

Alayón González, J.J.

Hermes y la modernidad expuesta: urbanismos feriales y arquitecturas expositivas en América del Sur y el Caribe entre 1954 y 1960

Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2025



Hay libros sobre patrimonio tangible que no solo describen objetos, sino que reordenan los canales por donde los objetos nos hablan. Este de José Javier Alayón González pertenece a esta segunda estirpe. Históricamente, la relación entre Hermes y la modernidad ha sido un eje transversal en el pensamiento contemporáneo. Hermes es el diagrama conceptual con el que el siglo XX y XXI han pensado la mediación, el intercambio y la traducción en un mundo saturado de canales. Sin embargo, si uno entra por la figura de Hermes tal como la trabajó Michel Serres (1968-1980), este volumen puede leerse como una cartografía de desvíos verticales y mediaciones oblicuas para unos espacios efímeros que, a la vez, enlazan ciudades, gobiernos, pabellones, vidrios y mercancías mediante una urdimbre de mensajes que nunca llega por vía directa, a ras de suelo, sino por sobrevuelos desveladores.

Serres sugiere que Hermes no es “un” mensajero, sino la condición misma de la comunicación: aquello que hace posible –y problemático– el tránsito entre términos heterogéneos (lenguas, disciplinas, intereses). Vista desde ahí, la constelación de São Paulo, Bogotá, Ciudad Trujillo/Santo Domingo, Lima, Caracas y Buenos Aires no es solo un itinerario; es una red, oblicua, donde los intercambios se producen entre ruido y traducción (Serres hablaría de interferencia y traducción). Las ferias y exposiciones que documenta Alayón son nudos de esa red, son condensaciones temporales de infraestructura, propaganda, deseo y técnica; auténticas zonas de contacto que ponen en circulación objetos, imágenes y cuerpos, sin curaduría única y con una polifonía de agendas empeñadas en lo aparente, más que en lo físico. Recordemos que, escandalizados, los filósofos de la década de 1960 reaccionaron contra Serres cuando se atrevió a anticipar lo que la comunicación es ahora sin perplejidad alguna para nuestras sociedades: un equivalente a producción. Hermes se encargó de que Prometeo ya no necesitara más ser liberado. Fue Serres quien usó la palabra “escándalo”, en la medida en que, para los desairados, se desplazaba el centro de gravedad de la filosofía francesa desde la estructura hacia la circulación, el ruido y el desvío. Escandalizaba por cómo lo hacía: vidriando matemáticas y mitología, sin pedir permiso a las fronteras disciplinares. El vidrio aparece centralmente en el libro pero como membrana hermética: deja pasar la mirada y el deseo, pero controla el roce. La vitrina es un canal: organiza el ver, dirige el relato. Es un canal homotópico, esto es, la exigencia de que cualquier cosa o persona se adecue al esquema de racionalidad universal, una geometría de marco que organizan los edificios y sus contenidos como un todo unificado. Pero Serres insistiría en que todo canal

trae consigo ruido; precisamente ese ruido que Alayón busca y archiva: proyectos no construidos o desencadenados, pabellones que mudaron de uso, materiales que sobrevivieron por azar, ciudadanías que se apropiaron de la fiesta de otro. Y es que la modernidad no se muestra como un bloque claro, sino como mezcla interferida: programas modernos al servicio de gobiernos conservadores, pedagogías del consumo que conviven con sociabilidades populares, coreografías de progreso que se fracturan cuando se cruzan con economías locales o con coyunturas políticas que cambian de signo.

Las exposiciones universales nacieron bajo el signo del *speculum mundi*, esa aspiración de origen medieval –en especial del *Speculum maius* (ca. 1240-1260) de Vincent de Beauvais–, de percibir y conocer representando una totalidad presupuesta: el mundo como imagen de sí mismo desplegado ante los ojos. Se encabalgan en la tradición de las obras enciclopédicas y cosmo-gráficas que pretendían ofrecer una representación total del universo. En el fondo, la feria moderna retoma una forma antigua de “especular” el mundo. Si la exposición universal de Londres en 1851 colocó bajo vidrio las fuerzas industriales para que el ojo aprendiera a ver el porvenir, las ferias y exposiciones latinoamericanas que estudia Alayón heredan esa economía especular, pero la desplazan hacia un nuevo régimen de mediación, no exento de contradicción: aun siendo un espejo totalizante, se muestra como una constelación discretamente fractal, donde cada pabellón, cada vitrina, cada pasillo funciona como un micro-espejo del mundo posible. Desde la óptica de Serres, el espejo deja de ser superficie transparente y se vuelve canal ruidoso. El “mundo” que se ofrece a la mirada en São Paulo, Bogotá o Caracas no es la figura cerrada del espíritu que se contempla a sí mismo, sino una trama plural de traducciones, donde Estado, mercado y cultura compiten por fijar la apariencia del futuro. Allí donde el *speculum* clásico buscaba la unidad, estas ferias y exposiciones latinoamericanas exponen una modernidad sin centro. Por tanto, lo que se muestra no es el mundo, sino formas de querer verlo, de desear alcanzarlo. Y la tarea patrimonial hoy no consiste en rescatar un espejo perdido, sino en reconstruir los dispositivos que hicieron posible esa teatralización del saber y del deseo, atentos a sus opacidades, sus brillos y sus distorsiones. Y aquí aparece el dispositivo que Alayón reconoce con lucidez: no ya el pabellón, sino el avión –esa máquina de Hermes– que une sin distancia, que convierte el territorio en mapa visto desde arriba, y que transmuta el evento urbano en un punto en la red, más tránsito que recinto, más pasaje que espejo.

Desde la perspectiva del patrimonio, el libro produce un giro metodológico: desplaza la mirada de la arquitectura monumental permanente hacia urbanismos efímeros cuya huella patrimonial es documental, gráfica y testimonial. Aquí la “conservación” no puede resolverse solo en términos materiales: se juega en la documentación crítica, en una exhaustiva catalogación comparada, las hemerografías y la relectura de archivos. Alayón es un coleccionista nato. En términos serresianos, si el patrimonio clásico custodia cosas (estables), este volumen nos recuerda que también es urgente custodiar canales (inestables): rutas, protocolos expositivos, gramáticas de la visión.

De nuevo Serres: no hay comunicación sin parásito. Las ferias y exposiciones latinoamericanas entre 1954 y 1960, tal como las reconstruye Alayón, funcionan como parásitos productivos de la ciudad industrial: clavan su aguijón al territorio para hacer surgir reacciones en forma de infraestructuras, lo interrumpen con multitudes y mercancías, y devuelven al cabo otra imagen urbana –más densa, más porosa, a veces más contradictoria, para finalmente disolverse (y hacer necesario este libro). Ese es quizá el mayor aporte de esta obra a nuestra cultura arquitectónica: mostrar que la modernidad local no solo se edificó en planes, avenidas o ministerios, sino también en montajes feriales que entrenaron a la población en un nuevo régimen de visión, sin por ello borrar del todo los regímenes anteriores de fiesta, mercado y celebración.

Hay un hilo crucial que es la relación entre aviación, aeropuertos y mirada aérea como prólogo y epílogo de la experiencia ferial. Las ventanas de los aviones no son un detalle poético, son el punto de vista Hermes, el ángulo que transforma el territorio en mapa-exposición. Cala esta idea hasta la portada del libro. Visto desde arriba, el recinto ferial se vuelve diagrama; visto desde abajo, se vuelve teatro. En ambos casos, lo que circula no es solo mercancía, circula una promesa, esa “venta de futuro” a la que alude el subtítulo. Serres hablaría aquí del quasi-objeto: folletos, entradas, maquetas, souvenirs, imágenes publicitarias que, al moverse de mano en mano, fundan socialidad. El libro de Alayón, con su inventario minucioso de materiales, devuelve densidad a esa circulación y está ahí a la espera de nuevas interpretaciones que parasiten sus hallazgos.

Leyendo con Serres, Hermes no es un adorno para el título: es la clave operativa del volumen. Alayón muestra que la modernidad latinoamericana también se negoció en ferias, en vitrinas y pabellones que enseñaron a mirar y

a intercambiar; que el patrimonio de esa modernidad pasa hoy por conservar los circuitos; y que entender las ferias y exposiciones como mediaciones nos permite reescribir el archivo urbano desde los desvíos. Tal vez por eso, al cerrar el libro, uno siente que ha recorrido menos una cronología que un sistema de pasajes: rutas donde vidrio y multitud, Estado y diversión, comercio y diplomacia, componen la política sensible de un tiempo que aún nos mira –como desde una cabina– y nos pregunta si sabemos traducir sus señales.

Pero si las exposiciones universales han querido ofrecerse como *speculum mundi*, también debemos reconocer su reverso disciplinario. No todo brillo de vidrio es inocente. Como ha estudiado Fabiola López-Durán en *Eugenics in the Garden: Transatlantic Architecture and the Crafting of Modernity* (2018), la retórica del progreso que animó la modernidad arquitectónica, urbana y expositiva estuvo atravesada por ansiedades biopolíticas. La arquitectura, escribe López-Durán, no fue únicamente un arte de muros y jardines, sino también una tecnología de población, un dispositivo que buscó “mejorar” lo humano en salubridad, moralidad y rendimiento. Y ese imaginario viajó con fluidez atlántica hacia América Latina. Desde esta lente, la feria no es solo vitrina o promesa, sino también filtro. Frente al sueño panorámico del *speculum*, aparece la coreografía del cuerpo social regulado, la curaduría biopolítica del espacio. De ahí que la lectura patrimonial contemporánea de estos dispositivos –y aquí el trabajo de Alayón es especialmente atento– exija no solo celebrar su potencia de mediación, sino también desencantar sus fantasías higienistas y sus silencios. Porque lo que se expone no es solo la mercancía o el futuro, sino la idea misma de humanidad que una época está dispuesta a construir y legitimar. Y resulta significativo que, en este libro, el dispositivo hermético por excelencia no sea ya el pabellón-templo, sino el avión-mensajero: esa máquina que pliega tiempo y espacio, que eleva la mirada al territorio y que, en su vuelo entre exhibiciones, estados y públicos, nos recuerda que toda representación –toda promesa de futuro– implica no solo mostrar, sino también excluir y ordenar, y que la tarea crítica del patrimonio consiste en abrir esos cielos, y esas vitrinas, a la pluralidad de cuerpos y memorias que han sido históricamente mantenidos fuera del cuadro para que los desvíos herméticos no sean clausuras, sino aperturas a futuros más plurales.

Carlos Tapia | Dpto. de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, U. de Sevilla

URL de la contribución <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/6071>