

# OBJETOS E HISTORIAS. LA DOBLE CODIFICACIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN EN ARQUITECTURA

Jose María Echarte Ramos

Universidad Rey Juan Carlos

josemaria.echarte@urjc.es

doi:10.30827/sobre.v9i1.28260

## OBJECTS AND STORIES. DOUBLE CODING IN THE NEW FORMS OF ARCHITECTURAL COMMUNICATION

**ABSTRACT:** In 1977, Charles Jencks develops the concept of double coding, which was used to point out the need of the architectural form to split in two so it could be perceived by a specialized core, the architects, and also by the public. The main problem that the American academic tackles is that of communication or, to be precise, the problem of how architecture is communicated. Nevertheless, this communication process is mainly objectual: it is the built element that establishes a dialogue channel with society, mainly through visual means. Through its condition as an object and, partly, as a fetish. The present article analyses the historical dominance of the architectural object as a communication element and the change that has happened in the form and the substance of this object within the discipline and the media evolution. It is through this change that the necessity of a new double coding, which mixes the objectual and the narrative —the life stories associated to architecture—, appears and establishes an empathic connection, both with the architecture professionals and society.

**ABSTRACT:** double-coding, architectural object, communication, professional narrative

**RESUMEN:** En 1977, Charles Jencks desarrolla el concepto de *doble código* con el que señala la necesidad de que la forma arquitectónica se desdoble para poder ser percibida por un núcleo especializado, los propios arquitectos y arquitectas, y el público general. El problema que el teórico estadounidense aborda es el de la comunicación o, por ser más precisos, el de cómo la arquitectura se comunica. Sin embargo, este proceso comunicativo es objetual: es el propio elemento construido el que establece un canal de diálogo con la sociedad, principalmente a través de lo visual. De su condición de objeto y, en parte, fetiche. El presente texto analiza la preeminencia histórica del objeto arquitectónico como elemento a comunicar y el cambio que, a través de la evolución de la disciplina y de los medios de comunicación, se ha producido tanto en el fondo como en la forma. A través de este cambio se aprecia la necesidad de, precisamente, una nueva doble codificación en la que lo objetual incluya lo narrativo —las historias vitales asociadas a la arquitectura— y establezca una conexión empática, tanto con los y las profesionales como con la sociedad.

**PALABRAS CLAVE:** doble-código, objeto arquitectónico, comunicación, narrativa profesional

97





Figura1: Viñeta de José Luis Picardo. *Dibujos de José Luis Picardo*, Dirección General de Arquitectura, s. f., p. 56.

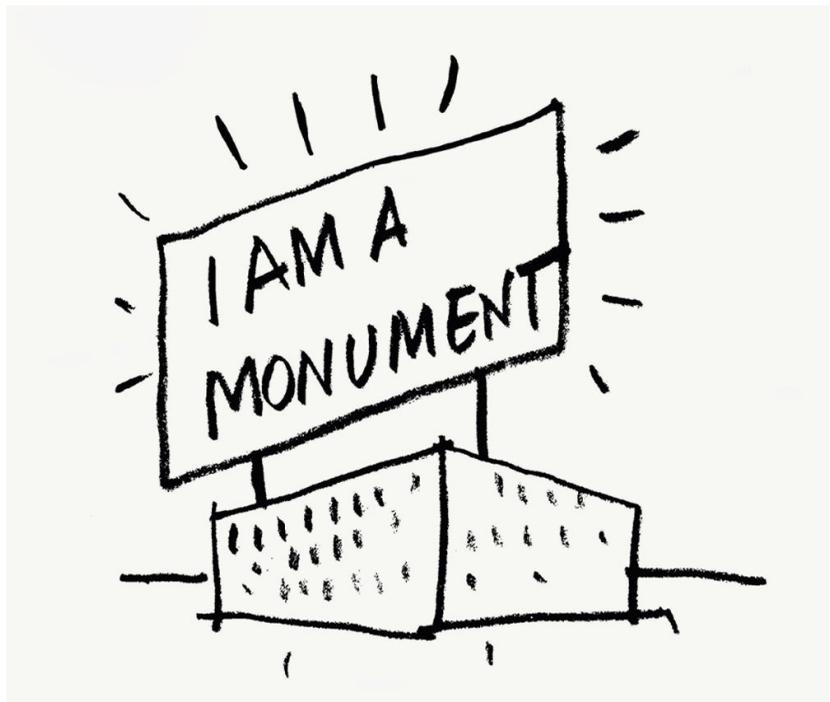


Figura1: Recommendation for a Monument. Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning From Las Vegas*, MIT Press, 1977, p. 156.

## 1. El objeto arquitectónico como fetiche

La comunicación de arquitectura es, indiscutiblemente, uno de los pilares que ha conformado la especial definición que los arquitectos y las arquitectas tienen de sí mismos y del trabajo que desarrollan. Quizá sería bueno señalar en un primer momento que esta comunicación ha sido históricamente parte de lo que, de forma simplista, se denomina comunicación especializada, aunque en la aplicación de este término a la realidad de la disciplina caben algunas consideraciones, como veremos, que afectan tanto al fondo como a la forma. En otras palabras, la inclusión en ese nicho específico de medios tiene consecuencias sobre aquello que se quiere transmitir y, también, sobre la forma en que este proceso de comunicación se produce.

El término *especializada* es, pues, no solo la descripción de la dedicación a un sector del conocimiento específico sino, en el caso que nos ocupa, también a un grupo de población muy concreto con una vinculación profesional directa o indirecta con ese sector. Así ocurre con algunas de las más veteranas publicaciones disciplinares en España dedicadas en exclusiva a cuestiones profesionales<sup>1</sup>. Sin embargo, en el caso de la arquitectura, debemos hacer una distinción que dimana de la propia percepción que la profesión tiene de su labor.

Si la variedad de contenidos en el resto de las publicaciones especializadas ofrece un espectro amplio en el que conviven los informes técnicos, los aspectos legales o la información sobre la evolución disciplinar, en las publicaciones de arquitectura el balance se inclina de forma evidente hacia lo objetual. En otros términos: lo que se mostraba, y aun se muestra, es un producto terminado —refinado— y dispuesto para exhibirse: objetos-proyectos de arquitectura<sup>2</sup>.

Parece evidente que este dominio responde a una narrativa profesional centrada en el arquitecto productor de proyectos (figura 1), una figura idealizada del creador heroico no exenta de contradicciones, falsa en lo que tiene de solitario, e insostenible como eje de la profesión en el siglo XXI (y ya desde mediados del XX). No existe ninguna otra narrativa específica añadida a la exhibición del producto que se limita a la que Antonio Miranda define como verdad autotélica: la propia de sí mismo, en muchas ocasiones aislado de todo contexto y que es, en realidad, la de su autor —el creador— con el que se identifica (figura 2). Los profesionales hablan en realidad de sí mismos a través de sus obras, que terminan siendo así un vehículo destinado a perpetuar esa imagen del creador solitario.

En realidad, y en los términos marxistas de análisis de la mercancía —y este objeto exhibido no deja, en cierto sentido, de serlo—, la presentación estilizada y refinada de la arquitectura como un producto finalista oculta cualquier otro aspecto narrativo del proceso disciplinar y laboral que la ha producido, bien sea este externo o interno. La labor profesional, objetivada, parece surgir así de una sola mente creadora-hacedora; los proyectos no tienen dueños ni encargantes y, por supuesto, no cuestan dinero. Quedan como objetos-fetiche, separados de los códigos y componentes que la propia profesión ha considerado, por razones históricas o, de nuevo, propioceptivas, más mundanos y menos relevantes<sup>3</sup>.

Pese a este ensimismamiento, la comunicación de arquitectura ha mantenido un cierto nivel de aceptación fuera de los círculos profesionales. De nuevo, es el objeto refinado y depurado —idealizado— el responsable de esta transversalidad que se produce en la mayoría de

1 La más antigua de España, la *Revista de Obras Públicas*, lleva publicándose de forma continuada desde 1853. Descontando los años de la Guerra Civil (1936-1940), se trata de la publicación periódica no diaria más antigua del país. Es, a todos los efectos, la voz del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, resultando en este aspecto definitoria del concepto *especializada* que empleábamos.

2 Es indiferente, en este aspecto, que el objeto haya sido o no construido. En ambas circunstancias se presenta una versión idealizada del mismo, ya sea éste una realidad tangible o una realidad posible. En estos últimos, lo que se exhibe es el objeto-proyecto, trasladado al dibujo —antiguamente— y a lo digital y, en cierta medida, manierista.

3 Por lo general esta situación es extensiva a todas las formas de comunicación disciplinar. En este sentido, los aspectos económicos y su influencia en los procesos de proyecto no solo desaparecen del acto final de la comunicación —considerados en ocasiones de mal gusto o poco interesantes—, sino que lo hacen también de los procesos formativos. Entendiendo que estos son una forma específica de comunicación entre docentes y discentes, observamos la misma primacía del objeto-proyecto. Esta eliminación de los componentes socioeconómicos en parte del recorrido académico de los arquitectos y las arquitectas tiene claras repercusiones en la narrativa profesional y ha sido cuestionada de forma clara por Pier Vittorio Aureli, quien propone un sistema integrado en el que, por ejemplo, la historia no se presenta aislada de estos aspectos. Ver Aureli (2016).



Figura 3: Imagen promocional del programa *Property Brothers*, W Network, 2016.

100

los casos sin que esta sea la intención de los agentes participantes en el acto comunicador y a pesar, como decíamos, de la inclusión de los medios tradicionales en el anaquel de la especialización de carácter profesionalizante.

A pesar de presentarse como fetiches, lo cierto es que los productos arquitectónicos forman parte, bien a través de su adscripción tipológica o bien por su presencia constante en nuestro contexto como escenarios vitales, del entorno habitado de toda la ciudadanía, razón esta que se encuentra en la raíz del alcance de estos medios entre el público generalista.

De nuevo es el objeto, a través de la imagen, la unidad mínima informativa con la que se construyen los mensajes disciplinares<sup>4</sup>. Esta rapidez de visualización y acceso —fotográfica y visual— amplía el posible público receptor de cualquier tipo de mensaje, pero, de la misma forma, lo aísla de un contenido que, superada esa presentación gráfica y visual, retorna de forma autorreferencial al objeto convertido ya a todos los efectos en una *caja negra*, según las define Bruno Latour, de la que conocemos el resultado, pero no el interior. No sabemos de dónde viene —puesto que se suele emplear una versión estilizada y lacónica del encargo obviando todo el proceso de desarrollo y al resto de agentes—, y no sabemos dónde va —dado que el objeto arquitectónico se exhibe las más de las veces sin uso, vacío o *decorado* para su registro fotográfico.

En realidad, fuera del objeto, la arquitectura carece de una narración que es, precisamente, aquello que como profesión los arquitectos y las arquitectas han situado en el centro del debate social: la circunstancia, innegable, de que es en el escenario arquitectónico donde la vida se desarrolla o, en otros términos, donde la narrativa humana se hace realidad.

<sup>4</sup> Esta situación retroalimenta a la disciplina. Si la imagen es el vehículo de comunicación más accesible, la producción se encamina a su desarrollo y, de forma paralela, el desarrollo de la imagen condiciona la producción. En este sentido, recientes debates sobre la difícil traslación a la realidad de las imágenes de alta calidad con las que se accede a los encargos públicos han demostrado la existencia de un flujo circular (no siempre completo) entre ambas.

<sup>5</sup> El crecimiento de las plataformas de VOD (video on demand) ha producido también un incremento en la emisión de este tipo de programas de los más variados tipos. No obstante, la especial situación de los canales de TDT, que no pueden dejar de emitir por ser concesiones estatales pero que se enfrentan a unos competidores mucho más eficientes, hace que este tipo de programas, de una duración limitada a 45 minutos, episódicos y con un alto componente de predictibilidad, se hayan convertido en el grueso de la parrilla de la televisión digital terrestre gratuita. Gracias a ese acceso sin coste, se han convertido en los referentes en España de los programas televisivos que abordan cuestiones relativas a la arquitectura.

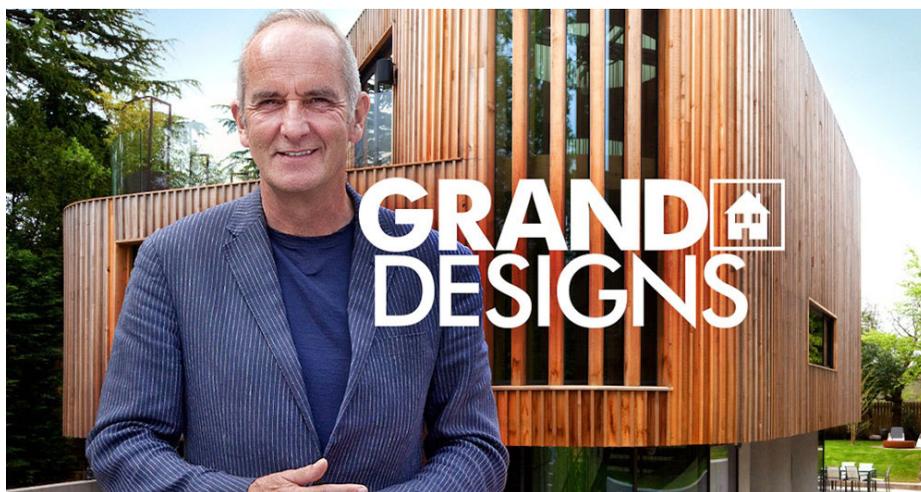


Figura 4: Imagen promocional del programa *Grand Designs*, Channel 4, 2023.

## 2. La casa de mis sueños y *Grandes diseños*. ¿Cuánto cuesta la arquitectura?

Aún sin un reflejo claro en España, la arquitectura (aunque sea de forma tangencial) hace décadas que tiene, especialmente en el mundo anglosajón, sus propios programas televisivos en canales de corte generalista. De los programas que han llegado a nuestro país, principalmente a través de la televisión pública y de los canales de TDT<sup>5</sup>, destacan por su repercusión tanto los protagonizados por los gemelos Jonathan y Drew Scott originalmente para la cadena W Network y centrados en la franquicia original *Property Brothers*, como el longevo programa producido originalmente por Channel 4, *Grand Designs*, que lleva en emisión desde 2009 con el arquitecto británico Kevin McCloud como presentador. Ambos programas tienen algo en común: el objeto arquitectónico, en la mayor parte de los casos, viviendas, es sólo la excusa, el vehículo para trasladar al espectador una narración de marcados tintes experienciales.

En el caso de los Scott (figura 3), el programa es episódico, esto es, replica una estructura muy similar en cada nueva entrega, en la que el diseño y construcción de un espacio habitacional de mayor o menor calidad y sus cuestiones compositivas y proyectuales ceden el tiempo a un proceso teatralizado de reforma que suele incluir gastos inesperados, cambios en el proyecto y sorpresas en forma de vicios ocultos. La presencia de los presentadores es constante a lo largo de la trama, de manera que acompañan a los invitados, los cuales aparecen de forma puntual, en general para ofrecer algún aspecto que humaniza el guion, siendo esta fundamentalmente la definición del programa.

Por su parte, el programa conducido por McCloud (figura 4) es en algunos aspectos diferente y presenta ciertas peculiaridades narrativas muy interesantes. El arquitecto no acompaña a los protagonistas durante todo el proceso, que se alarga bastante en el tiempo —años incluso—, sino que aparece puntualmente en diversos momentos de este. Al principio presenta el proyecto, a través de sus promotores, mostrando la ilusión depositada en el objeto. Durante la obra, el interés se desplaza a las vicisitudes propias de los procesos constructivos y, de forma constante, McCloud pregunta a los futuros usuarios por su estado emocional y por la evolución económica del proyecto. El programa termina siempre con la visita a la obra terminada, ya ocupada, y una recopilación de todo lo ocurrido, que se valora no tanto desde lo compositivo —labor esta que hace McCloud de forma sutil— como desde, de nuevo, lo vital.

Resulta interesante comparar ambas producciones, especialmente *Grand Designs*, quizá el más arquitectónico de los dos, con algunos intentos televisivos que, aproximándose más desde la filmación documental, se hicieron en España entrado el siglo XXI. Tal vez el más destacado sea *Elogio de la luz* (Martín de Blas, 2002), producido por Televisión Española en 2002. La serie, compuesta por un total de doce capítulos, establecía de nuevo la ya conocida —y en parte agotada— narrativa del objeto, pero en este caso con una reinterpretación aún

más ensimismada: las obras se convertían en el autor y lo que se narraba era, de forma especialmente épica, una glosa de los creadores heroicos, adornados por las cualidades que se presuponen a todos los genios<sup>6</sup>, exentos de ninguna tacha o, incluso, de cualquier demérito mundano.

Señalaba Ana Ribera, editora en jefe de Prisa Audio a través de Podium Podcast, en una mesa de debate en el Colegio de Arquitectos de Madrid en diciembre de 2022, adscrita al ciclo *Kilos, hercios y megabytes. Jornadas sobre arquitectura y nuevas formas de comunicación*<sup>7</sup>, que la principal condición para comunicar algo con éxito es que ese algo contenga una historia y que esa historia resulte interesante<sup>8</sup>. El objeto, por tanto, es solo una cáscara vacía, un vehículo para esa narración sin la que la comunicación vuelve, de forma recurrente, al anaquel de lo especializado a pesar de que, como señalábamos, este lo sea menos que en otras disciplinas.

### 3. Doble código, doble forma. Cambios de soporte, cambios de fondo

Charles Jencks definió el concepto de *doble código* como una característica de la posmodernidad que presentaba así una doble composición: una parte era moderna, esto es, provenía de la modernidad heroica de los años 1920-1930 (o, en el peor caso, de la transformación posterior en lo que vino a llamarse estilo internacional); la otra, de forma imprecisa, era *algo distinto* (figura 5). De los textos de Jencks, y sobre todo de sus clasificaciones visuales, podemos deducir que ese algo distinto era, generalmente, un componente de la arquitectura tradicional que podía ir desde lo vernáculo a lo clásico sin desdeñar el folclor y la artesanía. Generalmente de carácter semántico, este segundo componente de la codificación posmoderna tenía un objetivo claro: resolver los problemas de rigidez dogmática en los que había incurrido la modernidad y, de esta manera, solventar un problema mucho mayor: el de la comunicación.

En los términos de Léa-Catherine Szacka en su texto sobre el cuarto libro de Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, de 1977:

En 1977 Jencks publicó su cuarto libro, *El lenguaje posmoderno en la arquitectura*, una publicación en la que, además de anunciar la muerte de la arquitectura de la modernidad, defendió la idea de que la arquitectura era un lenguaje construido mediante componentes comparables a la sintaxis, la semántica, las metáforas y otros elementos que podía, si se usaban de forma coherente, hacer la arquitectura más legible hablando en, al menos, dos niveles a la vez: a otros arquitectos y a una minoría interesada que se preocupaba de los significados arquitectónicos específicos, y al público en general<sup>9</sup>. (Szacka, 2022)

Jencks aborda una comunicación eminentemente visual —aunque también escrita— y, sin embargo, su discurso y el concepto de doble codificación pueden aplicarse a los términos en que comunicamos la arquitectura, y no solamente a cómo la arquitectura (ella sola) se comunica a través de su presencia singularizada.

En su tesis doctoral sobre el análisis de las estrategias narrativas empleadas por la compañía Pixar para establecer diferentes niveles de lenguaje en sus películas, la doctora Ana María Pérez Guerrero señala que:

La creación del mundo particular donde se desarrolla la historia —y la conexión orgánica de este mundo con los personajes— es una parte esencial del arte de contar historias. Como afirma (John)

<sup>6</sup> Conviene señalar que, de los doce capítulos, solo uno, el de Dolores Alonso Vera, está dedicado a una arquitecta y que en ocasiones a estas se las invisibiliza a pesar de presentarse a sus socios. En el caso de FOA, las obras se atribuyen a Alejandro Zaera (a quien se describe como quien *construye, proyecta*, etc.), a pesar de que tan solo unos segundos antes se ha presentado a su socia, Farshid Moussavi. Las características que se asignan a los profesionales retratados son, por lo general, masculinas, o se perciben como tales.

<sup>7</sup> David García Asenjo-Llana y Jose María Echarte Ramos, comisarios, Sesión 1: Media Jam, en *Kilos, Hercios y Megabytes. Jornadas sobre Arquitectura y nuevos medios de comunicación* (COAM, 2022). Las grabaciones pueden encontrarse en el repositorio digital del Colegio de Arquitectos de Madrid: <https://www.coam.org/es/actualidad/agenda/agenda-coam/ciclo-kilos-kg-hercios-hz-megabytes-mb-arquitectura-y-nuevos-medios>

<sup>8</sup> El que para Ribera es el mejor pódcast de arquitectura hasta el momento, *99% Invisible*, dirigido por Roman Mars, comienza siempre con una historia en la que, de forma casi imperceptible, se introducen la arquitectura y el diseño. A este respecto, ver la página web del pódcast: <https://99percentinvisible.org>

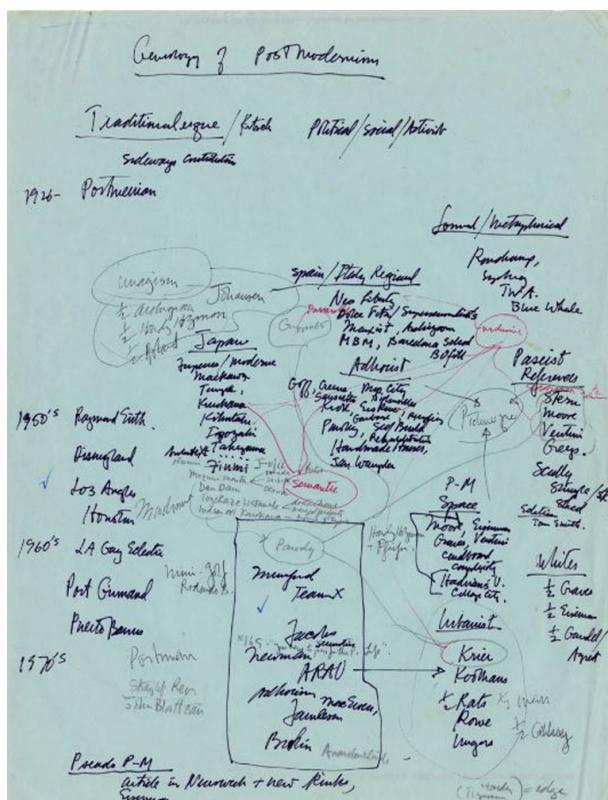


Figura 5: A genealogy of Post-Modern Architecture, Charles Jencks, 1976. The Charles Jencks Foundation Webpage: <https://www.jencksfoundation.org/explore/image/the-genealogy-of-post-modernism>

Truby: «lo visual que realmente afecta al público es el mundo de la historia: una red compleja y detallada donde cada elemento resulta significativo para el guion, y es, en cierto modo, una expresión física de la red de personajes y, en particular, del protagonista.» (Pérez Guerrero, 2011, p. 355).

De la misma forma:

El aspecto más evidente en el que se reúnen la lectura infantil y la adulta de las películas de Pixar estriba en el diseño de sus universos diegéticos. En ellos se combina la maravilla que reside en los mundos propios de la imaginación de los niños (antropomorfismo, por ejemplo), con el ingenio con el que los creativos del estudio los convierten en un contexto idóneo en el que la audiencia pueda reconocerse, mediante la creación de figuras y espacios imaginarios asociados a la realidad del espectador. De este modo, suscitan identificación, fascinación e interés en el público y lo impulsan a explorar dichos mundos junto a los personajes de la historia. La mezcla de los elementos citados constituye un factor de atracción instantáneo hacia el filme para todas las edades. (Pérez Guerrero, 2011, p. 356)

Es pues esta conexión orgánica, esta combinación de la maravilla del descubrimiento con el reconocimiento contextual, más allá de lo puramente formal, a lo que alude Jencks, la que puede establecer ese doble código de lenguaje que navega entre lo especializado y lo generalista y aproxima la comunicación de arquitectura al público, de la misma forma que las películas analizadas por Pérez Guerrero lo hacen entre los distintos grupos de edad.

<sup>9</sup> Traducción del autor a partir del texto original: «In 1977, Jencks published his fourth book, *The Language of Post-Modern Architecture*, a publication in which, besides announcing the death of modern architecture, he defended the idea that architecture was a language made up of components comparable to syntax, semantics, metaphors and other elements that could, if used in a coherent way, make architecture more readable by speaking on, at least, two levels at once: to other architects and to a concerned minority who cared about specifically architectural meanings, and to the public at large».

Es esta doble lectura la que encontramos en las nuevas formas de comunicación de arquitectura aparecidas en la última década. No se trata, pues, de que los medios hayan cambiado e incluyan ahora las redes sociales con sus evidentes diferencias en cuanto a edición, versatilidad o transversalidad —esto es, la forma, el vehículo de comunicación—, sino que ha cambiado también el fondo incluyendo esos componentes narrativos, esas historias a las que hacía referencia Ribera, que al formar parte del mensaje incluyen esa doble codificación que nos lleva de la maravilla al contexto.

En esta línea, Pedro Torrijos en Twitter, Lope de Toledo en Youtube, David García Asenjo-Llana en radio (Onda Cero), Jaume Prat y Carmen Figueiras a través de su pódcast *El punto gordo* o las iniciativas televisivas *Escala humana* con Nuria Moliner, *Jardines con historia*, presentada por Arturo Franco, o *Los pilares de la historia* por Leonor Martín, son claros ejemplos de una nueva forma de narración disciplinar que, esto es lo esperable, es reflejo de una nueva forma de propiocepción de la profesión, más amplia, inclusiva y atenta con las necesidades de la sociedad a la que sirve y con la que necesita, de forma imperiosa, comunicarse.

De que esta forma de comunicación doblemente codificada es una realidad cada vez más asumida por la disciplina da prueba la exposición sobre los ganadores del premio Pritzker Anne Lacaton y Philippe Vassal en La Fundación ICO, la cual tuvo lugar del 6 de octubre de 2021 al 16 de enero de 2022. El montaje expositivo comenzaba con una representación puramente disciplinar, plantas y secciones —pocas imágenes— dibujadas con el mismo código<sup>10</sup> y a la misma escala. No había maquetas, ni *renders* ni ninguna de las otras formas de narración objetual propias de la profesión. Una vez vista esta parte de la muestra, se invitaba a los visitantes al visionado de unas pequeñas piezas de vídeo en las que se recogía el estado actual de algunos de los proyectos que habían podido verse, de forma rigurosamente técnica, al principio. A este respecto, Lacaton y Vassal precisan:

Por ello el proyecto de arquitectura es una cámara.

Una cámara particular.

Una cámara en la que se entra y se sale, en la que nos infiltramos.

Una cámara que crea la metamorfosis.

Para estas películas hemos querido extraer las secuencias de nueve proyectos que explican este cambio formado de fragmentos cinematográficos en el espacio vivido y transitado. (Lacaton & Vassal et al., 2021, p. 165)

Los vídeos, realizados por Karine Dana para el FRAC de Nueva Orleans en 2019 (figura 6), mostraban cómo la peripecia vital de los ocupantes había hecho suyos los espacios, desde los corredores exteriores de Grand Park a la casa Latapie. La arquitectura que los profesionales que visitaban la exposición conocían limpia, vacía y exhibida de forma fetichizada, se mostraba en toda su realidad habitada y, al hacerlo, contaba la historia de sus habitantes situándola por delante del discurso especializado al que, en cualquier caso, acompañaba y reforzaba.

Era esta, sin duda, la parte más visitada de la exposición, y los visitantes se situaban entre la extrañeza de los profesionales, poco acostumbrados a ver la realidad de las obras más allá de su representación publicitaria y aséptica, y el interés del público general que podía establecer un vínculo contextual y vital con los proyectos que, solo parcialmente, había intuido en la primera parte de la muestra.

#### 4. Academia, pódcast, codificación

Existe, no obstante, un área especialmente sensible en este proceso: la narrativa académica. Muchas veces sujeta por sus propios códigos, entendibles desde la necesidad de rigor, pero en ocasiones sofocantes, aún tiene que encontrar un discurso que permita establecer una conexión

<sup>10</sup> Las plantas y secciones, que componían el grueso de esta primera parte de la exposición, presentaban en blanco y negro las plantas, tramando en azul sólido el espacio reprogramable, tan propio de la labor de Lacaton & Vassal.



Figura 6: Imagen del catálogo de la exposición en el ICO (octubre 2021 – enero 2022), Lacaton & Vassal et al., 2021, pp. 59-60. Fotografía del autor.

empática con la sociedad a la que sirve. El ejemplo de la primera tesis en formato pódcast, *My Gothic Dissertation* (Williams, 2019), de la Doctora Anna Williams, revela como la academia puede emplear, sin perder un ápice de calidad científica, los medios que la tecnología y, sobre todo, la narrativa, ponen a su alcance.

Es dentro de este contexto donde los esfuerzos del grupo de Investigación de la Universidad de Granada HUM813 junto con la plataforma de investigación SOBRELab<sup>11</sup> o el grupo de doctorado DOCA de la Politécnica de Madrid, que desarrollan su trabajo tomando como objeto de estudio las dinámicas de comunicación contemporánea, resultan imprescindibles para analizar, catalogar y codificar estos nuevos fenómenos narrativos que no por accesibles deben estar más lejos de lo académico.

Superado el objeto y, con él, la excesiva presencia de su oculto fetiche (el arquitecto heroico), son las historias —tan variadas, profundas, ligeras, complejas, emocionantes y, por qué no, científicas como puedan ser— y, dentro de ellas, la sociedad a la que va dirigida nuestra disciplina en lo que tiene de humanística, las que pueden establecer un proceso de empatía entre los productores de arquitectura y las personas que la habitan.

La realidad es que esas narraciones vitales siempre han estado ahí, ocultas y silenciadas para dar prioridad a la mitificación del objeto arquitectónico. Contarlas, hacerlas visibles, ya sea como herramienta vehicular o como objetivo, debe ser una parte fundamental de nuestra labor. Un proyecto, sea este construido o académico, no deja de ser una historia y, en este sentido, los arquitectos y las arquitectas son sus mejores narradores y narradoras.

## Referencias

Aureli, P. V. (2016). History, architecture and labour: A program for research. En A. Cayer, P. Deamer, S. Korsh, E. Peterson y M. Shvartzberg (Eds.), *Asymmetric Labors: The economy of architecture in theory and practice* (pp. 156-161). The Architecture Lobby. <https://hcommons.org/deposits/item/hc:28533/>

<sup>11</sup> En 2022 el grupo HUM813 y la plataforma SOBRELab celebraron en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid el seminario "Dinámicas contemporáneas de comunicación en arquitectura" en el que durante los días 8 y 9 de septiembre se analizaron estos cambios de paradigma en cuanto a la forma de comunicar las cuestiones disciplinares, profesionales y sociales que atañen a la arquitectura. Las jornadas pueden revisarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=sGCNR-8Mu-Q&list=PLJ0Cp60a4989yldc0h15k91GMm2jxzjAN>

Jencks, C. (1977). *The language of post-modern architecture*. Rizzoli.

Lacaton & Vassal, Lacaton, A., Vassal, J. P., y Museo Colecciones ICO (Eds.). (2021). *Lacaton & Vassal: Espacio libre, transformación, habitar*. Puente Editores.

Martín de Blas, J. M. (Director). (2002). *Elogio de la luz*. Radio Televisión Española.

Pérez Guerrero, A. M. (2011). *Estrategias narrativas orientadas a la construcción de niveles de lectura en el cine de animación de Pixar (1995-2010)* [Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos]. De Wachter, B. (2016). *Verzamelde gedichten. Against the forgetting. Selected poems by Hans Faverey*. Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine.

Szacka, L. C. (2022). Writing 'from the Battlefield': Charles Jencks and The Language of Post-Modern Architecture. Jencks Foundation.

Williams, A. (2019). *My Gothic Dissertation* [Tesis Doctoral, University of Iowa].