

Evolución de los Modelos de Discurso en Museos y Espacios de Presentación del Patrimonio

Mikel Asensio (Universidad Autónoma de Madrid)
& Elena Pol (Interpretart)

El artículo tiene tres partes: una primera, dedicada al patrimonio, su concepto y evolución reciente, así como algunos de los problemas fundamentales; una segunda, dedicada al ciudadano, en tanto productor, usuario y decisor del y sobre el patrimonio; y una tercera parte, dedicada a los espacios de presentación del patrimonio: patrimonio *in situ*, museos, exposiciones. Estos espacios de presentación del patrimonio son uno de los escenarios actuales privilegiados de contacto con el conocimiento histórico y una herramienta fundamental para la educación histórica, ya que pueden llegar a toda la sociedad y a lo largo de toda la vida del ciudadano. Los espacios de presentación del patrimonio están ganando relevancia social. Desde el punto de vista económico producen inversiones muy sustanciales y llegan a ser en muchos casos el centro de procesos de reordenamiento urbano y territorial. Por otro lado son también un ámbito de debate ideológico.

Del patrimonio monumental al proceso de patrimonialización.

No es sencillo definir el Patrimonio y Museos en el ámbito de la Historia y los espacios históricos. Hay varias razones importantes. La primera se debe al propio ámbito de los museos y el patrimonio. La editora de uno de los recientes manuales más influyentes en el ámbito de la museología, comienza la introducción de su obra con la siguiente afirmación *"The absence of a 'canon' is paradoxically both a liberating fact and a imposing responsibility"* (Carbonell, 2012, pp: 1.). Efectivamente, hablando de espacios de presentación del patrimonio, el canon es la diversidad. Sin embargo, éste es un fenómeno reciente. En un pasado no demasiado lejano, disponíamos de un modelo claro de lo que era un museo o de lo que era el patrimonio. Cien años atrás nadie hubiera discutido que el modelo de museo fuera lo más parecido posible al Ashmolean de Oxford o al National Museum of Denmark (por citar solo dos ejemplos), o si hubiéramos pedido a alguien que nos pusiera un ejemplo de patrimonio podía habernos citado el Templo dórico de Segesta en Sicilia o la Pirámide de la Luna en el Teotihuacán azteca. Sin embargo, tratard e definir hoy los museos y el patrimonio es enfrentarse a una realidad muy compleja que reúne muchas manifestaciones de nuestra sociedad actual y que tienen solo en común dos condiciones básicas mínimas. Una es hacer referencia al pasado (aunque no sea el eje ni el objetivo principal de su discurso). La segunda es que lo haga con alguna referencia directa o indirecta al patrimonio.

En segundo lugar, la propia definición e interpretación del objetivo del Patrimonio es ambigua. La perspectiva clásica y tradicional primaba la cultura material monumental y preciosista. El patrimonio se identificaba con lo monumental, con lo único y lo valioso. Progresivamente se fue ampliando el concepto a todo aquél objeto portador de cultura, hasta terminar por perder incluso su carácter objetual. Por ejemplo, hoy consideramos patrimonio el 'gesto de uso' de una herramienta (por ejemplo, como sería el uso de una 'laia' típica de la costa atlántica meridional), o cuál era la receta vikinga para sus licores de frutas del bosque. La consideración del patrimonio intangible (Beier-de-Haan, 2006), ha

permitido incluir contenidos patrimoniales hasta este momento excluidos del discurso patrimonial, y por ende excluidos de la consideración de ser conservados, y, por tanto, excluidos de la posibilidad de construir en el futuro narraciones sobre dichos contenidos (Roigé & Frigolé, 2010).

La enorme ventaja de esta ampliación de nuestro concepto de patrimonio es que beneficia la posibilidad de sustentar discursos sobre aspectos de la Historia no considerados hasta el momento (Santacana & Llonch, 2015). Por ejemplo una gran parte de los conocimientos asociados a la vida cotidiana, al mundo laboral o a los ritos y creencias. El problema de una apertura tan enorme de contenidos, y de esa indefinición tan considerable, es que finalmente todo sería patrimonio, lo cual no orienta una de las funciones más importantes para el concepto de patrimonio que es la selección para su conservación: si no tenemos criterio, por ejemplo, para saber cuántos y cuáles campos de batalla debemos conservar de la enorme cantidad que tenemos en Europa, no solamente el listado será interminable, y por tanto materialmente insostenible, sino que además la falta de criterio conllevará *a fortiori* a la aplicación de criterios casuales que nada tengan que ver con la importancia real del patrimonio a conservar para las generaciones futuras.

En tercer lugar, en el ámbito de los museos y el patrimonio, no solo cambia nuestra consideración de patrimonio sino que cambia también la manera de estudiarlo, lo que podríamos llamar su concepción epistemológica. Esta consideración implica, a la vez, un conjunto de planteamientos teóricos lo mismo que un conjunto de técnicas metodológicas. Estos conglomerados teórico-metodológicos vienen orientados por los diferentes enfoques disciplinares propios de cada materia de conocimiento y de cada momento histórico. Si un cuadro de Pieter Brueghel, *the elder*, pongamos por ejemplo '*De korenoogst*', (1565¹) es recogido, muchas veces de manera más casual que propositiva, en un museo de arte será estudiado por sus características estéticas y su técnica artística; sin embargo, si hubiera sido recogido en un museo antropológico podría haber sustentado estudios sobre los oficios rurales, sus herramientas y los programas de explotación agrícola. En la misma línea un 'astrolabio' tiene una consideración muy distinta si se encuadra en las colecciones de un museo de historia, de artes decorativas o en un museo marítimo o de ciencia y tecnología. Cada pieza, en un contexto patrimonial dado, en un museo y no en otro, es estudiada con una intención de conocimiento diferente y con métodos diferentes y buscando una función social radicalmente distinta.

¿Quiere esto decir que existen algo así como paradigmas de estudio del patrimonio en función de las tipologías disciplinares de los museos de referencia? Desgraciadamente no es tan fácil. Podríamos identificar cuatro grandes tendencias disciplinares en el estudio de las colecciones y en las disciplinas de referencia en la musealización de espacios patrimoniales. A saber: de Arte, de Ciencia, de Antropología y de Historia y Arqueología. El problema es algunos de estos bloques son más homogéneos que otros. Probablemente el más unitario sea el de Arte, en el que se realizan lecturas artístico-estéticas de las colecciones con pequeñas inclusiones del ámbito de la Historia y la Sociología. Por el contrario, los museos de ciencia tienen el modelo de los '*natural history*' y los museos clásicos de ciencia, frente a los '*science center*' (algunos de estos tipos de museos surgen en el ámbito estadounidense y se han copiado con más o menos éxito en Europa). Los museos

¹ The Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435809?rpp=30&pg=1&ft=Brueghel&pos=4>

de ciencia realizan en general lecturas científicas, aunque una gran parte se quedan en una ciencia descriptiva clásica y tipológica, mientras que los museos de ciencia y tecnología más recientes, especialmente los temáticos, suelen incluir aspectos de historia, de arte y de antropología. Por su parte, los museos antropológicos son muy dispares, desde los etnográficos clásicos (ni siquiera llegan a etnológicos), con una lectura muy superficial de una sola línea cultural y un solo grupo de referencia, hasta los más interculturales, con gran influencia de conocimientos de otras disciplinas (en la segunda parte del artículo vamos a volver sobre estos tipos de museos). Por último, los sitios arqueológicos y los museos de historia suelen ser más interdisciplinarios, con una gran influencia del bloque artístico y en menor medida del antropológico (León & Rosenzweig, 1989)². Los museos de historia reflejan una diferencia clara entre los métodos de estudio de la prehistoria y la arqueología³, respecto a los museos de medieval y moderna (los de contemporánea se deslizan hacia los de antropología). Por último, los museos antropológicos son muy dispares entre sí, puesto que varían, desde los etnográficos clásicos, hasta los más interculturales, con gran influencia de conocimientos de otras disciplinas. En la segunda parte del artículo vamos a volver sobre estos tipos de museos.

En todos los casos, la tendencia histórica en el uso del patrimonio ha sido la de pasar de tener una sola disciplina de referencia (o al menos una claramente prioritaria) a visiones actuales en las que, cada vez con mayor frecuencia, están incluidas más de una disciplina, aunque todavía sean muy escasas las lecturas multidisciplinares y aún más las interdisciplinares (probablemente por la propia dificultad de conformar este tipo de conocimientos y discursos). Cada vez hay más espacios de presentación del patrimonio que no respetan un discurso disciplinar unidireccional y único, sino que incluyen discursos más caleidoscópicos y corales.

En cuarto lugar, está el problema de qué consideramos el patrimonio de una cultura: ¿los restos de que disponemos?, ¿lo que conocemos?, ¿o todo lo que somos capaces de hipotetizar? Resulta evidente que muchas de las reflexiones iniciales de patrimonio se nos han quedado cortas y que habrá que discriminar más a la hora de aplicar las políticas de conservación, estudio y puesta en valor. No deberíamos considerar del mismo modo todos los restos patrimoniales. Por ejemplo, no es lo mismo las tachuelas que salen a cientos en cualquier yacimiento romano o las puntas de flecha indias de un campamento de verano, que las barcas de un puerto vikingo o las momias de las turberas del Norte de Europa. En el primer caso salen a miles, muchas de ellas no musealizables porque surgen en terrenos de aluvión o removidos por la acción humana, donde la datación es casi imposible; mientras que, en el otro caso, son piezas muy escasas y que aportan gran cantidad de información. En un momento no lejano deberemos ser mucho más estrictos con la selección en la investigación del patrimonio y de su conservación, e incluso habrá que empezar a hablar de su destrucción controlada, ya que si vamos ampliando nuestro concepto de patrimonio al final será sinónimo de cultura, lo cual no debería preocuparnos a no ser por el hecho de que la macro-‘dimensionalización’ del concepto hará imposible una ‘operacionalización’ del mismo y, por tanto, su aplicación a la toma de decisiones será imposible. El problema de considerar todo como patrimonio es que luego no sabremos qué proteger. No se puede tener una concepción minimalista del patrimonio, donde tenga cabida solo lo monumental y

² Este libro supone aún una reflexión interesante a pesar del tiempo transcurrido, especialmente el capítulo de G. Kulik, pp. 2-37.

³ Los museos de paleontología se parecen más a los museos de ciencia natural.

preciosista, a una visión maximalista, donde sea patrimonio cualquier manifestación de la cultura en su sentido más amplio. Cualquiera que haya visitado Normandía habrá sufrido el barullo de museos, monumentos, espacios musealizados, centros de interpretación, instituciones de memoria, paisajes y cementerios relacionados con la Segunda Guerra Mundial, que terminan mareando al visitante sin aportar una visión clara y un esquema de análisis del momento histórico. Precisamos, por tanto, un proceso regulador que atempere y recupere una visión patrimonial centrada y con unos indicadores manejables. Aquí juega un papel fundamental el experto: historiador, arqueólogo, antropólogo, etc., que, con un enfoque extensivo, es capaz de analizar lo que aparece y lo que no aparece (lo que no está en los restos y que constituye un relato patrimonial de segundo orden, tan importante como el primero, pero que indudablemente debe jugar otro papel).

El proceso de patrimonialización es un proceso de re-significación de un objeto o manifestación inmaterial que puede ser realizada por los expertos, por la institución patrimonial o por los receptores del patrimonio (Davallon, 2013). En el caso de los profesionales del patrimonio, estos empiezan a tomar conciencia y reivindicar su papel activo en la sugerencia de significaciones, re-significaciones e interpretaciones en el espectador. En este sentido, recordamos que en 1998 se celebró en el Museo del Louvre un ciclo de conferencias que sometía a revisión el carácter objetivo del valor de una obra de arte (Danto, A. C.; Spies, W.; Belting, H.; Galard, J.; Hansmann, M.; MacGregor, N. y Wascheck, M., 2000), ya que este podía depender de factores y decisiones, a veces tan fútiles, como la ubicación en el museo, su apoyo comunicativo, su contenido o las interpretaciones históricas.

En el proceso de patrimonialización puede darse un cierto sesgo académico y social de lo que consideramos patrimonio (Davallon, 2010). Y también, en ocasiones, una manipulación interesada de determinados grupos o ideologías. Por ejemplo, en España, se han primado los vestigios romanos sobre otros visigodos, árabes, moriscos o iberos, en parte por intereses personales espurios y en parte contribuyendo a una visión unitaria de un pasado glorioso identificado con el imperio y trasladando una falsa idea de unidad territorial.

En el contexto de este capítulo merece una mención especial la perspectiva de los espacios de memoria (Nora, 1987), como un caso particular del proceso de patrimonialización (Levin, 2007). Esta perspectiva ha aparecido hace unos años para orientar la musealización de espacios patrimoniales de periodos y acontecimientos relativamente cercanos en el tiempo. Una característica necesaria de estos espacios es que sea posible encontrar informantes vivos y, mayoritariamente, se centran en testimonios narrativos, generalmente en primera persona, sobre lecturas muy ligadas a la experiencia personal y con una carga menos intelectual y más emocional. Una parte importante de la reflexión que dio lugar a esta perspectiva viene del agotamiento de los museos y espacios patrimoniales que trataban de transmitir genocidios cometidos recientemente en diferentes lugares del mundo: por ejemplo, los museos dedicados a la aniquilación de las tribus indias norteamericanas en el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX (la última campaña oficial contra los indios es de 1905, pero posteriormente ha habido numerosos altercados violentos; ver la exposición del National Museum of American Indians) (Bates et al., 2009), o los museos dedicados al holocausto (Houston Holocaust Museum) o los intentos más recientes de documentar y musealizar la última guerra de los Balcanes (Balkan Museum Network).

Hay que hacer notar que la musealización de un espacio patrimonial es una apuesta a futuro. Lo mismo que la Historia como disciplina (Lowenthal, 1985) y lo mismo que la educación histórica (Carretero & Castorina, 2010; Carretero & Lee, 2014). Julie Higash (2015) lo recoge muy bien en su artículo cuando comienza diciendo: “la forma de narrar el pasado suele verse determinada por lo que queremos transferir a las generaciones futuras” ... “enfrentarse a la historia consiste en reflexionar sobre cuál es el tipo de sociedad al que aspiramos” (pp.12). Si hoy recogemos miles de testimonios para patrimonializar el 11S, es porque queremos que sea un acontecimiento remarcable en el futuro. Una costumbre de evolución social que se practica desde antiguo con más o menos injerencia desde el poder. Cuando el emperador Trajano manda construir su columna tras sus victoriosas campañas contra los dacios, no pretendía otra cosa que dejar constancia de sus hazañas contadas desde su punto de vista y destacando aquellos aspectos que según su visión eran remarcables. Nuestro concepto y nuestra práctica de patrimonio condiciona el proceso de patrimonialización: qué se patrimonializa, con qué orientación y con qué cultura material e inmaterial asociadas, y si se recogen o no ciertos testimonios, conformará nuestro legado, en la misma línea que nuestras acciones de conservación o destrucción del mismo a lo largo del tiempo, a medida que cambia nuestra asignación de valor.

En algún congreso reciente hemos llegado a escuchar a un representante del Museo de la Memoria de Andalucía que ellos no son un museo de historia sino un museo de memoria. Esta evolución parece referirse a un cambio en la concepción epistemológica y metodológica donde se prima una determinada óptica de la selección, documentación, investigación y exposición, más centrada en informantes directos con un discurso propio e intimista (en muchas ocasiones, el problema es que las instituciones se apuntan a etiquetas emergentes por el simple hecho de buscar notoriedad y singularidad sin que sus acciones justifiquen su afiliación a estas nuevas propuestas), mientras que la imagen de los museos de historia clásicos ha estado más ligada a un museo generalista, más centrado en el discurso de los objetos, sobre los que se disponía una línea de tiempo que trataba de describir y de explicar fundamentalmente la cultura material y, en mucha menor medida, el patrimonio intangible (Beier-de-Haan, 2006).

Además, dentro del panorama general del patrimonio, la sociedad no ha dado el mismo valor a todas sus manifestaciones. Tradicionalmente ha habido un patrimonio al servicio del poder político y económico y de las ideologías dominantes (Hoffman, 1999). El patrimonio se ha seleccionado a partir del poder y se ha venido agrandando o perdiendo en base al servicio que aportaba a la construcción de un discurso, generalmente, de corte elitista, de intereses clasistas o simplemente personalistas (muchas veces escondidos en posiciones nacionalistas). El patrimonio es también instrumentalizado por el poder con la excusa de su valor patrimonial. Por ejemplo, en muchos lugares de España, y a pesar de las denuncias (http://www.eldiario.es/andalucia/sevilla/escudo-franquista-Arenal_0_429057438.html), se mantienen símbolos fascistas de la dictadura franquista en lugares prominentes de ciertas instituciones públicas, con la excusa de que son patrimonio y un vestigio histórico (no se llevan a un museo o a una exposición contextualizada donde se explique su sentido, sino que se mantienen en su posición original, sin interpretación, formando parte de la imagen institucional del entorno del que forman parte). Y aquellas manifestaciones, monumentos, colecciones, que eran susceptibles, por su valor intrínseco o por su significación

artística o histórica, de sostener la imagen del poder eran patrimonializadas, es decir, conservadas y puestas progresivamente en valor, mientras que el resto del patrimonio era dejado en el olvido hasta su destrucción, con independencia de que su significación fuera muy importante para re-significar determinados periodos, colectivos o manifestaciones sociales. Por ejemplo, en países como Francia o España, se ha formado un privilegiado club de museos y espacios patrimoniales ligados a las colecciones reales, endocéntricos y excluyentes, al servicio del poder central, basado en restaurar las ideas de nación única con un poder centralizado. Al mismo tiempo, se ha tratado de borrar todo vestigio de la diversidad de los que han poblado estos territorios al margen de la creación de los grandes estados. Tan solo recientemente están apareciendo signos que abandonan la homogenización y apuestan con un multi-culturalismo inclusivo (Pieterse, 2005).

Es un hecho que las propias administraciones han generado estructuras institucionales que han gestionado de manera muy diferente el patrimonio monumental, el más valorado desde el punto de vista estético, artístico e histórico. Todos los países han desarrollado ‘museos bandera’ (y ‘patrimonio bandera’) de la identidad nacional, aquellos que recogen el patrimonio con un tratamiento de “joyas de la corona” o monumentos (Coombes, 2012). En cualquier país europeo en estos momentos se pueden rastrear instituciones nacionales de patrimonio y museos autodenominados nacionales (ver la excelente edición de Knell et al., 2011), museos que tratan de transmitir la identidad nacional o museos que tratan de influir de manera partidista en esta construcción (lo que enlazaría con la tendencia de nacionalización de la historia y su utilización educativa: Berger & Conrad, 2014; Berger, Eriksonas & Mycock, 2008; Berger & Lorenz, 2010).

No obstante, esta consideración del patrimonio se da también fuera de los límites nacionales (Macdonald, 2012), porque se da también en ámbitos de carácter internacional. Sin ir más lejos se puede comprobar en el desarrollo de los criterios para la concesión de los sitios patrimonio de la humanidad por la UNESCO (www.en.unesco.org). La utilización de los mismos criterios en un plano nacional y en otro internacional indica que la problemática va más allá de la defensa de los intereses nacionales y se basa también en una concepción epistémica del patrimonio y sus funciones. La dimensión nacional no tiene por qué ser definitiva en esta discusión, puede ser local o regional o supranacional, pero es cierto que el discurso nacionalista tras la revolución francesa ha tenido mucho que ver con el mundo de los museos, más que otras tradiciones de pensamiento (como los archivos y bibliotecas, que han tenido una vida más al margen de la política).

Finalmente, hay un bucle perverso entre la patrimonialización y el propio patrimonio (Roigé & Frijolé, 2010). Hay una perspectiva tradicional que considera que algo es patrimonio porque tiene valor en sí mismo. Esto no es del todo cierto, ya que un bien tiene el valor que la sociedad le otorga y esa valoración puede cambiar sustancialmente con el tiempo (Packer, 2008). Ha habido momentos relativamente recientes en los que se ha vendido patrimonio para sanear las cuentas públicas o privadas, sin que estas ventas supusieran un sentimiento generalizado de pérdida. Por el contrario, ha habido campañas de sensibilización, como la recientemente desarrollada por el gobierno español contra la empresa *Odyssey Marine Exploration*, para reclamar como patrimonio propio los pecios pertenecientes a los galeones españoles de la ruta de las indias durante los siglos XVI y XVII. El proceso de patrimonialización consistiría en un conjunto de acciones que provocan la ontificación de un objeto o de un aspecto inmaterial con la

consiguiente adquisición de valor cultural añadido y de la ganancia de derechos de conservación y puesta en valor. El proceso puede ser también inverso y producirse una des-patrimonialización de un bien con el cambio de su consideración cultural.



Exposición 'El último viaje de la fragata Mercedes', Museo Arqueológico Nacional.

Tres razones para contemplar el patrimonio desde el punto de vista del ciudadano

Cambiamos de perspectiva. Consideremos ahora al patrimonio no desde el punto de vista del patrimonio mismo sino desde el que lo produce, desde el que potencialmente lo disfruta y, en suma, desde el que finalmente contribuye a su conservación: el ciudadano. Haciendo un esfuerzo de reducción de la diversidad, y agrupando al máximo, podríamos decir que actualmente se han conformado tres grupos de razones en torno a tres áreas de actividad para considerar el patrimonio desde este punto de vista. Además, contemplar el patrimonio desde el ciudadano es hacerlo desde la reflexión cultural, social y política: hoy en día no se puede contemplar el ser humano sin entenderlo en un continuo dialéctico entre la persona y la cultura (Bruner, 1996).

La primera de estas razones está relacionada con lo que hemos venido comentando. El patrimonio es un hacedor de identidad muy eficaz, como muestran las investigaciones que estudian la construcción psicológica de las identidades mediante recursos simbólicos de carácter histórico (Carretero et al., 2012). A un tiempo, el patrimonio supone un escenario privilegiado donde articular el discurso ideológico, con unos símbolos compartidos fácilmente manipulables (van Boxtel, Grever & Klein, 2016).

La segunda razón está relacionado con el hecho de que el patrimonio es un atractor turístico de primer nivel (MacDonald, 2005). Nos referimos aquí, de manera restrictiva, al patrimonio cultural y no al patrimonio natural, ya que éste está asociado mayoritariamente a un modelo turístico diferente, que es el turismo de sol y playa, ligado a la climatología, y que explica el flujo - inicialmente de ámbito regional pero posteriormente internacional- desde las zonas frías a las zonas templadas en la mayoría de las zonas geográficas. Estos flujos turísticos, que se conforman a mediados del siglo pasado, es un movimiento masivo, que incorpora cada vez a capas sociales más amplias y que mueve enormes cantidades de dinero en todo el mundo⁴. Por el contrario, el turismo cultural, que empieza

⁴ El turismo sobre el patrimonio natural no tiene por qué basarse exclusivamente en un modelo

históricamente antes, genera un modelo mucho más sostenible y menos invasivo, utiliza estructuras sociales ya existentes y se comporta de manera multi-propuesta, donde la estructura global prima los rasgos individuales (Dumont et al., 2012).

En un principio los públicos de una y otra tendencia son distintos. El patrimonio como conformador de identidad tiene un público interno, mientras que el patrimonio como principal atractor del turismo cultural tiene un público externo (sin olvidar que en muchas ocasiones existe también un importante flujo de turismo interior). La paradoja es que ambas tendencias se retroalimentan. Los atractores de turismo cultural para público externo terminan convirtiéndose en importantes referentes identitarios para el público interior. Por poner un ejemplo para nosotros muy cercano, la oferta turística cultural de la ciudad de Mérida (capital de Hispania en el siglo I) gira desde hace años en torno al patrimonio romano clásico. Los habitantes de la ciudad han sufrido una cierta metamorfosis desde posiciones bastante alejadas de su propia historia y de su patrimonio, a una identificación actual con el mundo romano que se materializa en una amplia participación en eventos, acciones y programas culturales relacionados con esa cultura. En cualquier caso, el patrimonio genera identidad y atrae un turismo cultural que por acción y reacción también termina generando identidad, lo cual genera y re-genera el tejido cultural re-significando el patrimonio y el propio territorio.

Más arriba comentamos el papel central del patrimonio “nacional”, o de primer nivel, en el establecimiento de la identidad. Es indudable el papel que ese mismo patrimonio juega también como atractor de turismo cultural masivo. Sin embargo, el turismo cultural se caracteriza por un comportamiento más ralentizado, donde el patrimonio regional o de segundo nivel juega un papel muy importante en propiciar y sostener redes culturales en cada uno de los territorios. Un ejemplo clásico lo constituye la enorme e importantísima red de museos estatales y locales estadounidenses, instituciones emanadas directamente de las sociedades de historia local y regional, que soportan para el público local y para el turista la Historia parcial de cada uno de los territorios de la unión. Por otro lado, un resultado que se repite cuando estudiamos las “agendas” de los visitantes a una ciudad o territorio es que, mayoritariamente, suelen elegir este tipo de museos como primer destino, esperando encontrar una visión de conjunto que les sitúe conceptualmente en la zona y que sirva como ‘*organizador previo*’ de su visita, con el apoyo o no de tecnología móvil (Ibáñez et al., 2012). Unas tendencias y mecanismos que hemos encontrado igualmente cuando hemos estudiado otras redes locales y regionales (Eidelman, Roustan & Goldstein, 2008) tanto en museos de historia como de otras disciplinas (Santacana & Llonch, 2008).

La tercera razón para contemplar el patrimonio desde el punto de vista del ciudadano gira en torno a la siguiente pregunta: ¿Qué tiene el patrimonio para que resulte tan atractivo? Robert K. Sutton (2015), historiador jefe de los servicios de parques nacionales estadounidenses, se preguntaba y contestaba: *Why do you think people should visit historic sites? You can get good history from books, but to visit, touch, feel, and experience the places where something happened is the best way to learn History*. Efectivamente, llevamos ya bastantes años constatando que la experiencia patrimonial tiene una significación importante para los visitantes. Obviamente el patrimonio no tiene un cheque en blanco y es posible sufrir visitas

masivo de sol y playa, de hecho hay propuestas más sostenibles, aunque su incidencia por el momento es porcentualmente muy escasa (Ramos, 2007).

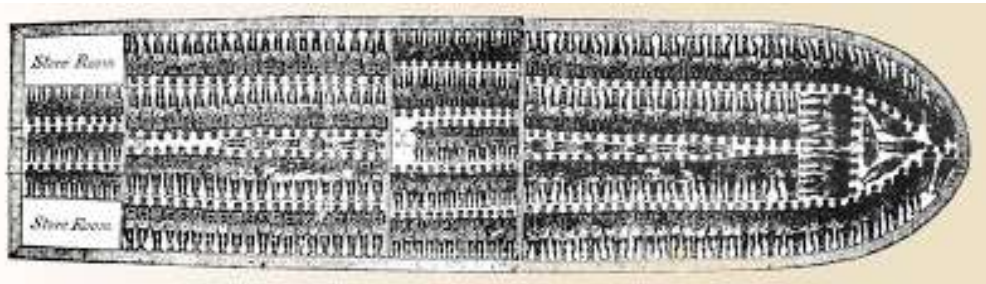
al patrimonio muy poco gratificantes. Con independencia de la calidad del patrimonio mismo, la experiencia patrimonial puede ser muy positiva o simplemente insulsa, trivial o poco perdurable; pero un dato que se repite en las evaluaciones de público de las visitas al patrimonio es que, para que una persona califique la visita de mala o muy mala, tiene que haber tenido un problema importante generalmente asociado a la calidad de los servicios (maltrato de alguno de los encargados, frustración por no haber obtenido alguno de los servicios, etc.) y, sin embargo, difícilmente obtiene este calificativo la experiencia patrimonial en sí misma por muy tradicional o superficial que haya sido. ¡Incluso si la experiencia no ha sido satisfactoria, la calificación obtenida suele ser, al menos, de 6 sobre 10!

Podríamos pensar que las personas somos muy condescendientes, lo cuál puede ser cierto, pero estos criterios no se aplican con la misma vehemencia cuando pedimos a las personas que evalúen su experiencia turística, por ejemplo. En este caso, son capaces de suspender a un restaurante o a un hotel en cuanto el servicio no ha sido de su agrado. Parece que el patrimonio goza de un halo de credibilidad ante el que, haga lo que haga la institución, la experiencia tiende a ser positiva. Se pueden apuntar varias razones: a) La experiencia patrimonial siempre tiene una dimensión positiva en sí misma porque el patrimonio tiene un valor y, por tanto, el contacto con el patrimonio siempre es algo positivo. b) En segundo lugar, el patrimonio puede desarrollar un primer nivel de admiración o contemplación que siempre es posible desarrollar, por lo que el visitante tiene al menos una lectura accesible. c) En tercer lugar, la visita al patrimonio se realiza habitualmente en un clima de ocio cultural que supone una ruptura de la cotidianidad, que también tiene un valor intrínseco. Además, no es menos cierto, que acerca al patrimonio tan solo un pequeño porcentaje de personas que ya tienen una disposición previa a considerar su valor. Por otro lado, lo que sí hemos percibido en diversas evaluaciones es que también hay aspectos negativos que hacen bajar la valoración del patrimonio. Uno de ellos muy claro es la repetición de la oferta. El otro es la creación excesiva de expectativas que no son correspondidas en la visita.

El patrimonio está igualmente bien considerado como institución social y de conocimiento. El público estadounidense considera a los museos como uno de los recursos más importante para la educación, así como una de las fuentes más fiables de información objetiva, más fiables -en cuanto a la información histórica proporcionada- que los libros de texto, los profesores o la familia (ver el estudio de la *American Alliance of Museums*, citado en el apartado de 'Museum Facts' de su página web: <http://www.aam-us.org/about-museums/museum-facts>). El museo conserva su halo de institución respetable y una imagen de valor probado. Además, en los últimos años la experiencia museal se ha enriquecido con numerosas actividades que hacen que la mayor parte de las personas sea capaz de recordar visitas sorprendentes y espectaculares que van creando un mundo positivo en torno al museo (Azoulay, 1994).

La experiencia patrimonial tiene también una gran potencia cognitiva como escenario de aprendizaje y cambio conceptual, considerados estos desde un punto de vista de las ciencias del aprendizaje (Illeris, 2012; Sawyer, 2014). Desde hace años venimos acumulando evidencias de que las personas, los escolares y las familias, son capaces de cambiar expectativas e ideas previas o de ir incluso más allá que en programas formales de aprendizaje, por su significación a lo largo de la vida (Perret & Perret-Clermont, 2011) por su carácter natural (Asensio, 2015).

Esto se ha interpretado como que la experiencia museal es un escenario más rico para la transmisión del conocimiento porque cuenta habitualmente con una cultura material y con una contextualización que ilustran y arrojan el nuevo conocimiento (Kavanagh, 1996). En el museo de ciencia, el maestro que quiere ilustrar el efecto Coriolis⁵ dispone de un montaje (que en el aula es imposible), donde puede generar la expectativa fenomenológica simple y romperla con unas instrucciones, lo que dará pie a la reflexión y a la teorización correspondiente. En la misma línea, alguien que haya visto en un museo marítimo los documentos sobre la disposición de los esclavos en un barco negrero es difícil que olvide la impresión, máxime si le están mostrando una reproducción real de un barco, con la disposición de las cadenas bajo-cubierta, el plano de ubicación y el conjunto de reglas que debían cumplir.



Plano De Un Barco De Tráfico De Esclavos. Tomado de La Casa De La Historia Diana Uribe.

La experiencia patrimonial parece tener también mucha fuerza a la hora de conformar nuestro pensamiento histórico (Boxtel et al, 2015 a y b). Nuestro propio equipo de investigación lleva diez años trabajando en el Museo y Parque Arqueológico de Cueva Pintada en las Islas Canarias. Se trata de un yacimiento entre los siglos VII y XIV, en el que aparecen restos de la cultura canaria nativa antes y justo después del contacto con los castellanos y portugueses. Los estudios de público han mostrado una satisfacción sostenida y unos niveles adecuados de comprensión a pesar de la dificultad de muchos de los conocimientos manejados (la confusión entre paleolítico y neolítico, la dificultad de interpretar la cultura material o el desconocimiento del contexto de época medieval tanto africano como europeo). Este museo es un claro ejemplo de la puesta en marcha de estrategias exitosas para superar la dificultad de transmisión de estos aspectos históricos a base de eficaces recursos mediadores tanto expositivos como tecnológicos (Sainz et al., 2010; Asensio et al., 2012).

Algo similar podríamos contar sobre nuestra experiencia a la hora de diseñar el Museo de la Evolución Humana de Burgos o el museo del Hidalgo sobre la figura y momento histórico de El Quijote, la novela de Miguel de Cervantes de la que se acaba de cumplir el IV centenario. En ambos casos fue clave realizar antes una investigación de los públicos sobre las características de los conocimientos sobre el tema, en un caso de la paleontología y la evolución humana, y en otro de la vida pública y cotidiana del siglo XVI, para poder proponer unos montajes que incidieran y apoyaran la interpretación en aquellas direcciones que conocíamos facilitadoras y dificultadoras de la comprensión y seguimientos del discurso. Por ejemplo, la confusión entre los tipos de homínidos y sus localizaciones, o la relación de nuestra especie con los diferentes homínidos y los problemas que genera la

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Hwcx_sjpksw

concepción lineal de la evolución, o la siempre convulsa relación entre los homínidos actuales y los primates. Y en el segundo caso, el desconocimiento generalizado de la vida cotidiana o concepciones erróneas potentes sobre la distribución política de la Europa del siglo XVI, la relación real con América en ese momento, o el desconocimiento de la mayor parte de la cultura material a pesar de las numerosas pervivencias que aún hoy podemos rastrear en nuestra propia vida cotidiana, muchas de ellas herederas directas de la influencia del dominio de la época musulmana no ya en el plano político sino propiamente en el cultural, en la alimentación, en el vestido, en la distribución de la casa, etc. (Asensio et al., 2012).

Conocer lo que los visitantes saben y no saben sobre estos temas es fundamental a la hora de diseñar una exposición de manera que consigamos nuestros objetivos. Por ejemplo, uno de los datos más preocupantes que reflejaban las evaluaciones de los públicos de los museos del holocausto era que los visitantes que llegaban ya convencidos de la existencia y los horrores del genocidio salían más convencidos; mientras que los escépticos salían aún más escépticos (MacDonald, 2006). Una vez más se cumplía ese mecanismo psicológico de tendencia natural a la verificación de nuestras propias teorías y actitudes, sean de historia o de física. El problema era que muchos de estos museos estaban más diseñados para impactar visualmente que para modificar ideas preconcebidas y no utilizan mecanismos adecuados para cambiarlas (Horwitz, 2012). Los contenidos de estos museos podían ser espectaculares pero no dejaban de ser distantes cognitiva y emocionalmente, podían transmitir muchos datos pero no necesariamente conectaban con la necesaria asunción, por parte de los visitantes, de ciertos valores de difícil transmisión si no hay un consenso previo de partida.

Veamos un ejemplo, el *Houston Holocaust Museum* abre su exposición con la pregunta ¿Sabías que eran tantos? sobre un mapa de los campos de trabajo y exterminio de la Europa de 1933 a 1945. Se busca una respuesta obvia a la pregunta y que ya es conocida de antemano por el productor de la exposición. La inmensa mayoría de los visitantes piensan que hubo unos pocos campos, por tanto al ver tantos en el mapa, se busca que se impresiones con la cantidad. Sin embargo, el equipo productor de la exposición no ha tenido en cuenta que esta alta magnitud es compatible con varias consideraciones bastante diferentes. La que se busca es la toma de conciencia de la enorme amplitud que abarca el plan de exterminio. Pero también es la cantidad la que explica que murieran una enorme cantidad de personas de múltiples nacionalidades y de muy diversas características raciales y sociales (lo que negaría que el objetivo fundamental fuera solamente borrar la cultura semítica). E incluso esa cantidad se puede tomar como argumento de que el fenómeno ha sido sobredimensionado para favorecer los intereses sionistas, incluyendo en el mapa instituciones muy diferentes, por ejemplo psiquiátricos o colonias de trabajo (lo cual iría claramente en contra de la intención expositiva).

Los montajes pueden producir por tanto siempre múltiples interpretaciones si no se estudian bien los marcos conceptuales y actitudinales previos de los públicos que las interpretan (Weil, 2002), algo que suele dejarse muy de la mano en el diseño de la mayoría de exposiciones. En ocasiones, exposiciones montadas para transmitir el horror de la guerra son utilizadas para exaltarla, como ocurre con algunas musealizaciones de los campos de batalla (por ejemplo, en el *Mémorial de Caen, cité de l'histoire pour la paix*, al que muchos visitantes se acercan sin más para revivir imágenes y material bélico del Día 'D' y la campaña de Normandía; los niños salen de la exposición y de los audiovisuales excitados disparando y en su

tienda venden material bélico). O viceversa, el patrimonio generado para exaltar ciertas ideologías se han convertido en el símbolo de su ignominia (como ocurre con el *Valle de los Caídos* que construyó el fascismo español y que aún pervive con fondos públicos). En cualquier caso, todo apunta a que la experiencia patrimonial, sea en una u otra dirección, tiene mucha fuerza a la hora de conformar nuestro pensamiento histórico (Boxtel et al., 2015 a y b).

Diseñar la experiencia patrimonial es algo complejo que precisa de una planificación interdisciplinar donde hay que conjugar la visión de las disciplinas de referencia de la temática de la exposición⁶, la visión del ciudadano en tanto usuario, visitante y participante de la exposición, y la visión de la museografía, en tanto intervención sobre el espacio patrimonial que genera unas *affordances* muy potentes (facilitadoras y también dificultadoras) con la elección de la escenografía, de los recursos analógicos o digitales, y de su disposición en la sintaxis espacial (Livingstone, 2006; Hager, 2012).

En resumen, el conjunto del diseño debe estimular el conocimiento, provocar curiosidad y aportar espectacularidad, pero también conectar con expectativas y adaptarse a los niveles de comprensión, teniendo en cuenta las ideas y las teorías previas, apoyándose en aspectos tanto intelectuales como emocionales, con un adecuado balance entre focus y flexibilidad (Martin, 2009). Las evaluaciones nos están mostrando que esto es posible (Falk, Heimlich & Foutz, 2009), que el patrimonio proporciona experiencias concretas que consiguen transmitir a los visitantes tanto ideas e imágenes aisladas como conjuntos relativamente estructurados de contenidos, que pueden llegar a provocar cambios conceptuales sustantivos y que terminan conformando actitudes, como dice Boys (2012) construyendo y de-construyendo el aprendizaje conceptual. El patrimonio es un escenario donde el conocimiento del pasado toma sentido, donde la Historia es cercana, y donde lo ya vivido se relaciona con el presente y el futuro (Chung et al., 2009).

¿Qué es un Modelo de Discurso?

Cualquier análisis sobre el discurso de los museos y el patrimonio debería tener en cuenta tres aspectos (Véase Figura 1).

- A) El primero es la importancia del patrimonio y su tratamiento, con una muy especial mención a la cultura material. Pero sin olvidar, obviamente, que el patrimonio tiene una dimensión intangible.
- B) El segundo es el tipo, la caracterización y la amplitud del discurso disciplinar. A esto hay que anadir su adecuación al conocimiento histórico del receptor (Ercikan & Seixas, 2015), teniendo en cuenta el conocimiento previo de los diferentes tipos de públicos;
- C) El tercero es una concepción museográfica general que afecta a los formatos de presentación, la concepción espacial y el tipo de recursos utilizados en la exposición así como los formatos de dinamización, los programas públicos y educativos que soporta la exposición, y, en general, su plan de comunicación y gestión (Graham et al., 2005).

En suma, el discurso de un museo o un lugar patrimonial es el conjunto integrado de estos tres aspectos, el cual conforma la oferta expositiva, que es en sí

⁶ Teniendo en cuenta que el patrimonio siempre tiene una dimensión histórica superpuesta.

misma un modelo de transmisión de conocimiento. Un modelo es, por tanto, una perspectiva funcional de la posición museológica general de la intervención patrimonial, que se caracteriza por orientar (A) el tratamiento patrimonial, la organización y exposición de las colecciones y su patrimonio intangible, (B) los conocimientos disciplinares e interdisciplinares asociados, incluyendo su dimensión histórica, (C) la museografía y los montajes, que influyen decisivamente en su gestión y su sostenibilidad, y en donde debe plantearse necesariamente la utilización de mediadores comunicativos y tecnológicos, y la recepción de las unidades y del conjunto por parte de los diferentes tipos de público. Un modelo de discurso sería una posición museológica general que orienta de manera decisiva el mensaje expositivo que se transmite, y que influye decisivamente en la gestión institucional.

¿Cuántos Modelos de Discurso existen?

En general, puede hablarse de varios modelos ⁷ de transmisión de conocimiento, que han ido evolucionando a lo largo del tiempo. A continuación, vamos a revisar la naturaleza de estos modelos y su desarrollo. En el siguiente cuadro hemos recogido nuestra visión sobre esta evolución según los tres ejes comentados y cuatro modelos generales del discurso expositivo. Estos modelos fundamentan y suelen orientar una determinada manera de presentación del patrimonio y de la historia que se presenta en sus galerías o en sus espacios abiertos. Las cuatro modelos de discurso son: 1) descriptivo, 2) explicativo, 3) narrativo y 4) participativo. Cada uno de estos modelos de discurso tiene dos versiones con énfasis diferentes que afectan finalmente a la transmisión del contenido histórico.

	Presencia del Patrimonio	Discurso Histórico y Museológico	Recursos y Museografía
Modelo descriptivo Lógica en el objeto	Pieza Colección	Ciclo mínimo o corto Escaso discurso de apoyo	Puesta en valor de lo material tratamiento joya sin apoyos
Modelo explicativo Lógica temática	Con originales Sin originales	Ciclo largo y externo Rico discurso de apoyo	Museografía elaborada con muchos apoyos
Modelo narrativo Lógica personaje	contemplativo inmersivo	Ciclo panorámico ligados a personajes Guión de apoyo	Museografía Basada en la contextualización de los originales
Modelo participativo Lógica integrada	analógico digital	Temáticas y tratamientos Negociados y abiertos	Montajes que favorezcan la participación Muchos apoyos

Figura 1: Los cuatro modelos del discurso de los EPP.

⁷ Que son implícitos, porque en ningún momento se especifican en los proyectos.

Aunque existe una cierta serialidad en estos cuatro modelos, no se dan de una manera serial estricta, ya que es posible encontrar ejemplos de museos clásicos descriptivistas que se inauguran en la actualidad, o museos explicativos surgidos con posterioridad a la aparición de museos narrativos. Por tanto, aunque existan estas sincronías hay una cierta linealidad, surgiendo los museos con el primer modelo descriptivo, con una evolución posterior hacia el modelo explicativo y más tarde la irrupción del modelo narrativo, y solamente hace poco tiempo la aparición de un modelo participativo.

Para contemplar este análisis se solicita al lector un ejercicio de pensamiento convergente, que permita confluir en una caracterización prototípica, una visión mínima y global, a modo de pintura puntillista vista desde lejos. Es evidente que en este análisis cualquier persona podría poner ejemplos de musealización de espacios patrimoniales que encajen con dificultad en las categorías propuestas, pero hay que recordar que el objetivo final es conseguir un análisis comprensivo, y no divergente, que recoja la problemática de los museos y exposiciones, y, en general, de los espacios de presentación de patrimonio.

MODELO DESCRIPTIVO: del patrimonio exclusivo al patrimonio excluyente.

Resumiendo, el Modelo Descriptivo se fundamenta en una lógica de pieza, de cultura material, donde el objeto o la colección, el bien patrimonial, dirige la puesta en valor y es la principal reflexión patrimonial y disciplinar. Por tanto, la ciencia de referencia, sea la historia, la etnología, el arte o la física u otras ciencias, se ciñe al tema y ciclo de una manera corta, a veces mínima, con muy poco recorrido contextualizador o explicativo. La puesta en valor gira en torno a la capacidad de las colecciones de evocar o representar una parte sustantiva del tema a desarrollar. La museología se basa y se restringe a la reflexión sobre los objetos (obras, piezas, artefactos) y a los montajes de su puesta en valor como joya (iluminación, colocación, contrastes de fondos, seguridad, conservación, ...), con muy escasos recursos comunicativos y de apoyo, y generalmente con una dinamización escasa de programas.

El discurso descriptivo se caracteriza por ser el más tradicional, el más clásico. En su origen, la presentación del patrimonio se caracterizaba por una visión centrada en la cultura material y en sus características, su valor simbólico, generalmente unido a su valor material y muchas veces basado en la monumentalidad y en la singularidad. En un principio, el patrimonio con mayúsculas era un resto monumental del pasado, los grandes palacios, templos y esculturas urbanas, los restos de obras arquitectónicas y tecnológicas, y las obras y colecciones de alto valor, muchas veces por su propio valor económico y que se recogieron en colecciones reales y aristocráticas, que dieron origen a los primeros y principales museos y que posteriormente fueron el modelo normativo para el resto de museos y exposiciones. Patrimonio y resto monumental del pasado era lo mismo. Los museos surgen igualmente como espacios de acumulación de objetos valiosos y exóticos provenientes del pasado y de lugares lejanos.

El modelo contemplativo tiene una raíz filosófica idealista, básicamente en la teoría estética de Hegel; de ahí que afecte sobre todo a museos de arte y al patrimonio monumental. Pero afecta también a los museos y sitios arqueológicos, en la medida en que tienen una lectura igualmente esteticista; e incluso al resto de

museos de historia y antropología, o los de ciencia, porque los objetos siempre resisten una lectura preciosista, de joya (no hay más que ver por ejemplo la colocación de las piezas del *Museo Nacional de Antropología* de Mexico D.F., donde un penacho mexica se coloca para la contemplación de sus colores pero no se explica su función ritual; o la colocación del laboratorio completo de Lavoisier en una vitrina, para su admiración, en el '*Arts et Metiers*' de Paris).

El museo tradicional comparte con la historiografía y la 'arqueografía' del momento un paradigma positivista que se basa en una visión acumulativa y descriptiva que, en el mejor de los casos, conduce a tipologías clasificatorias. Todos tenemos en nuestra mente la imagen de los museos clásicos de historia natural con enormes vitrinas para colocar las sistemáticas de las colecciones de malacología, insectos o invertebrados, acompañados de sus etiquetas en latín.

En el contexto más amplio del patrimonio, estamos acostumbrados a llegar a una catedral gótica en la que apenas encontramos algunos paneles generalmente escasos y con datos técnicos descriptivos (medidas, cronologías, periodos estilísticos, detalles constructivos, etc.). Muy habitualmente, el acercamiento al patrimonio se realiza con la ayuda de un "guía" (turístico-cultural), que suele recitar un discurso descriptivo y estereotipado, con mínimas adaptaciones a los distintos tipos de públicos. Siempre recordamos a José, nuestro encantador guía nativo a las pirámides de Yukatan, que tras la visita a Chichén Itzá, nos preguntaba solícito: "¿lo han entendido? porque si no lo han entendido se lo repito". Generalmente los guías tienen un conocimiento muy superficial, en el que no se encuentran cómodos ante preguntas mínimamente elaboradas. Por ejemplo, nuestra experiencia en el tema de catedrales, es que, a la mayoría de los públicos, les fascina que les expliquen que en sus comienzos las catedrales eran a la vez hospitales, colegios universitarios y mercado en sus laterales (mucho más que el número exacto de plazas del coro), les gusta conocer procesos constructivos (mucho más que los nombres de cada elemento arquitectónico o el número de pináculos), y les atraen detalles curiosos pero contextualizados como las relaciones entre arquitectura y música (mucho más que las dimensiones interiores y exteriores por planta).

La monarquía española, por ejemplo, tiene aún una enorme cantidad de patrimonio de su propiedad particular; palacios y entornos patrimoniales a los que se accede previo pago y que solamente se pueden visitar con visitas programadas dirigidas por unos "guías de patrimonio". Estas visitas son un ejemplo claro de descripciones sin fin sobre dinastías y parentescos, influencias de los validos y referencias a los gustos de época, detalles de los techos, de los relojes o de las pinturas. Si preguntáramos a los asistentes a la salida de una visita a los palacios de Patrimonio Nacional sobre lo que les acaban de contar, nos encontraríamos con un nivel de comprensión y retención mínimo. Sin embargo, este patrimonio sigue jugando el papel de símbolo del poder de las monarquías absolutas, lo mismo que ocurre con el enorme patrimonio particular de la Iglesia o de las órdenes militares. Y así es percibido por los visitantes que, aunque no recuerden el número de habitaciones del palacio, se irán con el sentimiento encogido al comparar cómo viven los reyes y cómo viven ellos.

El modelo descriptivo se fundamenta en un modelo epistemológico acumulativo de información y, por tanto, trata de transmitirla al receptor en la creencia de que cuanto más información se tiene más se conoce. Es un modelo enciclopedista que, en el mejor de los casos, va acumulando distintos tipos de

información sobre el bien patrimonial, primero de ordenamiento de la propia forma del objeto, de manera comparada, relacional y funcional.

La vasija Portland es uno de los restos patrimoniales más relevantes de la época alto-imperial romana. Desde 1945, este vaso de vidrio romano ha estado expuesto en el *British Museum* y ha tenido a su lado varios textos que, en su mayoría, describían las medidas, el material, las escenas que representa y su interpretación. Una información de enciclopedia, pero que no tiene por qué ser la misma que aparece en una exposición. La pieza se expone discursivamente aislada, solamente ubicada cronológicamente y culturalmente de manera genérica, y sin formar parte de un discurso más general ni aprovechar su enorme potencial para ilustrar aspectos sobre las modas ornamentales o sobre las creencias y ritos religiosos, o sobre la vida cotidiana o sobre el proceso de producción del vidrio.

En un primer momento disciplinar es lógico que los esfuerzos se centren en una visión acumulativa y descriptivista de la cultura material. Pero no se puede confundir la función institucional de documentación de la cultura material, incluso de investigación en su fase de catalogación y producción de las tipologías, con la estrategia comunicativa global de la institución. En un sentido similar la monumentalidad puede ser un excelente aliado de la puesta en valor del patrimonio y de la cultura material. Así, por ejemplo, en un estudio realizado hace unos años por nuestro propio equipo sobre la *Casa Museo de El Greco*, en Toledo, indicaba que el 'apostolado' del museo era menos valorado (incluso tomado por una copia) que el que se exponía en el conjunto monumental de la catedral.

En el modelo discursivo descriptivista podemos distinguir dos énfasis diferentes: lo que podríamos llamar 'modelo de pieza' frente al 'modelo de colección'. Esto se debe, no tanto por un desarrollo en la concepción patrimonial o histórica, como a un cambio en el ámbito museológico y museográfico con una diversificación mayor de formatos y la inclusión de tecnologías de mediación. La propia concepción oficial de patrimonio, materializado en las directrices de UNESCO para ser reconocido como patrimonio de la humanidad, evolucionó desde un primer momento en que se reconocía a un bien aislado como patrimonio de la humanidad, a un segundo momento en el que para ser reconocido como tal se primaban 'Conjuntos Monumentales' o 'Ciudades Patrimonio de la Humanidad' o 'Rutas Patrimoniales', denominaciones todas ellas que implican conjuntos de cultura material y no solamente bienes aislados por muy importantes que sean.

El modelo descriptivo es el modelo clásico, todos los museos históricos empezaron con este modelo y han ido evolucionando. Sin embargo, no hay que irse exclusivamente a museos como el Gardner de Boston para encontrar este tipo de museos, ya que no es privativo de los museos clásicos⁸. Hoy en día se pueden encontrar museos nuevos con esta orientación. El modelo de pieza pervive de manera clara en muchos museos de arte: cada obra tiene una información descriptiva mínima en una cartela, que no establece relación con el resto de las obras presentes en la sala y que tampoco establece relación con un discurso general. A falta de discurso general, suele existir un ordenamiento cronológico, pero en el que son habituales enormes lagunas o reiteraciones o rupturas de ciclo en función de diferentes criterios o problemas. Además, la mayoría de esas

⁸ El Museo Gardner suele ponerse de ejemplo en los manuales y cursos de museos porque no solamente se montó, al gusto de su fundadora, como un museo clásico, sino que estipuló en su testamento que la exposición permanente debe permanecer inalterable y no debe ser nunca alterada sustancialmente (<http://www.gardnermuseum.org/>).

exposiciones carecían de elementos comunicativos que apoyaran el mensaje expositivo. El modelo descriptivo no es privativo de un bloque temático como el de los museos de arte, muy al contrario, podemos encontrar museos de arte claramente instalados en otros modelos, y además con independencia de que sean museos de colecciones clásicas o modernas, o que sean instituciones recientes o no. Museos que romperían con ese viejo cliché serían, por poner solo algún ejemplo entre muchos posibles, el *Denver Art Museum*, el *Peabody Essex Museum* o la *York Art Gallery*, cada uno en su estilo pero todos con un fuerte componente participativo. El argumento se complementaría con museos que no son de arte y que sin embargo claramente se corresponden con un modelo descriptivo. Todos conocemos exposiciones de arqueología en las que se recogen vitrinas y vitrinas de material, e incluso museos de historia que son una acumulación de objetos cada uno con su cartela pero sin un discurso general que los una. Igualmente, podemos rastrear el modelo en museos de ciencia natural o en museos de ciencia donde se acumulan astrolabios y relojes de longitud, con un tratamiento de joyas, sin que nadie explique para qué sirven, cómo se utilizaban, quienes los usaron, ... o se dé opción a contar la primera vez que tú mismo usaste un sextante. Pero no es menos cierto que cada vez resulta más improbable encontrar este modelo en los museos nuevos o en las remodelaciones de los antiguos. Lo habitual es encontrar un modelo ya contaminado por el siguiente modelo explicativo. El modelo descriptivo sigue estando muy presente en el patrimonio '*in situ*'. La mayoría de los restos patrimoniales que uno encuentra por los caminos, sean acueductos, castillos, minas o paisajes, suelen responder al modelo descriptivo. Muchas veces por sus dificultades de musealización, pero otras por la simple y clásica mentalidad monumental de las intervenciones.

El principal problema del modelo de pieza y colección es su superficialidad y su escasa conexión con los públicos, pero también su escasa potencia para soportar un discurso historiográfico rico y atrayente. La mayoría de los criterios expositivos y de los escasos apoyos comunicativos que se incluyen en este tipo de exposiciones suelen compartir un alto nivel de encriptamiento. El discurso (plagado, por ejemplo, de vocabulario técnico o de conceptos de alto nivel disciplinar) suele refugiarse en un halo de especialidad solamente accesible a los expertos, que repele a la mayoría de las personas que se acercan al patrimonio con interés pero sin necesariamente una formación específica en el contenido y los detalles de las colecciones. Los datos de evaluación indican que tan solo entre el 1 y el 5% de los visitantes de museos (dependiendo del tamaño y de la especialización) muestran familiaridad con los contenidos de la exposición (Asensio, Pol & Gomis, 2001).

El museo tradicional es un museo exclusivo, de élite y para las élites. Los museos y las primeras visitas al patrimonio surgen como una actividad propia de las clases más poderosas y no terminan de perder ese carácter por mucho tiempo (de hecho está presente en muchas manifestaciones actuales de determinados museos, por tamaño y titularidad de las colecciones está más presente en los museos nacionales, mientras que por tipologías de contenidos es más acusado en los museos de arte). En primer lugar la propiedad de las colecciones era privada y generalmente con un aire aristocrático que recordaba constantemente su condición a las clases bajas. En la actualidad, si exceptuamos las visitas escolares (que en algunos museos alcanzan hasta el 70% del total), los visitantes de los museos siguen siendo una élite (nivel de estudios de licenciado y socio-económico

medio-alto o alto). Igualmente las decisiones se colocaban en el mismo plano. Los especialistas son instrumentalizados por las clases poderosas para su propio servicio a cambio de disfrutar temporalmente del favor de los 'dioses'. Por tanto, los especialistas, lejos de ser servidores públicos al servicio de la sociedad, se comportan con ésta como los 'héroes' escogidos para tomar las decisiones y salvaguardar el patrimonio.

El museo acumulativo no se plantea la conexión con la sociedad, sino que tiene sentido en sí mismo, en la conservación de las colecciones y su visión “transmisiva”, que es pasiva. En todo caso, es el visitante el que debe acercarse al patrimonio, el que tiene que tener nivel para darse cuenta del valor de los objetos (recordemos aquella fiebre delirante de muchos conservadores que defendían que los objetos hablan por sí mismos con independencia del receptor). Pero no solo la visión epistémica del museo era elitista, también lo es toda su gestión. El museo, o los propios lugares de presentación del patrimonio, no hace nada por atraer a los públicos, más bien al contrario se ponen barreras muchas veces utilizando la propia conservación del patrimonio como excusa para su encriptamiento y alejamiento de la sociedad. Recientemente, un colega francés, durante una visita a una de las ciudades españolas patrimonio de la humanidad, hacía notar la diferencia entre un modelo participativo, en el que el ocio y la vida ciudadana se realiza con facilidad en el entorno patrimonial, y un modelo contemplativo, donde se restringe sobremanera el acceso al patrimonio, convirtiéndolo en un símbolo minimalista y aislado, al que hay que pagar por ver y que incluso físicamente se retrotrae tras unos muros (Santacana & Coma, 2010). El museo y el patrimonio exclusivo terminan siendo socialmente excluyentes para la mayoría de la sociedad, al serlo con segmentos mayoritarios de sus públicos.

MODELOS EXPLICATIVOS: del patrimonio interpretativo al patrimonio comprensivo.

Resumiendo, el Modelo Explicativo invierte la relación entre cultura material y disciplina de referencia que establecía el modelo descriptivo tradicional. La cultura material pasa a depender ahora de la disciplina, ya que son estas ciencias las capaces de dar una visión de la cultura a la que se refieren las piezas y las colecciones. El modelo explicativo se fundamenta en una lógica temática aportada desde las disciplinas de la cultura material. La reflexión -patrimonial y disciplinar- es amplia, de ciclo largo y con un fundamento tanto interno como externo a las colecciones, buscando explícitamente un recorrido explicativo. La puesta en valor gira en torno a la significación del tema a desarrollar y se apoya por igual en los conocimientos de ese tema y en las piezas y colecciones exhibidas (Herms & Blockley, 2006; Steg et al., 2013). La museología se basa en una temática amplia a transmitir, en la Historia, sin perder de vista la reflexión sobre los objetos, pero rellenando los huecos si es necesario para sostener el guión expositivo. La museografía implica una gran profusión de recursos comunicativos y de apoyo, y generalmente con una dinamización amplia de programas, especialmente de carácter educativo (Cook et al., 2010). En el modelo explicativo, los recursos y programas tienen entidad en sí mismos, ya que son una vía importante en la consecución del fin último de la exposición que es la transmisión de un conocimiento determinado, al que contribuyen por igual las colecciones y los

conocimientos de las disciplinas de referencia aunque no tenga apoyo material. Resolver adecuadamente esta relación es la cuestión medular del modelo explicativo.

En el modelo explicativo, al contrario que el anterior, el concepto de interpretación tiene una raíz filosófica en disciplinas de corte científico, donde la explicación es un valor innerente al proceso de valoración del objeto. La interpretación surge antes en el patrimonio natural que en el cultural (Steg et al., 2013), ligado primero al movimiento de puesta en valor y conexión social de los parques nacionales y de las grandes colecciones de los museos de Natural History. Museos como el Field Museum o el Natural History Museum de Nueva York, o la propia Smithsonian recogen el reto de la Red de Parques Nacionales y de autores como Freeman Tilden (en patrimonio natural) y Chandler Screven (en museos) (Herms & Blockley, 2006). La interpretación toma como base la transmisión del conocimiento con un fin divulgativo y educativo que provoque a su vez una puesta en valor, que redunde en la potenciación del propio conocimiento científico. Conectar y concienciar a la sociedad de las problemáticas científicas para que ese conocimiento se incorpore a la propia sociedad y consiga un retorno de medios a la propia naturaleza o a la propia ciencia.

En 1944, las tropas aliadas capturaron un submarino alemán del tipo U-505. Tras ser estudiado hasta sus piezas más pequeñas, fue finalmente instalado en la Museum of Science and Industry de Chicago como homenaje a los más de 55.000 marineros muertos en la WWI & WWII. Durante todos estos años esta Galería ha sido permanentemente visitada por colas interminables de visitantes que entraban en el submarino para un recorrido por su interior mientras se les explicaba el contexto histórico, la potencia de fuego, la vida a bordo, los motores y su propulsión, los principios de navegación y un largo etcétera. En la actualidad, el submarino sigue siendo uno de los "highlights" del museo, ocupando una galería propia, donde se exponen colecciones complementarias, audiovisuales, interactivos, manipulativos, etc., que conservan su carácter y tono explicativo. Este modelo explicativo es el primero que se plantea "enganchar" al visitante, "envolverlo" en una experiencia cognitiva significativa (posteriormente incorporaría el componente emocional) y materializarlo en la exposición mediante recursos 'interactivos'. Una tendencia que aún se conserva (Templeton, 2011).

El discurso explicativo utiliza el conjunto del patrimonio de referencia, las colecciones o los conjuntos patrimoniales (por ejemplo, el sitio arqueológico o la propia ciudad) para transmitir conjuntos organizados de conocimientos relativos a las disciplinas científicas (sobre las culturas, sobre los periodos históricos, sobre los fenómenos científicos, sobre los movimientos artísticos, sobre los paisajes o los ecosistemas). Un ejemplo privilegiado es la exposición realizada hace unos años sobre la cultura de los "Iberos", un conjunto de pueblos históricamente minorizados por su contemporaneidad por el mundo romano que termina vencidos y asimilados militar y culturalmente. Sin embargo, los iberos no eran un conjunto de pueblos menores con una cultura escasamente elaborada. Por el contrario, su gran estatuaría refleja una potencia representacional de alto nivel y elaboración, los bronceos su poder militar, sus ciudades una gran estructura social, su cerámica la estilización de la vida cotidiana o sus exvotos la riqueza del mundo de las creencias. Hace unos años, varios museos europeos se pudieron de acuerdo para celebrar una gran exposición sobre los iberos, cuyo objetivo era cambiar nuestra apreciación de esa cultura. El diseño de la exposición y todos sus

contenidos estaban orientados a aportar imágenes y explicaciones sobre la enorme dimensión del mundo ibérico y su relación en igualdad con las culturas peninsulares de entre tres y dos milenios. Este mecanismo de detectar una idea previa errónea (una 'misconception') o poco elaborada, y tratar de modificarla mediante una intervención de educación patrimonial (Jiménez et al., 2010; Fontal & Ibáñez, 2015) es un planteamiento nuevo y totalmente diferente de la endogámica puesta en valor del patrimonio monumental. El objetivo de adquisición explícita de un conocimiento nuevo implica una planificación previa que abarca los conocimientos históricos y disciplinares diversos; implica igualmente un conocimiento sobre el receptor, sobre los públicos y la sociedad; y una puesta en marcha de estrategias comunicativas en la exposición que sirvan para hacer llegar esos nuevos conocimientos de una manera eficaz (Asensio, 2013).

El modelo explicativo busca explícitamente la conexión con los públicos. Se llega a hablar así de un museo comprensivo en la medida en que debe ser cognitivamente accesible a los visitantes. El patrimonio y los museos ponen en marcha procedimientos de comunicación con los públicos de manera que tratemos de transmitir esos contenidos. Del mismo modo, los lugares de presentación del patrimonio y la propia exposición comienzan a llenarse de recursos comunicativos en formatos muy diferentes: textos y paneles, audiovisuales, montajes manipulativos (hand-on), 'interactivos'; un proceso que se dispara con el desarrollo de las llamadas nuevas tecnologías primero analógicas (teatros virtuales, diaporamas), y luego digitales (juegos digitales, mesas táctiles, realidad aumentada o realidad virtual) (Clark, 2011).

Otro problema diferente es que los medios o formatos empleados en la comunicación expositiva de estos nuevos contenidos sean eficaces (es decir, consigan su objetivo final de cambio conceptual) y eficientes (es decir, lo consigan mediante unas estrategias sostenibles y balanceadas entre el coste de los medios y sus fines). Las evaluaciones realizadas sobre las exposiciones, en particular, y sobre la educación patrimonial (Ibáñez, Fontal & Cuenca, 2015), indican que estos escenarios de aprendizaje informal suelen ser bastante eficaces en cuanto a la adquisición de nuevos conocimientos en general (Schauble et al., 1996; Asenjo, Asensio & Rodríguez, 2012), y en historia en particular (MacRaney & Russick, 2010; Marcus, Stoodard & Woodward, 2012), aunque no tan eficientes (debido al coste de las inversiones y la insostenibilidad de su gestión). Sin embargo, tenemos aún pocos datos en cuanto a su capacidad para producir cambios conceptuales profundos y el manejo de teorías complejas y estructuradas que provoquen realmente un cambio explicativo (Ohlsson, 2011). Por el momento hay resultados optimistas (Crowley, Pierroux & Knutson, 2014) y otros más decepcionantes y críticos (Eshach, 2007; Ucko, 2010; Rogoff, 2012). Pero lo que sí tenemos es la evidencia del testimonio de multitud de visitantes que han pasado por exposiciones explicativas y que han adquirido unos conocimientos sustantivos (Comas-Quinn, Mardomingo & Valentine, 2009; Kumpulainen & Lipponen, 2012; Klossteman, 2014).

Entre los museos que comparten el modelo explicativo también puede haber diferencias notables. Es lógico, ya que, en este análisis, estamos tratando de poner límites a un continuo. De hecho, es fácil encontrar ejemplos de museos y espacios de presentación de patrimonio que utilizan el modelo explicativo como

una hipertrofia del modelo descriptivo⁹. Es decir, lo que hacen es superponer sobre el modelo anterior centrado en la colección, un discurso explicativo más general de un periodo o temática más amplios. Esta estrategia suele producir exposiciones muy exhaustivas, que resultan agotadoras para el visitante, ya que tratan de utilizar cantidades ingentes de información, no siempre relevante y al servicio de un interés comunicativo, sino más bien al servicio del compromiso del comisario de la exposición (del equipo productor, pero que muchas veces es personalista) con su comunidad científica de referencia. Se convierte así en una exhibición elitista y encriptada, es explicativa, pero a un nivel tan alto que raramente enlaza con los intereses de los visitantes (una gran parte de las exposiciones temporales conmemorativas suelen utilizar este modelo).

En estos primeros momentos del modelo explicativo hemos dicho que hay un énfasis aún compartido con la colección y por tanto la presencia de los originales en el montaje es sustancial. Este peso de los originales en el discurso expositivo se va a ir perdiendo progresivamente en el modelo explicativo hasta el otro extremo, en el que los originales, la colección, pase a un segundo plano, y en algunos casos extremos pueda incluso desaparecer. El modelo explicativo más habitual es, por ejemplo, el de los centros de interpretación, especialmente aquellos que tienen una colección extraída del lugar patrimonial en que se encuentran (aquí no hay diferencia conceptual con los llamados 'museos de sitio'). Una colección extraída *in situ* se utiliza para ilustrar un discurso general sobre el periodo o la cultura de referencia, sea de un parque natural, de una batalla o de los restos de sílex de un campamento paleolítico.

Los museos de ciencia y tecnología fueron evolucionando hacia un modelo explicativo que se iba centrando en los fenómenos y en los conceptos y teorías científicos. Una de las instituciones que marcó el camino fue sin duda el *Museum of Science and Industry* de Chicago. El desarrollo natural del modelo llevó a relegar las colecciones primando montajes más centrados en la explicación y cada vez más atractivos y espectaculares. Las restricciones que imponía el uso de los originales terminaron por estorbar a los diseñadores, surgiendo así el modelo de los '*science center*'. El *Exploratorium* de San Francisco ha pretendido convertirse en referente de este tipo de centros, pero fue generado por otras instituciones como el Deutsches Museum de Munich, el Science Museum de Boston o el Arthur Franklin Institute de Filadelfia, y muchos museos de historia natural como el *Field Museum, Denver* *Museum of Nature and Science* o *Milwaukee Public Museum*, sin olvidar el liderazgo siempre indiscutible de la Smithsonian Institution. Es cierto que las instituciones de patrimonio natural y científico tuvieron el protagonismo del modelo explicativo en un primer momento, pero muy pronto se fueron sumando los museos de antropología, de arqueología y de historia, como siempre, los museos de bellas artes han sido más lentos y conservadores (a continuación se recoge un cuadro de ubicación de las tipologías de museos respecto a los cuatro modelos de discurso).

⁹ Una exposición sobre Alexander von Humboldt recogía, a través de sus viajes, una muy seria reflexión de la tradición alemana racionalista frente a la concepción científica empirista. Como actividad "explicativa" se proponía la confección de un marca-páginas con una frase del maestro alemán, que no ayudaba nada a comprender la exposición. Muchos museos siguen planteando a los visitantes juegos de letras, como si encontrar en un panel de letras revueltas la palabra '*morganucodon*' nos hiciera comprender algo de la evolución humana, o la palabra '*mansio*' nos explicara algo de la complejidad de las comunicaciones en época romana.



Figura 2: Idealización de la relación entre los tipos de museos y los modelos de discurso.

En Europa, con el consiguiente decalaje habitual en los temas de museología (MacDonald, 2006), hemos ido incorporando estos modelos en la misma dirección. Los modelos explicativos pasaron de los primeros defensores como el Natural History de Londres o el *Palais de la Découverte* parisino, a los museos sin colección como el *Experimentarium* danés o el primer *Cosmo-Caixa* en Barcelona. Los grandes museos y las grandes instituciones de historia y arqueología se han apuntado igualmente a este modelo explicativo, si bien quedándose en el primer nivel de convivencia con la colección, pero superando con mucho la fase de modelo descriptivo, e incluyendo progresivamente en la exposición apoyos audiovisuales, manipulativos e interactivos.

Las galerías de los museos de historia desarrolladas bajo el modelo explicativo, por su propio carácter, han sido utilizadas no solo para aprender historia sino para aprender sobre la historia, es decir, aprender historia en un sentido instrumental, competencial y metodológico (McRainey & Russick, 2010). Cantidades ingentes de profesores llevan a sus alumnos al museo, no solamente a aprender la temática concreta de la exposición, sino para hacer lecturas transversales, teóricas y metodológicas (Marcus, Stoodard & Woodward, 2012).

Museos explicativos exitosos ha habido muchos. Por su envergadura e influencia deberíamos citar en primer lugar a la Smithsonian institution que ha venido marcando la pauta de las buenas prácticas en una gran cantidad de campos de la acción no solo expositiva sino museológica. Sus exposiciones, de alto nivel científico junto a una museología socialmente correcta y relevante, han sido la base para una museografía explicativa que utilizaba en cada momento tecnológico todos los avances disponibles para conectar con los públicos y transmitirles todo tipo de conocimientos. Por poner un ejemplo, al mismo tiempo que los franceses encerraban en una vitrina el laboratorio de Lavoisier, como ya hemos comentado, la *Smithsonian* utilizaba los instrumentos de Edison para explicar la electrificación de las ciudades y las sociedades de finales del siglo XIX. En la misma línea resulta interesante comprobar el gran éxito de la fórmula del *National Archives*, donde millones de visitantes cada año van a ver no solamente la carta magna estadounidense, sino a que les expliquen el desarrollo institucional del país.

Otro ejemplo de buenas prácticas ha sido la *American Association of State and Local History*. Muchos de los museos que conforman esta red explican la historia estatal y local con gran profusión de medios comunicativos y con un manejo amplio de las fuentes recogiendo respetuosamente (especialmente en los

últimos años) las versiones no solo de las minorías europeas sino de los nativos, con diferentes versiones de los mismos hechos. Muchas de estas instituciones han sido la base para la contribución de académicos, estudiosos, asociaciones e instituciones para un mayor desarrollo de las historias locales.

En Europa podrían ser muchos los museos que podríamos citar de este modelo pero destaquemos solamente tres. El primero sería la *Haus der Geschichte*, el famoso museo de Bonn con dos recorridos paralelos por las dos alemanias, federal y democrática, desde la WWII hasta la caída del muro. Esta casa de la historia mezclaba los objetos de época con documentos primarios y secundarios para conformar un recorrido que conseguía introducir al visitante en la doble ética de la guerra fría. *Crypa Balbi* explica como ningún otro el desarrollo de una ciudad del mundo clásico como Roma con sus expansiones y reducciones de perímetros, su vida cotidiana y su cultura, utilizando herramientas analógicas como las ilustraciones y maquetas, y mezclando en su discurso las colecciones con los restos del yacimiento *in situ*. El tercero sería el *Laténium, Parc et Musée d'Archéologie de Neuchâtel*, un museo que incluye ya herramientas tecnológicas digitales y una moderna museografía al servicio de la reconstrucción de un discurso histórico muy técnico y riguroso pero bien adecuado a las necesidades de los visitantes.

El principal problema del modelo explicativo es su encriptamiento. Paradójicamente, el modelo explicativo surge con la etiqueta de interpretativo. Siendo conscientes de la dificultad del discurso científico experto, explícitamente el modelo explicativo se propone la ayuda a la conexión de los visitantes con el contenido patrimonial a partir de una serie de actividades explicativas que ayuden a la comprensión. El problema del modelo explicativo es doble: por una parte, carece de un modelo de cómo funciona la comprensión de los visitantes, de hecho carece de modelo de visitante porque los estudios de público son posteriores a la aparición del modelo interpretativo (Asensio et al., 2014); y segundo, carece de un método de transmisión del conocimiento científico. Esto lleva al modelo explicativo a un tipo de problemas muy similar al escolar, donde también hay que transmitir un conocimiento científico progresivamente de mayor nivel, y durante mucho tiempo se ha venido haciendo sin una teoría del aprendizaje ni un adecuado modelo didáctico. Lo mismo que ocurrió en el ámbito escolar, el modelo explicativo se movió entre dos opciones bastante simplistas. La primera es la de que el conocimiento científico se transmite sin adecuación, simplemente con una buena organización y estructuración conceptual, pero donde es la disciplina de referencia la que marca la lógica estructural de la transmisión. Así, el conocimiento queda explicado si está correctamente expuesto, en paneles por ejemplo, con una terminología correcta y con una exhaustividad suficiente. La segunda, muchas veces mezclada con la anterior, se basa en una adecuación intuitiva, mediante ejemplos o actividades que se quedan muy cortas, que están muy alejadas de la complejidad conceptual y teórica del contenido, que es lo que al visitante le genera problemas de comprensión.

El modelo explicativo sigue teniendo pendiente ambos problemas. Por una parte, el modelo explicativo carece de un modelo complejo y completo de cómo funciona la comprensión de los visitantes (Templeton, 2011). De hecho los estudios de público son posteriores a la aparición del modelo interpretativo (Asensio et al., 2014). Por otro lado, carece de un método de transmisión del conocimiento científico (cita.....). Los estudios de visitantes han avanzado mucho en la construcción de un modelo de visitante (Diagnault, 2011), pero las

exposiciones raramente lo incorporan de manera sistemática (Aidelman et al., 2013); y complementariamente, la evaluación de exposiciones ha avanzado también en la consideración de la accesibilidad no solamente física y sensorial sino también cognitiva (Diamond et al., 2009; Falk & Dierking, 2013) aunque igualmente no suele ser tenida en cuenta por los comisarios y diseñadores de la exposición.

MODELOS NARRATIVOS: del patrimonio comunicativo al patrimonio inmersivo.

Resumiendo, el Modelo Narrativo recurre a la relación directa entre personas buscando un anclaje en un principio de realidad; los visitantes ven a personas desarrollando acciones claramente identificables, sobre el apoyo de un patrimonio original, y, en los mejores casos, en una contextualización lo más realista posible. El mecanismo básico es una estrategia conversacional que busca una comunicación más efectiva y natural. No se trata ya de que algo y alguien te cuenten lo que pasó, sino que tú te asomas directamente a lo que pasó, pudiendo formar parte, aunque sea marginalmente, de lo que pasó. El modelo narrativo se fundamenta en una lógica de contar historias, que tiene en cuenta la temática aportada tanto desde las disciplinas de referencia como desde la cultura material (Roberts, 1997), pero que construye un guión sostenible en términos comunicacionales, tomándose ciertas licencias de carácter que vienen de la literatura, del teatro y del cine. La reflexión patrimonial y disciplinar es de ciclo medio, más o menos amplia dependiendo del momento histórico que se pretende recrear, en cualquier caso supera el ciclo corto del modelo descriptivo y no suele llegar al ciclo largo del modelo explicativo.

La puesta en valor gira en torno a la significación del conjunto del contexto en el que se desarrolla, el tema y los conocimientos que se transmiten y las piezas, colecciones y patrimonio que se muestran (Tsybulskaya & Camhi, 2009). La museología se basa igualmente en esos tres aspectos para sostener el guión expositivo. La museografía no suele ser explícita, al menos en la visión de las escenas principales, pudiendo tener complementariamente espacios de interpretación o exposición, que suelen implicar la misma profusión de recursos comunicativos y de apoyo que se utilizaban en el modelo explicativo. Pero estos recursos museográficos suelen estar en espacios anexos a las escenas principales, sin formar parte de las mismas. En el modelo narrativo se utilizan también programas públicos y educativos, que suelen desarrollarse en el mismo entorno narrativo, por lo que son difícilmente segregables del resto de la oferta.

La dimensión mayor de los modelos narrativos son los entornos denominados de “living history”. Estos espacios son una curvatura en el continuo espacio-tiempo, que no solamente te permite “espiar” otro momento histórico, sino que te permite “vivir como si” fueras un personaje de esa época, colaborando en algunas actividades simples pero que dan una gran sensación subjetiva de inmersión (Anderson, 1991). Es evidente que entre un diorama y una recreación histórica hay una enorme diferencia. Aunque los dioramas sean muy buenos, por ejemplo, los espectaculares y recientes del *Pequot Museum*, apoyados incluso con sistemas de audiovisuales y de juegos digitales, y aunque la recreación sea modesta, hay un notable salto cuantitativo en términos de esfuerzo y de potencial comunicativo, pero desde el punto de vista cualitativo ambas son una

contextualización y ambas implican el uso de patrimonio original y un gran respeto al rigor del mensaje transmitido. Aquí hay que hacer notar la diferencia entre tratamientos más y menos respetuosos con el patrimonio, así como montajes de más o menos calidad. Obviamente, todos conocemos montajes ‘plásticos’ de dinosaurios o de vikingos de muy baja calidad, o montajes de cartón piedra que “recrean” escenas temáticas con poco rigor de las disciplinas de referencia (por falta de calidad de la producción, o, lo que es peor, porque cometen errores históricos en la utilización de los objetos o en el *attrezzo*). Una contextualización debe ser muy rigurosa y en los aspectos que se desconocen deben dejarse guiar por mecanismos de lo que podríamos llamar ‘historia experimental’, por similitud de la llamada ‘arqueología experimental’.

El Modelo Narrativo supone en el fondo una vuelta a mecanismos de transmisión más psicológicos (Bruner, 2003). De una parte, la aceptación de que el patrimonio es producto de un grupo humano y que la cultura material es fruto de las personas y los pueblos. El patrimonio recupera a la persona: “las personas son más importantes que los objetos”, fue la frase estrella de la reunión de Melbourne de ICOM en 1998. Un representante de la tribu maorí defendió ante la asamblea que cuando él va a los museos de su cultura (elaborados con el modelo de la cultura occidental) veía objetos pero no veía sus espíritus, faltaban los miembros de su comunidad, Es decir faltaban los miembros de su comunidad, las voces de su cultura¹⁰. Esta vuelta a la personificación del patrimonio es muy importante, porque significa el reconocimiento explícito de que la cultura material es un medio para un fin más importante y que aquellos discursos de la tradicional puesta en valor del patrimonio (la vieja museología) que se circunscribían al bien patrimonial (la pieza), se quedaban cortos. Siempre que se llega a este punto hay que recordar que los nuevos modelos explicativo, narrativo o participativo, no suponen una pérdida de valor de las piezas y colecciones, y muchísimo menos un menor énfasis en su conservación, un argumento torticero utilizado en demasiadas ocasiones para mantener el poder y los privilegios personalistas a falta de una reflexión seria sobre el patrimonio, su puesta en valor y su sostenibilidad (Campolmi, 2015).

De otra parte, el modelo narrativo recupera el mecanismo psicológico básico de comunicación oral que no es otro que la conversación: una persona contando algo a otra persona. Este principio básico no es el que se utiliza en el modelo explicativo, la explicación es un método filosófico, que tiene al menos dos problemas: uno es que no es un formato natural, sino un medio de comunicación, el escrito, de segundo orden, con unas claves negociadas y mucho más complejas; y el segundo, es que la explicación implica el manejo de unas reglas estructurales (de gramática del discurso), que deben ser compartidas entre el emisor y el receptor, y que permanecen implícitas; y en tercer lugar, el modelo explicativo suele basarse en la utilización de un nivel conceptual cada vez de mayor rango o nivel, utilizando conceptos y teorías complejas. Estas limitaciones del modelo explicativo provocaron una vuelta a un modelo más natural y directo, que emplea mecanismos conversacionales más efectivos, los mismos que utilizamos en la conversación diaria. Por ejemplo, nuestras charlas suelen ser muy reiterativas, se dice varias veces lo mismo de varias formas y no importa repetirse; o por ejemplo, existen

¹⁰ ‘Voices’ fue el título de una exposición con este espíritu en el Foro de la Cultura, Barcelona, 2002.
<http://www.monakimprojects.com/projects/voices#slide-21>
<http://www.fundacioforum.org/eng/download/eng/b04.pdf>

muchos mecanismos de énfasis conversacional que dan la clave a la otra persona de que justo esa parte es muy importante. Sin embargo, en una explicación escrita suele evitarse la reiteración; o también se pierden muchos de los mecanismos de énfasis al ser el escrito un texto mucho más plano. Cuando un monitor de una actividad de patrimonio utiliza el modelo explicativo puede introducir de nuevo estos mecanismos orales, pero indudablemente se ve influido por la estructura inicial del discurso y por tanto necesariamente pierde valor conversacional, y consecuentemente pierde capacidad de conexión con el receptor.

"Living History is an idea well known to lay historians and museums interpreters but seldom heard of in academia", así comienza Anderson (1991) su conocido volumen sobre *'Living History'*. En sus inicios era una práctica más que una reflexión, con un carácter interpretativo, como apoyo al modelo explicativo que acabamos de comentar anteriormente, y que en sus niveles actuales y elaborados se va convirtiendo en un movimiento participativo que anunciará el modelo siguiente que veremos a continuación, pero que en su esencia constituye un modelo aparte, con un planteamiento epistémico, histórico y psicológico diferente, y que ha generado igualmente sus propios recursos e instituciones característicos.

Mención especial merecen los dioramas, por su peso histórico (se desarrollan exponencialmente ya en los años 30 y 40 del siglo pasado) y por su efectividad (siguen siendo muy atractivos y comprensivos para segmentos muy amplios de público). Los dioramas consisten en la contextualización escenográfica de originales, es decir, son originales integrados en una "escena", en la que una parte de los elementos se recrean mediante técnicas plásticas pero manteniendo el rigor patrimonial y la puesta en valor del objeto original y real que se incluye en el diorama. Y la escena seleccionada suele narrar una acción prototípica. Los dioramas evolucionaron posteriormente a escenarios que incluían a su vez otros medios comunicativos haciéndose más activos y participativos (por ejemplo, un diorama clásico sería *'The Indian Buffalo Hunting'* y uno más reciente, *'Rain Forest'*, ambos en el *Milwaukee Public Museum*). Los dioramas han tenido también un peso muy importante en los museos de historia, por ejemplo los que se recogen en el *Vicksburg National Military Park*, sobre la famosa batalla de la guerra civil estadounidense o el famoso del *National Museum of American History*, sobre la guerra del Vietnam¹¹. Los dioramas y las escenografías han sido y siguen siendo muy importantes en los museos de historia (Sherman & Rogoff, 1994). Cualquiera que haga un recorrido por los museos vikingos europeos, por ejemplo, se encontrará con exposiciones (Moesgaard, Oslo), en las que nos aparece un amplio conjunto de escenas que le aportarán una representación de la que será imposible deshacerse cada vez que vuelva a activar sus conocimientos sobre la gran cultura alto-medieval del norte europeo. Sin embargo, varios trabajos han puesto de manifiesto que los dioramas siguen manteniendo un gran poder de atracción para los visitantes, sobre todo los menos expertos, y que sigue siendo mucho más "interactivo" que muchas propuestas digitales (Bitgood, 2011).

Los dioramas tienen un pariente pobre, la escenografía, un montaje sin originales que se basa sin más en la potencia de la recreación plástica de una escena. Es obvio que la calidad comunicativa de una escenografía depende de su calidad material, pero además, desde el punto de vista patrimonial e histórico, su

¹¹ Un curioso museo, ahora en renovación, montado en torno a un enorme diorama es el llamado *Cyclorama*, en Atlanta, sobre la base de un inmenso lienzo histórico (de 11 metros de altura por 117 metros de largo) que representa la batalla de Atlanta de 1864.

valor dependerá del rigor patrimonial y del rigor histórico en el que se fundamenta. Desgraciadamente, las escenografías suelen estar realizadas por personas poco especializadas y con escaso asesoramiento y control, lo que suele conducir en muchas ocasiones a malos productos finales en los que las "ausencias" de contenido son recreadas según criterios 'creativos' y no históricamente rigurosos. Estos excesos de recreación, muchos de ellos verdaderos abusos de cartón piedra de dudoso gusto estético, fueron utilizados por los conservadores más tradicionalistas para atacar el modelo narrativo. Curiosamente, se solían referir a esos montajes como disneyzación del patrimonio, olvidando que el gigante de la fábrica de sueños suele disponer de equipos de asesores mucho más amplios y rigurosos que muchas de las exposiciones de patrimonio ('Pocahontas' o 'Ulysses' ha sido películas mucho más rigurosas y comprometidas con el genocidio de los indios norteamericanos o con el acercamiento de la mitología a los jóvenes, que muchas exposiciones de museos de antropología o historia).

Los dioramas y las escenografías han sido y siguen siendo muy importantes en los museos de historia (Sherman & Rogoff, 1994). Cualquiera que haga un recorrido por los museos vikingos europeos, por ejemplo, se encontrará con exposiciones más valorables (Moesgaard, Oslo) o menos afortunadas, en las que nos aparece un amplio conjunto de escenas que le aportarán una representación de la que será imposible deshacerse cada vez que vuelva a activar sus conocimientos sobre la gran cultura alto-medieval del norte europeo. Una realidad, largamente probada, es que los dioramas no gustan a los expertos. Es evidente que los expertos no precisan de una contextualización de los originales, es más, suele perturbarles, porque es muy difícil, incluso en realizaciones de alta calidad, que un diorama no contenga alguna toma de decisiones sobre aspectos menores con los que el experto no esté de acuerdo. Además, y esto hay que reconocerlo, se ha abusado mucho de dioramas de mala calidad cuyo resultado es estéticamente penoso y científicamente pernicioso porque transmiten una imagen falsa. Los diseñadores abandonaron los dioramas por varias razones, hacer un diorama es muy difícil, es caro y, además, era una solución museográfica que ya estaba profusamente realizada en muchos museos, por tanto no era novedoso, por lo que con su propuesta y realización ya no podía marcar tendencia (un pecado capital para un diseñador). Así que era preferible orientar los diseños expositivos hacia montajes más especulativos, como por ejemplo los tecnológicos (menor coste real, pero mayor coste aparente, lo que permite cobrar más al cliente, que generalmente es una administración pública donde el firmante no arriesga su propio dinero) (Jiménez et al., 2010). Sin embargo, varios trabajos han puesto de manifiesto que los dioramas siguen mateniendo un gran poder de atracción para los visitantes, sobre todo los menos expertos, y que sigue siendo mucho más "interactivo" que muchas propuestas digitales (Bitgood, 2011).

El modelo narrativo ha ido evolucionando desde propuestas más contemplativas, como los dioramas clásicos, hasta propuestas de recreación más inmersivas y participativas, como los '*living history*', pasando por diferentes momentos de contextualización escenográfica (por ejemplo las adecuaciones sobre una base patrimonial) y de contextualización "natural" de los contenidos, por ejemplo los llamados 'ecomuseos' o los 'open air museums' (conceptos difíciles muchas veces de manejar debido a la gran variedad de instituciones que se autoincluyen en esas categorías con propuestas patrimoniales muy diferentes).

Es el modelo narrativo el que ha reivindicado sobremanera el patrimonio intangible, ya que en las propuestas narrativas los aspectos inmateriales juegan un papel fundamental en el guión de la historia. Pero igualmente, en el modelo narrativo la cultura material juega un papel fundamental, como ocurre en instituciones como *Colonial Williamsburg* o *Mystic Seaport*, donde llevan muchos años insistiendo en que la puesta en valor de las colecciones y el rigor patrimonial de las recreaciones y reproducciones son una aspecto central en la valoración de la experiencia por parte de los visitantes (Klingler & Graft, 2012). Los *'living history'* suponen una alternativa muy útil en aquellos casos en los que el patrimonio material es escaso, ayudando a ponerlo en valor mucho más allá de lo que hubieran conseguido los modelos descriptivo o explicativo (el parque danés de la edad del hierro de *Lejre*, es un buen ejemplo de este logro).

Un aspecto central del modelo narrativo es la comunicación a través de personas, y por tanto la formación de las mismas es crucial. Un error muy habitual es pensar que las personas que participan en un parque de historia vivida son actores, y que por tanto desarrollan un papel con claves y técnica teatral. Muy al contrario, las personas implicadas en un *'living history'* tienen una base sobre la que improvisan contenidos en función de la implicación e intereses de los visitantes. Su acción no es una actuación fija sino que varía en cada caso y se va acomodando a la demanda de los participantes. De ahí que suele llamarse *'intérpretes'* en lugar de *'actores'* (por su parte el modelo descriptivo tendría *'guías'*, el explicativo *'monitores'* y el participativo *'mediadores'*, cada uno de ellos con énfasis en funciones diferentes). A continuación aparece un esquema de los nombres y funciones de las personas implicadas en la comunicación de los espacios de presentación del patrimonio, según los cuatro modelos de discurso.

MODELO	Descriptivo	explicativo	narrativo	participativo
PERSONAL DE APOYO	Guía	monitor	intérprete	mediador

Figura 3: Tipos de personal de apoyo comunicativo según modelos.

Por último, no hay que olvidar que los parques de *'living history'* tiene una dimensión turística muy importante y por tanto son atractores y dinamizadores de un territorio, cuya rentabilidad económica y patrimonial no puede medirse en términos aislados sino en el conjunto de la oferta cultural de dicho territorio (Smith, Waterton & Watson, 2012).

Entre los *'living history'* exitosos el referente sin duda es *Colonial Williamsburg*, aunque *Mystic Seaport* ha sabido conjugar el rigor del patrimonio marítimo con el contexto cultural, en un entramado complejo de intereses culturales, educativos y turísticos¹². Resulta muy ilustrativo el caso de *Jamestown* que empezó siendo un parque de *'historia vivida'*, con algunos aspectos criticables desde el punto de vista del patrimonio, como por ejemplo la falta de rigor de las naves y del puerto. Y que sin embargo contribuyó decisivamente al descubrimiento del cercano yacimiento del asentamiento original, conformando en la actualidad una amplia oferta patrimonial de alto interés. Museos que no son *'living history'*

¹² No hay que olvidar que los parques de *'living history'* tienen una dimensión turística muy importante, convirtiéndose a menudo en atractores de todo un territorio, con un impacto económico alto, que no puede evaluarse de manera aislada sino en el conjunto de la oferta del territorio (Smith, Waterton & Watson, 2012).

pero con un fuerte componente narrativo serían muchas de las llamadas casas museo (aquellas que no caen en el modelo descriptivo). Un ejemplo de corte clásico sería la *Margaret Mitchell House and Museum* en Atlanta; mientras que un ejemplo con un planteamiento más reciente a todos los niveles sería el *Tenement Museum* de Nueva York.

Si hablamos de los museos europeos, se repetirían muchos de los modelos de los ejemplos de discursos narrativos en casas museos o en museos de sitio. Un caso particular son las dinimizaciones de yacimientos arqueológicos que se han basado en técnicas de narraciones y teatralizaciones, aunque raramente han pasado de ofertas puntuales o cíclicas. También es posible rastrear un modelo narrativo en muchos museos antropológicos, por ejemplo las desarrolladas en el *Museu del Val d' Aneu*, pero también de manera puntual y generalmente enmarcados en un modelo explicativo. Un caso peculiar ha sido los autodenominados eco-museos, algunos con un cierto interés en el modelo de historia vivida, pero en su mayoría con un foco más etnográfico que histórico y más explicativo que narrativo. Un caso paralelo al de Jamestown ha sido el del *Shakespeare's Globe*, un proyecto de recreación de un teatro inglés de principios del XVII, que comenzó como un proyecto turístico cultural pero que ha dado pie a la puesta en valor del yacimiento inmediato del *Rose Playhouse*, ayudando a su recuperación patrimonial. En el *Globe* se representan obras de teatro clásico pero también se desarrollan visitas guiadas, muchas de ellas tematizadas, y en su museo anexo actores de época explican y narran todo tipo de historias.

En Europa, los '*living history*' han sido tardíos y de hecho aún ocupan una alternativa proporcionalmente casi anecdótica. Por el contrario, especialmente en el caso nor-europeo, han sabido plantear una alternativa claramente mejor dimensionada y sostenible en cuanto a los recursos, manteniendo una alta efectividad y un amplio rigor patrimonial. Son conocidos los casos del *Lejre Museum* y el *Roskilde Museum*, dos espacios de la siempre interesante museología danesa, que llevan muchos años recuperando el patrimonio de la edad del hierro y vikingo respectivamente, y que utilizan, entre otras, técnicas de '*living history*', permanentes en el primer caso, y más restringidas a programas en el segundo.

En Europa, uno de los problemas de la aplicación del modelo narrativo y de la fórmula de '*living history*' ha sido su incorporación dentro del movimiento de las recreaciones históricas, más ligado a la conmemoración puntual de eventos que a la dinamización permanente del patrimonio *in situ*. Estas recreaciones suelen pivotar más hacia demostraciones menos participativas, desarrolladas por actores con un papel fijo, generalmente centrado en reproducir los hechos tal como ocurrieron en un momento dado y menos dados a introducir al visitante de manera más flexible en el momento cultural. Este énfasis se transmite también al planteamiento de la experiencia patrimonial, más preocupada de los hechos históricos que del receptor de los mismos y con un peligro de convertirse en un discurso elitista para especialistas alejado del interés general (una desviación habitual en la mayoría de las recreaciones históricas de batallas de orientación militarista; pero también presente en muchas recreaciones desarrolladas en yacimientos y parques arqueológicos).

Entre las limitaciones del modelo narrativo está que no siempre es fácil componer historias a partir de determinados tipos de patrimonio y que la inversión en términos de planificación inicial, de mantenimiento y de gestión son altos (Graham, Aushworth & Tunbridge, 2005). Es un tipo de intervención

patrimonial que precisa planificación y por tanto una 'visión' reactivamente arriesgada de los gestores. Lo más cómodo es el modelo descriptivo, incluso una pequeña intervención del modelo explicativo; y muchas veces lo más barato a corto plazo, aunque a menudo esas intervenciones más clásicas no sean sostenibles porque no son atractivas. En muchas ocasiones, una inicial falta de recursos puede llevar al modelo narrativo a una oferta escasa y superficial poco sostenible. El modelo narrativo muchas veces es demasiado molecular, se ofrece un contenido aislado sin relación y sin profundización en temáticas más generales. Un peligro real del modelo narrativo es que puede tener una lectura superficial si se queda en historietas de héroes, lo cual enlaza muy bien con la concepción superficial del héroe en el pensamiento histórico. En ocasiones, el modelo narrativo puede transmitir también determinados contenidos alejados de los intereses de los visitantes y hacerlo en un formato en que la sensación final es de alejamiento del patrimonio (por ejemplo cuando el 'centurión' romano se empeña en contar los cien y un detalles constructivos de las catapultas o los tipos de ballesta, o el emigrante neoyorkino nos cuenta los nombres de todas sus cuñadas y sobrinos). Como todos los demás, el modelo narrativo está aprendiendo a convivir con la tecnología (Tallon, 2012; Hwang & Tsai, 2011). Por ejemplo, la tecnología ha aportado una gran dinamismo a los dioramas clásicos (un ejemplo excelente son los del *Pequot Museum*), pero también en los eco-museos o en los parques arqueológicos o en los '*living history*', al aportar un complemento importante con los dispositivos móviles (Ibáñez et al., 2014).

MODELOS PARTICIPATIVOS: del patrimonio de comunidad al patrimonio social.

Resumiendo, el Modelo Participativo insiste sobre todo en atraer a los receptores a una mayor implicación y a unos mayores niveles de reflexión (Heath & Lehn, 2010). Se parte de una epistemología más compleja sobre la base de que la construcción del conocimiento es socio-cultural, en la que necesariamente se amplían los actores y los tipos de conocimiento. Se parte de una noción de conocimiento distribuido dentro de una amplia noción de 'sistema' (Chesbrougg, 2006), con diferentes procesos de participación (Gherab, 2012), buscando una construcción colectiva (Kelly, 2004). No quiere esto decir que en los modelos anteriores, explicativo y narrativo, se acepte el enfoque positivista del modelo descriptivo. Los modelos explicativo y narrativo suelen participar de modelos racionalistas más complejos, pero son aún relativamente compatibles con una visión positivista, acumulativa, personalista y disimétrica, lo cual es incompatible con el modelo participativo.

Considerando este nivel epistemológico y su relación con la teoría de la historia, si el modelo descriptivo era positivista (estructurado según las colecciones y sus tipologías), el modelo explicativo es estructuralista (estructurado según la 'master narrative'), el modelo narrativo es idealista (estructurado en base a los motivos de los agentes históricos, de los personajes individuales), y, por su parte, el modelo participativo sería 'colaborativo' (no hay aún una etiqueta generalizada), estructurado en base a la negociación social de mentalidades grupales compartidas, no individuales. Su fundamento en la Historia vendría de la mano de la tercera generación de la Escuela de los Annales: LeGoff y su 'Nueva Historia', y Braudel con su 'Historia Total'. Las mentalidades pasan a ser la nueva

unidad de estudio, en periodos largos y amplios, unidades que se negocian socialmente, se comparten y se construyen colaborativamente.

El modelo participativo pone el énfasis en la conexión museo-sociedad, en la función social de los museos, como proceso y como producto significativo para la sociedad que lo acoge y lo financia, en el convencimiento de que la cultura material se conservará en la medida de que cada sociedad sea capaz de re-significar el patrimonio dentro de sus propios fines sociales (Frisch, 1997). La cultura material e inmaterial pasa a depender de un proceso de patrimonialización mucho más complejo. La reflexión implica ser capaces de dotar al patrimonio de funciones sociales significativas para la reflexión y la identificación propia y ajena de los colectivos y sociedades (Sabaté & Gort, 2012). El modelo participativo se basa en la lógica de la construcción colaborativa del conocimiento, en nuestro caso del conocimiento patrimonial, temático y necesariamente histórico. La reflexión debería ser tanto de ciclos cortos como largos, aunque en sus orígenes este tipo de modelo se ha aplicado más a un patrimonio más puntual y cercano en el tiempo. La puesta en valor gira en torno a la significación para la sociedad de la cultura material, su temática y sus personajes (Chittenden et al., 2004).

Realmente, la guionización en el modelo participativo es deudora de uno de los tres modelos descritos anteriormente, ya que el modelo participativo se suele sustentar sobre un conjunto de propuestas que precisa una historia de base, que necesariamente debe ser descriptiva, explicativa y narrativa. Habitualmente, las propuestas participativas son más compatibles con modelos explicativos y narrativos, y dentro de ellos, aquellos más elaborados, que implican una reflexión mayor sobre la construcción del discurso y sus objetivos últimos. La museología implica una reflexión amplia, que desde el principio recoja en el modelo de planificación fases de participación social a varios niveles y en varios momentos del diseño del proyecto, de su desarrollo y de su gestión posterior. "Over time, museum audiences are likely to expect to be part of the narrative experience at museums" (Chung et al., 2012). Un problema importante en este tipo de modelo es el dialogo entre narrativas diferentes. El panorama de la narratividad en el museo se complica, ya que existiría una 'master narrative', las narrativas personales aportadas por los usuarios, y una narrativa del 'pro-común' negociada, no necesariamente única ni unitaria, construida en la colaboración entre los visitantes. Una interesante posibilidad es que todas estas narrativas podrían convivir para llegar a un discurso en el que convivan múltiples voces. Sin duda puede resultar complicado transferir esta mirada caleidoscópica del discurso a la museografía. La museografía acostumbra a ser muy lineal, lo que supone un reto a la hora de representar un discurso diverso y abierto mediante unos recursos expositivos fijos y determinados. Esta nueva museografía implicaría necesariamente montajes que provoquen la participación de los distintos colectivos de visitantes (de hecho en este modelo se habla más de participantes que de visitantes). En la museografía analógica hay maneras de promocionar la participación, pero indudablemente han sido las tecnologías digitales las que han facilitado sobremanera la posible interacción de todo tipo de participantes, tanto reales como virtuales (Tippelt, 2011). Normalmente, estos espacios de presentación del patrimonio utilizan una amplia profusión de recursos comunicativos, unos más expositivos, otros más participativos. La ampliación de las funciones sociales de las instituciones patrimoniales implica igualmente el mantenimiento de la diversificación de programas públicos y educativos ya

desarrollados en los modelos explicativo y narrativo, con un mayor énfasis si cabe en la inclusión social de todos los colectivos en estas instituciones culturales, así como en la sostenibilidad socio-económica de dichas instituciones. El museo participativo busca como fin último la armonía social, traducida en el diálogo y la tolerancia como método, el pluralismo y la diferencia como valor, la competencia y la creatividad como herramienta (Laishun, 2010).

Los museos participativos se basan en una primera concepción epistemológica innovadora. Se parte de una base nueva, o al menos se pone un énfasis prioritario, en que el conocimiento es distribuido y por tanto la innovación de la ciencia (en tanto que acumulación constructiva de conocimiento) es distribuida. Se toma conciencia de que la innovación se produce dentro y fuera del sistema o de la organización (Chesbrough, 2006). Se citan tres claves en estos sistemas de conocimiento distribuido: la autoselección, la granularidad y el libre acceso (Gherab, 2012), todos ellos tienen una realidad aplicable al patrimonio y a sus claves de exhibición participativa. Es evidente que los nuevos formatos digitales tienen un papel clave en haber posibilitado y empoderado estas concepciones (Horton, 2012). El posicionamiento básico sería no solo el de posibilitar y dar libertad a los interesados, usuarios y visitantes, para que aporten conocimiento (o elijan no aportarlo), sino armonizar vías para que esta participación se realice de una manera consciente de los productos finales, propositiva en cuanto al posicionamiento y alcance de la contribución colectiva. Es fundamental cuidar los canales de aportación, de modo que se realice mediante unas vías atractivas, sencillas y adaptadas a los diferentes niveles de usuarios, sin que supongan una barrera que filtre el acceso solamente a un grupo de iniciados.

Es evidente que existen propuestas de participación analógica y que se recogían ya en los museos hace tiempo, desde los clásicos libros de comentarios sobre ciertos montajes, a propuestas más elaboradas en las que se proponían actividades concretas a los visitantes que propiciaban su implicación, no solo testimonial sino participando en algún tipo de propuesta constructiva colectiva (Kelly, 2004). Hay que destacar aquí que este tipo de acciones se dieron en todos los museos, si bien de manera aislada, incluidos los museos de arte (Bedford, 2014) y especialmente los de arte contemporáneo (Campolmi, 2015). Muchos de los montajes recogieron en su museografía esta tendencia ya en su fase analógica. Pero indudablemente, ha sido con la irrupción de los nuevos formatos tecnológicos cuando estas posibilidades se han disparado. Los nuevos formatos ya no están tan centrados como los iniciales en proporcionar acceso a la información (un nivel 1.0), sino en propiciar la comunicación entre los usuarios (nivel 2.0), y en la construcción conjunta de conocimientos compartidos (nivel 3.0) (Asensio & Asenjo, 2011)¹³. Los museos participativos deberían moverse en este nivel 3.0; aunque muchas instituciones que se autocalifican de participativas se mueven en un nivel muy superficial, ligado al uso de redes sociales (apenas un 2.0 inicial).

Al comienzo, una función primordial de los museos con sensibilidad social consistió en crear comunidad (Vagnone & Ryan, 2015) y crear identidad (Lubar, 1997; Crane, 2012), servir de base a la realización de eventos y programas en torno

¹³ Estos tres niveles, 1.0 información, 2.0 comunicación y 3.0 interacción con productos finales diferenciados; estos tres niveles enlazan también con los cuatro tipos de discurso, ya que 1.0 se correspondería con los modelos descriptivo y explicativo (centrados en la información), 2.0 con el narrativo (centrado en la comunicación) y el 3.0 con el participativo (centrado en la interacción y en la generación colaborativa de producciones de memoria).

al patrimonio que supusieran una revitalización de la vida cultural, una puesta en valor de determinados tipos de patrimonio no suficientemente valorados hasta entonces (lo que en su momento denominamos museos de identidad y de mentalidad: Asensio, 2012; Asensio et al., 2012). Otra función fundamental de los discursos participativos es la recogida de testimonios para el establecimiento de exposiciones dedicadas a la memoria de acontecimientos históricos recientes (Kyvig & Marty, 2000). La recogida de testimonios, la posibilidad de completar e incluso valorar respetuosamente los testimonios ajenos, la aportación de referencias primarias o secundarias, la importantísima aportación de cultura material asociada a la memoria, y un largo etcétera, son las principales funciones que cumplen este tipo de montajes basados en un discurso participativo (Lubar, 1997; Crane, 2012). En los que se trabaja el modelo participativo a diferentes niveles, en la construcción del conocimiento por el procomún, en la aportación de testimonios de memoria como documentación del proceso y en la participación de actividades y eventos de dinamización en la propia institución (Davison, 2005).

La recogida de memoria no se restringiría a la historia reciente ya que nuestra identificación o nuestra opinión valorativa puede y debe aplicarse también a momentos históricos alejados en el calendario pero muy cercanos, por ejemplo, en la construcción de nuestra identidad. En el parque arqueológico de Cueva Pintanda, citado ya anteriormente, hemos visto el peso de sus opiniones sobre las culturas nativas en relación con ideologías actuales y los problemas de comprensión que generan las interferencias de interpretaciones erróneas de su propio patrimonio en la construcción actual de la identidad (Asensio et al., 2012).

Los modelos participativos plantean también el desarrollo de programas sociales y comunitarios a través de la participación en propuestas inicialmente más o menos ligadas al patrimonio (Archivald, 1999). En una línea similar ha aparecido el concepto de museo social¹⁴, muy amplio y reciente, como para valorar su alcance (Alcaide, Boya & Roigé, 2010; MECD, 2015), pero es cierto que si bien no está produciendo aún un determinado tipo de propuesta museológica completa y diferenciada, si está influyendo en las maneras de plantear los museos con una sensibilidad nueva (Scheiner, 2010). El modelo de museos participativos ha estado más presente en los museos de antropología e historia, pero están igualmente presentes en todas las temáticas (Bedford, 2014), sean de ciencia, arqueología o arte (Campolmi, 2015).

Entre los museos más exitosos de este modelo podríamos citar el caso de ciertos museos claramente pioneros en plantear la conexión con la comunidad y la participación de los públicos, así como la memoria y la creación de discursos no ya paralelos sino complementarios. En Estados Unidos cabría destacar el *Civil Rights Museum* en Birmingham, Alabama, un centro con un discurso realmente impresionante y una exposición emocionalmente inmersiva, con múltiples recursos donde reflejar tus emociones, tu memoria y tus reflexiones. En una línea similar, las exposiciones de la *Brooklyn Historical Society* se plantearon hace mucho tiempo hacer comunidad y primar las demandas de la misma a su vez como reclamo cultural (más recientemente el *Bronx Museum* o el *Museo del Barrio*, serían experiencias comunitarias participativas, lindando en ambos casos los planteamientos del museo social); y también, en general los museos de las

¹⁴ Esta es una etiqueta antigua en el contexto iberoamericano, especialmente el argentino, y que recientemente ha sido rescatada en los ámbitos anglosajones y seguida en varios países europeos como ligada a los planteamientos de los museos participativos y con sensibilidad social.

migraciones, como el *Immigration Museum*, de Melbourne, o el *Museo de la Inmigración*, en Buenos Aires; aunque algunos de ellos, como en el de la isla de Ellis, el modelo es más explicativo y la participación más superficial). El *Chicago History Museum* recoge desde hace tiempo un trabajo encomiable de exposiciones que a partir de las expectativas de los visitantes potenciales plantean múltiples vías de participación que terminan completando las historias que lanza el propio museo (en este caso con una museografía con propuestas tecnológicas muy atractivas para favorecer la participación no solo 1.0, sino también 2 y 3.0). En Canadá, un país casi siempre fiable a la hora de plantear una museología crítica y novedosa, cabe destacar por ejemplo el Pointe-à-Callière (Montreal Museum of Archaeology and History), un museo capaz de integrar el patrimonio material con la historia del territorio de una manera diferente y atractiva. Algo que se ha dado de manera más natural al patrimonializar y posteriormente musealizar la memoria de acontecimientos históricos recientes como en el caso del *Museo Memorial de la Resistencia Dominicana* que se inserta en el conjunto de la Red Latinoamericana de Sitos de Concencia, que promueven la revisión de mensajes desde colectivos implicados en contiendas militares o civiles, y víctimas visibles e invisibles. Un papel relevante tendría también el *International Institute for the Inclusive Museum*, que fue de las primeras redes en reflexionar de manera amplia sobre la inclusión y la exclusión en el mundo de los museos.

En Europa, podríamos empezar citando el caso de la *National Museums Liverpool*, un conjunto de 7 museos en red, que ha sabido ir más allá de la participación superficial (2.0) para plantear experiencias realmente de implicación local en la exitosa recuperación territorial urbana. En la parte peninsular del País Vasco podemos encontrar el *Bakearen Museoa*, que recupera la memoria de la masacre de Gernika, planificada por España y ejecutada por la aviación alemana e italiana en 1937. Este museo es un ejemplo internacional de trabajo por la paz, foco de participación y generador de proyectos. Algo similar podríamos decir del *German Emigration Center*, como ejemplo de los museos de la emigración surgidos en los últimos años y en su mayoría con un carácter explicativo-participativo. Entre los de memoria reciente se podrían citar el *Auschwitz-Birkenau Miejsce Pamięci i Muzeum* (Polonia) o el *Centre de la Mémoire d'Oradour sur Glane* (Francia).

Ya dijimos anteriormente que un modelo de discurso sería una posición museológica general que orienta la toma de decisiones sobre cómo organizar y exponer las colecciones y los conocimientos asociados, que por tanto conforma de manera decisiva el mensaje expositivo. Desde esta perspectiva, el museo participativo puede considerarse un modelo ya que supone una toma de posición sobre todos estos aspectos. Sin embargo, es cierto que muchas propuestas participativas que podemos encontrar en los museos no responden aún a un modelo general de discurso. En muchas ocasiones, las propuestas participativas son acciones aisladas que no van seguidas de una consideración general sobre el resto de los aspectos del planteamiento institucional patrimonial. Incluso podemos encontrar muchos museos con un discurso participativo explícito y que sin embargo, mezclan ciertas propuestas participativas con los otros modelos. Un ejemplo en esta dirección sería el *National Museum of the American Indians*. Se trata de un museo nacido bajo la consideración explícita de la participación de los nativos en diálogo constante con los conservadores y con partes importantes de la sociedad como especialistas en historia, profesores de historia, profesionales de diversas disciplinas y muy distintos tipos de públicos, que durante un plazo de más

de 10 años fueron invitados a participar en diferentes tipos de acciones que fueran definiendo el tipo de discurso que se pretendía proponer para el futuro museo. Apesar de este comienzo, las exposiciones sorprenden por su carácter muy contemplativo que conceden a los visitantes un papel general muy pasivo, a no ser que se participe en sus múltiples programas y eventos, que son muy frecuentes pero que no siempre están activos. Este comentario no debe entenderse en absoluto como una falta de mérito. Por el contrario, el *National Museum of American Indians*, lo mismo que los dos futuros museos nacionales que está preparando la *Smithsonian Institution* respectivamente sobre las poblaciones Latina y Afroamericana, supone un modelo reflexión del trabajo sobre las sensibilidades de las minorías.

La connivencia de los recursos de los cuatro tipos de discurso es posible: contemplar y admirar la descripción de las colecciones, comprender y aprender las explicaciones de sus principios, vivir y recrear las narraciones de sus personajes y reflexionar e identificarse a través de la participación en sus propuestas y contenidos. Sin embargo, no suele ser fácil combinarlos todos en un discurso común que, además, debe tener un compromiso epistemológico general con uno de los tipos de discurso.

En la literatura museológica algunos autores han hablado de 'museo total' para referirse a estas instituciones que tratan de presentar patrimonio natural, material e inmaterial sobre una base descriptiva (con un peso importante en ocasiones de los originales) dentro de un discurso explicativo (por ejemplo Wagensberg, 2005). Es cierto que uno puede rastrear instituciones de este tipo, algunos ejemplos interesantes podrían ser el *Esbjerg Maritime Museum* en Dinamarca, el ya citado *Laténium* de Neuchatel, o algunos de los 'living history' que mantienen a su vez museos *in situ*.

Uno de los rasgos que caracteriza este tipo de propuestas es la utilización de una amplia gama de recursos analógicos y tecnológicos, así como una oferta muy amplia de programas públicos y educativos, junto con una alta presencia social con eventos y canales de todo tipo. El único peligro de este tipo de instituciones es que, al utilizar profusamente todos los formatos, terminarían por homogeneizar la oferta. No hay que olvidar que uno de los rasgos de puesta en valor del patrimonio es la singularidad, un perfilamiento que sería no deseable que se perdiera en el proceso de puesta en valor del mismo. Es muy posible que la homogeneización de la sintaxis expositiva sería percibida como negativa por los usuarios (cita de los resultados en esta dirección de la evaluación de Cosmocaixa.....).

Epílogo: ¿estamos pidiendo demasiado al patrimonio?

Probablemente el nivel de exigencia vaya parejo al nivel cultural de una sociedad. Cada vez somos más exigentes con los espacios de presentación del patrimonio (EPP) y con sus discursos. No solamente les pedimos monumentalidad y preciosismo sino también espectacularidad, comunicación eficiente y sostenibilidad. No creemos que sea malo aumentar nuestro nivel de exigencia, pero sí creemos que es importante que tomemos conciencia de que lo que nos proponemos es más complicado que lo que veníamos haciendo hasta ahora.

Recordemos que, en el ámbito educativo, cuando se cambió de una enseñanza tradicional a una enseñanza comprensiva, también se produjo un cambio de nivel de exigencia. Pasamos de hacer repetir los teoremas o el sistema periódico, y de acumular fechas y nombres de héroes y mapas de supuestos

dominios territoriales, a pedirle al alumnado que entienda cómo funcionan las valencias químicas, que comprendieran el concepto de inercia, que anticiparan probabilidades a partir de un estado de eventos, o que entendieran las causas y consecuencias de un *'impeachment'* presidencial y las diferencias entre el paisaje del pleistoceno y del holoceno. No vamos a entrar ahora en el tema de si estamos preparados o no para este cambio tanto a nivel de teoría del alumno como de modelo didáctico (sin olvidar la capacidad de las disciplinas para estructurar los contenidos y “marcar” jerárquicamente su relevancia). Solamente queríamos recordar lo que supone el aumento de exigencia. El modelo de enseñanza tradicional era coherente, se basaba en una visión enciclopédica del saber, en una concepción positivista del conocimiento, en un modelo de ser humano que prima la práctica y la memoria, y en una didáctica de repetición y manejo de aversión extrínseca.

Algo muy similar nos ocurre con la evolución entre la museología tradicional (la que estaría a la base del modelo descriptivo) y la nueva museología o museología crítica (que progresivamente habrían inspirado los nuevos modelos discursivos explicativo, narrativo y participativo). Sabemos bien qué era la vieja museología y su modelo descriptivo de discurso. Era y es un modelo coherente, tanto que, para una parte de los conservadores, sigue siendo el modelo “justo y necesario” (estamos seguros de que incluso para algunos es su deber y salvación”), que tan solo precisaría de pequeños retoques y adecuaciones *'a la mode'*. Los museos que siguen actuando sobre la base de dicho modelo, siguen apareciendo ante una parte importante de la sociedad y ante muchos expertos como los defensores de los valores tradicionales. Y no es menos cierto que la sociedad que los acoge les muestra no poca devoción, especialmente las élites económicas, poco ilustradas, pero que les sacan un beneficio directo e indirecto. Por el contrario, conceptos como la nueva museología o la museología crítica no sabemos aún en qué se materializan y aunque uno pueda encontrar intentos de sistematización (Gurion, 2006; Santacana & Hernández, 2006, Simon, 2010), no hay un acuerdo explícito suficientemente extendido entre los profesionales y tampoco existen decálogos de principios de prácticas que nos diferencien y orienten en las nuevas intervenciones. La museología (sin adjetivo), entendida como una visión global del patrimonio, ha evolucionado hacia un modelo más complejo en el que las funciones del museo y de los sitios patrimoniales se diversifican, sin perder de vista las funciones clásicas de conservación y puesta en valor de la cultura material, pero con un peso de lo intangible, con un rigor disciplinar y a la vez una visión interdisciplinar, generadores de conocimiento, con una necesaria adecuación a sus usuarios, con una función cultural, educativa, social, comunitaria y turística, y en el que la sostenibilidad económica es fundamental para su propia pervivencia. Indudablemente, ¡todo un reto!

Perseguir estos objetivos sigue siendo posible desde diferentes modelos de discurso, siempre que estos sean conscientes y lo más coherentes posible. Incluso sería posible la connivencia de varios modelos de discurso a lo largo de una sola exposición, aunque sospechamos que en esos casos el planteamiento museológico general debe ser más elaborado que el que presenta algunos de los modelos de discurso más clásicos, si no quiere pagarse el precio de una yuxtaposición lineal y superficial, como ocurre en algunas exposiciones modernas, más pensadas desde la museografía (desde los recursos) que desde la museología.

Esta exigencia y esta toma de conciencia son imprescindibles porque el patrimonio está siendo utilizado partidistamente por el poder para manipular las mentalidades sociales. Hace tiempo que se vienen perfilando mecanismos de manipulación de masas cada vez más efectivos, por ejemplo, el uso del deporte como plataforma ideológica, la creación de rutas turísticas o la utilización sesgada de los datos de inmigración. Pues bien, el patrimonio hace tiempo que viene siendo utilizado en la misma dirección. Los espacios de presentación del patrimonio o los formatos audiovisuales, como el cine o la televisión (lo mismo que en su época lo fue el teatro), están siendo manipulados en favor de determinadas ideologías, siempre al servicio del poder social y económico. En estos días, la nueva serie de la televisión pública española sobre Carlos I (Carlos V en Alemania) se anunciaba con la siguiente frase “para que no te cambien tu pasado”; sin olvidar que una de las series de mayor éxito de los últimos años llevaba el nombre de “cuéntame lo que pasó”. La reciente reapertura del *Museo Arqueológico Nacional* (del que solo el nombre en un estado pluri-nacional es ya toda una toma de postura) ha sido un espacio de enfrentamiento entre diferentes posiciones, que hace que, por ejemplo, las Islas Canarias desaparezcan sistemáticamente del discurso general. Otra oportunidad perdida en un país en el que se sigue retorciendo hasta el alma las interpretaciones del patrimonio antropológico o etnográfico con el fin de presentar un panorama igualitario.

Por el contrario, se precisaría de una visión más inclusiva del patrimonio, donde diversas interpretaciones fueran posibles y se primara la diferencia como un valor (Acuff, 2014). El modelo participativo estaría más cerca de esta necesidad ya que estaría más atento a la memoria sin discriminaciones y sería más respetuoso con las diferentes interpretaciones. Un modelo inclusivo en el que todos nos veamos reflejados y que por tanto todos consideremos imprescindible conservar.

En suma, el patrimonio, recogido *in situ* o en los museos, es un escenario privilegiado para tomar contacto con la Historia de una manera activa y reflexiva. Los espacios de presentación del patrimonio son confiables y atractivos para los ciudadanos, constituyendo una herramienta muy potente para desarrollar conocimientos, valores e identidades. El panorama del patrimonio se ha enriquecido con propuestas muy elaboradas, pasando de modelos más descriptivos a modelos más propositivos, explicativos y narrativos, superpuestos con un modelo participativo que permite a los ciudadanos colaborar a través del patrimonio en la re-significación de su propia cultura. El Patrimonio se ha convertido en el ágora de la Historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuff, J.B. & Evans, L. (Eds.) (2014). *Multiculturalism in Art Museums Today*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Aidelman, J., Gottesdiener, H. & Le Marec, J. (2013). Visiter les musées: expérience, appropriation, participation. En: Gottesdiener, H. & Davallon, J. (Eds.) *La Muséologie: 20 ans de recherches*. Association Publics et Musées: Université D'Avignon, pp. 73-114.
- Alcaide, G., Boya, J. & Roigé, X. (Eds.) (2010). *Museus d'avui, els nous museus de societat*. Girona: ICRPC.
- Alcaide, G. & Burch, J. (Eds.) (2011). *La patrimonialització de l'arqueologia..* Girona:

- ICRPC.
- Anderson, J. (Ed.) (1991). *A Living History Reader. Volume one: Museums*. Nashville, TE: American Association for State and Local History.
- Archivald, R.R. (1999). *A place to remember, using History to build community*. Lanham, MD: Altamira Press.
- Asenjo, E., Asensio, M. & Rodríguez, M. (2012). Aprendizaje informal. En: Asensio, M., Rodríguez, C.G., Asenjo, E. & Castro, Y. (Eds.): *Museos y Educación. Series de Investigación Iberoamericana de Museología*, año 3, volumen 2.
- Asensio, M. (2012). From Identity Museums to Mentality Museums: Theoretical basis for history museums. En M. Carretero, M. Asensio & M. Rodríguez (Eds.) *History Education and Construction of Identities*. (Series from R. Ashby, S. Foster and P. Lee (Eds.) "International Review of History Education". Charlotte, NC: Information Age Publishing. Chapter 17, pp: 257-268
- Asensio, M. (2013). Cajas de Cristal Rubí o de cómo musealizar la cultura de la vid y del vino / "Ruby glass boxes" or how museumization vine and wine culture. En: Celestino, S. & Blánquez, J. (Eds.) *Patrimonio Cultural de la Vid y el Vino / Vine and Wine Cultural Heritage*. Madrid: UAM. pp. 38-83.
- Asensio, M. (2015). El aprendizaje natural, la mejor vía de acercarse al patrimonio. *Revista Educatio Siglo XXI*. 33, 1, 55-82.
- Asensio, M., & Asenjo, E. (Eds.) (2011). *Lazos de Luz Azul: Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0*. Barcelona: UOC.
- Asensio, M., Asenjo, E., Castro, Y. & Pol, E. (2014). Evaluación implicativa: hacia una visión generativa y participativa en la gestión de audiencias. En: Arrieta, I. (Ed.) *La sociedad ante los museos. Públicos, usuarios y comunidades locales*. Bilbao: EHU-UPV. PP: 79-119.
- Asensio, M., Mahou, V., Rodríguez, C. & Sáenz, I. (2012). Concepciones Erróneas en los Museos de Historia: una evaluación en el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada. *Educación y Futuro: Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas*. 27, 15-49.
- Asensio, M., Paredes, P., Rodríguez, J.A. & Pol, E. (2012) Gestión de Colecciones del Museo del Hidalgo. En: Asensio, M., Cabrera, A., Asenjo, E. & Castro, Y. (Eds.): *Gestión de Colecciones. Series de Investigaciones Iberoamericanas de Museología*, año 3, volumen 1.
- Asensio, M. & Pol, E. (2012). Nuevas tendencias en museología: Museos de Identidad y Museos de Mentalidad. En: Blánquez, J., Celestino, S., Roldán, L., Bermedo, P. & Sanfuentes, O. (Eds.) *Ensayos en torno al Patrimonio cultural y desarrollo sostenible en Chile y España*. Colección de Cuadernos Solidarios. Madrid: UAM. pp. 285-314.
- Asensio, M., Pol, E. & Gomis, M. (2001) *Planificación en Museología: el caso del Museu Marítim*. Barcelona: Museu Marítim.
- Asensio, M., Rodríguez, C.G., & Sáenz, J.I. (2012): Evaluación de programas públicos y educativos del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada. En: Asensio, M., Rodríguez, C.G., Asenjo, E. & Castro, Y. (Eds.): *Museos y Educación. Series de Investigación Iberoamericana de Museología*, año 3, volumen 2.
- Azoulay, A. (1994). With open doors: museums and historical narratives in Israel's public space. In: Sherman, D.J. & Rogoff, I. (Eds.) *Museum Culture. Histories Discourses Spectacles*. Minneapolis, MI: University of Minnesota Press. pp. 85-109.
- Bates P., Chiba, M., Kube, S. and Nakashima, D. (2009). *Learning and Knowing in*

- Indigenous Societies Today*. Paris: UNESCO.
- Bedford, L. (2014). *The Art of Museums Exhibitions. How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Beier-de Haan, R. (2006). Re-staging Histories and identities. In: MacDonald pp-186-197.
- Berger, S. & Conrad, Ch. (2014). The past as History. National Identity and Historical Consciousness in Modern Europe. London: Palgrave Macmillan.
- Berger, S., Eriksonas, L. & Mycock, A. (Eds.) (2008) Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts. London: Palgrave Macmillan.
- Berger, S. & Lorenz, Ch. (2010). Nationalizing the Past: Historians as Nation Builders in Modern Europe. London: Palgrave Macmillan.
- Bitgood, S. (2011). Social Design in Museums: The psychology of visitor studies. Collected Essays Volume one and two. Museums Etc.
- Boxtel, C. van, Savenije, G. & Grever, M. (2015). *Heritage as a resource for history learning: opportunities and pitfalls*. In: S. Lässig, M. Repoussi & L. Cajani (Eds.). *History education under fire*. NY: Routledge.
- Boxtel, C. van, Grever, M. & Klein, S. (2015) Heritage as a resource for enhancing and assessing historical thinking: reflections from the Netherlands. In: K. Ercikan and P. Seixas (Eds.) *New Directions in Assessing Historical Thinking*. NY: Routledge. pp. 40-50.
- Boys, J. (2010). Creative Differences: deconstructing the conceptual learning. In: Cook, B., Reynolds, R. & Speight, C. (Eds.). *Museums and Design Education. Looking to learn, learning to see*. Surrey, UK: ASHGATE. pp. 43-60.
- Bruner, J. (1996). *The Culture of Education*. Harvard, MA: Harvard University Press.
- Bruner, J. (2003). *Making Stories: Law, Literature, Life*. Harvard, MA: Harvard University Press.
- Campolmi, I. (2015). ¿Qué es la museología sostenible?. *ICOM News*, 68, 1, 6.
- Carbonell, B.M. (Ed.) (2012) *Museum Studies. An anthology of contexts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Carretero, M. & Lee., P. (2014). Learning Historical Concepts. In: Sawyer, R. K. (Ed.) *The Cambridge Handbook of The Learning Sciences*. NY: Cambridge University Press. pp. 587-606.
- Carretero, M., Asensio, M. & Rodríguez, M. (Eds.) (2012). *History Education and Construction of Identities*. Charlotte, NC: Information Age Publishing.
- Carretero, M. & Castorina, J.A. (Eds.) (2010). La construcción del conocimiento histórico: enseñanza, narración e identidades. Buenos Aires: Paidós.
- Clark, R.C. (2011). *E-learning and the science of instruction proven guidelines for consumers and designers of multimedia learning*. S.F., CA: Pfeiffer
- Chittenden, D., Farmelo, G., & Lewenstein, B.V. (Eds) (2004). *Creating connections, museums and the public understanding of current research*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Chung, J., Wilkening, S. & Johnstone, S. (2009). Coming Soon: The Future. The Shape of Museums to Come. *Museum*, May-Jun., 38-43.
- Comas-Quinn, A.; Mardomingo, R. & Valentine, C. (2009). Mobile blogs in language learning: making the most of informal and situated learning opportunities. *ReCALL*, 21, 96-112.
- Cook, B., Reynolds, R. & Speight, C. (Eds.) (2010). *Museums and Design Education. Looking to learn, learning to see*. Surrey, UK: ASHGATE.

- Coombes, A. (2012). Museums and the formation of national and cultural identities. In: Carbonell, B.M (Ed.) *Museums Studies. An Anthology of Contexts*. Malaysia: Wiley-Blackwell. pp. 260-272.
- Crane, S. (2012). Memory, Distorsion and History in the Museum. In: Carbonell, B.M (Ed.) *Museums Studies. An Anthology of Contexts*. Malaysia: Wiley-Blackwell. pp. 260-272. pp. 303-316.
- Crowley, K., Pierroux, P. & Knutson, K. (2014) Informal Learning in Museum. In: Sawyer, R. K. (Ed.) *The Cambridge Handbook of The Learning Sciences*. NY: Cambridge University Press. pp. 587-606.
- Daignault, L. (2011). *L'Evaluation Muséale. Savoirs et savoir-faire*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Danto, A. C.; Spies, W.; Belting, H.; Galard, J.; Hansmann, M.; MacGregor, N. y Wascheck, M. (2000) *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?* París: Editions Gallimard. Trad. de M.J. Furió. *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Crítica, 2002.
- Davalon, J. (2010). The Game of Heritagization. In: Roigé, X. & Frigolé, J. (Eds.) *Constructing Cultural and Natural Heritage: Parks, Museums and Rural Heritage*. Girona: ICRPC.
- Davallon, J. & Flon, E. (2013). Le média exposition. Dans: Gottesdiener, H. & Davallon, J. (Eds.) *La Muséologie: 20 ans de recherches* (numéro hors-série de la revue Culture et Musées). Association Publics et Musées: Université D'Avignon, pp. 19-46.
- Davison, P. (2005) Museum and the re-shaping of memory. In: Corsane, G. (Ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. NY: Routledge. pp. 184-194.
- Diamond, J., Luke, J. J., & Uttal, D. H. (2009). *Practical evaluation guide*. Lonham: Altamira Press.
- Dumont, E., Asensio, M. & Mortari, M. (2010). Image construction and representation in tourism promotion and heritage management. In: P.Burns, C.Palmer & J.Lester (Eds.) *Tourism and Visual Culture Vol.1: Theories and Concepts*. London: University of Brighton.
- Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (Eds.) (2008). *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*. Paris: La documentatition française.
- Ercikan, K. & Seixas, P. (Eds.) (2015). *New Directions in Assessing Historical Thinking*. NY: Routledge.
- Eshach, H. (2007). Bridging In-school and Out-of-school Learning: Formal, Non-Formal, and Informal Education. *Journal of Science Education and Technology*, Vol. 16 (2), pp. 171-190.
- Falk, J. & Dierking, L.D. (2013). *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Sage.
- Falk, J. H., Heimlich, J.E. & Foutzs, S. (Eds.) (2009). *Free-Choice Learning and the Environment. Learning Innovation Series*. N.Y.: AltaMira Press.
- Fontal, O. & Ibáñez, A. (2015). Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España. *Educatio Siglo XXI*, 33, 1, 15-32.
- Frisch, M. (1997). Brooklyn's History museum: the urban history exhibit as an agent of change. In: Ames, K.L., Franco, B. & Frye, L.T. (Eds.) *Ideas and Images. Developing Interpretative History Exhibits*. London: Altamira Press. pp.253-282.

- Graham, B., Aushworth, G.J. & Tunbridge, J.E. (2005). The uses and abuses of heritage. In: Corsane, G. (Ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. NY: Routledge. pp. 27-37.
- Gurian, E.H. (2006). *Civilizing the Museum: The Collected Writings of Elaine Heumann Gurian*. NY: Routledge.
- Heath, C. & D. Lehn, V. (2010). Interactivity and Collaboration: new forms of participation in museums, galleries and science centres. En: R. Parry (Ed.). *Museums in a Digital Age*. Abingdon: Routledge, 266-280.
- Hermes, A. & Blockley, M. (2006) *Heritage Interpretation*. NY: Routledge.
- Higash, J. (2015). Un ojo puesto en el retrovisor. Museos en memoria de las víctimas de crímenes públicos contra la humanidad. *ICOM News*, 68, 1, 12-13.
- Hofmann, R. (1999). Qualité, objectivité et intégrité de l'interprétation de l'histoire dans les musées. *Cahiers d'étude. Du Comité International de l'ICOM pour les musées régionaux*, 6, 12-15.
- Horton, W.K. (2012). *E-learning by design* S.F., CA: Pfeiffer.
- Hwang, G.J. & Tsai, C.C. (2011). Research trends in mobile and ubiquitous learning. *British Journal of Educational Technology*, 42: 65-70.
- Horwitz, T. (2012). Mapping the past. *Smithsonian*, December, 88-93.
- Ibáñez, A., Asensio, M., Vicent, N. y Cuenca-López, J.M. (2012). Mobile devices: a tool for tourism and learning at archaeological sites. *International Journal of Web Based Communities*, 8 (1), 57-62.
- Ibáñez, A., Fontal, O. & Cuenca, J.M. (2015). Actualidad y tendencias en Educación Patrimonial. *Educatio Siglo XXI*, 33, 1, 11-14.
- Ibáñez-Etxeberria, A., Vicent, N., Asensio, M., Cuenca, J.M. & Fontal, O. (2014). Learning in archaeological sites with mobile devices. *MUNIBE (Antropología-Arkeología)*, nº 65, 313-321.
- Illeris, K. (2012). Learning and Cognition. En: Jarvis, P. & Wats, M. (Eds.) *The Routledge International Handbook of Learning*. N.Y.: Routledge. pp. 18-27.
- Jiménez-Pérez, R., Cuenca-López, J.M. y Ferreras, M. (2010). Heritage Education. *Teaching and Teacher Education*, 26 (6), 1319-1331.
- Kanavagh, G. (1996). Making Histories, Making Memories. In: Kavanagh, G. (Ed.) *Making Histories in Museums*. London, UK: Leicester University Press.
- Kelly, L. (2004). Evaluation, Research and Communities of Practice: program evaluation in Museums. *Archival Science*, 4, 45-69.
- Klingler, S., y Graft, C. (2012). In lieu of mind Reading: visitor studies and evaluation. In: Catlin-Legutko C. & Klingler, S. (Eds.) *Small Museum Toolkit*. Plymouth: Altamira Press.
- Klossteman, P. (2014). Learning to learn in practice in non formal education. In: Crick, R.D., Stringher, C. & Ren, K. (Eds.) *Learning to learn. International perspectives from theory and practice*. N.Y.: Routledge. pp. 271-288.
- Knell, S. J., Aronsson, P., Amundsen, A. B., Barnes, A. J., Burch, S., Carter, J., Gosselin, V., Hughes, S. A., & Kirwan, A. (Eds.). (2011). *National museums, new studies from around the world*. New York: Routledge.
- Kumpulainen, K. & Lipponen, L. (2012). Crossing Boundaries: harnessing funds of knowledge in dialogic inquiry across formal and informal learning environments. In: Jarvis, P. & Wats, M. (Eds.) *The Routledge International Handbook of Learning*. N.Y.: Routledge. pp. 112-125.
- Kyvig, D.E. & Marty, M.A. (2000). *Nearby History. Exploring the past around you*. Lanham, MD: Altamira Press.

- Laishun, A. (2010). Los museos, promotores y actores de la armonía social. *ICOM News*, 62, 2, 4.
- Leon, W. & Rosenzweig, R. (Eds.) (1989). *History Museums in The United States. A critical assesment*. Chicago, IL: University of Illinois Press. pp. 2-37.
- Levin, A.K. (Ed.) (2007) *Defining Memory. Local Museums and the construction of History in America's Changing Communities*. Lanham, MD: Altamira Press.
- Livingstone, D.W. (2006). Informal Learning: Conceptual distinctions and preliminary findings. In: Z. Bekerman, N. C. Burbules, & D. S. Keller (Eds.) *Learning in places - the informal education reader*. N.Y.: Peter Lang, pp. 203-228.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press. Trad.cast. de P. Piedras: *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- Lubar, S. (1997). Exhibiting Memories. In: Henderson, A. & Kaepler, A.L. (Eds.) *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press. Pp. 15-27.
- Macdonald, S. (2005). A peopel's story: heritage, identity and authenticity. In: Corsane, G. (Ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. NY: Routledge. pp. 272-290.
- MacDonald, S. (Ed.) (2006). *A companion to Museum Studies*. Oxford : Blackwell Pub.
- MacDonald, S. (2006). Mediating heritage: Tour guides at the former Nazi Party Rally Grounds, Nuremberg. *Tourist Studies*, August, 6: 119-138.
- Macdonald, S. (2012). Museums, national, Postnational and Transnational identities. In: Carbonell, B.M (Ed.) *Museums Studies. An Anthology of Contexts*. Malaysia: Wiley-Blackwell. pp. 260-272. pp. 273-286.
- Marcus, A.S., Stoodard, J.D. & Woodward, W.K. (2012). *Teaching History with Museums. Strategies for K-12 social studies*. NY: Routledge.
- Martin, J. (2009). The balancing act between focus and flexibility. *Dimensions. Journal of the Associated of Science-Technology Centers*, May/June, 14-15.
- McRaney, D.L. & Russick, J. (Eds.) (2010). *Connecting Kids to History with Museum Exhibitions*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- MECD (2015) *Museos+Sociales*. Madrid: Sub-dirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Nora, P. (1986). *Les Lieux de mémoire. T.2 La Nation*. Paris: Gallimard.
- Ohlsson, S. (2011). *Deep Learning. How the Mind Overrides Experience*. NY: Cambridge University Press.
- Packer, J. (2008). Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences. *Curator. The Museum Journal*, 51(1), 33-54.
- Perret, J.F. & Perret-Clermont, A.N. (2011). *Apprentice in a Changing Trade*. Charlotte, NC: IAP.
- Pieterse, J.N. (2005). Multiculturalism and museums: discourse about others in the age of globalization. In: Corsane, G. (Ed.) *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. NY: Routledge. pp. 163-183.
- Ramos, M. (2007). *El Turismo cultural: los museos y su planificación*. Gijón: TREA.
- Roberts, L. (1997). *From knowledge to narrative, educators and the changing museums*. Washington. Smithsonian Institution Press.
- Rogoff, B. (2012). "Learning without lessons: Opportunities to expand knowledge". *Infancia y aprendizaje*, 35 (2), 233-252.
- Roigé, X. & Frigolé, J. (Eds.). (2010) *Constructing Cultural and Natural Heritage*.

- Girona: ICRPC.
- Sabaté, M. & Gort, R. (2012). *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*. Gijón: Trea.
- Sáenz, J.I., Rodríguez, C.G., Onrubia, J. & Asensio, M. (2010). Una gestión patrimonial perseverante e innovadora. Cuatro años de andadura del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar, Gran Canaria). *Revista del Instituto de Patrimonio Cultural de España*, 4, 165-177.
- Santacana, J. & Coma, L. (2010). *Ciudad educadora y patrimonio: cookbook of heritage*. Gijón: Trea.
- Santacana, J. & Hernández, F.X. (Eds.). (2006). *Museología crítica*. Gijón: Trea.
- Santacana, J. & Llonch, N. (Eds) (2015). *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica*. Gijón: Trea.
- Santacana, J. & Llonch, N. (2008). *Museo local: la cenicienta de la cultura*. Gijón: Trea.
- Schauble, L., Beane, D.B., Coates, G.D., Martin, L.M.W. & Sterling, P.V. (1996). Outside the classroom walls: learning in informal environments. In: Schauble, L. & Glaser, R. (Eds.) *Innovations in Learning. New Environment for Education*. N.Y.: Routledge. pp. 5-24.
- Sherman, D.J. & Rogoff, I. (Eds.) (1994). *Museum Culture. Histories Discourses Spectacles*. Minneapolis, MI: University of Minnesota Press. pp. 85-109.
- Simon, N. (2010). *The participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 20.
- Hager, P. (2012). Informal Learning everyday living. En: Jarvis, P. & Wats, M. (Eds.) *The Routledge International Handbook of Learning*. N.Y.: Routledge. pp. 207-215.
- Smith, L., Waterton E. & Watson, S. (Eds.) (2012). *The cultural moment in tourism*. London: Routledge.
- Steg, L., Van Der Berg, A.E. & De Groot, J.I.M. (Eds) (2013). *Environmental Psychology. An Introduction*. Malden, MA: BPS Blackwell.
- Sutton, R. (2015). My favorite history site. <https://historyplaces.wordpress.com/2015/08/09/bob-sutton-my-favorite-history-site/>
- Sawyer, R. K. (Ed.) (2014). *The Cambridge Handbook of The Learning Sciences*. NY: Cambridge University Press.
- Tallon, L. (2012). *Museums & Mobile*. In: *An analysis of the Museums & Mobile Survey 2012 Responses*. Museums & Mobile, Online Conference 7. NY: Pocket - Proof & Learning Times. In: <http://www.museumsmobile.com/about/survey/>
- Templeton, Ch.A. (2011). Museum Visitor Engagement Through Resonant, Rich and Interactive Experiences. Thesis presented on the Carnegie Mellon University. (<http://repository.cmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1024&context=theses>)
- Tippelt, R. (2011). Innovative and participative learning - teaching approaches within a project based training framework. Mannheim: Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ).
- Tsybulskaya, D., & Camhi, J. (2009). Accessing and incorporating visitor's entrance narratives in guided museum tours. *Curator: The Museum Journal*, 52(1), 81-100.
- Ucko, D. (2010). The Learning Science in Informal Environments study in context. *Curator: The Museum Journal*, Vol. 53 (2), pp. 129-136.
- Vagnone, F.D. & Ryan, D.E. (2015). *Anarchist's Guide to Historic House Museums*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc.
- van Boxtel, C., Grever, M. & Klein, S. (2016). *Sensitive Pasts. Questioning Heritage in Education*. N.Y.: Berghahn Books.

- Wagensberg, J. (2005). Hacia una museología total por conversación entre la audiencia, los museólogos, los arquitectos y los constructores. En: Arnal, M. (Ed.) *Cosmocaixa, el museo total por conversación entre arquitectos y museólogos*. Barcelona: SACYR, pp. 11-103.
- Weil, S. (2002). *Making Museum Matters*. Washington, DC: Smithsonian Institution.