



AIBR. Revista de Antropología  
Iberoamericana

ISSN: 1695-9752

[informacion@aibr.org](mailto:informacion@aibr.org)

Asociación de Antropólogos  
Iberoamericanos en Red  
Organismo Internacional

Muriel, Daniel

La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción  
contemporánea de «lo nuestro»

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, 2015, pp.  
259-288

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red  
Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62341385006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



AIBR  
**Revista de Antropología  
Iberoamericana**  
[www.aiibr.org](http://www.aiibr.org)  
**Volumen 10**  
**Número 2**  
Mayo - Agosto 2015  
Pp. 259 - 288

Madrid: Antropólogos  
Iberoamericanos en Red.  
ISSN: 1695-9752  
E-ISSN: 1578-9705

## **La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de «lo nuestro»**

**Daniel Muriel**  
University of Salford

**Enviado:** 26.03.2014  
**Aceptado:** 01.06.2015

**DOI:** 10.11156/aiibr.100206

**RESUMEN:**

En este artículo se presentan los resultados derivados de una investigación que busca estudiar los procesos expertos que median en la construcción de referentes de sentido colectivo a través de la producción y gestión del patrimonio cultural. La investigación fue llevada a cabo en el ámbito de la Comunidad Autónoma del País Vasco y se utilizó una metodología de índole cualitativa (entrevistas personales y trabajo etnográfico). El resultado es una cartografía con los principales procesos expertos implicados en la construcción de una relación entre el patrimonio cultural y la comunidad, grupo o sociedad que lo consideraba como parte de su identidad.

**PALABRAS CLAVE:**

Patrimonio cultural, identidad, expertos, mediación, Teoría del actor-red.

**EXPERT MEDIATION IN THE CONSTRUCTION OF CULTURAL HERITAGE AS A CONTEMPORARY PRODUCTION OF "WHAT IS OURS".****ABSTRACT:**

This paper presents the most important findings of a research project on the expert processes that mediate in the construction of a sense of belonging through cultural heritage. The research was carried out in the Basque Country (Spain), using a qualitative methodology (personal interviews and participant observations). This led to a map of the main expert processes involved in the construction of a relationship between cultural heritage and the community, group or society that consider it as part of their own identity.

**KEY WORDS:**

Cultural heritage, identity, experts, mediation, Actor-network theory.

## Introducción

Este artículo nace de una serie de preocupaciones sobre cómo el saber experto afecta de modo irremediable a todo aquello a lo que se acerca, a cómo lo influye indefectiblemente con su mirada y su práctica. Estas preocupaciones pronto se toparon con un pedazo de realidad social sobre el que ponerlas en juego, las de los expertos que trabajan con el patrimonio cultural en la Comunidad Autónoma del País Vasco (CAPV). ¿Cómo los expertos producen sentido a través del patrimonio cultural? ¿Es posible observar todos estos procesos en un terreno empírico como el del País Vasco, históricamente proclive a la problematización de las cuestiones del sentido?

Este artículo busca, por lo tanto, presentar el modo en el que diversos procesos expertos median en la producción de referentes del sentido colectivo en la contemporaneidad. Esto es abordado dentro de un ámbito restringido pero potente: el del entramado experto que sostiene, gestiona y produce el patrimonio cultural en la CAPV. El texto se centrará, por lo tanto, en la descripción de los principales procesos de carácter experto que participan en la producción de una relación muy particular, aquella que se establece entre un objeto —el patrimonio cultural, entendido como *lo nuestro*— y un sujeto —el sujeto patrimonial—, entendido como el grupo, comunidad o sociedad que hace propio el objeto patrimonio.

En la primera parte del texto se contextualiza la investigación, lo que incluye su localización, la caracterización de las entrevistas y observaciones realizadas, y el aparatage teórico-metodológico utilizado. Esto comprende, primero, un repaso acerca de por qué la CAPV constituye un terreno fecundo para abordar los interrogantes planteados unas líneas más arriba. Después, se explora por qué el patrimonio cultural es un objeto adecuado para desarrollar la investigación, por lo que se destaca, brevemente, su vinculación con las expresiones colectivas del sentido. Por último, se describe el trabajo de campo llevado a cabo y se propone la cartografía impresionista como herramienta teórico-metodológica para realizar descripciones de la realidad.

En el segundo apartado, de acuerdo al planteamiento teórico y metodológico planteado inicialmente, se presenta una cartografía de los principales procesos y mediaciones expertos implicados en la formación de sentido colectivo a partir del patrimonio cultural: el inventariado, que da forma y nombre al objeto patrimonio; la conservación, que consolida, preservándolo, el objeto patrimonio; la interpretación, que significa al objeto patrimonio y da forma a su sujeto; la activación, que socializa el objeto patrimonio y lo conecta con su sujeto. Todos estos procesos ayudan a

describir el caso concreto, el de los expertos que trabajan en el ámbito del patrimonio cultural de la CAPV, al mismo tiempo que permiten entender parcialmente el modo en el que el saber experto produce representaciones colectivas del nosotros en la contemporaneidad.

## 1. Contextualización de la investigación: el caso vasco, el patrimonio cultural y la cartografía impresionista

### 1.1. *La CAPV como escenario empírico*

Durante la investigación se tomó como caso y marco de referencia la CAPV; un caso que este texto pretende describir y, al mismo tiempo, utilizar como apoyo para mostrar la implicación experta en la producción y gestión de imágenes y experiencias de lo nuestro, particularmente a través del patrimonio cultural. La elección del caso vasco como ejemplo representativo para abordar estas cuestiones se fundamenta en tres aspectos.

En primer lugar, las cuestiones del sentido siempre han sido —al menos desde el siglo XIX— problematizadas a todos los niveles tanto desde dentro como desde fuera de su territorio (Azkona, 1984; Zulaika, 2000: 37-52). Esta reflexión explícita que se ha hecho de su identidad desde ámbitos como el político (nacionalismo) o el científico (antropología, sociología), incluye además complejas relaciones, solapamientos y confrontaciones con otras representaciones colectivas con las que tradicionalmente ha entrado en conflicto (las identidades española y francesa): «*La identidad colectiva en el País Vasco, ¿no es algo que en el País Vasco siempre y continuamente se está discutiendo y rediscutiendo?*» (Pérez-Agote, 1986: 83).

Por lo tanto, considero que el caso vasco es una elección adecuada cuando se trata de observar mecanismos de construcción de sentido, de grupo, o de colectividad, pues en él se hacen patentes las controversias y los procesos que dan lugar a la conformación de realidades sociales como las del *nosotros*.

En segundo lugar, en las últimas décadas existe una creciente y cada vez más consolidada institucionalización política y administrativa de lo vasco, que tiene su correspondencia en la CAPV (sin menoscabo de otras entidades fuera de ese territorio). Lo vasco se formula en términos de ciudadanía:

Las representaciones de la identidad gestadas en los sesenta y setenta afirman y acrecientan su poder diacrítico y se asientan sus modalidades fuertes, pero al mismo tiempo, la administración de ese poder se traslada [...] a los espacios institucionales y las figuras propias del universo de la ciudadanía (Gatti, 2007: 123).

Esto le proporciona un espacio propio de gobierno y desarrollo a nivel social, político y cultural con un alto grado de autonomía que permite su estudio como si de un laboratorio sociológico se tratara, facilitando observaciones bien delimitadas y situadas. De aquí no se deduce que la institucionalización política y administrativa de lo vasco a través de la CAPV genere un sentido uniforme y normalizado de lo que es ser vasco, sino que conforma un espacio social, político y cultural común que permite observar empíricamente los procesos por «*cómo se mantiene y cómo se reproduce la idea de Nosotros en la sociedad vasca*» (Gurrutxaga, 2005: 7).

En tercer lugar, y en gran medida, como consecuencia de la institucionalización política y administrativa, pero también por otros procesos sociales de mayor calado, la identidad vasca entra de lleno en cálculos más fríos que aquellos de la militancia política —que no han desaparecido, pero han dejado lugar a otras vías para su reproducción y gestión— y que atañe, entre otros, a expertos que trabajan en cuestiones relacionadas con el patrimonio cultural:

Emerge progresivamente en el ámbito de la cultura en el País Vasco un tipo híbrido, el experto en patrimonio, a medio camino entre el militantismo y la profesión [...]; un territorio donde se regulan las relaciones entre lo étnico y lo técnico, de un lugar donde la identidad se negocia en el mercado, de un espacio en el que surge, en fin, una verdadera cultura experta (Gatti y Muriel, 2006: 66).

La elección del patrimonio vasco se convierte entonces en un campo del saber experto en el que es posible ejercer una profesión. No obstante, en su labor experta, y a pesar de la ausencia de un fin político-social concreto o de un referente externo articulador del sentido, también ellos producen imágenes de lo vasco.

### 1.2. *El patrimonio cultural y su vinculación con las expresiones colectivas del sentido*

Si el País Vasco en la actualidad constituye un marco fértil para investigar el modo en el que el saber experto construye identidad en las sociedades contemporáneas, el patrimonio sería un objeto adecuado para canalizar esa investigación. No obstante, numerosos teóricos sociales han establecido históricamente una fuerte relación entre patrimonio e identidad.

El patrimonio es visto principalmente como parte de una respuesta nostálgica que, a lo largo de la Modernidad, se va apoderando del sentir social, pero no es hasta el último tercio del siglo XX cuando esta retórica de la nostalgia se vuelve «*casi habitual si no epidémica*» (Lowenthal,

1985: 4), momento en el que se surge una «*manía por la preservación*» del pasado (Samuel, 1996: 139). En una época en la que la generación y consignación de sentido parecen puestas en entredicho, el patrimonio nacería como «*dispositivo de diálogo entre presente y pasado, entre población y terruño*» (Lipovetsky, 2004: 26), que trataría de encontrar puntos de anclaje en tiempos turbulentos para la identidad (Macdonald, 2002: 38). Es un modo de enfrentar los problemas del mundo contemporáneo que busca «*neutralizar la inestabilidad de lo social*» (García Canclini, 2001: 164).

De acuerdo con este planteamiento, el patrimonio ayuda a «*construir vínculos entre el pasado y el presente*» (Macdonald, 1997: 162), vehiculando las conexiones temporales que unen a sociedades a lo largo de su historia. Se postula como un instrumento del presente para «*la creación de nuevos referentes de identificación que articulan un sentido de pertenencia ligado a un lugar, grupo o causa distintiva*» (Anico, 2009: 67). Las acciones patrimonializantes se presentan de este modo como generadoras de colectividad, de participación ciudadana, de fortalecimiento o creación del tejido social: el patrimonio ayuda a «*construir sociedad*» (Hernández Ramírez y Ruiz Ballesteros, 2008: 139). Una de las expertas entrevistadas, define qué es para ella el patrimonio que es representado dentro de un museo y cómo es considerado por aquellos que lo visitan: «*Yo veo que lo toman como nuestra cultura, o sea, está expuesto aquí parte de lo que es nuestro*» (E1).

El patrimonio se conjuga, por lo tanto, en plural, porque hace referencia siempre a un nosotros. Y como se está hablando de una propiedad, de algo que es heredado, dicen, en consecuencia, lo nuestro, lo que nos pertenece. De acuerdo con esto, se puede aventurar aquí una definición de patrimonio cultural como *la articulación explícita de lo que es nuestro, lo que nos pertenece como individuo, ciudadano, comunidad, grupo, pueblo, nación o colectividad*. En esa definición está contenida la idea clave del patrimonio desde un planteamiento experto: una propiedad que poseemos y que nos define.

Sin embargo, la relación entre patrimonio e identidad es frecuentemente dada por supuesta (Smith, 2006: 48). Esta es la razón por la que este artículo explora cómo esos vínculos son producidos y gestionados desde el punto de vista de los expertos que trabajan en el ámbito del patrimonio. El objetivo de este texto comparte entonces la propuesta de Heinich de reemplazar los *por qué* por los *cómo*, con la intención de entender cómo se construye el patrimonio cultural (2011: 121). Obviamente, este acercamiento no agota todas las posibilidades a la hora de estudiar la creación de esos vínculos, pero al menos permite generar un valioso conocimiento sobre parte de los procesos que están involucrados en su construcción.



### 1.3. Cartografía impresionista de mediaciones sociales

Para el trabajo de campo se optó por una metodología de índole cualitativa, haciendo uso de técnicas de investigación social tales como la *entrevista personal semi estructurada* y la *observación participante*. Con las entrevistas personales se buscó el acercamiento a la realidad cotidiana de la práctica de los expertos entrevistados, con especial atención a su experiencia del día a día y a la noción de patrimonio con la que trabajaban. También hubo aproximaciones que utilizaron técnicas etnográficas con el objetivo de observar la práctica experta *in situ*, lo que permite aprehender los mecanismos de producción del conocimiento antes de que este se solidifique y sea más difícil de seguir (Woolgar y Latour, 1995).

La investigación se sostuvo teóricamente en el cruce del Posestructuralismo y otras corrientes teóricas contemporáneas, especialmente en referencia a los Estudios sociales de ciencia y tecnología, con particular atención a la denominada Teoría del actor-red. Partiendo de una noción de la realidad social como articulación de elementos heterogéneos, se basó en una conceptualización de la agencia como producción múltiple y distribuida de transformaciones, abogando por la mediación —el resto que deja la agencia— como unidad de observación de la sociología.

La idea de mediación funciona aquí como una guía que focaliza nuestra atención en los desplazamientos, trayectorias y transformaciones que están dando forma a lo social constantemente. Constituye el proceso (parcialmente) observable por el que lo social se compone y descompone, donde «*se actúan relaciones entre entidades a las que se da forma como parte de ese mismo proceso*» (Law, 2004: 161). Son entidades y relaciones que no preexisten, sino que se están constituyendo en el momento de llevarse a cabo. Se plantea así ignorar las oposiciones que dibujan alternativamente sujetos activos —personas con intenciones, individuos ahormados por constricciones sociales o naturales— y objetos pasivos —cosas que imponen su materialidad, o realidades que determinan o causan los acontecimientos (Gomart y Hennion, 1999: 226).

Esto torna relevante la insistencia de Latour en no confundir *mediación* con *intermediación*: el intermediario transporta significados sin transformación, funciona como una *caja negra* en la que los datos de entrada ya tienen predefinida una salida; por el contrario, el mediador actúa de múltiples maneras, sus datos de entrada nunca predicen bien sus datos de salida, ya que el mediador traduce, distorsiona, transforma y modifica el significado de eso que transporta (2007: 39). En una línea muy similar, Hennion define la mediación del siguiente modo:



Los mundos no están dados con sus leyes. No hay más que relaciones estratégicas, que definen al mismo tiempo los términos de la relación y sus modalidades. En el extremo de una mediación no aparece un mundo autónomo sino otra mediación. Sus relaciones componen una red cuya unidad no es sumable por nadie (Hennion, 1993: 221).

La mediación, por lo tanto, siempre transforma, produciendo en su actuación las relaciones que ayuda a establecer; no procede de ningún sitio específico —aunque pasa por lugares concretos—, ni emana de nadie ni nada en particular —aunque sí es llevada a cabo por actores concretos—, sino de otras mediaciones. De ahí que si hay ciertos teóricos sociales que creen en *un* tipo de agregados sociales, «*pocos mediadores y muchos intermediarios*», desde esta propuesta teórica que se centra en las mediaciones «*no hay ningún tipo preferible de agregado social, hay una cantidad interminable de mediadores y cuando se transforman en intermediarios fieles esa situación no es la regla sino una rara excepción*» (Latour, 2007: 40).

Se dejan a un lado, por lo tanto, los extremos o realidades producidos, ya sean estas estructuras, actores, sujetos, objetos, lo local, lo global, individuos, o grupos entre otras muchas posibilidades: el objetivo es centrarse en los procesos que dan lugar a esas terminaciones. Ni del patrimonio cultural emana ninguna justificación intrínseca por la que deba ser conservado (belleza, originalidad, autenticidad, representación de una época, etc.), ni de los colectivos que se apropian de él se proyecta la sombra de lo social que sublima los intereses de una sociedad concreta en los objetos que conserva. Todo ocurre en el llamado «*Reino Medio*» (Latour, 1993: 48).

Todas estas cuestiones teóricas se hicieron operativas en un planteamiento crítico sobre la forma de abordar desde este prisma sociológico la realidad a estudiar: la «*cartografía impresionista de mediaciones sociales*», que es definida como «*el relato ordenado de un conjunto de mediaciones que dan lugar a una realidad social concreta a partir de la articulación de diversos trazos e impresiones*». La cartografía impresionista dibuja una secuencia ideal, modélica, trazada de un modo claro pero que emerge de diversos casos, pedazos de realidad que se van capturando siguiendo algunas de las numerosas mediaciones que en su circulación producen y mantienen una realidad social determinada.

Se trata de reconciliar dos elementos que al cruzarse generan mucha tensión, cuando no una fuerte contradicción: la cartografía y el impresionismo. Una, minuciosa, detallada, milimétrica y figurativa: es un mapa de la realidad; el otro, de trazo amplio, centrado en la apariencia, en la

huella desdibujada, formalista: es un rastro impresionado de la realidad. Así, el subterfugio se construye *apoyándose en y fugándose de* dos claves de bóveda al mismo tiempo.

Por un lado, la Sociología de las mediaciones que, basándose en herramientas como las desarrolladas por la Teoría del actor-red (Latour, 1998; Latour, 2001; Latour, 2007; Law, 2004), permite construir detalladas cartografías de lo social, con un bagaje conceptual y, sobre todo, con un conjunto de herramientas empíricas para hacerlo. El problema surge porque conduce a descripciones enormemente situadas y localizadas. Ante esta dificultad, se trata de hacer una cartografía menos detallada, más traducida, haciéndola más manejable. La fuga en este caso es una tendencia hacia lo móvil, lo comparable, el estándar, la teoría. La cartografía se vuelve impresionista.

Por otro lado, el formalismo o impresionismo sociológico (Frisby, 1992; Simmel, 2002; Simmel, 2009; Zerubavel, 2007), que permite fijarse en las formas fundamentales de lo social sin quedar constreñido por las especificidades históricas, espaciales y culturales de los casos concretos. El principal escollo de este planteamiento es su transculturalidad y ahistoricidad, con pretensiones universalistas y esencialistas, todas ellas características que son limadas con la cartografía. La fuga aquí es una tendencia hacia lo local, lo históricamente situado, el caso. El formalismo se vuelve parcialmente histórico y situado.

En cualquier caso, la trampa, el subterfugio siempre ha estado contenido en sus partes: el cartógrafo hace mapas muy detallados, pero lo hace en un plano, que no deja de ser una simplificación brutal de la realidad del territorio. Él también está practicando un tipo de impresionismo científico de la realidad; asimismo, el impresionismo, en su trazada, en su tratamiento del color, contiene más información que cualquier representación realista: la apariencia, la saturación, la impresión, la totalidad. Así lo hace explícito el propio Latour:

Hemos tomado a la ciencia como una pintura realista, imaginando que se dedica a hacer una copia exacta del mundo. Las ciencias hacen algo completamente diferente [...] A través de etapas sucesivas, las ciencias nos vinculan a un mundo alineado, transformado, construido (2001: 97).

El objetivo es trazar una imagen que otorgue una idea de lo investigado con el suficiente detalle para comprender su complejidad al menos a grandes rasgos y, al mismo tiempo, permita elaborar teorías de corto alcance que sea posible poner en circulación. En cualquier caso, serviría eventualmente para proponer nuevas hipótesis de estudio.

## 2. La mediación experta en la construcción de la relación patrimonial

Teniendo en cuenta la fuerte vinculación que se establece entre patrimonio e identidad, no resulta extraño que desde el entramado experto se defienda el siguiente aforismo: sin sujetos no hay patrimonio. Es un aforismo por el que se asoma un tipo de relación específica en la que el patrimonio se define en función del sujeto con el que se lo vincula: *«El patrimonio siempre lo define alguien, el patrimonio es siempre algo para con alguien, para con un grupo»* (E2).

Para el entramado experto todo patrimonio siempre ha de venir indefectiblemente unido a una colectividad. Sin un sujeto que lo haga suyo, resultaría imposible hablar de patrimonio. En palabras de un entrevistado: *«el valor patrimonial lo da la comunidad, la comunidad cercana a ese patrimonio»* (E3). Esto es lo que quiere decir el *sin sujetos no hay patrimonio*: en sí mismo el patrimonio no tiene un valor intrínseco a menos que sea apropiado y existan sujetos que le den un valor determinado. Los expertos que trabajan con el patrimonio lo conceptualizan en términos de una relación de propiedad: que los sujetos sientan como propios y se apropien de una serie de objetos simbólico-materiales que son los distintos patrimonios. Es la relación sujeto-objeto patrimonial.

La relación sujeto-objeto patrimonial (o *relación patrimonial* como forma abreviada) puede ser definida como *«aquella relación que se produce en los procesos de patrimonialización y de la que emergen el objeto patrimonio cultural y el sujeto que lo hace suyo»*. Se está describiendo por lo tanto una relación entre un sujeto que posee —el grupo, la comunidad, el pueblo, la nación, la sociedad, el individuo, el ciudadano— y un objeto poseído —el patrimonio cultural— que define un ámbito de lo propio, de lo que nos pertenece y nos define.

Lo que viene a continuación es a grandes rasgos la descripción de cómo un entramado experto participa en el proceso de generación de sentido colectivo a través del patrimonio cultural. Siguiendo los fundamentos de la Teoría del actor-red, tiendo a utilizar el mismo lenguaje que usan los actores sociales. Eso no implica que esté de acuerdo con sus opiniones o que analice acriticamente su práctica y discurso<sup>1</sup>. El principal objetivo de esta sección es dibujar el mapa de las mediaciones expertas que ellos llevan a cabo durante su participación en la construcción de la relación

---

1. El punto de vista de los expertos podría formar parte de lo que Smith (2006: 29-34) llama el *«discurso autorizado del patrimonio»*, la abstracción teórica que utiliza para referirse al discurso hegemónico existente en la literatura sobre patrimonio y las instituciones de gobierno que generalmente lo soportan.

patrimonial. Esta es, pues, una narrativa cimentada principalmente a partir del punto de vista de los expertos.

Puesto que la relación patrimonial la componen dos elementos básicos, el objeto patrimonio cultural y el sujeto que lo posee, como estrategia narrativa he optado por una división analítica que discrimina entre un conjunto de mediaciones expertas orientadas principalmente al objeto y otras orientadas fundamentalmente al sujeto. Dos orientaciones que forman parte del mismo proceso de mediación experta en la conjugación de un tipo de relación que se traduce en la producción de una idea del nosotros (ver tabla 1).

	MEDIACIONES DESTINADAS A	CADENAS DE MEDIACIONES	RESULTADO
ORIENTACIÓN OBJETO	Conocer y clasificar el patrimonio cultural	Inventariado: saber lo que se tiene	Da nombre al objeto, singulariza
	Cuidar del patrimonio cultural	Conservación: proteger lo que se tiene	Da continuidad al objeto, preserva
ORIENTACIÓN SUJETO	Hacer inteligible el patrimonio cultural	Interpretación: hacer entendible lo que se tiene	Da sentido al objeto para el sujeto, significa
	Socializar el patrimonio cultural	Activación: hacer apropiable lo que se tiene	Pone en contacto al sujeto con el objeto, socializa

**TABLA 1.** Las mediaciones expertas en la construcción de la relación sujeto-objeto patrimonial.

2.1. *Saber lo que se tiene: el inventariado como proceso de denominación y singularización del patrimonio*

El primer paso, netamente enfocado de forma específica a la selección de patrimonios, pasa por saber lo que se tiene. Este paso se hace por medio de una labor de inventariado, que consiste en el grupo de mediaciones selectivas y taxonómicas destinadas a identificar, seleccionar, registrar y clasificar los distintos componentes del patrimonio singularizándolo. Es un conjunto de rutinas, actividades y prácticas que pretenden dar nombre al patrimonio.

En primera instancia, el inventario podría considerarse como un recuento básico, aunque hecho con rigor y cuidado, que informa de los componentes que integran un conjunto, en este caso, de los elementos que pueden considerarse patrimonio. Singulariza aspectos de la herencia

sociocultural para convertirlos en objetos que serán receptores de posteriores acciones. Es la mediación experta que inicia todo el proceso por el que un grupo hace suyo una determinada realidad: «*Hay que saber lo que se tiene. Hay que saber qué tenemos entre manos*» (E1).

Esta es la importancia de este proceso, que da como resultado una cartografía básica de los potenciales patrimoniales: saber lo que se tiene. Así es como se singulariza una determinada realidad —objetos, edificios, costumbres, tradiciones, historias, prácticas— para que pueda llegar a ser patrimonio. Es una condición *sine qua non*, si no se sabe lo que se tiene, difícilmente se podrá construir una relación patrimonial: «*Si pones en valor algo que no conoces, no lo pones en valor. O sea, el primer paso para poner algo en valor, en la cuestión patrimonial, es conocerlo*» (E5).

El experto construye inventarios que proceden, en sus primeras fases, del recorte que el saber experto realiza mediante sus investigaciones sobre el total de elementos que constituyen el acervo social y cultural que es heredado del pasado. A partir de la investigación se crean sistemas de gestión de la información que toman la forma de repositorios y catálogos que nutren bases de datos y archivos.

En la construcción de inventarios prima resaltar determinados aspectos de la realidad, que pasan a ser codificados en catálogos y repositorios de información. En la labor de inventariado se está traduciendo una parte de la realidad sociomaterial en datos, texto, firmas, fotografías y descripciones ordenadas y relacionadas (en función de categorías como el tipo de patrimonio, su ubicación o su denominación). Se produce, por lo tanto, toda una transformación de la realidad patrimonial en información que ayuda a construir los inventarios, que son el resultado de las costosas investigaciones y desplazamientos de los expertos, en los que la noción latouriana de *inscripción* resulta de capital importancia:

Es un término general que hace referencia a todo tipo de transformaciones, [...] a través de las cuales una entidad se materializa en un signo, en un archivo, en un documento, en un trozo de papel, en una huella. [...] Siempre son móviles, es decir, permiten nuevas traducciones y articulaciones (Latour, 2001: 365-366).

Así, los expertos, junto con otros actores no humanos, trasladan, convertidas en informaciones manejables (inscripciones), partes del mundo (elementos destacables como patrimonio) hacia esos centros de cálculo (Latour y Hermant, 1999) que son los museos, centros patrimoniales, archivos, bibliotecas y páginas *web*.

Los inventarios, materializados en los repositorios de información, están enlazando una realidad difícil de abarcar —la de una vasta herencia sociocultural— con otra más manejable: listados ordenados de patrimo-

nios. No solo ayudan a saber lo que se posee, sino que además hacen de eso poseído algo manejable, cognoscible y a partir de lo cual se podrán realizar más mediaciones.

La producción experta de inventarios requiere, además, que sean comparables y compatibles entre sí, ya que la potencia del saber experto y su importancia en las sociedades contemporáneas estriba sobre todo en su capacidad de movilización de elementos disímiles para ordenarlos y compararlos de las más diversas maneras (Latour, 1998; Latour, 2001: 38-98; Latour y Woolgar, 1995: 53-104):

A nosotros una labor que nos costó mucho es unificar los inventarios [...]. Si nosotros a eso le denominamos «casa torre», es «casa torre», no es «torre», ni es «torre fuerte». O sea, ese es el lenguaje común de unificación de lenguaje. Y luego así todos los inventarios son compatibles entre sí (E6).

Es una labor, por lo tanto, de construcción de lenguajes comunes para hacer de las vetas de patrimonio a explotar extraídas de la herencia socio-cultural una superficie estándar de acción. Solo de esta manera se puede sostener, en las sucesivas mediaciones expertas, una conexión entre la vasta herencia cultural aún por definir y los patrimonios culturales específicos que ayudan a construir una imagen de lo que es nuestro. Así trabajan los expertos sobre el patrimonio y las cuestiones del sentido: haciéndolas, al mismo tiempo, manejables, comparables y singularizables. El inventario da nombre, de forma regulada, al patrimonio.

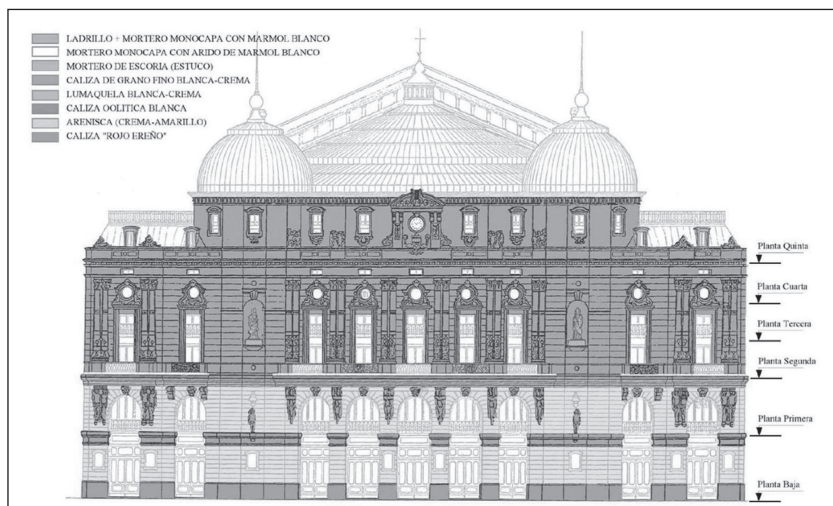
## 2.2. *Cuidar lo que se tiene: la conservación como proceso de preservación del patrimonio*

Una vez identificados y clasificados qué aspectos de la herencia cultural pueden formar parte del patrimonio cultural, resulta necesario protegerlos mediante una serie de mediaciones que forman el proceso de *conservación*. La conservación se encuentra estrechamente ligada a la posibilidad material de que «*las generaciones futuras puedan conocer el patrimonio existente*» (E7). Las generaciones futuras comparecen entonces como receptores virtuales de un patrimonio que les pertenece por herencia. Es un discurso muy extendido en el ámbito experto, en el que aparece como obligación «*preservar para la posteridad los bienes patrimoniales*» que «*proceden del pasado y se dirigen al futuro*» (Ballart y Juan i Tresserras, 2005: 139).

Un ejemplo del cuidado de un patrimonio en tanto que entidad física con una materialidad sujeta a procesos de deterioro, se encuentra en la labor de un experto geólogo que trabajó dentro de un equipo que

se encargó de llevar a cabo la conservación de las fachadas de un teatro catalogado como patrimonio.

El primer paso en este tipo de cuidados descansa en los análisis y estudios que dan cuenta del estado del objeto sobre el que se pretende actuar. Si el inventario es saber lo que se tiene, el diagnóstico como primera fase de la conservación es saber en qué estado se encuentra aquello que se posee. Para ello, se elabora una cartografía de materiales (ver figura 1), que consiste en trasladar a un mapa la composición de los distintos tipos de piedra que componen las fachadas del teatro.



**FIGURA 1.** Cartografía de materiales.

**FUENTE:** Herrero y Gil (2000: 12).

La importancia de esta cartografía descansa, como toda inscripción, en la facilidad con la que distintos tipos de información se superponen listos para ser asimilados de un solo vistazo; en este caso, identificar rápidamente de qué tipo de material está hecha cada sección del teatro. Es un esfuerzo por *planificar* la realidad (Latour, 2007: 165 y ss.).

El diagnóstico conlleva, pues, dos mediaciones que transforman el objeto analizado: por un lado, lo traslada a una superficie plana que facilita su manejo; por otro lado, lo desagrega en partes diferenciadas de acuerdo a algún criterio (tipo de material en el ejemplo) para crear una superficie de acción que guiará los siguientes pasos de la labor de conservación.

La construcción de una cartografía de este tipo se apoya en diversas técnicas de diagnóstico e identificación, que siempre buscan tener el menor



impacto posible sobre los patrimonios que estudian, y que van desde el mero vistazo hasta otro tipo de acercamientos más precisos: «Y luego tomas muestras en las zonas donde se puede acceder. [...]Entonces a veces con una pequeña esquirla te muestra lo suficiente, y otras veces se toma una muestra más grande o se recurre a técnicas de sondeo y se saca un testigo» (E8).

En esta ocasión, la movilización de un edificio es literal, tomando directamente muestras de él. Entre los tipos de muestra se encuentran los *testigos*: trozos de roca que, tras un *sondeo*, nos *hablan* de las propiedades del lugar donde se ha extraído. Es una translación que permite constatar con suma precisión las características de los materiales de los que está hecho el teatro, sin necesidad de arrancarlo de sus cimientos o tener que trasladar los laboratorios de análisis a la ubicación en la que se encuentra.

Una vez cartografiado, se evalúa el estado de conservación de la composición de los materiales de un patrimonio. Con ello se pretende determinar la capacidad física del patrimonio para resistir el paso del tiempo y los elementos que pueden dañarlo, como «líquenes, hongos y bacterias» (E8). A la observación de las distintas composiciones químicas, mineralógicas y petrológicas de los materiales, comprobando su resistencia y durabilidad, se le añade el estudio de los agentes que cubren la fachada y pueden llegar a erosionarla.

Estos agentes, orgánicos e inorgánicos, toman relevancia en el relato del experto en el momento en el que son visualizados por técnicas que los hacen emerger. En el caso de las concentraciones de sales, se utiliza una herramienta de análisis como el difractómetro, que da como resultado un espectro de picos que delata su presencia y actividad (ver figura 2).

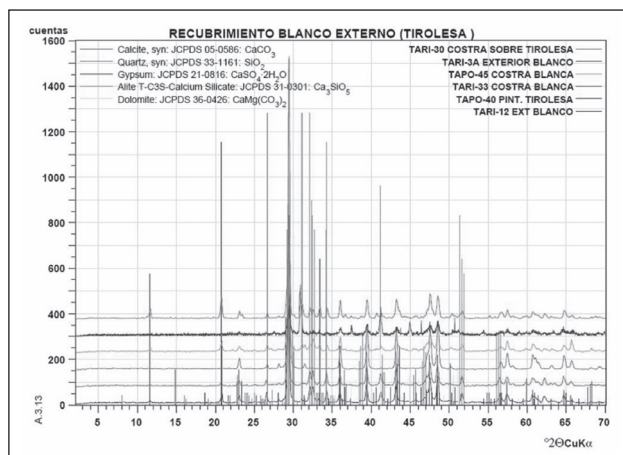


FIGURA 2. Difractogramas.

FUENTE: Herrero y Gil (2000: 8).

La mediación experta aquí separa esos elementos que son extraños al patrimonio para poder actuar sobre los agentes que lo ponen en peligro. Si la primera parte del diagnóstico es conocer de qué está hecho el patrimonio, esta segunda parte consiste en delimitar el patrimonio en pureza, descartando aquello que lo contamina.

Todo ello completa un diagnóstico que disecciona el patrimonio como entidad finita, como un elemento «*con fronteras identificables que pueden ser mapeadas, inspeccionadas, registradas*» (Smith, 2006: 31). Desde el propio diagnóstico, dentro de las labores de conservación, se está dando forma al objeto patrimonio. Tras el diagnóstico es posible realizar recomendaciones para que el patrimonio sea cuidado adecuadamente: cómo limpiarlo, cómo reparar el daño y cómo protegerlo de futuras agresiones. A través de este procedimiento experto que continuamente escruta, desnuda, clasifica y cuida al detalle de cada parte de la anatomía de un patrimonio, se está habilitando la posibilidad física de que este pueda ser disfrutado tanto en el presente como en el futuro por los sujetos que se acerquen a él. El proceso de conservación da continuidad al objeto patrimonio, preservándolo: es una detención y, eventualmente, reversión del paso del tiempo.

### 2.3. *Hacer entendible lo que se tiene: la interpretación como proceso de significación del patrimonio*

La interpretación es el proceso que engloba las mediaciones dedicadas a hacer entendible el patrimonio de un modo sencillo, atractivo y adaptado a distintos colectivos. De este proceso dependerá en gran medida que finalmente los colectivos hagan suyo un determinado patrimonio y, si así lo hacen, en qué sentido lo harán.

Si bien el proceso de inventariado singulariza y moviliza una vasta herencia determinando sus focos de interés y relevancia, dando nombre al patrimonio, mientras que el de conservación se encarga de preservar esa selección, en sí mismos no poseen ninguna incidencia, desde el punto de vista experto, en la configuración de una experiencia de lo que es nuestro. En ambos casos, se trata de prácticas que generan conocimiento en bruto, muy técnico, y poco digerible. Resulta necesaria, entonces, una traducción de segundo orden, lo que los propios expertos dentro del ámbito del patrimonio llaman interpretación: «*A nosotros nos pasan esa información en bruto, que es ilegible para el gran público porque tiene un nivel académico que para la gente de a pie pues no llega, y nosotros lo que hacemos es convertir ese texto erudito en algo entendible, comprensible, y acercarlo al gran público*» (E3).

En ciertas formulaciones teóricas del patrimonio, la interpretación es entendida como una práctica en la que un guía, un nativo o experto, explican al extranjero, al extraño o al lego, las idiosincrasias de un lugar, de un territorio o de un objeto (Dewar, 2000). Y es que, según los expertos, a los sujetos de un patrimonio no se les supone capacidad automática para reconocer ese legado. Para que la interpretación cumpla su función, que sirva para que cualquier sujeto —sea o no experto— pueda descifrar por qué es importante para él o para otros un determinado patrimonio, ha de ser didáctica: accesible, empática y atractiva.

En primer lugar, la interpretación tiene que ser accesible. Cuando se lleva a cabo un guión en el que se refleja la interpretación de un patrimonio concreto, este ha de contener textos que se entiendan fácilmente y que no abrumen a las personas que se acercan a leerlo. Un experto que señala en su trabajo distintos patrimonios unidos por un recorrido o senda, habla acerca de las mesas o paneles interpretativos que son colocados a lo largo del camino, cuyos contenidos tienen que ser sintéticos y directos: «*No es lo mismo escribir para un periódico, que para una mesa interpretativa, más o menos, muy, muy simple, frases muy cortas, que se puedan leer, que te llamen a leer*» (E10).

Para el experto, el resultado de la interpretación busca la accesibilidad, arrastrar al sujeto sin que se dé cuenta a su lectura del patrimonio. Todo nace de la necesidad de que los sujetos sean capaces de entender de forma rápida y eficaz el patrimonio, transformando el contenido experto en «*textos entendibles, accesibles, y no eruditos*» (E3).

En segundo lugar, una forma de hacer partícipe a los individuos que acceden a una interpretación patrimonial, pasa por despertar sus emociones, conduciéndoles a lugares cotidianos en los que puedan reflejarse o reflejar a otros fácilmente. Despertar la compasión y la empatía del visitante es un método eficaz de hacer comprensible un patrimonio: «*Cuando hacemos las visitas guiadas, [...] yo particularmente insisto en [...] la vida de los trabajadores, sobre todo porque en los cuadros se ve claramente el sacrificio de esas personas*» (E11).

Tocar los afectos y transmitir emociones a los sujetos para que se identifiquen más fácilmente con las representaciones patrimoniales es una cuestión que los expertos tienen en cuenta en la elaboración de guiones que interpretan el patrimonio, conseguir «*el objetivo de emocionar, transmitir sensaciones y conmover a los visitantes*» (Ballart y Juan i Tresserras, 2005: 194).

En tercer lugar, la interpretación didáctica pasa por hacer atractivo aquello que es interpretado. Se transforma el relato del experto que demarca qué es lo relevante a interpretar en una historia que atrae al público, que despierta su interés: «*Crear historias, hacer historias de lo*

*que nos cuenta el experto, pues sacar una historia que sea atractiva y sea bonita pues para el público» (E3).*

Aparece siempre la idea de que el patrimonio debe ser fácilmente entendible de un modo que resulte atrayente, que entre dentro de una lógica del entretenimiento. Así es como lo argumenta la experta gestora de un museo, que narra el procedimiento que recientemente habían seguido para la elaboración del guión —encargado a una empresa del sector— que interpretara el patrimonio de una nueva forma: «*Se les dio un pre-guión y unos criterios. O sea, por ejemplo les dijimos: [...] ‘hay que intentar arrancar una sonrisa de vez en cuando’, [...] queríamos una cosa que se acercara un pelín al entertainment [...] sin llegar a ser Disney*» (E1).

Choay evalúa negativamente este tipo de interpretaciones, que utilizan sonidos, discursos y luces que van dirigidos al público y cuya única función, según su criterio, es «*dis-traer y di-vertir*» (2007: 197) a los sujetos del patrimonio interpretado. Sin embargo, en opinión de estos expertos, la interpretación que se hace accesible, empática y atractiva, lejos de alejar a los sujetos de sus patrimonios, los acerca: ayuda a que las personas se impliquen con su patrimonio, atraídos por interpretaciones que lo dotan de sentido. Se sigue aquí la lógica de las gubernamentalidades posmodernas por las que, de acuerdo a Rose, se despliega una ético-política entendida como el conjunto de procesos y técnicas por las que se intenta «*dar forma a la conducta de los seres humanos por medio de la actuación sobre sus sentimientos, creencias y valores*» (Rose, 2007: 27).

Otra de las patas que sostiene el modo en el que se cuenta lo que es relevante para un patrimonio, descansa en la adaptación de la interpretación a los distintos tipos de sujetos, a sus peculiaridades (Ballart y Juan i Tresserras, 2005: 198). Es la diversificación y especialización de la interpretación. Consiste en considerar no solo que la población no tiene por qué conocer los códigos que manejan los expertos que producen conocimiento sobre un patrimonio, sino que los sujetos que la componen son diversos y sus capacidades para interpretar (y el modo en el que lo hacen) lo que se les muestra puede variar mucho en función de su edad, nivel de estudios, cultura general, o procedencia social: «*Hay diferentes segmentos de población y depende a quién te dirijas, la información va en una escala o en otra [...]. No es lo mismo hacer una visita con escolares, que una visita con jubilados o que una visita con personas de cuarenta años que han pasado por la universidad*» (E7).

La escala y la tipología de la interpretación han de ser adaptadas a los distintos segmentos en los que los expertos dividen a la población. Aunque el patrimonio siempre apunte a asuntos relacionados con lo colectivo, esta singularización de tramos de población hace que este *nuestro* esté cada vez

más adaptado a las peculiaridades microgrupales o individuales: «*Te pones mucho en su piel e intentas hacer el producto de forma que sea para él*» (E12).

Ahí parece residir la clave de una interpretación adaptada y diversificada: tener en cuenta la heterogeneidad de aquellos a los que va a dirigirse y, sobre todo, ponerse en su lugar. La interpretación no se lleva a cabo de forma unidireccional, se intenta adaptar a las diferentes sensibilidades y capacidades de aquellos a los que se dirige.

Se despliega todo un abanico de líneas de interpretación que buscan la eficiencia, discriminando a los sujetos para ofrecer interpretaciones lo más ajustadas posibles. Se pueden resaltar temas concretos para atraer distintos tipos de públicos y ofrecerles imágenes de lo nuestro que les sean más cercanas, o también agrupar las visitas guiadas por niveles de conocimiento y/o edad para ofrecer interpretaciones más detalladas o algunas de tipo más simplificado. El objetivo está claro: aumentar las probabilidades de que la interpretación logre significar el patrimonio para sus sujetos.

#### 2.4. *Socializar lo que se tiene: la activación como el proceso de conexión entre los sujetos y su patrimonio*

Una vez que se hace entender lo que se tiene, es posible llevar a cabo las operaciones para socializar esa realidad ya interpretada, haciendo que no solo sea entendible sino que sea materialmente cognoscible y apropiable. Se trata de la *activación*, que conecta al objeto patrimonio con sus sujetos. Es el proceso que permite que el patrimonio sea visitado, observado, asumido, consumido, vivido y experimentado.

La activación puede entenderse como el proceso por el que el patrimonio es socializado a través de una puesta en escena que lo conecta a los sujetos que lo hacen suyo. La activación permite consumir la relación patrimonial. Al generar un espacio o una realidad material que permite acercarse a las representaciones de lo nuestro, conecta, construyéndolos al mismo tiempo, patrimonios y colectivos. La activación es *lo nuestro* en acción, puesto en marcha.

Tres son los tipos ideales en los que se activa un patrimonio: dándole entidad, recreando experiencias de lo nuestro y estandarizándolo. No todas las activaciones pasan necesariamente por las tres posibilidades, se combinan de diversas formas.

##### 2.4.1. Dar entidad al patrimonio

La activación de un patrimonio puede adquirir muy diversas formas; por ejemplo, la charla o conferencia, que permite una interacción cara a cara con los sujetos que acuden a ella: «*En la charla [...] les llevé un objeto*

arqueológico [...] que tiene un mínimo de 40.000 años [...]. Y todo el mundo: 'Ah, pues yo quiero tocarlo'. Bueno, yo creo que ese vínculo con el pasado [...] es fundamental» (E5).

El vínculo con el pasado se establece de una manera directa cuando es el propio sujeto quien desea tocar ese elemento, invocando un sentimiento de continuidad en el tiempo para los habitantes de la localidad. A esta interacción se le insufla además un valor extra que dota de mayor entidad al patrimonio presentado: se muestra una pieza *original*, no simulada. Es la pátina de *autenticidad* que muchos expertos procuran explotar en sus escenificaciones, pues el *original* imprime en cualquier patrimonio un valor añadido independientemente de cómo sea expuesto.

Uno de los recursos más recurrentes para imprimir una pátina de autenticidad a la activación patrimonial consiste en el uso de objetos *auráticos*, es decir, elementos de un patrimonio que son vistos como auténticos —hablo aquí de la percepción de autenticidad, no de la existencia de un status ontológico de lo auténtico como si se desprendería del discurso de Benjamin— porque están «*imbuidos con la magia de haber estado ahí*» (Macdonald, 1997: 169). El concepto de lo aurático parte de la idea de que la «*presencia del original es el prerrequisito para el concepto de autenticidad*» (Benjamin, 2007: 220). Y esto puede extenderse no solo a los objetos, como un resto arqueológico, sino a los espacios y a las propias personas y las actividades que realizan: «*Siempre tendemos a recuperar espacios auténticos, [...] desde el punto de vista de que no hacemos un Museo del Queso [...] en este edificio, que no tiene ninguna tradición ni tiene nada que ver con el queso, sino que lo que hacemos es ir al que hace el queso, al terreno [...], y le da más realismo al que viene a visitar*» (E13).

Esa es la tendencia hacia la búsqueda del realismo, aquello que le confiere a todo lo expuesto —objetos, edificios, actividades, personas— esa aura de autenticidad. Existe un valor añadido en los fragmentos de originalidad que pueden ser conservados en la medida en que son reconocidos y percibidos —tanto por expertos como por los sujetos del patrimonio— como auténticos. En este sentido, lo auténtico y lo original, o más bien su percepción, ayudan a construir el «*sentido histórico y cultural de una sociedad*» (García Canclini, 2001: 192-193).

Sin embargo, imprimir una pátina de autenticidad en la puesta en escena del patrimonio no solo depende de los originales o los objetos auráticos que puedan recopilarse. Esta idea de *autenticidad* también puede obtenerse a partir de la historia que efectivamente se transmite en la activación patrimonial. Para ello se utilizan distintas mediaciones que le confieren ese aspecto auténtico: presentar el relato como si fueran hechos contrastados, eliminar disonancias (justificándolo con la excusa de no

sobrecargar al visitante), utilizar construcciones tridimensionales realistas, usar técnicas como la audioguía que liga toda la historia sin fisuras y evita la discusión con otros visitantes o acompañantes (Macdonald, 1997: 170).

La «*apariencia de autenticidad lo es todo*» (Howard, 2003: 143), independientemente de si muestra objetos auráticos o recreados según un modelo original. Lejos de debates filosóficos o históricos, la cuestión de la autenticidad es tratada en el ámbito del patrimonio como un aspecto técnico más, como parte de una puesta en escena que ayuda a socializar un patrimonio dándole entidad.

#### 2.4.2. Recreando experiencias de lo nuestro

Una de las formas fundamentales en las que el patrimonio se pone en escena es mediante la ejecución de procesos que intentan recrear y transmitir tanto el conocimiento de una realidad patrimonial como sus sensaciones y experiencias. Y para ello se vale no solo de los patrimonios propiamente dichos cuando pueden ser expuestos o experimentados de una forma material —objetos, edificios, vestimentas, productos, restos o monumentos— sino también de aquellos que han de simularse o representarse de otras formas —tradiciones, formas de vida y producción, danzas típicas o elementos desaparecidos—.

Por ejemplo, en la localidad alavesa de Labastida, se llevan a cabo rutas teatralizadas por su casco histórico. En ellas se revive el estilo de vida en la época medieval utilizando a actores que representan situaciones cotidianas de aquella época, junto a los monumentos y restos arquitectónicos aún presentes y que forman parte del paisaje urbano de la localidad (ver figura 3): «*Visitas interactivas y dinámicas, donde los participantes podrán disfrutar y entender el pasado, viviendo algunos momentos clave de la historia de Labastida en directo*» (Ayuntamiento de Labastida, 2011).



**FIGURA 3.** Ruta teatralizada en Labastida (Álava).

**FUENTE:** Ayuntamiento de Labastida.



La recreación teatralizada hace que se pueda vivir la historia en directo. El anacronismo que encierra la afirmación muestra el modo en el que el entramado experto culmina su mediación en la construcción de la relación patrimonial: actúa de conducto entre el sujeto que vive actualmente en el municipio y el objeto patrimonial —una historia, unas costumbres, unos acontecimientos pasados— que es propio de otra época. Tanto quienes llevan a cabo la interpretación como quienes la observan, están comprometidos en una *performance* cultural que implica una construcción de sentido (Smith, 2006: 68). En el acto mismo de la teatralización se está consumando la emergencia y conexión de sujetos y objetos del patrimonio.

En un museo-territorio que gira en torno a la industria férrica, su gestor afirma que *«la idea es trasladar a una persona a la edad del hierro»* (E13). ¿Cómo es posible, por ejemplo, volver atrás en el tiempo a una época que ya no es, que no es posible vivir y experimentar en la contemporaneidad? A través de las activaciones patrimoniales que recrean esos universos sociales extintos o en ruinas: *«Entonces lo que hemos hecho ha sido recrear una vivienda de los años 50, en uno de los barrios obreros, tal y como era en los años 50, con investigaciones»* (E13).

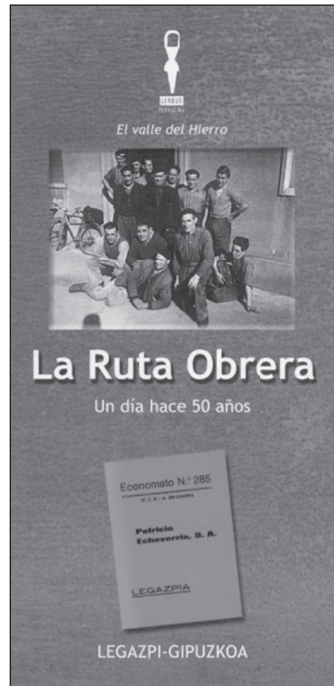
Algunos de los espacios sociales más relevantes de la década de 1950 se recrean a partir de investigaciones que determinan «tal y como eran» en aquella época: una vivienda obrera, un aula, una capilla. Se tocan algunos de los más importantes referentes de sentido de la época —trabajo, educación y religión—, y se hace a través de los espacios en los que tenían lugar, recreando su existencia social en la que se incluyen sus edificios, sus estéticas, sus lenguajes, sus prácticas y objetos cotidianos (ver figura 4): *«Abres los pupitres y hemos puesto unos textos, unos libros... algunos abres y se oye la música, o cómo aprendían, el profe diciendo 1x1, más 3, más 5, a ver, ¡mal!»* (E13).



**FIGURA 4.** Recreación de aula de los años 50, Legazpia (Gipuzkoa).

**FUENTE:** Lenbur Fundazioa.

Se intenta reproducir al detalle no solo los elementos que configuran el espacio que se reproduce desde un punto de vista estético y formal, sino que además se procura imbuir al visitante en lo que allí ocurría. Para ello se utilizan mecanismos como el audio que reproduce situaciones —*escenas* si de escenificación del patrimonio se trata— cotidianas en esa aula. Todo este universo social más o menos conectado por esa idea de cómo era la vida en los años 50 en un barrio obrero industrial, se intenta unificar mediante la elaboración de una ruta: «*Un día en los años 50. La ruta obrera*» (ver figura 5), que «*te ofrece la posibilidad de hacer un viaje en el tiempo y de adentrarte en el mundo de las familias obreras de los años 50*».



**FIGURA 5.** La Ruta Obrera. Díptico promocional sobre la Ruta Obrera.

**FUENTE:** Lenbur Fundazioa.

El patrimonio, para ser considerado como tal, ha de ser experimentado. Pero aún se puede ir más allá: el patrimonio en sí es la experiencia (Smith, 2006: 47). Una experiencia que hace indisoluble el conjunto que forman el patrimonio y los colectivos que lo experimentan. Los espacios recreados durante la activación vibran como puntos de encuentro entre

expertos y no-expertos y, sobre todo, entre sujetos y patrimonios. Son los lugares donde existe la posibilidad de que se establezca la relación que los produce a ambos.

#### 2.4.3. Estandarización y homologación del patrimonio: la activación de un sendero

En este apartado se describirán las mediaciones que intentan estandarizar, de un modo acreditado y homologado, una determinada versión del patrimonio para que se pueda interactuar con él por parte de un sujeto activo: por ejemplo, que sea posible transitarse (como en un recorrido homologado), consumirse (como en un producto gastronómico con denominaciones de origen) o *navegarse* (como en una página *web* estandarizada para las visitas virtuales al patrimonio).

El estándar es el modo en el que se escenifica el patrimonio en este tipo de activación. Expuesto siguiendo un patrón cerrado, formaría parte de la «*producción en serie de una herencia común*» (Bauman, 2005: 216). Las ventajas de este tipo de activación descansan en que hace fácilmente reconocibles sus códigos y pueden hacer más sencilla la tarea de *fidelizar* a los sujetos del patrimonio y socializar los elementos patrimoniales. Las marcas, las señales tipo y las nomenclaturas estándar facilitan —al otorgar un marco de sentido compartido entre sujetos y expertos, entre agentes humanos y no humanos— que cristalice la relación patrimonial.

En este punto se va a describir parte del proceso por el que un experto que forma parte de una empresa de senderismo, diseña y ejecuta una ruta homologada. Es un procedimiento que se enmarca en una labor que él define con sus propias palabras como «*señalización del patrimonio histórico-artístico*». La activación patrimonial consiste aquí en una puesta en escena que se realiza a través de un recorrido señalado y homologado que va resaltando diversos patrimonios.

La homologación del sendero es un proceso fundamental dentro de este tipo de activación patrimonial, ya que es el procedimiento por el que se le asigna un código alfanumérico al recorrido diseñado y pasa a ser, de forma oficial y efectiva, una ruta: «*Cuando le pregunté qué ocurriría si no se llegaba el número de la homologación, respondió bastante airado: '¡Sin número no hay ruta, así de simple!'*» (NC).

De este modo taxativo se expresa el experto en relación con la posibilidad de que a la ruta diseñada e incluso ya señalizada no le llegara la confirmación oficial: la puesta en escena quedaría arruinada por la ausencia del código que certifica que esa es una ruta homologada y, por

lo tanto, se esfumaría la posibilidad de que los sujetos accedieran al patrimonio a partir de su recorrido. Es a través de la sucesión articulada de números, códigos de colores y formas estandarizadas (ver figura 6) que la escenificación del patrimonio va tomando cuerpo alrededor de un sendero que ayuda a construir.

	CONTINUIDAD SE SENDERO	MALA DIRECCIÓN	CAMBIO DE DIRECCIÓN
G.R.			
P.R.			
S.L.			

**FIGURA 6.** Códigos de tipo (Gran Recorrido, Pequeño Recorrido, Sendero Local) según normativa internacional.

**FUENTE:** Federación Española de Deportes de Montaña y Escalada.

Para ello, es necesario pintar el recorrido con los colores y formas requeridos, de lo que se encarga minuciosamente el técnico en senderismo. Toda la ruta queda así señalada con las marcas y los colores correspondientes, siempre con la idea de facilitar y orientar, en la medida de lo posible, el recorrido de los sujetos que deciden visitarlo.

Además, se colocan en el terreno una serie de paneles informativos y flechas de señalización para encauzar debidamente el trayecto de los sujetos que recorren la ruta. En todo momento se trata de que el visitante se mueva dentro de un *circuito cerrado*, que es el que marca la homologación y los puntos de paso que atravesar y en los que detenerse. Está constantemente delimitado tanto sobre el terreno, con marcas de pintura y señales que indican direcciones junto con paneles que muestran mapas en los que se marca el circuito, como sobre el papel de los dípticos o en la página *web* del recorrido. La inscripción estandarizada del recorrido se realiza, por lo tanto, sobre el mapa y sobre el territorio.

Una vez que el recorrido está debidamente acotado, cabe dar el último paso en la activación, por el que se señalan en el mismo recorrido los puntos en los que encontrarse con el patrimonio. Las mesas interpretativas (ver figura 7) son los paneles que sirven para indicar el lugar donde localizar el elemento patrimonial inserto en la ruta, ofreciendo también

una breve interpretación de ese patrimonio para que sea entendido por los sujetos que recorren la senda.



**FIGURA 7.** Mesa interpretativa y técnico colocando soporte.

**FUENTE:** Autor.

Es lo que activa un sendero homologado siguiendo una práctica estándar, una puesta en escena del patrimonio que facilitará que este sea valorado, reconocido y, eventualmente, hecho propio por los sujetos que recorran el camino. El patrimonio queda engarzado en una fórmula que ofrece un producto homologado por los agentes pertinentes y que cumple con los estándares de cualquier otro recorrido. Ya es posible recorrer y caminar *lo nuestro*.

## Conclusiones

En este artículo he buscado concentrarme en el estudio de un grupo de sujetos imbuidos de un saber y una práctica expertos que, en su mayoría, han tenido en cuenta a otros sujetos en su horizonte de acción y reflexión. Un conjunto de individuos que, asociados con otros agentes no siempre humanos, se articulan en complejos entramados que les permiten desarrollar y tejer tramas mediante las cuales median sobre las cosas, influyen sobre los otros, producen relaciones. Un texto que ha buscado entender un poco más sobre cómo se construye sentido en la contemporaneidad.

En este caso, el principal entramado estudiado ha sido el que configuran los agentes expertos que atraviesan el ámbito del patrimonio cultural en la CAPV, observando la principal relación en la que median y ayudan a producir: la relación entre un objeto —el patrimonio— como condensación de imágenes y experiencias de lo nuestro, y un sujeto —el

colectivo, grupo, sociedad, comunidad o individuo que lo hace suyo— que lo considera parte fundamental de su propia definición (o que al menos lo reconoce como algo propio de alguna colectividad aunque no sea la suya propia).

¿Y cómo logran —o lo intentan— estos expertos influir sobre otros sujetos en la particular relación que se establece entre estos últimos y el patrimonio? Cuatro son los principales procesos: inventariado, conservación, interpretación, activación. No dejan de ser formas —tipos ideales— contruidos a partir de pinceladas de la realidad —impresiones. En definitiva, una cartografía impresionista que da cuenta, de forma sistemática, del conjunto de mediaciones que conduce a la emergencia de la relación patrimonial. Y de paso nos ayuda a entender algunos de los mecanismos por los que el saber experto participa en la construcción de identidades colectivas. Después de todo, las mediaciones son las transformaciones que podemos observar en la realidad evitando caer en la trampa de atribuir su origen a *fuerzas ocultas o determinantes* (lo implícito, lo ideológico, nociones genéricas del poder, lo que subyace, la sociedad, la cultura, etc.) (Latour, 2007: 99-106).

Debo insistir en que esta es una narrativa construida a partir del punto de vista de los expertos, a los que, como cualquier otro análisis que parte de una metodología como la de la Teoría del actor-red, ha de tratarse como un conjunto de actores más en el panorama de lo social. Ni son más ciertas sus representaciones, ni más valiosas que las de otros actores; en todo caso, su relevancia se mide por su capacidad para transformar la realidad a la que dan forma. Y en la contemporaneidad, las mediaciones expertas juegan un papel fundamental para entender las construcciones sociales a las que asistimos (Bauman, 1989; Stehr, 1994).

Por otra parte, esto deja para investigaciones futuras estudiar el papel que juegan el resto de actores sociales en la relación patrimonial y en la construcción de sentido: ¿cómo son recibidas por la población general estas representaciones expertas? ¿Son contestadas o se pliegan a ellas? ¿Las transforman? ¿Se establece una alianza entre estos grupos y el entramado experto o todo se establece más bien en términos de confrontación? ¿Modifican las mediaciones de inventariado, conservación, interpretación y activación o directamente añaden nuevas mediaciones? En definitiva, ¿crean estos otros actores sociales nuevas definiciones del patrimonio? Muchas son las preguntas a plantear, lo que abre a posteriores desarrollos empíricos y teóricos la posibilidad de construir nuevas hipótesis y aventurar respuestas.

Como conclusión general del trabajo de campo realizado, se puede afirmar que detrás de la idea de patrimonio no existe ningún *ethos* funda-

mental que lo estructure. No hay ningún elemento o concepto trascendental que lo explique. Ni la identidad, ni la tradición, ni la historia. Aunque se haga constante referencia a ellos, son su resultado, no su condición previa. Es la sucesión de los procesos y las mediaciones que lo componen lo que le da entidad, lo que lo convierte en una construcción colectiva de sentido en el modo en el que fue enunciado por los expertos que los llevan a cabo: esa masa indiferenciada de sujetos a los que aluden mediante conceptos como el de comunidad, público, grupo, gente, población, sociedad, ciudadanos, personas o individuos. Solo en la medida en que estas mediaciones siguen circulando y se alinean, seguirá siendo posible hablar en estos términos; si se interrumpen o cambian de dirección, otros serán los resultados. Esto explica la tautología de sus propias definiciones («*el patrimonio es lo que nos pertenece*») y por qué su capacidad para transformar la realidad es tan grande. Así es como se forman las realidades sociales: como articulación contingente de elementos heterogéneos.

En definitiva, el patrimonio entendido como *lo nuestro* descansa principalmente en un conjunto de procesos expertos que median en la construcción de una relación que lo convierte en un objeto con sentido para un sujeto que se lo apropia.

## Bibliografía

- Anico, M. (2009). Representing identities at local municipal museums: Cultural forums or identity bunkers? En *Heritage and Identity*. M. Anico y E. Peralta. London: Routledge.
- Azcona, J. (1984). *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*. Barcelona: Anthropos.
- Ballart, J. y Juan i Tresserras, J. (2005). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.
- Bauman, Z. (1989). *Legislators and Interpreters*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2005). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- Benjamin, W. (2007). *Iluminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dewar, K. (2000). An Incomplete History of Interpretation from Big Bang. *International Journal of Heritage Studies*, 6(2): 175-180.
- Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamín*. Cambridge: Polity Press.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gatti, G. (2007). *Identidades débiles. Una propuesta teórica aplicada al estudio de la identidad en el País Vasco*. Madrid: CIS.
- Gatti, G. y Muriel, D. (2006). El patrimonio, en el quicio entre lo nuevo y lo viejo. *Azkoaga*, 13: 25-67.



- Gomart, E. y Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music, amateurs, drug users. En *Actor-Network Theory and After*. J. Law y J. Hassard. Oxford: Blackwell.
- Gurrutxaga, A. (2005). *La producción de la idea del Nosotros: somos porque estamos*. Vitoria: Gobierno Vasco.
- Heinich, N. (2011). The Making of Cultural Heritage. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 22(40-41): 119-128.
- Hennion, A. (1993). *La pasión musical*. Paidós: Barcelona.
- Hernández Ramírez, M. y Ruiz Ballesteros, E. (2008). El patrimonio como proceso social. Intervención, desarrollo y consumo del patrimonio minero en Andalucía. En *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis*. I. Arrieta, Ed. Bilbao: UPV/EHU.
- Herrero, J.M. y Gil, P.P. (2000). Rehabilitación científica del Teatro Arriaga de Bilbao. En *Jornadas Geolan "La Enfermedad de la piedra"*.
- Howard, P. (2003). *Heritage: Management, Interpretation, Identity*. London: Continuum.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Latour, B. (1998). Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos. *La balsa de la Medusa*, 45/46: 77-128.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, B. (2007). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B. y Hermant, E. (1999). Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones. En *Retos de la postmodernidad*. F.J. García Selgas y J.B. Monleón, Eds. Madrid: Trotta.
- Latour, B. y Woolgar, S. (1995). *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza.
- Law, J. (2004). *After Method. Mess in social science research*. London: Routledge.
- Lipovetsky, G. (2004). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Macdonald, S. (1997). A People's Story. Heritage, identity and authenticity. En *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. C. Rojek y J. Urry, Eds. London: Routledge.
- Macdonald, S. (2002). *Behind the Scenes at the Science Museum*. Oxford: Berg.
- Pérez-Agote, A. (1986). *La reproducción del nacionalismo. El caso vasco*. Madrid: CIS.
- Rose, N. (2007). *The Politics of Life Itself. Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Samuel, R. (1996). *Theatres of Memory. Volume 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso.
- Simmel, G. (2002) [1917]. *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- Simmel, G. (2009) [1908]. *Sociology. Inquiries into the Construction of Social Forms*. Vol. 1. Leiden: Brill.

- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Stehr, N. (1994). *Knowledge Societies*. London: SAGE.
- Zerubavel, E. (2007). Generally Speaking: The Logic and Mechanics of Social Patter Analysis. *Sociological Forum*, 22(2): 131-145.
- Zulaika, J. (2000). *Del Cromañón al carnaval. Los vascos como museo antropológico*. Donostia: Erein.