la progresiva desregulación de la economía mexicana. A partir de la apertura económica declarada por su primer ministro en 1978, China se fue convirtiendo en el principal país productor y exportador de plásticos en múltiples aplicaciones con y sin patente; una proliferación de copias y reproducciones elaboradas por una cultura que, como ha retratado Byung-Chul Han, no tiene entre sus valores nociones de “origina-

2 Melquiades Herrera, “El cuchillo de Fantomas”, *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera, 1979-1990*, SHCP, Distrito Federal, 1999, p. 9.



Matracas con diversas formas, s. f.

lidad” y en la que sólo existe el transcurrir mutable de las cosas.³

Con la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), China quedó fuera de los acuerdos comerciales por razones de estrategia geopolítica norteamericana. En ese contexto, las redes fayuqueras tepiteñas se reactivaron para poder triangular, a través de Estados Unidos, la entrada de mercancías chinas como las encontradas en la colección. Tepito, hoy célebre por ser el mercado más grande de contrabando del país, había pasado de ser un barrio de oficios (1950-1970) a un barrio fayuquero durante la década de los ochenta para especializarse, a raíz del TLC, en piratería, en muchos casos proveniente del país asiático. Carlos Eduardo Alba Villalever y Gustavo Lins Ribeiro, entre otros expertos en el tema, han señalado que el estudio de la piratería permite examinar cómo se han transformado las relaciones sociales entre diversos sectores en una economía neo-

liberal y el desarrollo tecnológico que ha implicado en distintos estratos, pero sobre todo en aquellos que impulsan una “globalización desde abajo” o lo que Verónica Gago ha entendido como “neoliberalismo desde abajo” y “economías barrocas”.⁴

Un segundo y abundante grupo de la colección de Herrera está compuesto por juguetes, bisutería y accesorios fabricados en Estados Unidos e ingresados de contrabando a México como fayuca entre finales de los años setenta y la entrada en vigor del TLC. Hasta 1970 la mayoría de las compañías de juguetes se concentraba en Estados Unidos; después, algunas de ellas abrieron fábricas en países como México, con empresas líderes como Mattel y Kenner, como ha relatado la autora norteamericana Susan Freinkel.⁵ Desde entonces la inversión privada en la maquila de productos plásticos en territorio mexicano fue en au-

3 Byung-Chul Han, *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p. 20.

4 Verónica Gago, *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2014.

5 Susan Freinkel, *Plastic. A Toxic Love Story*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2011.

mento, impulsada también por las facilidades que brindó el TLC. No obstante, la importación de juguetes, tanto legal como ilegal, no ha cesado, si bien en la actualidad provienen principalmente de China. Las estadísticas del Inegi manifiestan que México exporta a Estados Unidos el 88.9 % del total de los juguetes fabricados, mientras que las importaciones de estos productos provienen de China en un 80.2 %. A la luz de estos datos, los objetos del primer grupo de la colección —aquellos fabricados en China y otros países asiáticos— ofrecen un muestrario de los antecedentes del contexto actual; los del segundo conjunto, un testimonio de las prácticas clandestinas y las economías informales puestas en marcha para acceder a una gama de productos anhelados pero inaccesibles de forma legal.

A la par de estos productos importados, resalta en la colección una tercera tipología: la de abundantes juguetes plásticos producidos en México por fábricas nacionales o en talleres caseros y familiares de pequeña escala. Desde el comienzo de la década de los setenta, las empresas jugueteras mexicanas como Mi Alegría y Lili Ledy tuvieron que sobrevivir a la creciente competencia de juguetes importados con acabados pulidos, superficies lisas y más variedad de colores. Los que llegaban ostentaban el poder tecnológico que habían alcanzado los países desarrollados en sus industrias petroquímicas; eran muestras, cada vez más acabadas, de la utopía material del plástico impulsada tras la Segunda Guerra Mundial. Freinkel señala cómo en la posguerra “la convergencia de dos grandes tendencias, el *baby boom* y el *polymer boom*, sellarían el matrimonio del plástico y el juego”.

De manera subterránea y paralela, desde finales de los sesenta creció el número de talleres familiares y microindustrias caseras que fabricaban juguetes con cierta reminiscencia artesanal, los cuales eran vendidos a precios accesibles para la gran mayoría de la pobla-

ción. Producían copias de modelos originales (patentados) pero también crearon figuras inéditas e inventadas a partir de personajes conocidos en los medios de comunicación mexicanos. A estos dos tipos de objetos típicos del mercado local, así como de otros países del sur global, se les denomina recientemente *bootleg* y *knock off*. El *bootleg* replica, sin licencia y con los materiales, moldes y piezas disponibles, un modelo preexistente en la industria. Algunos de estos objetos se ensamblaban con partes de diferentes figuras adquiridas por mayoreo en sitios como el Mercado de Sonora. Es común encontrar, por ejemplo, un Batman con cuerpo de luchador, o un Superman con cuerpo de Spiderman.

Por su parte, el *knock off* inventa figuras sin un modelo previo pero presentes en el imaginario de consumo. En la colección de Herrera se encuentran, por ejemplo, una matraca en forma de calavera, un cajón de bolero y un Chapulín Colorado en plástico soplado, los clásicos luchadores realizados en inyección de polietileno, diminutos Cantinflas y Tongolele moldeados para bailar mecánicamente ayudados por un alambre. Todos producen figuras que reúnen los afectos de amplios grupos sociales, pero a las que ninguna empresa presta atención ni busca invertir en su patente. En ese sentido, tanto el *bootleg* como el *knock off* atentan contra el poder hegemónico de las grandes empresas transnacionales sobre la imaginación material e inventan imaginерías para amplios sectores sociales.

Uno de los talleres más antiguos de este tipo de figuras se le atribuye a la familia González.⁶ Fue inaugurado en los años cincuenta por el juguetero Mario González Márquez, quien se formó como escultor y dibujante en la Academia de San Carlos y abrió un modesto negocio de modelado manual de pequeñas figuras en madera. Sus prototipos de Cantin-

6 “Luchadores de plástico figuras *bootleg*”, realizado por Madhunter Juguetes Antiguos, Ciudad de México, noviembre de 2017.

flas, Pedro Infante, Tongolele, el Santo, el Ratón Macías, Pancho Pantera y otros personajes de la cultura popular mexicana serían la base para la construcción de moldes que desde finales de los sesenta han sido utilizados para manufacturar figuras con inyección de polietileno. Los ya clásicos luchadores de plástico se atribuyen a ese taller. Cabe recordar que la noción de autoría aquí no opera en estricto sentido y otros talleres coetáneos trabajaban con el mismo método. En entrevista, el hijo del fundador muestra cómo usa polietileno granulado combinado con otro químico que no menciona por ser “el secreto del taller”. Posteriormente, los residuos de la rebaba son destinados al reciclaje y los modelos resultantes se pintan a mano tal y como se hacía sobre sus predecesores de madera.

Desde los años sesenta, Pemex es el principal proveedor de materias primas como el polietileno de alta y baja densidad, que son los químicos que más se usan en la fabricación casera de este tipo de objetos. Sin embargo, varios productores los combinan con otros químicos locales e importados en un proceso constante y variable de prueba y error que puede verse en la hechura de los objetos mismos. Nunca uno es idéntico a otro y evidencian la continua experimen-

tación del procesamiento de polímeros, cuyo alto grado de improvisación ha respondido también al oscilatorio valor global del crudo y la inestable capacidad industrial del país, especialmente a partir de la crisis mundial de 1982, cuando se desplomó el precio del petróleo mexicano.

Las gamas de plásticos en la colección de Herrera dan cuenta de ese complejo contexto de crisis económica que acentuó las desigualdades sociales y donde se diversificaron las tácticas implementadas por los sectores más desfavorecidos para sobrevivir a la debacle. Ese “laboratorio de experimentación plástica”⁷ en amplia escala, que abarca importaciones y exportaciones de mercancías, fayuca, piratería y producciones en talleres familiares, cuenta una parte de la historia mexicana del petróleo.

En el periodo de 1970-1982 se dio un auge en la producción, la exportación y el suministro local de petroquímicos por parte de Pemex, a la par de un aumento considerable en las importaciones para satisfacer el consumo nacional. Durante la década de los ochenta aumentaron las compras de polietileno a otros países productores. En 1996 se modificó la ley de 1947 que creó Pemex y comenzó a aceptarse la participación privada en el procesamiento del crudo. A raíz de ello, la oferta de polímeros se diversificó aún más.

Asimismo, la proliferación del plástico a partir de los cincuenta ha generado que casi cualquier objeto imaginable sea susceptible de ser reproducido en este material, incluso aquellos destinados al consumo en las más altas esferas sociales. Al respecto, el artista Vicente Razo se ha referido a “su valor mítico social” como una materia mágica que convirtió lo artificial en lo común y ha democratizado el fetiche. Los objetos de Herrera



Portafolio Samsonite amarillo con objetos, s. f.

7 Nombre que otorgó Herrera a los programas pedagógicos que vinculaban la educación artística con la cultura material de la ciudad. Ver “Laboratorio de experimentación plástica”, programa de clase, 1994, Fondo Melquiades Herrera, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

portan esa magia, no porque demuestren las sofisticadas capacidades del material para imitar mercancías de lujo y simular otros materiales sino, por el contrario, porque evidencian la capacidad del material para, incluso con mínimos recursos, socializar el consumo a través de atajos, trucos modestos e invención.



De la serie *Las fases de Melquiades II*, 1992. Fotografía de © Javier Hinojosa.

Un cúmulo notorio en la colección que refleja este enfoque lo integran peines de múltiples formas, colores y consistencia material. Herrera los empleó en su práctica artística para fabricar ensamblajes, *gadgets*; lo hizo con unos lentes de Groucho Marx que usó en uno de sus *performances* de repertorio más conocidos: *Venta de peines* (1993). Esos objetos cobran especial relevancia si se piensa la historia del objeto con relación a su materialidad. Freinkel ha reflexionado sobre cómo el peine plástico de color negro fue para Estados Unidos un modelo experimental de la aplicación de los termoplásticos durante la Segunda Guerra Mundial. Por entonces se instruyó al ejército (desde soldados rasos hasta generales) sustituir los suyos de distintos materiales —directamente proporcionales a sus rangos— por unos de color negro e idénticos. Una vez probado el éxito del experimento, el peine de plástico negro se volvió en ese país el objeto típico empleado como mercancía promocional de

empresas y corporaciones, y rápidamente se volvió común en todas las clases sociales. Este objeto modelo cumplía la ilusión democratizadora del plástico. El catálogo de Herrera puede leerse en esa dimensión utópica del material, que coincide con su propia postura sobre lo que debería ser el arte: uno “auténticamente popular, es decir, para todos”.⁸

Un enfoque en la cultura material de esos objetos permite encontrar en ellos un tiempo condensado que transcurre desde la factura semiartesanal de juguetes de la década de los setenta hasta la piratería en el contexto de la globalización tecnológica y de la información. En la serialidad de algunos de ellos, incluso, pueden distinguirse las variaciones en la composición del plástico de objetos con un mismo diseño pero diversa procedencia y poco tiempo de diferencia entre las adquisiciones. Todo ello revela la acelerada apropiación y proliferación de formas y valores en la sociedad de consumo del alto capitalismo en la Ciudad de México. De esta manera el plástico se revela no sólo como el material que apoya la descripción técnica de los objetos, sino que aporta una reflexión significativa sobre la valoración no sólo de la colección de Melquiades Herrera y la significación de su estatuto de archivo universitario, sino que aporta una narración consistente sobre la cultura material de un periodo clave en la historia contemporánea del país. Una versión de la historia reciente que puede ser peinada con un peine de polietileno, puesta en juego con luchadores de plástico o cortada por el doble filo de un cuchillo de Fantomas fabricado con rebaba residual en Tepito. *RM*

8 Melquiades Herrera, “¿Cómo mirar una obra de arte?” (ciclo de cuatro conferencias), marzo de 1989, ponencias dictadas en la Facultad de Estudios Superiores, Cuautitlán Izcalli, Estado de México, UNAM. Localización: Fondo Melquiades Herrera, Centro de documentación Arkheia, MUAC, UNAM.