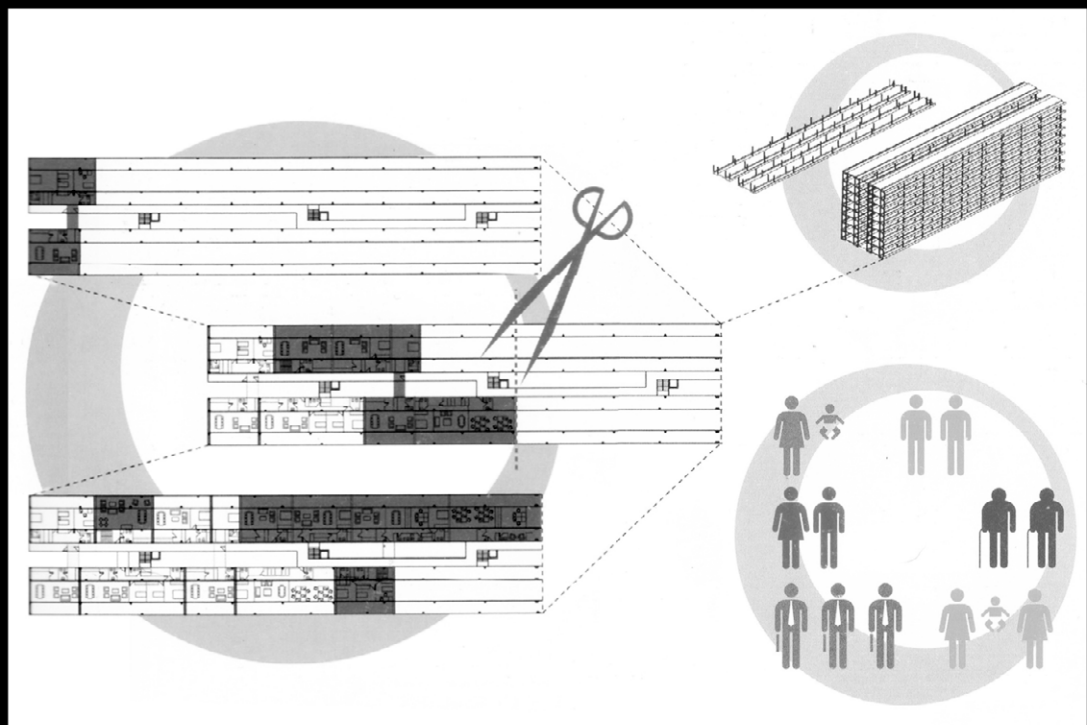


Un discurso gráfico. Retórica visual en la comunicación de proyectos arquitectónicos

Alejandro Román Folga Bekavac

URUGUAY



ESP Este artículo desarrolla una metodología de análisis de imágenes gráficas producidas por arquitectos para comunicar ideas proyectuales. El análisis se realiza a través de una traslación de las herramientas hermenéuticas propias de la *retórica* al campo de la representación gráfica arquitectónica. Para ello, en la primera parte, se hace un breve resumen de las principales características de la retórica clásica (cuya sistematización fue iniciada por Aristóteles en el siglo IV a.C.) y de las *neoretóricas* vinculadas a la comunicación mediante imágenes (desarrolladas, entre otros, por Roland Barthes a mediados del siglo XX). En la segunda parte se realiza el estudio en profundidad de un caso, una imagen arquitectónica, a partir de las herramientas definidas en la primera parte (los *elementos*, las *etapas* y algunas de las *figuras* de la retórica clásica). A partir del estudio se concluye que dicha imagen puede ser entendida como un *discurso gráfico*, ya que presenta una elaborada comunicación de argumentos sobre un proyecto arquitectónico.

ENG **A graphic discourse. Visual rhetoric in communicating architectural projects**

This article develops a methodology for analyzing images produced by architects to communicate project ideas. The analysis is performed by translating the hermeneutic tools inherent to *rhetoric* into the field of architectural graphical representation. The first part of our work, thus, includes a summary of the main characteristics of both classical rhetoric (whose systematization was started by Aristoteles in the 4th century B.C.) and *neo-rhetorics* related to communication through images (developed by Roland Barthes, among others, by the mid-20th century). In the second part, a case—an architectural image—is deeply studied using the tools defined in the first part (*elements*, *stages*, and some of the *figures* of classical rhetoric). The study concludes that such image can be understood as a *graphic discourse*, since it represents an elaborate piece of communication of arguments about an architectural project.

POR **Um discurso gráfico. Retórica visual na comunicação de projetos arquitetônicos**

Este artigo desenvolve uma metodologia para analisar imagens gráficas produzidas por arquitetos para comunicar ideias de design. A análise é realizada por meio de uma tradução das ferramentas hermenéuticas da *retórica* para o campo da representação gráfica arquitetônica. Para tanto, a primeira parte oferece um breve resumo das principais características da retórica clássica (cuja sistematização foi iniciada por Aristóteles no século IV a.C.) e da *neoretórica* ligada à comunicação por imagens (desenvolvida, entre outros, por Roland Barthes em meados do século XX). A segunda parte apresenta um estudo aprofundado de um caso, uma imagem arquitetônica, a partir das ferramentas definidas na primeira parte (os *elementos*, as *etapas* e algumas *figuras* da retórica clássica). A partir do estudo, conclui-se que esta imagem pode ser entendida como um *discurso gráfico*, pois apresenta uma comunicação elaborada de argumentos sobre um projeto arquitetônico.

Autor:

Alejandro Román Folga Bekavac

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República

Uruguay

folgaalejandror@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9336-0504>

Palabras clave: discurso, proyecto, representación, retórica, vivienda.

Keywords: discourse, project, representation, rhetoric, housing.

Palavras-chave: discurso, projeto, representação, retórica, habitação.

Artículo Recibido: 31/03/2025

Artículo Aceptado: 06/05/2025

CÓMO CITAR

Folga Bekavac, A. R. Un discurso gráfico.

Retórica visual en la comunicación de proyectos arquitectónicos. *ARQUISUR Revista*, 15 (27), 40-53.

<https://doi.org/10.14409/ar.v15i27.13810>

ARQUISUR REVISTA

AÑO 15 | N° 27 | JUN 2025 - NOV 2025

ISSN IMPRESO 1853-2365

ISSN DIGITAL 2250-4206

DOI <https://doi.org/10.14409/ar.v15i27>



INTRODUCCIÓN

Tanto en el medio académico como en el profesional, es habitual el uso de expresiones como *retórica visual* o *discurso gráfico* para referirse a ciertas representaciones arquitectónicas realizadas con el objetivo de comunicar ideas proyectuales. No obstante, la mayoría de las veces, esos calificativos se aplican en sentido lato, sin definir su significado ni profundizar en su alcance. En sentido estricto, los términos *discurso* y *retórica* remiten a una disciplina milenaria que ha regido la enseñanza, la producción y la interpretación de la comunicación oral y escrita, y que desde el siglo XX ha extendido su área de influencia hacia el vasto territorio de las imágenes. Para trascender la mera *doxa* —es decir, el uso superficial que en el ámbito de la arquitectura se ha hecho de dichos conceptos— es necesario profundizar en su *episteme*.¹ Con ese objetivo, en la primera parte de este artículo² de reflexión se revisan los principales conceptos vinculados a la *retórica clásica* (surgida en la Grecia antigua) y a las *neoretóricas* propias del siglo XX. En la segunda parte, a partir de los conceptos y preceptos de la metodología retórica, se desarrolla el análisis pormenorizado de un gráfico realizado para comunicar ideas proyectuales.³

LA RETÓRICA CLÁSICA

En su *Manual de retórica*, la lingüista italiana Bice Mortara Garavelli (1991) explica que la retórica clásica es el «resultado de la sedimentación de las aportaciones de distintas épocas» (63) y por ello la denomina *vieja retórica* «en contraposición a las «neoretóricas», que se han consolidado a partir de mediados [del siglo XX]». Por su parte, el semiólogo francés Roland Barthes (1982) prefiere llamarla *antigua retórica*. Ambos autores aluden a un *legado* o a una *tradición*, fundamentalmente griega y romana, que se extiende hasta nuestros días.

Al definir los *objetivos* de la retórica, Mortara Garavelli plantea que se trata de «una disciplina, y, por tanto, [de] un conjunto articulado de doctrinas» (1991:9) que conforman la *ciencia del discurso*. Por otro lado, Barthes refiere, en primer lugar, a una serie de *prácticas retóricas*, entre las que incluye: «una técnica o arte, una enseñanza, una ciencia o protociencia, una moral [y] una práctica social» (1982:12). En segundo lugar, Barthes define el *arte* retórico como una «red» y un «árbol operativo», luego como una «máquina», como un «artefacto» y como un «programa» que está «destinado a producir un discurso» (1982:12). Todas esas analogías aluden a la existencia de un organizado sis-

tema que se manifiesta como un método de producción de discursos.

Si bien sus artífices son numerosos, fue Aristóteles quien forjó, en su tratado *Retórica*, la primera sistematización de la vasta tradición acumulada en la Grecia antigua, y estructuró la disciplina en *elementos, estrategias y operaciones*.

En relación con los *elementos del discurso*, Aristóteles dejó escrito que estos dependen de «quién habla, de qué habla y a quién va dirigido» (2007:21). La retórica clásica ha establecido que estos elementos son: el *orador*, el *discurso* y el *auditorio*.⁴

En este punto es preciso aclarar que el concepto retórico de *orador* refiere tanto al que pronuncia un *discurso oral* como al que redacta un texto, o *discurso escrito*. Por eso —como veremos más adelante— es posible extender ese concepto y aplicarlo también al que elabora una comunicación visual, es decir: un *discurso gráfico*. En el mismo sentido, el concepto de *auditorio* puede referir al *oyente* de un discurso oral, así como al *lector* de un texto; y también podemos extenderlo al que *visiona* un discurso gráfico.

A su vez, los elementos del discurso se vinculan con una tríada de *estrategias*⁵ para lograr la persuasión: *ethos*, *logos* y *pathos*.⁶ Si el *ethos* se basa en que el orador proyecte credibilidad, el *logos* refiere a la lógica y la razón del *discurso* en sí y el *pathos* tiene que ver con apelar a las emociones del *auditorio*.

Tradicionalmente, la elaboración de un discurso (o pieza retórica) consta de cinco *operaciones* —también conocidas como partes o etapas⁷— que se designan mediante palabras latinas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Las tres primeras operaciones son las más importantes, pues refieren a la producción conceptual del discurso; mientras que las dos últimas se relacionan con la pragmática de la pronunciación y con la presentación ante un auditorio, por lo que no corresponden a la elaboración de un texto escrito, y mucho menos a un discurso gráfico.

La primera operación se denomina *inventio* y refiere al *contenido* del discurso. Mortara Garavelli (1991) la define como la «búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis» (67), mientras que Barthes sostiene que se trata de una noción «extractiva» más que «creativa», pues «remite menos a una invención (de argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, solo hace falta encontrarlo» (1982:44). Podemos decir que la *inventio* se basa en *hallar* las ideas a comunicar de acuerdo con el

1. En la concepción de Platón (1998), *episteme* es el conocimiento verdadero, en tanto que *doxa* es el conocimiento común o la mera opinión que se tiene de algo.

2. Este artículo tiene su origen en la tesis de maestría titulada *Discursos en planta: Retóricas gráficas sobre la flexibilidad en proyectos de vivienda colectiva contemporánea*, defendida en Montevideo en 2020 (tesista: Mg. Arq. Alejandro Folga, director de tesis: Dr. Arq. Carlos Pantaleón).

3. En otros artículos arbitrados se desarrolla el análisis de algunas de las modalidades flexibles estudiadas en la tesis: Folga (2024a), Folga (2024b), Folga (2024c), Folga (2023), Folga (2022a) y Folga (2022b).

4. Si usamos una terminología más reciente, vinculada a las teorías de la información, hablaríamos de tres *factores* de la comunicación: el *emisor*, el *mensaje* y el *receptor* (Jakobson, 1975; Eco, 1986).

5. Según los autores consultados, estas estrategias son denominadas: modos, recursos, herramientas, el «triángulo retórico» o incluso los «tres pilares de la persuasión».

6. Aristóteles dice: «de los argumentos procurados por el razonamiento, hay tres clases: unos que radican en el carácter del que habla, otros en situar al oyente en cierto estado de ánimo, otros, en fin, en el mismo discurso» (2007:121).

7. Si bien Mortara Garavelli (1991) las llama «partes» (retomando la definición de Cicerón), Barthes (1982) prefiere hablar de «cinco operaciones fundamentales» (1982:42), mientras que otros autores refieren a cinco *etapas* de la elaboración de un discurso.

tema del discurso. La segunda operación se denomina *dispositio* y consiste en *organizar* los contenidos, los argumentos o las ideas encontradas, y generalmente implica definir las *partes* que componen el discurso. La tercera operación refiere fundamentalmente a la *expresión* y se denomina *elocutio*. Para Barthes, la función de la *elocutio* es «poner palabras» a lo ya ordenado en la etapa anterior. Por ello explica que el vocablo latino *elocutio* puede traducirse como «locución» o «enunciación» (1982:71-72). Por su parte, Mortara Garavelli define que la «elocución o 'expresión' es el acto de conferir una forma lingüística a las ideas» (1991:124).

LAS NUEVAS RETÓRICAS

Durante la segunda mitad del siglo XX se produjo un resurgimiento de los estudios retóricos, gracias a la publicación, en 1958, del *Tratado de la argumentación* de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. El subtítulo de la obra, *La nueva retórica*, propone una relación de continuidad con la retórica clásica, a la vez que, al anunciarse como una renovación, también establece una toma de distancia con aquella. En definitiva, sus autores buscaban *rehabilitar* a la «vieja» o «antigua» retórica, transformándola en una «nueva» *teoría de la argumentación*.

Actualmente, existe un extendido consenso sobre la crucial importancia que tuvo el *Tratado de la argumentación* como herramienta de análisis de la comunicación. Si durante los últimos siglos los *rétores* se centraron en la forma de expresión (*elocutio*) —y por ello descuidaron las otras etapas y elementos de la teoría— Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) invierten totalmente esa lógica, retomando para ello los postulados centrales de la retórica aristotélica.

Según Aristóteles,⁸ la retórica es una *disciplina transversal* a diferentes áreas de conocimiento, pues su objetivo es la comunicación eficaz y, más concretamente, la comunicación *persuasiva*. Esa transversalidad permite que los principales conceptos retóricos puedan trasladarse más allá del discurso oral o escrito y aplicarse a la comunicación visual. De este modo, a mediados del siglo XX la renovación de los estudios retóricos tuvo como consecuencia su expansión hacia el campo de la imagen.

En un influyente ensayo de 1964, titulado «Retórica de la imagen», Roland Barthes (1986) trasladó algunos conceptos retóricos al estudio de una imagen publicitaria.⁹ En su análisis, Barthes entiende dicha imagen como una pieza retórica, portadora de tres mensajes.

El primero es el *mensaje lingüístico* y está definido por textos explicativos. Algunos de estos textos son «marginales» (como los *pies de foto*) y otros están incluidos *dentro* de la imagen (como las *etiquetas* de los productos que aparecen fotografiados), de modo que complementan y refuerzan lo comunicado por la imagen. El segundo es el *mensaje denotado*, es decir, lo puramente *perceptivo* o lo *literal* de la imagen: aquello que efectivamente *muestra*. Sin embargo, el fundamental es el tercer mensaje, que Barthes denomina *connotado* o *simbólico*, ya que implica una serie de significados culturales asociados al mensaje denotado.

En resumen, Barthes señala que es posible encontrar un cierto paralelismo entre las formas en que aparecen los significados connotados y las *figuras retóricas* del lenguaje. A partir de lo cual, es posible establecer una traducción de la retórica tradicional a las imágenes gráficas producidas por los arquitectos para explicar sus propuestas y justificar sus ideas. Con este objetivo, en los siguientes apartados se analizará un gráfico arquitectónico y se aplicarán algunos de los elementos y figuras de la retórica clásica para estudiarlo discursivamente.

No obstante, antes de abocarnos a esa tarea, es necesario señalar los límites de la interpretación discursiva sobre los gráficos arquitectónicos. Tal como argumenta Jorge Sainz, en su libro *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*, si se aplican rigurosamente los criterios lingüísticos y semiológicos, el dibujo no puede entenderse como lenguaje, sino que se trata más bien de un sistema o «un simple medio de comunicación» (2005:26). En ese mismo sentido, Carlos Martí Arís advierte sobre el exceso de interpretación de las teorías semióticas, pues en su opinión «en vez de acercarnos a la comprensión de la naturaleza de la arquitectura, nos alejan de ella, dejándonos tan solo un alambicado aparato terminológico que oscurece aquello que trata de analizar» (2014:103). Por ello, para los objetivos de este artículo, consideramos suficiente el estudio de la retórica clásica, sin profundizar en las diferentes interpretaciones semióticas generadas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

ANÁLISIS DE UN DISCURSO GRÁFICO

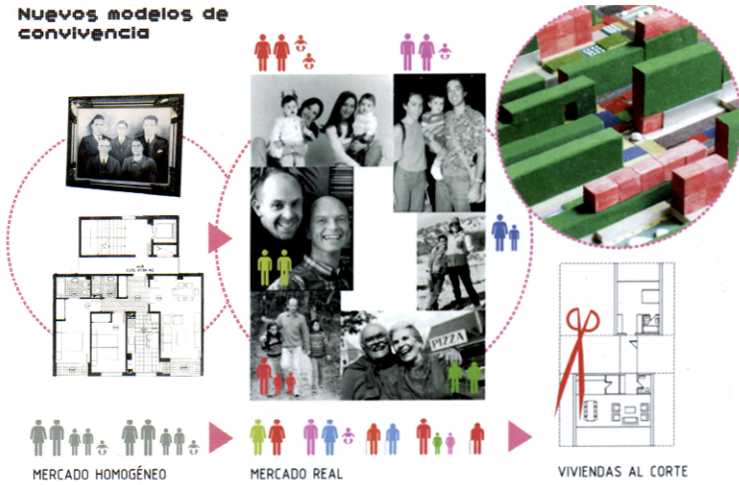
El Ecobarrio en Toledo, de los arquitectos españoles Carlos Arroyo, Manuel Pérez y Eleonora Guidotti, es un proyecto de viviendas colectivas que en 2001 resultó ganador de un primer premio en la sexta edición del Concurso European.¹⁰ Años más tarde, una versión

8. Aristóteles dice que la «retórica es la contrapartida de la dialéctica, ya que ambas se refieren a determinadas cuestiones discursivas, cuyo conocimiento es, en cierto sentido, común a todos y no propio de una ciencia establecida» (2007:9).

9. Barthes aduce que la principal ventaja de estudiar anuncios publicitarios reside en que «la significación de la imagen es con toda seguridad intencional (...) la imagen publicitaria es franca o, por lo menos, enfática» (1986:30).

10. Los concursos European se realizan desde 1989 de forma periódica y están reservados a arquitectos europeos menores de 40 años.

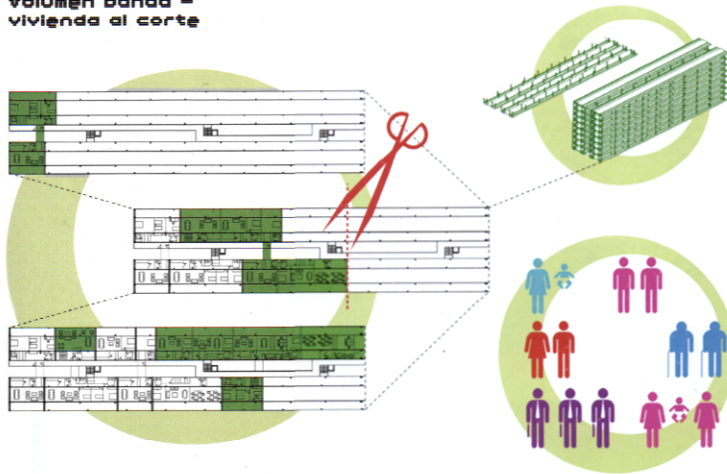
Nuevos modelos de convivencia



Más de la mitad de los españoles vive en casas diseñadas para otros. La práctica totalidad de las viviendas disponibles está pensada para albergar un modelo en el que ellos ya no encajan: el de la familia nuclear tradicional. Su distribución impide compatibilizar los espacios de trabajo y vivienda, o generar estancias que faciliten la independencia de

sus habitantes si se decide compartir piso. La vida de los nuevos modelos familiares no encaja en la rígida y jerarquizada estructura de estos pisos, mientras que las personas mayores, solas o en grupo, sufren las consecuencias de vivir en una casa no adaptada, demasiado grande y costosa de mantener.

Volumen banda - vivienda al corte

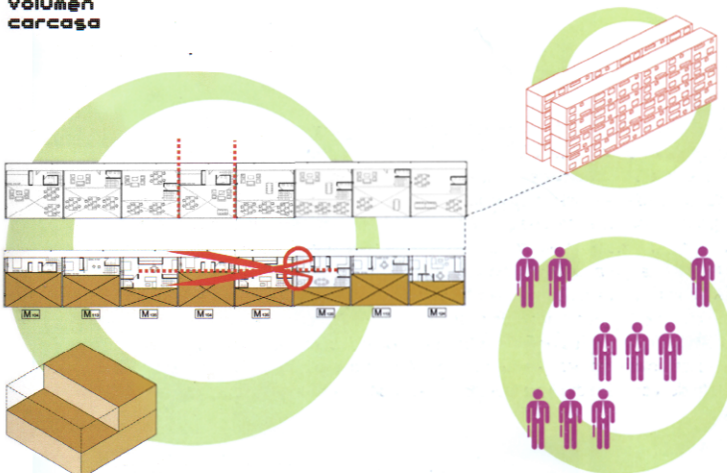


057

Se ha conseguido que las personas que los adquirieran puedan elegir el tamaño de su espacio con total libertad. Pueden también compartimentar según sus deseos, su forma de vida o las necesidades de su trabajo. La libertad de crecimiento se extiende en planta y en sección, permitiendo múltiples opciones de colonización.

El muar estructural evita coincidencias de pilares en sentido transversal que puedan condicionar negativamente la elección del punto de corte. Las distancias entre pilares varían ligeramente en cada hilera, resultando en un desfase asimilable al efecto muar. No hay ejes estructurales transversales, excepto en los extremos.

Volumen carcasa



Se define el volumen carcasa como un prisma elemental. Manteniendo sus dimensiones fijas, crece exteriormente por repetición o adición. Su potencial de crecimiento es interior, pudiéndose forjar una o dos plantas. Su uso es más flexible, desde viviendas hasta

usos comerciales que cumplan la normativa de control de contaminación (con especial énfasis en la contaminación acústica), sea terciario en general, comercial estricto, o incluso algunos tipos de industria ligera, permitiéndose expresamente usos mixtos.

FIGURA 1 | Página 57 del capítulo 07 (23 x 30 cm). Fuente: Solanas (2008).

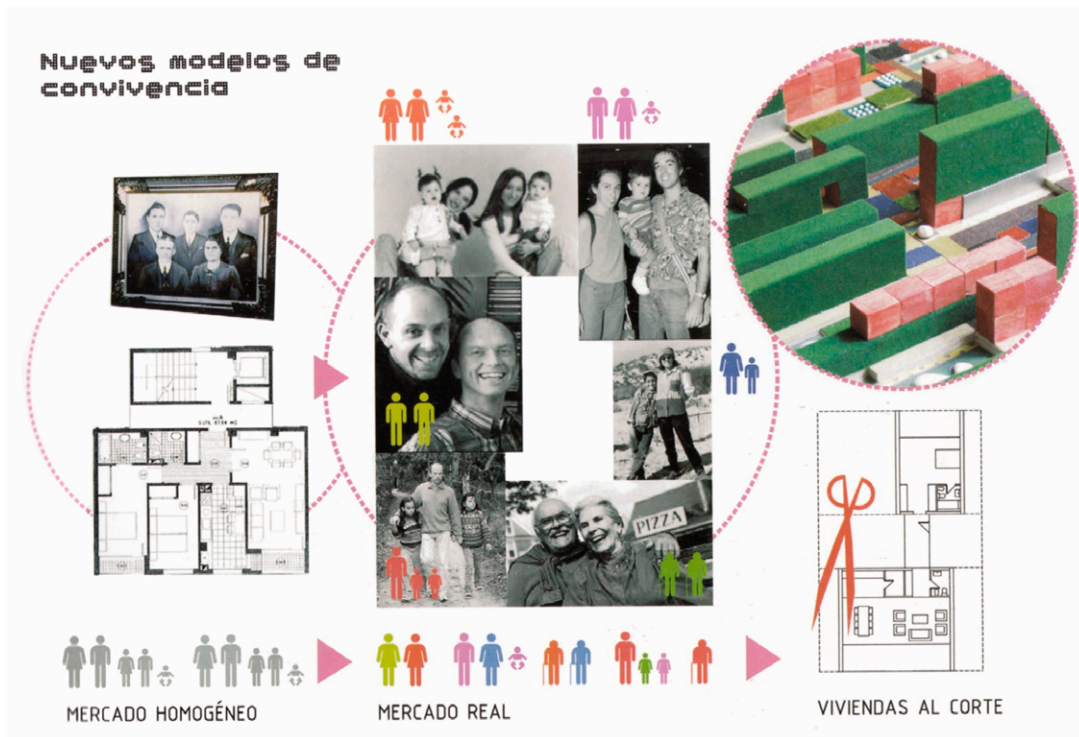


FIGURA 2 | «Nuevos modelos de convivencia». Fuente: Solanas (2008:57).

ajustada del proyecto fue publicada en el capítulo 07 del libro *Vivienda y sostenibilidad en España* de Toni Solanas, donde ocupa seis páginas (2008:54–59) en las que se presenta y explica la propuesta. Por razones de síntesis, aquí vamos a analizar una sola imagen de ese capítulo, titulada «Nuevos modelos de convivencia», que inicia una secuencia de tres imágenes contenidas en una misma página (Figura 1). Se trata de una imagen de dimensiones reducidas (13 × 9 cm), que fue utilizada para fundamentar algunas ideas en las que se basa la propuesta (Figura 2). En ese sentido, vamos a entender esa imagen como una *pieza retórica* e intentar decodificar su discurso gráfico. Siguiendo la metodología propuesta por Barthes, comenzaremos con una breve descripción¹¹ de la *anatomía*¹² de la imagen para luego desarrollar una interpretación retórica.

En una primera lectura se puede observar que la imagen está conformada por diversos elementos gráficos: varias fotografías de personas, pictogramas de colores, textos, círculos, flechas, la foto de una maqueta y dos dibujos de plantas. Como se verá, estos heterogéneos elementos fueron cuidadosamente elegidos y componen una elaborada argumentación so-

bre la vivienda colectiva contemporánea. En definitiva, el gráfico *denota* y *connota* (Barthes, 1986) significados vinculados a ideas proyectuales.

Para estudiar los recursos retóricos utilizados, en primer lugar, proponemos reconstruir un posible proceso de elaboración del discurso gráfico, siguiendo para ello las tres principales *operaciones* retóricas (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*). En segundo lugar, nos detendremos en el uso de ciertas *figuras* retóricas que consiguen hacer *persuasivo* el mensaje (*antítesis*, *hipérbolo*, *pleonismo* y *metáfora*). Por último, analizaremos las dos plantas contenidas en la imagen, es decir, los dibujos específicamente arquitectónicos.

INVENTIO

En un discurso gráfico la *inventio* consiste en definir los *argumentos* que se deben comunicar de forma visual. Por tanto, la primera interrogante que debemos contestar es ¿cuáles son los argumentos que están detrás de la imagen? Podemos dar una respuesta a dicha cuestión a partir de un texto, elaborado por los proyectistas, que acompaña al caso estudiado:

11. Roland Barthes aclara que la primera *descripción* de una imagen debe hacerse «con cierta prudencia, pues ya constituye un metalenguaje» (1986:30).

12. En este trabajo el concepto de *anatomía* se aplica con el sentido de estudiar la estructuración, forma y organización de las partes que componen la imagen, entendida como *un todo*.

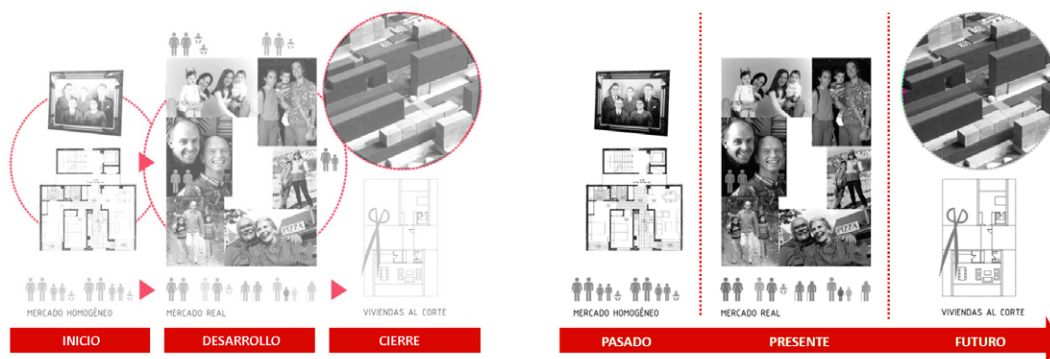


FIGURA 3 | *Dispositio*: estructura tripartita y sucesión temporal. Fuente: producción propia

Más de la mitad de los españoles vive en casas diseñadas para otros. La práctica totalidad de las viviendas disponibles está pensada para albergar un modelo en el que ellos ya no encajan: el de la familia nuclear tradicional. Su distribución impide compatibilizar los espacios de trabajo y vivienda, o generar estancias que faciliten la independencia de sus habitantes si se decide compartir piso. La vida de los nuevos modelos familiares no encaja en la rígida y jerarquizada estructura de estos pisos, mientras que las personas mayores, solas o en grupo, sufren las consecuencias de vivir en una casa no adaptada, demasiado grande y costosa de mantener. (Solanas, 2008:57)

Vamos a apoyarnos en estas palabras (el discurso escrito) para que nuestra *lectura* de la imagen (el discurso gráfico) sea fiel a las ideas que le dieron origen. Básicamente, el párrafo anterior desarrolla un diagnóstico sobre los modos de vida actuales, que se manifiesta en dos modelos contrapuestos: la «familia nuclear tradicional» y los «nuevos modelos familiares». A partir de esta división dicotómica los autores argumentan que el tipo de viviendas actualmente disponibles resultan inadecuadas para los diversos modelos de convivencia contemporáneos, ya sea que se trate de familias o de personas que se agrupan. En el mismo sentido, Manuel Gausa ha señalado que un aspecto a considerar en proyectos de vivienda contemporánea es

la progresiva sustitución de la idea clásica de «convivencia» —comunidad de comportamientos— por la de una «cohabitación» —contrato (o relación)

meramente espacial— susceptible de favorecer la independencia tanto de acciones y comportamientos diversos como de necesidades individuales cambiantes. (2002:19)

DIPOSITIO

Si la *inventio* supone la búsqueda y el hallazgo de argumentos, la *dispositio* consiste en la eficaz *ordenación* de esos argumentos. Obviamente, el traslado de esta segunda operación retórica al ámbito de la imagen no siempre es posible, pues, a diferencia de un texto, el discurso gráfico puede organizarse de un modo no lineal. Sin embargo, en este caso la imagen está claramente estructurada en tres partes. Son varios los recursos que ayudan a establecer esa estructuración.

En primer lugar, cada parte tiene un breve texto aclaratorio: «mercado homogéneo», «mercado real» y «viviendas al corte». Considerando que el título es «Nuevos modelos de convivencia», esos textos serían *subtítulos*. Tanto el título como los subtítulos son el *soporte* del «mensaje lingüístico» planteado por Barthes (1986:30), pues están incluidos como un «texto explicativo marginal», ya sea por encima o por debajo de los elementos gráficos. En segundo lugar, hay una serie de círculos de color magenta que engloba diferentes elementos y ayudan a definir las distintas partes. Por último, hay tres triángulos equiláteros que cumplen el rol de flechas, y, al apuntar hacia la derecha, ratifican el sentido convencional con el que leemos un texto.¹³ A partir de lo anterior, podemos afirmar que en el gráfico se adoptó la clásica estructura tripartita de una pieza oratoria: inicio, desarrollo y cierre (Figura 3, izquierda).

13. En la cultura occidental la lectura de imágenes se realiza naturalmente de izquierda a derecha, al igual que un texto o un cómic.

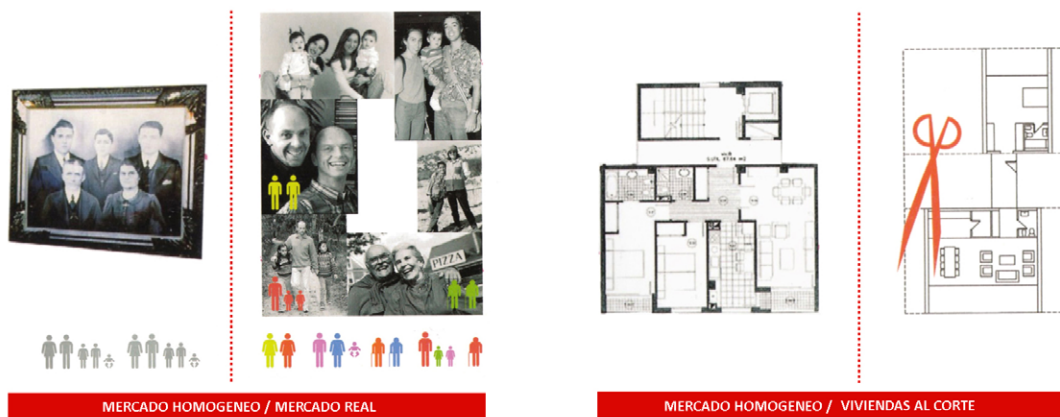


FIGURA 4 | Dos antítesis gráficas. Fuente: producción propia

En una segunda lectura retórica —el «mensaje connotado» que planteaba Barthes— entendemos que esta ordenación en realidad representa tres etapas de una *secuencia* temporal: el *pasado* (mercado homogéneo), el *presente* (mercado real) y el *futuro* (viviendas al corte) (Figura 3, derecha). La *sucesión temporal* —o cronológica— es una de las formas en que se manifiesta lo que Aristóteles denominaba *orden natural* del discurso. Mortara Garavelli explica que el *orden natural* «sigue la sucesión de los hechos en el tiempo o su encadenamiento lógico» (1991:118); mientras que su contraparte, el *orden artificial*, consiste en una deliberada alteración, con fines argumentativos, de la sucesión lógica y «responde a las exigencias estéticas o, más pragmáticamente, a la oportunidad» (1991:118).

Por otro lado, la progresiva importancia de las partes adoptada en este gráfico también se relaciona con la figura retórica de la *gradación* o *clímax*. Nuevamente, Mortara Garavelli nos auxilia explicando que esta figura consiste en «una sucesión de palabras que amplifican o atenúan progresivamente las ideas comunicadas. Se trata de una intensificación *gradual*, tanto si se presenta como un “ascenso” o como un “descenso” (anticlímax)» (1991:225). Atendiendo a lo planteado por la autora, en esta imagen se trataría de una *gradación ascendente*, pues la sucesión comienza con el reconocimiento de un *problema* (el «mercado homogéneo») para concluir con una propuesta de *solución* (las «viviendas al corte»). En ese sentido, no es casual que los tres círculos de líneas punteadas que jalonan cada instancia temporal se superpongan unos a otros a medida que avanzan hacia la derecha. Tampoco es inocente el hecho de que el último círculo quede gráficamente más elevado con respecto a los dos

primeros, lo que corrobora visualmente el sentido *ascendente* de la gradación y además connota la idea de superioridad de la solución propuesta, que se constituye en el *clímax*.

ELOCUTIO

Más allá del orden adoptado en las partes del discurso, la imagen consigue ser *persuasiva* gracias a que los proyectistas apelaron al uso eficaz de algunas figuras retóricas. Podemos identificar cuatro figuras principales: la *antítesis*, la *hipérbole*, el *pleonismo* y la *metáfora*. Para explicar con mayor claridad los conceptos manejados analizaremos cada figura por separado.

ANTÍTESIS

Mortara Garavelli dice que la *antítesis* «es la contraposición de ideas en expresiones que, de distintos modos, se ponen en relación mutua» (1991:277). Para aproximar esta figura a nuestro campo de conocimiento, recurriremos al libro *De la retórica a la imagen*, un trabajo del profesor Alejandro Tapia (1991) destinado al estudio de la comunicación visual. Allí se ofrecen algunas *traducciones* de figuras retóricas del lenguaje aplicadas a la comunicación mediante imágenes, y se establece que en la antítesis

se hace hincapié en su diferencia para producir el efecto del contraste entre ambos [elementos], dando ocasión al receptor de apreciar sus perfiles antitéticos. En este sentido, los objetos, imágenes e ideas proponen una tesis y la enfrentan con su antítesis, recordando la presencia de lo que es opuesto. (Tapia, 1991:52)

A partir de estas dos definiciones podemos establecer que, en el caso estudiado, la *antítesis* refiere a la relación entre la primera y la segunda instancia, es decir: entre el *antes* y el *ahora* (Figura 4, izquierda). En la primera instancia se propone una *tesis*, que los proyectistas llaman «mercado homogéneo», y que se representa mediante la fotografía de una familia nuclear.

Son varios los elementos que connotan un determinado orden familiar. La vestimenta formal, las rígidas poses o la estratificada ubicación de las personas retratadas (en primer término, el padre y la madre; más atrás, los tres hijos) hablan de tiempos pretéritos y de una familia jerárquica y patriarcal. El tipo de organización que sugiere la fotografía queda visualmente enfatizado mediante el marco: un sobrecargado *pas-partout*,¹⁴ lo que constituye un *arcaísmo*¹⁵ gráfico justificado, ya que refuerza la apariencia anticuada de la fotografía y, por lo tanto, subraya la desactualización de la concepción tradicional de familia que la fotografía está ilustrando.¹⁶

La segunda instancia se presenta como *antítesis* de la primera. Se trata del «mercado real», expresado mediante seis fotos de diferentes tamaños y formatos que ocupan el centro visual de la imagen. Estas fotos son el objetivo principal del relato gráfico, pues ilustran los «nuevos modelos de convivencia», anunciados en el título. Estos «nuevos modelos» proponen una serie de *alternativas* a la familia nuclear tradicional, entre las que se incluyen diferentes tipos de vínculos entre sus integrantes. Hay familias biparentales (padre y madre con un solo hijo; dos madres con dos hijos) y monoparentales (madre con un hijo; padre con dos hijos) hay una pareja formada por dos hombres, y también hay ancianos que viven juntos. En definitiva, todos los «modelos de convivencia» ilustrados (sean familias o no) se alejan ostensiblemente del ejemplo de *familia nuclear tradicional* expresada en la primera instancia.¹⁷

Podemos decir que la *antítesis* funciona a varios niveles. En primer lugar, se genera una oposición dialéctica entre lo *único* y lo *plural*: una sola fotografía del *antes* se confronta a varias fotos del *ahora*. En segundo lugar, la estructurada composición forjada por el vetusto *paspartout* se contraponen con una organización más libre (tipo *patchwork*) generada mediante fotos de diversos tamaños y proporciones que conforman un rectángulo cuyas dimensiones establecen una clara jerarquía visual con respecto a la pequeña foto de la familia tradicional. En tercer lugar, se establece un vivo contraste entre los gestos adustos y la

rigidez en las poses de todos los integrantes de la familia nuclear con las actitudes distendidas y alegres —¿felices?— que muestran las personas que representan el «mercado real».

Por lo tanto, el aspecto antitético de la imagen se basa en contraponer lo cerrado a lo abierto, lo uniforme a lo diverso y lo rígido a lo flexible; en resumen: el *antes* al *ahora*. Se trata de un recurso argumentativo que busca persuadir sobre las ventajas que posee una propuesta proyectual poniendo en evidencia las desventajas de aquello a lo que se opone. En definitiva, en forma puramente visual la imagen se decanta a favor del *ahora*.

HIPÉRBOLE

La segunda figura retórica identificada es la *hipérbole*. Mortara Garavelli la define como:

La exageración, el exceso al amplificar o reducir la representación de la realidad mediante expresiones que, aunque vayan más allá de la verdad al dilatar o restringir las connotaciones de lo que comunican, mantienen con la verdad una semejanza lejana. (1991:214)

Por su parte, refiriéndose fundamentalmente a la publicidad gráfica, el glosario incluido en el libro de Tapia dice que «en la imagen [la hipérbole] casi siempre implica un agrandamiento exagerado del tamaño de las figuras (...) aunque la exageración puede ser también del color, del gesto, de la forma» (1991:59).

En la imagen estudiada la *exageración* se produce en la segunda instancia. Como señalamos antes, los nuevos modelos de convivencia son muy diferentes al prototípico ejemplo de familia que suele representarse en los medios masivos y la publicidad. El hecho de que el mercado real se aleje ostensiblemente de estos estereotipos configura una primera hipérbole. Sin embargo, los seis modelos de convivencia que ilustran las fotos no son una *representación estadística* de la composición actual de la sociedad, sino que la diversidad en los modos de convivencia aparece exacerbada para volver más explícito el discurso. De este modo, las fotos *visibilizan* grupos minoritarios y modelos de familia que pueden denominarse *alternativos* y algunos de ellos —aún hoy— marginados por ciertos sectores de la sociedad. Podría decirse que esta exageración de la realidad persigue una mayor equidad, pues contribuye a presentar estos modos alternativos de familia como un segmento poblacional cuyas

14. Es significativo que esa foto se presente en perspectiva y ligeramente inclinada hacia atrás, como si estuviese *apoyada* sobre un invisible aparador, un mueble en donde se suelen exhibir las fotos familiares.

15. Mortara Garavelli dice que los *arcaísmos* son «palabras poco comunes y fuera de uso, fueron censurados por los rétores y gramáticos antiguos cuando aparecían como una ostentación o una degeneración, sin motivos justificados» (1991:134).

16. Incluso se podría argumentar que la fotografía, el marco y la familia representada son temporalmente anteriores a la planta de vivienda a la que están asociadas.

17. Resulta significativo el menor número de hijos en los grupos del «mercado real» con respecto al «mercado homogéneo». Este cambio refleja las tendencias de disminución de la natalidad propias de las sociedades occidentales contemporáneas.

necesidades deben ser atendidas. No obstante, al presentar el *mercado real* formado casi exclusivamente por modelos alternativos se consigue que la contraposición con el *mercado homogéneo* sea más evidente y —retóricamente— más poderosa. En definitiva, la *hipérbole* es un recurso que refuerza la *antítesis*, a la vez que constituye una apelación a las emociones del auditorio (*pathos*).

PLEONASMO

Al referirse al *pleonasm* Mortara Garavelli (1991) repite la observación que el *rétor* Quintiliano hizo en el siglo I d.C., reconociéndolo como una frase «sobrecargada de palabras inútiles» (1991:136). De modo más general —y menos severo—, actualmente la Real Academia Española define el pleonasm como el «empleo en la oración de uno o más vocablos innecesarios para que tenga sentido completo, pero con los cuales se *añade expresividad* a lo dicho».18 Es decir, se trata de un *exceso*, porque se usan más palabras de las necesarias, pero *intencional y justificado*, pues aporta *valor expresivo* a lo comunicado.

Podemos reconocer el uso de esta figura retórica en la segunda instancia de la imagen analizada. Allí los «vocablos innecesarios» son unas coloridas y esquemáticas siluetas humanas, que en comunicación visual se denominan *pictogramas*.19 Lo significativo es que los pictogramas aparecen dos veces en la segunda instancia: acompañando a cada fotografía y formando una colorida fila en el sector inferior.

En su primera aparición los pictogramas se usan de forma pleonástica porque repiten —de manera claramente redundante— la integración de los seis modelos de convivencia. Es decir, recalcan los géneros y las franjas etarias de las personas representadas en las fotos. Este primer pleonasm está reforzado porque cada grupo de pictogramas se diferencia de los demás mediante el uso del color. Dado que la integración de los seis modelos de convivencia es diferente, bien podría haberse utilizado un único color. No obstante, como cada grupo tiene su propio color, el segundo pleonasm consiste en que los diferentes colores asignados a los pictogramas redundan en connotar la diversidad de los modelos de convivencia que ilustran las fotos. En cambio, si nos fijamos en los pictogramas multicolores que aparecen más abajo, formando una única fila, descubrimos otro nivel de diversidad, pues cada individuo tiene un color propio. Este segundo uso de los pictogramas humanos podría leerse como un reconocimiento de la individualidad de cada suje-

to, más allá de su pertenencia a un grupo.

Por otro lado, la comparación de figuras del *mercado homogéneo* con las del *mercado real* revela que entre ambas existe una *segunda antítesis*. En la primera instancia todas las figuras son grises y las familias tienen una misma integración (lo que se consigue con solo cinco pictogramas diferentes: hombre, mujer, niña, niño y bebé). Mientras que en la segunda instancia varía el número de integrantes de las familias y también varían los géneros entre los componentes de las parejas. Sin embargo, lo más significativo es que se suma un sexto pictograma: un anciano, de modo que se amplía el rango etario y se introducen nuevas variables, vinculadas al aumento de la expectativa de vida, que en el *mercado homogéneo* no estaban consideradas: accesibilidad, movilidad reducida, cuidados especiales (aspectos connotados gráficamente a través del bastón, incluido en el pictograma).

Si en párrafos anteriores señalamos que la diversidad ilustrada en las fotos se vale de la *hipérbole*, aquí debemos agregar que los pictogramas funcionan de modo pleonástico, enfatizando y reforzando el discurso de la diversidad en los modelos de convivencia.

METÁFORA

Sin duda, la *metáfora* (que en griego significa «transportar») es la figura retórica más conocida. Existen múltiples explicaciones sobre qué es y sobre cómo debe usarse este recurso. Las siempre luminosas aclaraciones que aporta Mortara Garavelli señalan que la definición tradicional de metáfora implica la «sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida» (1991:181). Inmediatamente después, la autora aclara que se trata de una comparación *condensada* o *abreviada* e indica que esta «concepción tradicional» no agota todos los tipos de metáforas.

Si consideramos otros aportes —más cercanos a nuestro objeto de estudio— es especialmente adecuada la explicación que brinda Tapia sobre el uso y el significado de las metáforas en las imágenes visuales:

En la imagen la metáfora se relaciona hasta cierto punto con lo fantástico, pues implica la sustitución de uno o más objetos referenciales por otro que les resulta ajeno pero revelador, originando un sentido imposible en la realidad aunque no en el sentido, que se entiende de forma figurada. Su comprensión exige pues un juego de asociaciones semánticas en el receptor. (1991:62)

18. Las cursivas son nuestras.

19. «Los pictogramas son representaciones pictóricas de carácter informativo que generalmente forman parte de sistemas más amplios que mantienen un mismo estilo gráfico. En teoría están concebidos como un lenguaje universal y deberían servir para romper las barreras lingüísticas» (Jardí, 2012:23).

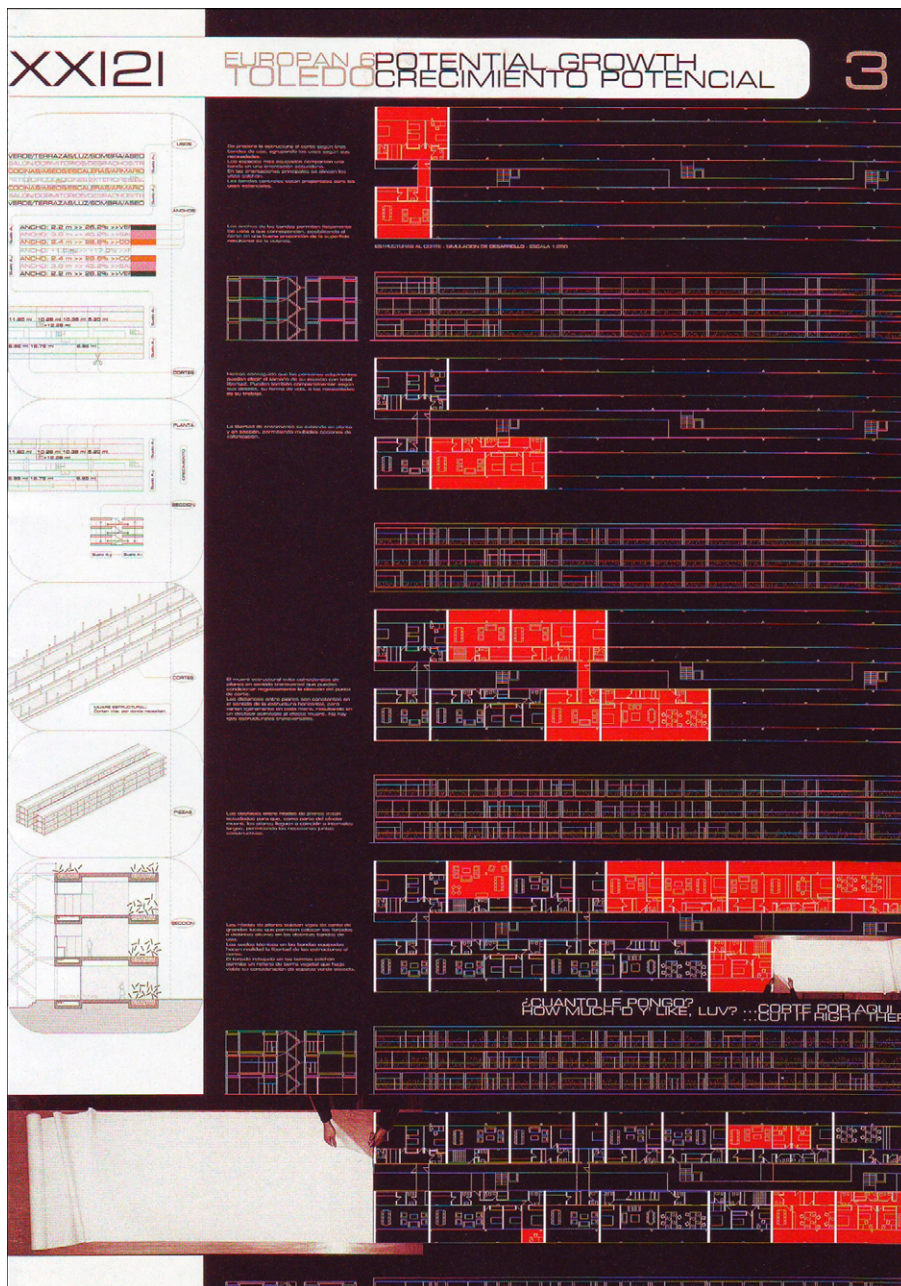


FIGURA 5 | Una de las tres láminas presentadas en 2001 al concurso European 6. Fuente: European España (s/f).

En la imagen estudiada la metáfora se produce en la última instancia, bajo la forma de un pictograma que representa una tijera roja superpuesta al dibujo de la planta. Si bien este nuevo pictograma es estilísticamente similar a los pictogramas humanos, se diferencia notoriamente de ellos en cuanto a sus objetivos comunicativos.

Como señalamos antes, la forma genérica y simplificada de los pictogramas humanos brinda información sobre el género y el rango etario de los integrantes de cada grupo. En cambio, el pictograma de las tijeras no se utiliza de modo informativo, sino metafórico. En este caso «el juego de asociaciones semánticas», reclamado por Tapia, establece una doble relación con

Volumen banda - vivienda al corte

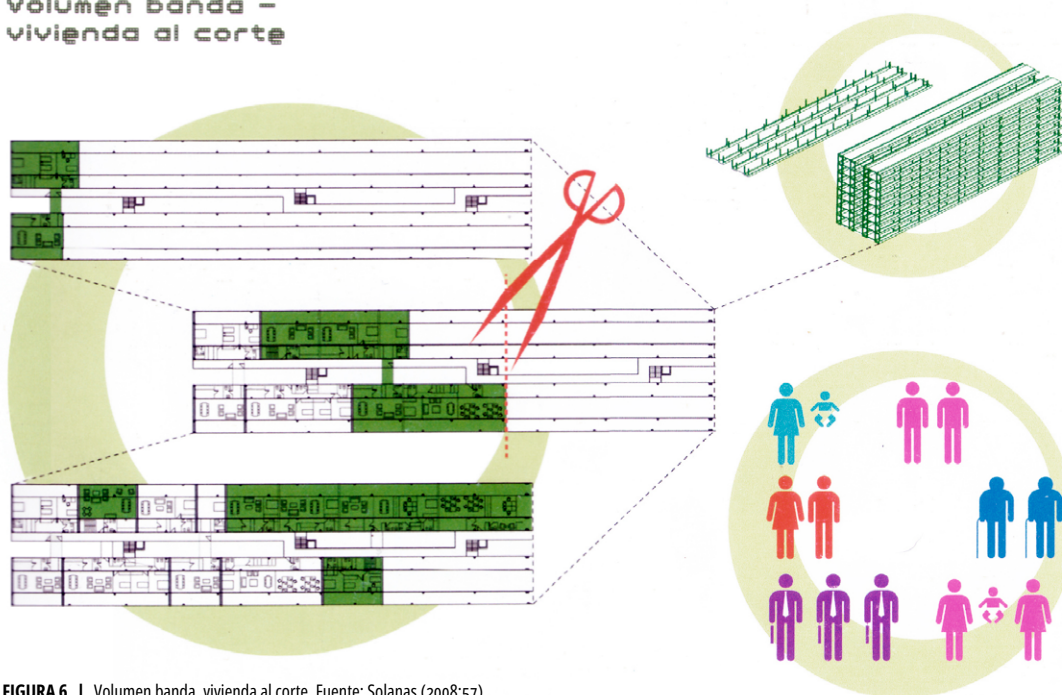


FIGURA 6 | Volumen banda, vivienda al corte. Fuente: Solanas (2008:57).

la idea que da nombre a la propuesta. En primer lugar, la imagen de la tijera refiere literalmente a la acción de *cutar*, lo que origina un «sentido imposible en la realidad». No obstante, entendida en sentido figurado,²⁰ esa imagen resulta «reveladora» de un aspecto conceptual de la propuesta, indicado en el subtítulo «viviendas al corte». Según los proyectistas este concepto «permite decidir el tamaño y la configuración adecuada para cada habitante» (Solanas, 2008:54), lo que implica la posibilidad de generar viviendas de muy variadas dimensiones.

En segundo lugar, el concepto de *viviendas al corte* se asocia también con el mundo de la confección y la comercialización de vestimenta. Las metáforas que vinculan la vivienda con la vestimenta —y al arquitecto con el sastre o el diseñador textil— se han empleado infinidad de veces en los discursos sobre arquitectura. En particular, la vivienda ha sido interpretada como un *segundo vestido*, porque nos protege del clima y nos *representa* en sociedad.²¹

Existe una versión previa²² de la ilustración analizada —presentada en 2001 al concurso European— en la que se incluye la fotografía de un rollo de tela extendido sobre una mesa para ser cortado (Figura 5, sector inferior). En el gráfico analizado (publicado posteriormente al concurso) la obviedad de la fotografía

se sustituyó por una *metonimia*²³ o, mejor aún, por una *sinécdoque*²⁴ creada mediante una tijera y una línea punteada (Figura 2). Esta mínima iconografía (que procede de los dibujos de moldes utilizados en la elaboración de indumentaria) es suficiente para aludir al mundo de la producción textil, sugerido por el subtítulo «viviendas al corte». Esa tijera se utiliza también en otra imagen incluida en la misma página de la publicación de Solanas (2008), donde se ilustra más claramente el concepto de «vivienda al corte» (Figura 6).²⁵

EL DISCURSO DE LAS PLANTAS

Finalmente, es necesario analizar las dos tipologías de vivienda, es decir, los dibujos específicamente arquitectónicos contenidos en la imagen. Mientras que una de las plantas ilustra el «mercado homogéneo», la otra ejemplifica las «viviendas al corte». Por lo tanto, entre ambos gráficos se produce una nueva *antítesis* que opone dos modos de concebir el diseño de la vivienda (Figura 4, derecha).

La primera planta está altamente compartimentada y determinada en sus usos. Por ello sus autores optaron por un dibujo detallado —e incluso algo sobrecargado— en el que los muros se rellenan de negro, los espacios se dibujan amoblados y se expresan las texturas de los pavimentos. Se trata de una planta do-

20. Las tijeras también podrían interpretarse de un modo absolutamente *literal*, si representan el corte de una hoja de papel donde está dibujado un plano de vivienda. Vale decir que en ese caso no estaríamos ante el uso de una metáfora.

21. Un tema valioso para desarrollar una investigación consiste en *historiar* las múltiples inflexiones del exitoso *tópico* que compara a la arquitectura con la vestimenta, y al arquitecto con el profesional encargado de confeccionar ese *segundo vestido* que es la vivienda.

22. La lámina presentada en la figura 5 es el tercer panel de una terna de paneles presentados al concurso European 6.

23. La *metonimia* implica «la designación de una entidad con el nombre de otra que tiene con la primera una relación de causa a efecto o viceversa, o de dependencia recíproca (continente/ contenido; ocupante/lugar ocupado; propietario/cosa poseída)» (Mortara Garavelli, 1991:168–169).

24. La *sinécdoque* implica nombrar «la parte por el todo y viceversa, el singular por el plural y viceversa, el género por la especie, la materia con la que está hecho un objeto por el objeto mismo» (Mortara Garavelli, 1991:172–173).

25. Un análisis más extenso de ese gráfico de las «viviendas al corte» fue desarrollado en el artículo «Planta versátil. Discursos gráficos sobre la flexibilidad de la vivienda colectiva» (Folga, 2024a).

blemente tradicional, por cómo fue *proyectada* y por cómo está *dibujada*. En cambio, la segunda planta apela a una mayor indeterminación proyectual y gráfica. Para conseguir este objetivo los proyectistas la dibujaron mediante un único grosor de línea. De este modo se produce una cierta homogeneidad visual entre los muros, las puertas, el equipamiento y el mobiliario.

Desde un punto de vista discursivo los recursos gráficos de la segunda planta se relacionan con figuras retóricas que implican la renuncia a una mayor claridad, o apelan a suprimir información. En su listado de *figuras de pensamiento*, Mortara Garavelli (1991, pp.289-291) establece diferencias entre las figuras que sirven para disminuir o cortar el discurso. Por ejemplo, el *laconismo* implica «reducir el discurso a lo esencial», mientras que la *preterición* es una «renuncia explícita a detenerse en argumentos apenas esbozados», lo que se manifiesta cuando se declara que «se deja de hablar de un argumento determinado del que, sin embargo, se menciona el nombre y los rasgos principales». Del mismo modo, la *reticencia* «consiste en interrumpir de forma imprevista un discurso cuando un tema ha sido ya anunciado o iniciado». En resumen, se trata de figuras que persiguen una búsqueda ambigüedad, una cierta *oscuridad* del lenguaje. La autora concluye que esa retórica del silencio y de lo implícito «da a entender más de lo que dice».

Si traducimos dichas figuras del lenguaje al discurso gráfico, podríamos aducir que la segunda planta resulta más significativa por lo que *omite* que por lo que realmente *muestra*. Si en la primera planta el espacio y su apropiación se representa de manera definida y determinada, en la segunda se apela a la sugerencia, a la indefinición; pues un dibujo intencionalmente dé-

bil habla de arquitectos que desean dejar *abierto* el proyecto, sin definirlo totalmente ni sobrediseñarlo.

En definitiva, además de diferencias espaciales y proyectuales, entre ambas plantas hay notables diferencias en la forma en que fueron dibujadas, lo que implica la existencia de diferentes discursos gráficos.

CONCLUSIONES

La imagen estudiada en este artículo constituye un elocuente alegato gráfico a favor de la diversidad en los modos de convivencia en la vivienda colectiva contemporánea. La mayoría de sus virtudes están directamente vinculadas con recursos gráficos que hacen uso de técnicas propias de la retórica clásica.

A partir del análisis realizado podemos establecer que el concepto de *discurso gráfico* implica el uso de ciertos recursos expresivos y organizativos de representación con el fin de *persuadir* (convencer o conmover) a un determinado auditorio. El discurso estudiado en este artículo fue elaborado por arquitectos (*ethos*) para conseguir la persuasión (*pathos*) de un *auditorio* formado por arquitectos o estudiantes de arquitectura.

En definitiva, el análisis de este gráfico permitió conectar las ideas y teorías proyectuales que sustentan las propuestas arquitectónicas con los recursos de representación utilizados por los proyectistas para comunicarlas. En ese sentido, el gráfico analizado puede ser entendido como un *discurso* sobre el proyecto.

Por último, la importancia de estudiar este tipo de gráficos radica en que sus recursos y estrategias comunicativas resultan perfectamente extrapolables a otros casos u otras temáticas. De este modo, el análisis de gráficos mediante el aparato conceptual de la retórica constituye una poderosa herramienta didáctica para la enseñanza del proyecto y de la representación de arquitectura. ❁

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (2007). *Retórica*. Gradifco.
- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Ediciones Buenos Aires.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- European España (s/f). *European España*. <https://www.european-esp.es>
- Folga, A. (2022a). Planta neutra: Una estrategia de flexibilidad en proyectos de vivienda colectiva. *Textos De Tecnología*, (04), 33-47. Recuperado de <https://revistas.udelar.edu.uy/OJS/index.php/RTdT/article/view/901>
- (2022b). SILODAM: Un discurso gráfico sobre la diversidad tipológica en la vivienda colectiva contemporánea. *ARQUISUR Revista*, 12(21), 110-123. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Arquisur/article/view/11221>
- (2023). Representación de la temporalidad en plantas de proyectos de viviendas flexibles. *ARQUISUR Revista*, 13(23), 20-31. <https://doi.org/10.14409/ar.v13i23.12425>
- (2024a). Planta versátil: Discursos gráficos sobre la flexibilidad de la vivienda colectiva. *ARQUISUR Revista*, 14(25), 78-91. <https://doi.org/10.14409/ar.v14i25.13433>
- (2024b). Núcleos y bandas. Discursos gráficos sobre la planta libre. *ARQUISUR Revista*, 14(26), 42-57. <https://doi.org/10.14409/ar.v14i26.13425>
- (2024c). Elogio de la planta. Reflexiones sobre el principal gráfico arquitectónico. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (246). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi246.11894>
- Gausa, M. (2002). *Housing: nuevas alternativas, nuevos sistemas*. Actar.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Jardí, E. (2012). *Pensar con imágenes*. Gustavo Gili.
- Martí Aris, C. (2014). *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en la arquitectura*. Fundación Arquia.
- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*. Cátedra.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1989). *Tratado de la Argumentación: la nueva retórica*. Gredos.
- Platón (1988). *Diálogos VI. República*. Gredos.
- Sainz, J. (2005). *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Reverté.
- Solanas, T. (2008). *Vivienda y Sostenibilidad en España*. Volumen 2. Gustavo Gili.
- Tapia, A. (1991). *De la retórica a la imagen*. UAMX, División de Ciencias y Artes para el Diseño.