



**UNIVERSIDAD DE PALERMO
DOCTORADO EN DISEÑO
TESIS DOCTORAL**

De la fiesta al diseño.

La construcción de identidad gráfica desde las representaciones visuales
de las fiestas populares. Caso 'Pase del Niño Viajero', entre 1961 y 2019

Autor
Paul Peralta Fajardo

Directora
Dra. Luz del Carmen Vilchis

Línea de investigación: Cruces entre Cultura y Diseño

Fecha de presentación
06 de enero de 2025

CUERPO B

Dedicatoria

A mi madre, mi refugio en los fracasos, mi cómplice en los triunfos. Por enseñarme que la perseverancia no tiene descanso y que los sueños, con amor y esfuerzo, siempre encuentran su camino.

Agradecimiento

A la Dra. Luz del Carmen Vilchis, mi directora de tesis, cuyo rigor académico y generosidad sin reservas fueron fundamentales para la concreción de este trabajo. Su liderazgo y acompañamiento constante no solo enriquecieron esta investigación, sino que también dejaron una marca perdurable en mi desarrollo como investigador.

A los profesores del doctorado en la Universidad de Palermo, por su compromiso inquebrantable con la excelencia académica y por brindar un espacio intelectual de altísimo nivel que nutrió cada etapa de este desafío. Su capacidad para entrelazar el rigor teórico con la aplicación práctica ha redefinido mi perspectiva académica, permitiéndome abordar el diseño y la investigación desde un enfoque integral, crítico y profundamente enriquecedor.

A mis entrañables compañeros y amigos (Rafael, Camilo y Rubén), cuya camaradería y solidaridad hicieron de cada estadía en Buenos Aires un período inolvidable. Su apoyo incondicional y las experiencias compartidas se transformaron en pilares emocionales y motivacionales que dotaron a este trayecto de calidez y alegría.

A mi esposa y a mis hijos, por su amor incondicional, paciencia y comprensión frente a las innumerables horas dedicadas a esta tesis. Su apoyo silencioso pero constante fue la energía que me impulsó a perseverar incluso en los momentos más desafiantes. Cada palabra escrita, cada idea desarrollada, es un testimonio de la fuerza que me proporcionaron, recordándome siempre que este logro también les pertenece. Les pido disculpas por el tiempo que tomé de ustedes, tiempo que siempre fue suyo, con la esperanza de que este esfuerzo sea una muestra de la profunda gratitud y amor que les tengo.

A mí mismo, por haber superado los momentos de duda y adversidad, por mantenerme firme cuando las dificultades parecían insuperables, y por nunca perder de vista la convicción de que este sueño era alcanzable. Y al niño que fui, cuyas aspiraciones e inquietudes, aunque ingenuas, sembraron la semilla de lo que hoy celebro. Su imaginación y valentía silenciosa se convirtieron en la base sobre la que se construyeron los cimientos de este logro, un testimonio de que los sueños, cuando se nutren de esfuerzo y perseverancia, se transforman en realidades tangibles y significativas.

Índice de contenidos

Dedicatoria	2
Agradecimiento	3
Tabla de contenido	4
Tabla de figuras.....	7
Introducción	10
Estado de la cuestión	14
Capítulo 1	22
Marco teórico	22
1.1. Consideraciones y perspectivas	22
1.2. Delimitación y alcances de la cultura	24
1.3. Noción de patrimonio cultural	26
1.4. Noción de identidad.....	29
1.4.1. Identidad gráfica y diseño.....	31
1.4.2. Sistemas marcarios y diseño	32
1.5. Vínculos semióticos de las representaciones visuales	33
1.5.1. El signo visual en el diseño	35
1.5.2. Las representaciones visuales	37
1.6. Noción de Diseño Gráfico	38
1.7. Semiósfera e imaginario social y popular	41
1.8. Rol de la semiótica en el proceso de producción gráfica identitaria	52
1.8.1. La importancia del signo visual en la semiótica	53
1.8.2. Aportes de la semiótica en el diseño gráfico	54
1.8.3. La responsabilidad del diseño en la construcción de sentido	56
1.8.4. Consideraciones: estética y la comunicación en el diseño gráfico	58

1.8.5. La prosaica en la construcción de identidad.....	60
1.8.6. La comunicabilidad como factor semántico.....	62
Capítulo 2.....	64
Metodología	64
2.1. Tipo de investigación	64
2.2. Diseño de la investigación	65
2.3. Delimitación	68
2.4. Población y muestra	69
2.5. Determinación de corpus especializado o corpus especial:.....	71
2.6. Diseño empírico	72
2.6.1. Principales unidades de análisis (perfil y criterio de selección)	72
2.6.2. Dimensiones de análisis y/o variables	75
2.6.3. Indicadores	76
2.6.4. Matriz de datos	76
2.6.5. Instrumentos	77
Capítulo 3.....	79
Modelo de análisis e interpretación	79
3.1. Argumentación del modelo de análisis e interpretación	79
3.2. Postulación del modelo de análisis e interpretación para el estudio de caso	80
3.2.1. Primera etapa: recopilación descriptiva y contextualizada de la fiesta.....	81
3.2.2. Segunda etapa: significación de los valores gráficos y su vinculación con la narrativa identitaria	95
3.2.2.1. Resultados de las encuestas	96
3.2.2.2. Análisis de las entrevistas	118
3.2.2.3. Integración de resultados	141
3.2.3. Tercera etapa: caracterización y clasificación de las representaciones visuales	146

3.2.3.1. Fichas de análisis e interpretación de las representaciones visuales.....	151
3.2.3.2. Análisis del dimensionamiento morfológico.....	196
3.2.3.3. Análisis del dimensionamiento compositivo.....	198
3.2.3.4. Análisis del dimensionamiento enunciativo.....	200
3.2.4. Cuarta etapa: el rol del diseño en la producción gráfica identitaria.....	203
3.3. Campo semántico de la gráfica proveniente de la fiesta popular	207
Conclusiones	212
Bibliografía	216

Tabla de figuras

Figura 1. Procesos que el diseño gráfico emplea en la construcción de la “identidad”	23
Figura 2. Adaptación al modelo tridimensional de Norman Fairclough (1992).....	66
Figura 3. Definición del corpus investigativo.....	70
Figura 4. Matriz de datos	76
Figura 5. Modelo de análisis e interpretación.....	81
Figura 6. Preparativos Pase del Niño. Ca. 1925-1935	86
Figura 7. Velación del Niño Viajero. Etapa dos de la organización	91
Figura 8. Formulario de preguntas para la encuesta	98
Figura 9. Formulario de preguntas para la entrevista	119
Figura 10. Análisis temático de las entrevistas.....	122
Figura 11. Análisis de contenido de las entrevistas	123
Figura 12. Análisis comparativo	125
Figura 13. Análisis de redes narrativas.....	127
Figura 14. Análisis del discurso	130
Figura 15. Respuestas mapeadas con analítica de datos	131
Figura 16. Análisis relacional entre los conceptos	133
Figura 17. Hallazgos significativos	142
Figura 18. Corpus especializado	148
Figura 19. Ficha A 1/2	156
Figura 20. Ficha A 2/2	157
Figura 21. Ficha B1/2.....	158
Figura 22. Ficha B 2/2.....	159
Figura 23. Ficha C 1/2.....	160
Figura 24. Ficha C 2/2.....	161

Figura 25. Ficha D 1/2	162
Figura 26. Ficha D 2/2	163
Figura 27. Ficha E 1/2.....	164
Figura 28. Ficha E 2/2.....	165
Figura 29. Ficha F 1/2	166
Figura 30. Ficha F 2/2	167
Figura 31. Ficha G 1/2	168
Figura 32. Ficha G 2/2	169
Figura 33. Ficha H 1/2	170
Figura 34. Ficha H 2/2	171
Figura 35. Ficha I 1/2.....	172
Figura 36. Ficha I 2/2	173
Figura 37. Ficha J 1/2.....	174
Figura 38. Ficha J 2/2.....	175
Figura 39. Ficha K 1/2	176
Figura 40. Ficha K 2/2	177
Figura 41. Ficha L 1/2.....	178
Figura 42. Ficha L 2/2.....	179
Figura 43. Ficha M 1/2.....	180
Figura 44. Ficha M 2/2.....	181
Figura 45. Ficha N 1/2	182
Figura 46. Ficha N 2/2	183
Figura 47. Ficha O 1/2	184
Figura 48. Ficha O 2/2	185
Figura 49. Ficha P 1/2	186
Figura 50. Ficha P 2/2	187

Figura 51. Ficha Q 1/2	188
Figura 52. Ficha Q 2/2	189
Figura 53. Ficha R 1/2.....	190
Figura 54. Ficha R 2/2.....	191
Figura 55. Ficha S 1/2	192
Figura 56. Ficha S 2/2	193
Figura 57. Ficha T 1/2.....	194
Figura 58. Ficha T 2/2.....	195
Figura 59. Campo semántico de la gráfica asociada a la fiesta popular	208

Introducción

En su búsqueda por fomentar la inversión y el comercio, a la vez que preservan sus características distintivas, las ciudades recurren a estrategias, las cuales han generado entidades, tanto financieras como sociales. Según Capriotti (1992), estas estrategias tienen como objetivo garantizar nuevas posibilidades para el futuro.

Entre estas estrategias destaca la creación de sistemas de identidad visual, también conocidos como sistemas marcarios, que combinan atributos distintivos de la ciudad, tales como tipografía, color, imágenes y formas. Estos elementos se integran para conformar una identidad visual coherente, estrechamente vinculada a los valores propios del modelo idiosincrático de la ciudad (Valdés de León, 2010).

De acuerdo con Valdés de León (2010), el diseño es una práctica social especializada que involucra el procesamiento racional, intuitivo y fáctico de variables objetivas y subjetivas. Mediante una metodología proyectual, el diseño interviene operativamente en la realidad material, natural y artificial, produciendo objetos, servicios y mensajes que responden tanto a demandas materiales como simbólicas en un mercado segmentado en estratos económicos y sociográficos. Este proceso se enmarca siempre en un contexto histórico y cultural específico.

Siguiendo esta línea, Julier (2010) señala que el diseño cultural de la ciudad se orienta a promover un lugar como motor de inversión a nivel local, nacional e internacional, constituyéndose en un factor identificativo capaz de respaldar la calidad de bienes, servicios y territorios. En este contexto, las marcas gestionadas por las autoridades locales, con el apoyo del sector privado, suelen basarse en distintivos arquitectónicos y patrones estéticos globales. Dichos elementos son incorporados en estrategias de valorización que utilizan convenciones propias del diseño gráfico.

Sin embargo, la identidad de una ciudad no se limita a su arquitectura. Las festividades populares también desempeñan un papel crucial, pues impactan la percepción, las emociones y los significados que tanto residentes como turistas asocian con el lugar. Estas festividades generan con el tiempo imágenes, símbolos y colores que contribuyen significativamente a la identidad gráfica de la ciudad. Según Llerena (2001), las festividades ofrecen un entorno cultural y social ideal para observar las relaciones en una sociedad.

En el caso de Cuenca, Ecuador, el 'Pase del Niño Viajero' se erige como un reflejo emblemático de la identidad cultural de la ciudad. La escultura del Niño Viajero, realizada en 1823 y bendecida por el Papa Juan XXIII tras una peregrinación a lugares santos, ha sido objeto de veneración desde su regreso en 1961. Esta festividad combina colores, tradiciones y expresiones visuales que armonizan elementos religiosos con las raíces culturales de la región, como lo demuestra González (1981, 1993) en sus estudios sobre las festividades religiosas del Azuay.

Entre los protagonistas de esta celebración, los mayores destacan como unidades de análisis clave. Estos personajes, históricamente representados por niños y en años recientes por adultos, simbolizan la posición social y económica de las familias participantes. Tanto su vestimenta, como los detalles decorativos reflejan no solo valores religiosos, sino también prestigio y estatus.

Pese a la riqueza cultural de estas manifestaciones, las investigaciones desde disciplinas como la sociología, antropología y turismo han dejado de lado la perspectiva del diseño gráfico como herramienta para interpretar y resaltar su importancia cultural. Por ello, esta tesis propone estudiar las representaciones visuales de estas festividades como reflejo de valores estéticos e identitarios de la ciudad. En particular, se analizarán las grafías presentes en la vestimenta de los mayores, vinculándolas a la construcción de la identidad gráfica de Cuenca.

A partir de estas reflexiones, surge la pregunta principal que orienta la investigación: *¿De qué manera el diseño interviene en la construcción de una estética y gráfica identitaria a partir de las representaciones visuales expresadas en la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero', y cuál es su relación con la religiosidad, el estatus y el prestigio?*

Este interrogante se desglosa en las siguientes preguntas específicas:

- ¿Qué características morfológicas y cromáticas adquirió la ciudad de Cuenca en su proceso de expansión de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero'?
- ¿Cuáles son los rasgos de la narrativa identitaria de Cuenca relacionados con esta festividad?
- ¿Cómo influye la gráfica en la percepción visual de la ciudad?

- ¿Qué relaciones existen entre las morfologías de la festividad y las percepciones de habitantes y visitantes?
- ¿Cómo se vinculan los valores gráficos con la narrativa identitaria de Cuenca?

La hipótesis plantea que las representaciones visuales del 'Pase del Niño Viajero' responden a relaciones de religiosidad, estatus y prestigio, generando procesos de construcción estética y gráfica identitaria que se integran en estrategias de valorización con patrones globales convencionales.

El objetivo general de esta tesis es analizar la relación entre diseño y construcción de identidad gráfica a través de la vestimenta de los mayores en la festividad 'Pase del Niño Viajero'. Para ello, se abordan cuatro objetivos específicos como:

- Describir y contextualizar la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' desde la dimensión histórica, social y espacial en el período comprendido entre 1961-2019.
- Indagar sobre la significación de los valores gráficos provenientes de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' y su vinculación con la narrativa identitaria de la ciudad de Cuenca, Ecuador en la construcción de la identidad gráfica.
- Caracterizar y clasificar los elementos gráficos provenientes de la fiesta popular Pase del Niño Viajero en relación con las dimensiones morfológicas, compositivas y enunciativas bajo un modelo de interpretación y análisis.
- Analizar el rol que desempeña el diseño en el proceso de producción gráfica identitaria a partir de las representaciones visuales de las fiestas populares.

El enfoque metodológico se fundamenta en un análisis cualitativo, combinando metodologías de antropología, diseño y estudios culturales. Se aspira a ofrecer un modelo de análisis que articule lo objetivo (grafías) con lo subjetivo (significados), proporcionando una base para futuras investigaciones sobre la imagen gráfica de ciudades patrimoniales.

En este marco, el 'Pase del Niño Viajero' se presenta como un dispositivo cultural que refleja las dinámicas sociales e identitarias de Cuenca, enriqueciendo el conocimiento sobre la interacción entre diseño gráfico, identidad y patrimonio cultural.

Este trabajo se inscribe en la línea de investigación y desarrollo de la Universidad de Palermo denominada “Cruces entre cultura y diseño”, que enfatiza la compleja relación entre el diseño y la construcción de identidad gráfica desde el imaginario popular.

Estado de la cuestión

De manera preliminar, cabe destacar que, a pesar de haberse hallado numerosos estudios acerca de fiestas populares y, en particular, del 'Pase del Niño Viajero', no se halló un antecedente teórico inmediato que abordase la cuestión específica de la morfología y su relación en la construcción de una estética gráfica e identitaria de ciudad, así como de sus transformaciones o derivaciones. Sin embargo, dos investigaciones llevadas a cabo por Susana González (1981) demuestran que las celebraciones populares celebradas desde la primera década del siglo XX tienen como particularidad el asombroso juego de colores de la procesión, cuyo elemento central es la imagen del Niño Jesús. González analizó, a lo largo de varios años, cada uno de los elementos antropológicos y sociológicos que forman parte de estas celebraciones, las cuales se desarrollan durante los meses de diciembre a febrero por toda la ciudad, tanto en iglesias como cantones de la provincia del Azuay. Durante sus investigaciones, el análisis de los ropajes de las imágenes y personajes tradicionales permitió ver con claridad esa armonización entre las costumbres religiosas heredadas de los españoles durante los tiempos de la conquista y el bagaje cultural de los pueblos autóctonos.

Los trabajos de investigación relevados acerca de la mencionada manifestación tienen su origen, principalmente en estudios antropológicos, etnográficos, históricos o sociológicos. Por otro lado, se encuentran algunos estudios de la Política y su injerencia en los aspectos organizativos y promocionales; particularmente, con una orientación económica, o bien, orientados a las migraciones. También se han consultado tesis de pregrado, tanto de la Universidad de Cuenca como de la Universidad del Azuay, las cuales a pesar de abordar temas como las festividades populares, la identidad o la producción local, no han brindado referencias útiles para el cometido de este estudio.

En la presente investigación, el estado de la cuestión se configura mediante la integración de estudios procedentes de diversas disciplinas. Es importante resaltar que los fundamentos científicos en los cuales se respalda este trabajo se vinculan al imaginario popular, a la producción de artesanías, a los elementos de diseño, a la iconografía, a la cultura popular y a los procesos migratorios. Se debe tener en cuenta que, más allá de las temáticas específicas expuestas, estos trabajos comparten un marco coyuntural relacionado con las festividades populares y, en particular con el 'Pase del Niño Viajero'. Asimismo, se han

revisado artículos que ofrecen metodologías para analizar tanto la producción cultural como la morfológica, proporcionando así una perspectiva para sustentar el análisis.

A los fines de interpretar los rasgos que caracterizan a las comunidades estudiadas, se procedió a la revisión de los artículos de Diego Arteaga (2012) y María Leonor Aguilar (2012). En ellos se realiza una exploración del fenómeno de la Etnogénesis que la ciudad de Cuenca atraviesa continuamente, resultando en una perpetua creación y re-creación de los factores inherentes no sólo al vestuario, identidad o cultura, sino también del imaginario popular.

En este contexto se observan además, los artículos de Claudio Malo, *Cultura popular y los otros* (2012); y de Marcelo Naranjo, *Desencuentros conceptuales entorno a la cultura popular* (2012), como sustento para el análisis de las prácticas culturales y sus modificaciones en función de fenómenos sociopolíticos. No obstante, los autores concentran sus análisis en la cultura cuencana, pues destacan las características particulares que los hacen referenciarse a sí mismos como un pueblo con sentido de pertenencia. Según lo relatan, el uso de los símbolos y prácticas comunes prestan credibilidad a la idea de que este ha sido un pueblo que ha dado paso a la permeabilidad de las costumbres adquiridas en la época colonial, así como aquellos productos del bagaje cultural desde los pueblos conquistados.

En la misma línea, se indaga en los trabajos de Laura Zaragoza (2010) y Carlos Duarte (2006), con los cuales se sustenta la metodología de análisis de la injerencia de factores migratorios en las celebraciones populares.

Así pues, la presente tesis se propone desentrañar el vínculo existente entre morfología y narrativa como uno de sus puntos centrales. Para ello se recurre tanto a trabajos sobre producciones gráficas latinoamericanas como a obras de diseñadores gráficos y artistas nacionales. Se incluyen además referencias a estudios sobre memoria textil desarrollados por Anath y Zighelboim (2002).

Las representaciones visuales constituyen una de las temáticas sobre las que más estudios se han hallado, principalmente en lo referente a la iconografía andina como punto de partida para el análisis morfológico en cuanto a origen, construcción y relación. En este marco, resultan valiosos los aportes de Vanessa Zúñiga (2014), Ramón Valarezo (2014),

Brito (2015) y Martínez y otros (2015), que explican la iconografía de los pueblos originarios ecuatorianos. Se consultaron además, los estudios de Gentile (2008, 2010) para comprender las cuestiones lingüísticas andinas, y a Micelli y Crespo (2011), para dilucidar el diseño textil de los aborígenes. En torno a estos abordajes se recurrió también a las tesis doctorales de Simaluiza (2017), Martínez (2015), Garrido (2015), Ballestas (2010) y Franco (2003).

En lo referido a procesos migratorios, se toman los estudios de Franklin Ramírez Gallegos y Jacques Paul Ramírez (2005) y a Herrera y otros (2005). Estos análisis ofrecen un detalle de los cambios suscitados en el Ecuador después de la crisis económica del año 2000, evidencian el modo en que se transformaron las migraciones transnacionales, el imaginario social y las costumbres desarrolladas por quienes emigraron desde Ecuador hacia Europa y los Estados Unidos.

Con lo expuesto hasta ahora, se han podido evidenciar estudios referentes a la construcción y relación de la identidad desde la cultura, pero los referentes que ahora se abordarán toman como objeto de análisis a la cromática y no a aspectos morfológicos provenientes desde los mismos habitantes, sin embargo, dichos análisis toman posturas conceptuales muy útiles para la construcción de nuestras propias categorías. En esta línea, Gareth Doherty expresa:

¿Es una ciudad verde lo mismo que una rosa? ¿Una casa azul igual que una casa amarilla? ¿Hierba roja igual que hierba verde? Las discusiones sobre el color son discusiones inherentes sobre el diseño. Sin embargo, diseñamos programas, formularios y políticas, pero el color se evita con demasiada frecuencia, o se da por sentado, o se deja al azar o por capricho personal. Cuando se piensa en la ciudad, el color aparece como un elemento crítico, pero a pesar de algunas excepciones notables, parece ser un elemento evitable desde la literatura del diseño urbano (2010, p. 3).

En este sentido, tal vez no resulta habitual que los urbanistas se enfoquen en el color por el hecho de que comprenden que el mismo excede racionalidades, autoridades o gustos. No obstante, el estudio cromático de las ciudades se ha abordado desde variadas y numerosas disciplinas. Estudios psicológicos, antropológicos, sociológicos o artísticos ofrecen una amplia gama de perspectivas para el enfoque cromático que debe ser concebido en una ciudad. Existen investigaciones acerca de los colores de ciudad, manifestados en tonos e identificados mediante diversos sistemas para ordenar la colorimetría y así hallar el color

exacto que mejor representa a una ciudad, con relación a su historia y al origen de los materiales urbanísticos utilizados.

Asimismo, proyectos artísticos han sido desarrollados para lograr una sensibilidad ciudadana a partir del entorno urbano, donde los estímulos visuales desempeñan un rol preponderante. Un ejemplo se encuentra en las publicaciones desarrolladas por la Universidad de Harvard (2010), en torno al concepto de “Urbanismo del color”, donde el abordaje interdisciplinario se sirve del vínculo del color con el espacio en que se despliega. Por otro lado, se encuentra como ejemplo la obra de David Batchelor, *“A bit of nothing”*, una realización monocromática blanca que, de acuerdo con Doherty, “imagina un paisaje urbano recién cubierto de nieve: autopistas, jardines, que se vuelven indistinguibles ya que están cubiertos de blanco. Los edificios aparecen como objetos en un campo por lo demás monocromático” (2010, p. 3). En este último caso, Batchelor evidencia el vínculo sustancial entre el espacio urbano y la forma en cómo es percibido, de acuerdo con el color.

En este punto resulta necesario aportar que los colores suelen ser algo relativo en cada lugar, teniendo interpretaciones distintas para personas diferentes en diversos lugares: “En Europa, se interpreta al blanco como un canto de pureza en el contexto de una boda o una ocasión religiosa, pero en Corea simboliza la muerte” (Petra Blaisse, 2010).

Muchos artistas buscan instalar la temática del color en la discusión urbanística, “con la preocupación por las interrelaciones, la espacialidad y las geografías de color en el entorno urbano construido como una exploración de argumentos que requieren una discusión del objeto y su contexto” (Doherty, 2010, p. 7). Con este fin, buscan ilustraciones del espacio y la identidad mediante la utilización relativa del color, en consonancia con la ciudad en la que se trabaja. De esta manera, se abre un espacio en el debate urbanístico en cuanto a interrelaciones, formas de percepción y variaciones de colores en la diversidad geográfica.

Paralelamente, los estudios sociológicos y antropológicos sugieren la realización de preguntas acerca de los constructos mentales subjetivos en tanto se relacionan con los colores y viven experiencias que transcurren interactuando con lo urbano. En este marco, de la mano de Jesse Shapins (2010), se destaca el estudio de Diseño Stadblind, el cual pretende instalar en el diálogo las percepciones de los ciudadanos con respecto a la ciudad que habitan y sus colores, mediante la exposición *“The Colors of Berlin”* (2003). El mismo parte del concepto

de imaginario popular, de esta manera se propone que la ciudad de Berlín sea percibida mediante una gama de tonos Pantone. El proyecto crea una base de datos con base en las formas de cinco componentes interconectados: bloque de color, imagen, tema, texto y mapa. Al extraer los tonos de una imagen, estos se intensifican y complejizan, lo que deviene en un nuevo modo de percibir lo mundano. “La elección de los colores es intensamente subjetiva, poniendo en primer plano a los espectadores en la construcción del significado y la percepción de la ciudad” (Shapins, 2010, p. 147).

Siguiendo la misma línea, los más actuales estudios latinoamericanos publicados amplían la perspectiva del estudio del color, donde incluyen al habitante de la ciudad. Estudios en este campo lo representan desde Colombia el trabajo del grupo de investigación Xisqua de la Universidad de Boyacá, particularmente los proyectos encabezados por Carlos Rodríguez (2013) quien ha indagado en el estudio del color de la ciudad de Tunja, desde múltiples aspectos, prestando particular atención al estudio de la percepción cromática de los habitantes; dicha investigación consiste en concebir al color como un elemento cambiante y heterogéneo.

Carlos Rodríguez (2013) para su trabajo, toma en consideración los estudios realizados desde la Ciudad de Córdoba, Argentina por María Mercedes Ávila (2011), que, a su vez junto a su equipo de trabajo, ha desarrollado investigaciones en el Instituto del Color de la Universidad Nacional de Córdoba, donde realiza una indagación al color desde la forma, la expresión y el significado. Ávila plantea cómo el color de la ciudad forma parte de la construcción de identidad desde el mismo material urbano como la señalética, el diseño corporativo o arquitectónico, y considera también para sus estudios no solo aspecto físico del color urbano como a la percepción de este por parte de los habitantes sino también sus propias experiencias. Como explica Carlos Rodríguez (2014):

Ávila plantea como las fachadas de un espacio urbano se vuelven un componente de mayor protagonismo en la imagen cromática de la ciudad, pues transmiten sensaciones que provienen de tonos de pintura, de materiales de construcción y de elementos publicitarios, mismos que son organizados mentalmente por el ciudadano y enlazados a recuerdos, experiencias y gustos con los que se configuran los imaginarios del color. (p. 21)

Remitiendo a esta perspectiva metodológica del imaginario popular, Carlos Rodríguez (2014) realiza el siguiente aporte: “El análisis del color imaginado de las ciudades

contempla la metodología de estudio del imaginario social, fundamentada en herramientas de investigación como el diario de campo, la observación, las entrevistas y la aplicación de encuestas a la ciudadanía” (p.33).

De tal modo, el diseño de una ciudad se relaciona con el sentido de pertenencia de sus ciudadanos, por esta razón es que Alberto Saldarriaga (1984), luego de analizar el impacto que tienen los colores en ciudades colombianas, llega a la conclusión de que los colores de una ciudad pueden ser identificados en cada casa, edificio o recinto, así como en las personas y su historia. Surge entonces la pregunta: ¿existen otros valores sensoriales que identifiquen a una ciudad?

Inmerso en el análisis colorimétrico de las ciudades, José Luis Caivano (2006) explica que las concepciones evolucionan para llegar a consolidar una suerte de metodología, a pesar de las dificultades que el intento de unificación conlleva:

claramente no puede dar resultados exactos y precisos, pues la diversidad y las infinitas variaciones del color en los entornos estudiados, superan la intención misma de sintetizarlo; sin embargo la importancia del aporte está en el proceso de análisis, el cual permite entender cómo el color se relaciona en los diferentes contextos y cómo la naturaleza misma de las formas está condicionada necesariamente por el color; porque el color además de simbolizar e identificar es un aspecto determinante de la forma. (p. 347)

Resulta evidente cómo los estudios de las representaciones gráficas en este ámbito surgen de expresiones populares. Este punto subraya que la metodología propuesta no tiene como objetivo encajonar los casos en parámetros que posiblemente no les sean apropiados, ya pues la auténtica riqueza reside en el amplio espectro de manifestaciones diversas, adaptadas a cada contexto, espacio y tiempo específicos, los cuales van desde festividades paganas como el Carnaval, hasta rituales ancestrales. Se deduce entonces, que los fundamentos para planificar y diseñar un proyecto de identidad gráfica se hallan, tanto en el imaginario popular como en los constructos culturales de la ciudad a intervenir.

Así pues, el objetivo de la presente investigación es estudiar las representaciones visuales derivadas de las festividades populares y las percepciones de los habitantes, quienes desempeñan un papel crucial como creadores de la cultura de la ciudad, a través de su participación y apropiación de las celebraciones festivas.

Ahora bien, desde la antropología, las investigaciones de Amalia Signorelli (1999) ofrecen una visión de la influencia del sistema cognoscitivo y valorativo que los ciudadanos tienen de su ciudad. La misma emana del contexto urbano, fruto de la dinámica cultural y de su proceso de construcción.

Con el mismo enfoque, Wirth Louis (2011) ofrece un modo de interpretar a las ciudades acorde a la configuración identitaria, plasmada en el estilo de vida. Este análisis caracteriza a los espacios urbanos y propone desglosarlos para su interpretación, distinguiendo la arquitectura urbana del modo de organización social y éste de los símbolos característicos de la ciudad en el imaginario popular. Para desarrollar este último concepto se recurre al planteamiento de Andreas Huyssen (2008), que define al imaginario popular como el modo en que los ciudadanos conciben en su mente la ciudad que habitan:

como el lugar de la vida cotidiana, el sitio de tradiciones y continuidades inspiradoras, así como la escena de historia de destrucción, crimen y conflictos de todo tipo. El espacio urbano es siempre e inevitablemente un espacio social que involucra subjetividades e identidades diferenciadas por clase y raza, género y edad, educación y religión. Los imaginarios urbanos son las imágenes cognitivas y somáticas que llevamos dentro de nosotros de los lugares donde vivimos, trabajamos y jugamos. Es un hecho material ambicioso. (p. 3)

Resulta interesante destacar que el imaginario social, más que imaginación, constituye la mismísima realidad de las personas que habitan la ciudad. Es así como el modo de actuar de las personas deviene del modo de pensar y percibir la ciudad.

Buscando una consumada comprensión del estilo de vida de los habitantes de una ciudad, Armando Silva (2006) estudia la relación cognoscitiva que existe entre ellos, médula de la experiencia de ciudad. Partiendo de este análisis, el autor propone una metodología para estudiar las implicancias de lo imaginario en lo real, identificando el proceso en la narrativa de la ciudad. Para ello analiza elementos antropológicos, artísticos y estadísticos. Concluye que el imaginario social no se encuentra en un lugar físico, sino en un *contexto simbólico*, el cual representa el modo de comportarse y vivir de los ciudadanos, estudiando las relaciones entre ellos y con los elementos del entorno, que intervienen en la experiencia y en la *valoración simbólica* hecha por los sujetos. Así, el imaginario social posibilita la interpretación de las percepciones que los ciudadanos tienen de su mundo y su realidad.

En la misma dirección trabaja Carlos Rodríguez (2013), quien analiza la Ciudad de Tunja y devela su color a través del estudio del imaginario social. Partiendo de este punto, mediante la comparativa analógica, es cómo en la presente propuesta se propone indagar sobre la gráfica que identifica a la ciudad de Cuenca, Ecuador. En su trabajo, Rodríguez acude a los ciudadanos para indagar en ese imaginario, lo cual resulta no sólo en la identificación cromática sino también en la relación entre los colores, símil que se adopta en el proyecto, pero desde las representaciones visuales.

La presente propuesta se enmarca en el estudio de la percepción cognitiva de los ciudadanos en relación con las grafías que provienen de la fiesta 'Pase del Niño Viajero'. Se remite así a la teoría de los imaginarios populares y a las *construcciones simbólicas* elaboradas por las personas desde la experiencia en tanto participación con sentido de pertenencia a la celebración.

Cabe aclarar que esta vinculación entre los aportes teóricos y metodológicos de la antropología y de los imaginarios con los elementos del diseño y sus relaciones como protagonista, significa un nuevo escenario o punto desde donde se puede partir para el estudio de la construcción de identidad gráfica.

Este recorrido por la literatura hallada en el campo deviene en un análisis multifocal del objeto de estudio que permite indagar para comprobar las hipótesis propuestas.

Capítulo 1

Marco teórico

En este capítulo se exponen las razones que fundamentan este estudio, destacando la importancia y la necesidad de llevarlo a cabo. Asimismo, se presentan los fundamentos teóricos y las estrategias metodológicas que guían esta investigación, enmarcando su propósito de alcanzar los resultados planteados.

1.1. Consideraciones y perspectivas

Según Manuel Cruz (2013), una ciudad no se define únicamente por su población o infraestructura, sino por la manera en la cual sus habitantes se expresan a través de costumbres, mitos, ritos, jergas, estilos de vida y otros elementos culturales, que constituyen la verdadera identidad de un lugar. En este contexto, las celebraciones populares reflejan la realidad de la sociedad, y a partir de sus significantes y significados surgen nuevas estrategias que resultan esenciales para estudiar, valorar y disfrutar el patrimonio cultural intangible de nuestros pueblos. Estas estrategias además, permiten integrarlo al diseño y convertirlo en símbolos de identidad.

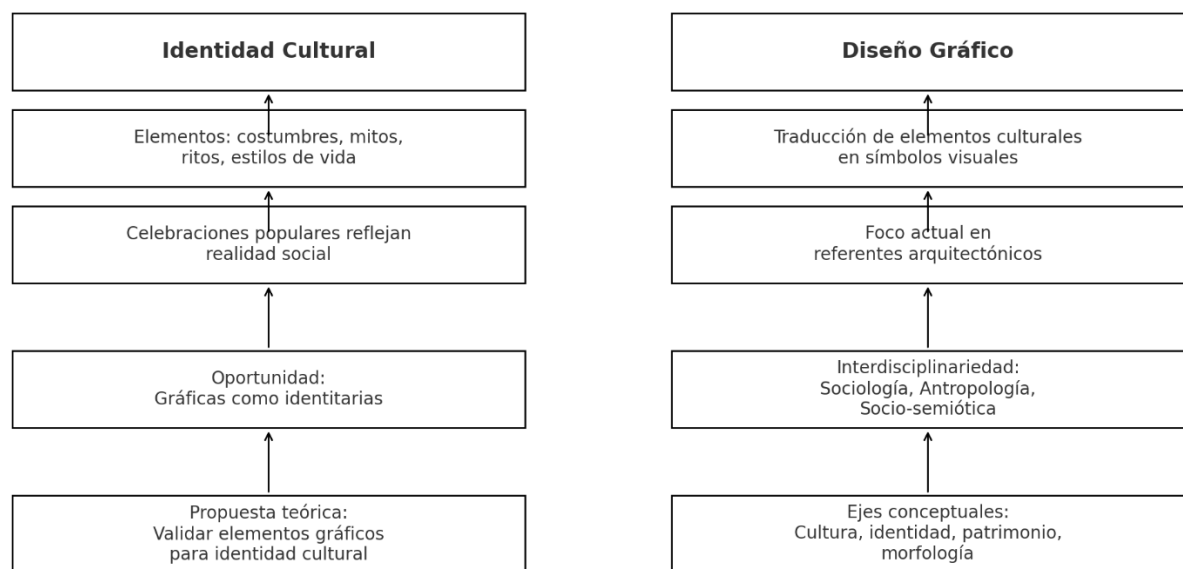
Nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos. (Goodman 1998, p. 19)

Si analizamos lo anteriormente citado, se evidencia una correlación directa con los procesos que el diseño gráfico emplea en la construcción de la “identidad” (ver figura 1), ya sea en ámbitos corporativos, sociales, pictogramas o sistemas señaléticos, entre otros; pues a partir del sesgo informacional y de la “variedad de símbolos” propios de cada disciplina (diseño, antropología, sociología, etc.), se configuran diferentes mundos que, en algunos casos, establecen relaciones a través de quienes los interpretan. En palabras de Goodman (1998, p. 21): “el mundo parece ser aquello que describen todas las versiones correctas”.

Entre estas versiones del mundo, centradas en la búsqueda de la identidad gráfica de un grupo social específico, encontramos que los estudios realizados desde el diseño suelen limitarse, en gran medida, a los procesos de producción destinados a generar iconografía

basada en recursos o referentes arquitectónicos. Un ejemplo de ello es la amplia bibliografía existente, como *Marca ciudad* de Toni Puig (2009), donde se desglosa el proceso de diseño desde la gestión como proyecto para la construcción del *City Branding*, o *La cultura del diseño* de Guy Julier (2007), que analiza no solo la gestión de proyectos, sino también cómo los diseñadores han asimilado el valor estético de los íconos arquitectónicos y los han plasmado gráficamente. Asimismo, es posible encontrar numerosos textos sobre identidad corporativa, *branding* y otras áreas afines.

Figura 1. Procesos que el diseño gráfico emplea en la construcción de la “identidad”



Fuente. Elaboración propia

Con lo expuesto, se vislumbra una vacante y a la vez, una oportunidad dentro del campo disciplinar del diseño gráfico. Esta oportunidad radica en teorizar cómo los elementos del diseño gráfico presentes en las grafías derivadas de las fiestas populares pueden evidenciar valores estéticos e identitarios de una ciudad. Dicho enfoque contribuiría no solo en proyectos orientados al diseño de marcas ciudad, identidades visuales, sistemas señaléticos o pictogramas, sino también en ofrecer perspectivas innovadoras que enriquezcan los métodos establecidos en el diseño gráfico.

Por ejemplo, en el ámbito de la gestión de la comunicación corporativa, la producción de marcas gráficas se ha consolidado como un campo de gran interés y prestigio público. Estas marcas no son únicamente herramientas de referencia, sino también focos centrales de comunicación; sin embargo, pese a este protagonismo, no se observa un avance significativo

en la comprensión de las funciones específicas de los signos que provienen de atributos ajenos a los arquitectónicos. Desde esta perspectiva, el planteamiento de este proyecto busca explorar y analizar un sector poco estudiado.

En cuanto a la propuesta teórica, se exige un riguroso proceso de análisis denotativo e interpretativo que permita validar el papel fundamental de los elementos del diseño en la construcción de la identidad gráfica, partiendo del imaginario de las fiestas populares. Este enfoque demostrará cómo dichos elementos son aplicables y relevantes en cualquier tipo de fiesta, especialmente cuando los procesos de sincretismo cultural ya sean religiosos o paganos, son evidentes.

Dado que esta tesis se centra en el análisis de las producciones culturales visuales derivadas de las fiestas populares, se han establecido como ejes teóricos los estudios sobre cultura, identidad, patrimonio, antropología, imaginarios y morfología.

Los enfoques y postulados científicos de este trabajo se vinculan con la Sociología, la Antropología y la Socio-semiótica de la Cultura, en estrecha relación con el Diseño Gráfico como un campo histórico y cultural.

Considerando los estudios que sirven de marco teórico para fundamentar la base conceptual, se procede a definir la terminología esencial que permitirá interpretar de manera precisa los resultados obtenidos.

1.2. Delimitación y alcances de la cultura

El concepto de "cultura" continúa siendo, incluso en la actualidad, objeto de múltiples significados y enfoques, lo que ha generado conflictos académicos en la búsqueda de una definición universal. Estos conflictos trascienden lo académico, extendiéndose a otros ámbitos del conocimiento. En este trabajo, se adoptan acepciones sociológicas y semióticas como las más pertinentes para abordar el objeto de estudio.

Desde esta perspectiva, García Canclini define la cultura como un “conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social” (2005, p. 34). Por otro lado, Aparicio y Tornos (2009, p. 142), citando a Moliner (1979), señalan que expresiones como “deficiente, sólida, vasta, adelantada, atrasada” han sido

utilizadas para calificar la cultura, evidenciando una visión obsoleta y potencialmente discriminatoria, que separa a quienes poseen cultura de quienes, según este enfoque, no la tienen.

El carácter polisémico del término queda evidenciado en el estudio de Kroeber y Kluckhohn (1952), citado por Wright (1998), García Canclini (2005) y Santillán Güemes (2007), donde se identificaron 150 acepciones distintas. Según Wright, lo fundamental de este estudio es que “la distribución de todo fenómeno cultural, ya sea en el espacio o el tiempo, revela significación” (1998). Por su parte, Santillán Güemes (2007), siguiendo a Magrassi (1986), señala que la cultura consiste en patrones explícitos o implícitos de conducta, adquiridos y transmitidos mediante símbolos, los cuales constituyen los logros distintivos de los grupos humanos, incluyendo sus expresiones en artefactos.

El esfuerzo por delimitar los alcances de la cultura tiene una larga trayectoria. Max Weber (1947), a inicios del siglo XX, contribuyó a esta discusión al vincularla con los comportamientos, incluidos los económicos. Según Auyero y Benzecry (2002), Weber postulaba que las motivaciones humanas están asociadas tanto a lo material como a lo ideológico, otorgando a la cultura un papel central en la construcción de objetivos y estrategias para alcanzar dichos fines.

Clifford Geertz aporta una visión interpretativa al considerar al hombre como un ser inmerso en tramas de significación que él mismo ha tejido. En este sentido, describe la cultura como esa urdimbre, señalando cómo su análisis debe enfocarse en la búsqueda de significados más que en leyes universales (Geertz, 2003, p. 20).

Desde el ámbito sociológico, Pierre Bourdieu enriquece el análisis cultural mediante la relación entre sociedad, política y cultura. Sus estudios destacan cómo la estructura mental de las personas se configura a partir de su condición existencial, su interacción social y los instrumentos de violencia simbólica que operan en su entorno. Para Bourdieu, la cultura actúa tanto como un medio de comunicación como un instrumento de dominación, evidenciando la estrecha relación entre el estilo de vida de una sociedad y sus condiciones materiales (Bourdieu, 2001, 2002a).

Raymond Williams (1981, 2015) define la cultura como un modo de vida que combina elementos hegemónicos y residuales de épocas precedentes con nuevas dinámicas.

Sus postulados son retomados por Stuart Hall, quien explora el vínculo entre las experiencias cotidianas y las prácticas culturales en sectores subalternos, integrando nociones de identidad, resistencia y transformación cultural (Hall, 1979, 1980, 1996, 2003).

Autores como Wright (1998), García Canclini (2005) y Eagleton (2017) coinciden en señalar que, en la actualidad, la cultura debe entenderse como un proceso dinámico influenciado por los intercambios locales, nacionales y globales. Según Wright, la cultura, en su forma hegemónica, se percibe como coherente y sistemática, aunque su esencia sea el resultado de disputas en torno a significados y nociones clave (1998, p. 5).

García Canclini argumenta que, lejos de una homogenización cultural, las sociedades contemporáneas están marcadas por una explosión y dispersión de referencias culturales (2005, p. 39). Appadurai (1996) complementa esta idea al describir la cultura como un recurso heurístico que permite observar las diferencias y similitudes entre grupos humanos, alejándola de una concepción estática.

En este marco, la cultura debe ser entendida como el espacio donde se confrontan el consenso y la hegemonía, relacionando lo político con lo cultural. Así, García Canclini señala que los significantes simbólicos actúan como guías en las formas de representación y auto-representación, contribuyendo a identificar desigualdades y tensiones dentro de las comunidades.

Finalmente, el análisis intercultural propuesto por García Canclini y otros autores (Martín Barbero, 1991; Appadurai, 1996; Yúdice, 2002) enfatizan la relevancia de considerar la cultura como un proceso dinámico y negociado, capaz de integrar múltiples influencias en su configuración y manifestaciones. Este enfoque es fundamental para comprender la relación entre las producciones culturales y su impacto en los sistemas simbólicos que las sustentan.

1.3. Noción de patrimonio cultural

Aunque el concepto de patrimonio cultural está firmemente instalado en el ámbito social, resulta pertinente indagar sobre las acepciones que adopta: ¿todas las personas lo comprenden de la misma manera o aún se asocia exclusivamente con la arquitectura y la

arqueología? ¿Entienden su verdadero contenido y significado, o se emplea el término por mera repetición, sin una noción clara?

En la búsqueda de un común denominador para la formulación de políticas culturales relacionadas con el patrimonio en América Latina, la UNESCO (2001) ha proporcionado una guía ampliamente aceptada. La *Declaración de Identidad, Diversidad y Pluralismo* establece parámetros que intentan delimitar los márgenes difusos de la pluralidad, caracterizada por valores en constante colisión entre naciones.

García Canclini (1987a, 2001a) y Santillán Güemes (2007) consideran el patrimonio cultural como parte de un concepto más amplio: la cultura. En este sentido, las políticas culturales constituyen la base del trabajo sobre patrimonio cultural, abordando las aspiraciones simbólicas y expresivas de una sociedad dentro de la complejidad y heterogeneidad del mundo actual. Como señala Villegas (2000), la noción de patrimonio cultural se vincula estrechamente con la capacidad de una cultura de vivificarse, identificarse y sintetizarse como una expresión tangible e intangible de una sociedad particular.

El patrimonio cultural abarca bienes tangibles e intangibles, cuyo valor colectivo los convierte en símbolos de identificación y distinción. Aunque todas las manifestaciones culturales podrían considerarse patrimonio cultural, es indispensable su identificación colectiva, así como la variabilidad de sus características en función del contexto.

La UNESCO define el concepto de bien cultural mueble como cualquier objeto movable que represente un testimonio de las creaciones humanas o de la evolución de la naturaleza. Ejemplos de estos bienes incluyen:

alfarería, joyas, armas y restos funerarios, (...) materiales de interés antropológico y etnológico (...) bienes que se refieren a la historia (...) bienes de interés artístico, (...) manuscritos e incunables, códices, libros, documentos, (...) objetos de interés numismático o filatélico (...) documentos de archivo, (...) mobiliario, los tapices, las alfombras, los trajes, los instrumentos musicales, y los especímenes de zoología, de botánica y de geología (UNESCO, 1978).

Por otro lado, la cultura inmaterial, definida por la UNESCO (2003), incluye expresiones comunitarias como representaciones, conocimientos o técnicas que conviven en

la vida cotidiana. Este patrimonio comprende tradición oral, espectáculos, ritos y celebraciones, transmitiéndose de generación en generación y recreándose constantemente para fortalecer la identidad y diversidad cultural.

Prats (1997) sostiene que el patrimonio cultural actúa como un repertorio activado de referentes patrimoniales, abarcando desde obras arquitectónicas hasta tradiciones. En una sociedad heterogénea, el patrimonio cultural unifica a través de símbolos los cuales, según Marc Augé (1996), crean una matriz intelectual heredada como tradiciones. Estos símbolos permiten valorar y transformar recursos patrimoniales en factores de producción dentro del contexto económico (Fonte y Ranaboldo, 2007).

El término "patrimonio" tiene raíces en el Derecho Romano (*patrimonium*), que hacía referencia a los bienes transmitidos del padre, entendido como protector y poseedor. Más allá de lo material, el patrimonio implica un uso social determinado por facultades, deberes y transferencias.

Conceptos clave como identidad, memoria y herencia son fundamentales para comprender el patrimonio cultural. La identidad, lejos de ser estática, se construye, deconstruye y reconstruye constantemente, al igual que la memoria, que se nutre del pasado y se proyecta hacia el futuro. La herencia, entendida como el conjunto de bienes y deberes recibidos, se extiende a la idea de patrimonio cultural.

Guillermo Wilde señala que los cambios sociales reconfiguran las identidades colectivas, recuperando una dimensión analítica temporal que valora la historia como parte del presente. La identidad combina pertenencia y diferencia, permitiendo tanto la identificación con un grupo como la distinción respecto a otros.

En América Latina, la cultura popular desempeña un papel central en la construcción de identidad. Claudio Malo observa que, frente a la cultura de élite influenciada por modelos europeos, la mayoría opta por preservar sus raíces, destacando al mestizaje como elemento clave en la interpretación de la identidad cultural.

Contrariamente a la idea de una globalización homogeneizadora, el patrimonio cultural se revitaliza a través de la simbología popular, la cual reafirma la identidad local.

Esta paradoja, señalada por académicos como Manuel Castells, Milton Friedman y Thomas Eriksen, resalta el dinamismo entre lo local y lo global.

El patrimonio cultural es forjado en el dinamismo colectivo, reflejado en sus significantes. No se limita a la transferencia de tradiciones, sino también incorpora innovaciones derivadas de los contextos y los intercambios globales, manteniendo su relevancia y vitalidad en las comunidades contemporáneas.

1.4. Noción de identidad

El concepto de identidad cultural está estrechamente ligado al sentido de pertenencia a un grupo social que comparte rasgos culturales comunes. Sin embargo, la identidad no es estática; se encuentra en constante transformación debido a influencias internas y externas.

Desde la Antropología y la Sociología, la identidad implica la capacidad de diferenciarse del otro y, a través de esta diferencia, reafirmarse como individuo o colectivo. Aunque la identidad trasciende fronteras —como ocurre con los inmigrantes, que llevan consigo su identidad cultural—, en su origen suele vincularse con un territorio específico.

La identidad cultural de un pueblo se define históricamente a través de diversos aspectos que reflejan su cultura, como el idioma, el actúa como vehículo de comunicación entre los miembros de la comunidad; las relaciones sociales, los ritos y ceremonias propias, y los comportamientos colectivos, como los sistemas de valores y creencias. Estos elementos son, en su esencia, inmateriales y anónimos, ya pues emergen de la colectividad:

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad. (González Varas, 2000, p. 43)

La identidad se consolida en la pertenencia colectiva, frecuentemente asociada a un lugar geográfico en el cual se manifiestan expresiones culturales propias del grupo de referencia. Algunas manifestaciones, como rituales, danzas y celebraciones, tienen un

impacto identitario más significativo y son consideradas por la UNESCO (2003) como parte del "patrimonio cultural inmaterial".

Romero Cevallos (2005) destaca que la identidad no puede existir sin el patrimonio cultural, que, aunque independiente de su reconocimiento o valoración, se configura socialmente al ser identificado y asumido por un grupo como propio:

La identidad sólo es posible y puede manifestarse a partir del patrimonio cultural, que existe de antemano (...) independiente[mente] de su reconocimiento o valoración. Es la sociedad la que [lo] configura (...) al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios (...) implica, por lo tanto, que las personas o grupos de personas se reconocen históricamente en su propio entorno físico y social. (Romero Cevallos, 2005, p. 62)

Esta relación dinámica entre patrimonio e identidad es subrayada por Bákula (2000), quien explica que ambos no son estáticos, sino que están sujetos a transformaciones permanentes debido a factores externos y a una retroalimentación constante:

El patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos, sino entidades sujetas a permanentes cambios: están condicionadas por factores externos y por la continua retroalimentación entre ambos. (Bákula, 2000, p. 169)

La historia y lo que se define como patrimonio cultural constituyen los cimientos de la identidad. No es posible concebir una identidad cultural sin memoria ni elementos simbólicos, que actúan como referentes para la identificación y la continuidad temporal.

García (2002) señala cómo el desarrollo local se ha convertido en un impulsor clave de las políticas de patrimonialización, promoviendo la reconstrucción de identidades locales:

El desarrollo local [es] el nuevo activador de las políticas de patrimonialización. (...) La identidad es el viejo territorio del patrimonio y no es de extrañar que entre los objetivos reconocidos por la mayor parte de actuaciones patrimoniales que se realizan en estos ámbitos, figure la re-construcción de las identidades locales. (García, 2002, p. 66)

Desde una perspectiva contemporánea, la identidad también puede entenderse como aquello que nos define y a su vez sirve como instrumento de expresión en la creación cultural. Halperin (2018) señala cómo esta identidad es un legado directo de la cultura en la

cual nacemos y vivimos, moldeando nuestra personalidad y transmitiéndose a través de las generaciones:

Esa identidad es el legado directo de la cultura en la que hemos nacido, vivido y donde nuestra personalidad toma sentido de pertenencia; y cuyo cúmulo de conocimientos se han transmitido a través de las generaciones. (Halperin, 2018)

1.4.1. Identidad gráfica y diseño

En el proceso de imprimir identidad, el diseño emerge como una expresión cultural, pues refleja valores y cualidades, al tiempo que actúa como soporte para dicha manifestación.

El concepto de marca o identificador ha experimentado una notable evolución a lo largo de los años. Desde sus orígenes en la Revolución Industrial, cuando se utilizaba únicamente para identificar productos o servicios, ha pasado a ser considerado hoy en día como una entidad dotada de personalidad y capacidad comunicativa propias (Hadock, 2023). En este contexto, resulta pertinente referirse al diseño cultural de ciudad, un concepto que trasciende la mera representación icónica de la arquitectura de un territorio. Este “diseño cultural” permite establecer criterios y parámetros para la construcción de diversos materiales gráficos, como los pictogramas, fundamentales en el diseño de programas señaléticos.

Autores como David Aaker y Joan Costa definen la identidad gráfica como el signo que identifica al emisor de un mensaje, desempeñando una función esencial de reconocimiento. Otros especialistas amplían esta definición al integrar aspectos cognitivos y abstractos, pero siempre con una base relacional, lo que atribuye a la identidad gráfica funciones comunicacionales y sociales (Costa, s.f.; Aaker, 1996).

En este sentido, el signo gráfico se concibe como una imagen simplificada, diseñada para transmitir mensajes claros y concisos de manera rápida a un amplio público. Su configuración se basa en elementos visuales mínimos y plásticos, estructurados generalmente a partir de formas geométricas simples, como cuadrados o círculos, y organizados con un equilibrio visual. Este enfoque permite que las imágenes gráficas se perciban rápidamente, se comprendan con claridad y sean fácilmente recordadas.

De esta manera, el signo gráfico no solo cumple una función identificativa, sino que también facilita la comunicación efectiva, convirtiéndose en un elemento clave para transmitir y consolidar la identidad visual en contextos culturales y urbanos.

1.4.2. Sistemas marcarios y diseño

Si consideramos la marca territorio como un sinónimo del diseño cultural de ciudad, obtenemos una visión más contemporánea y alineada con los consumidores, así como con el contexto económico y social. Este enfoque permite entender el diseño cultural como un concepto dinámico que abarca las interacciones entre el espacio físico y simbólico, y se encuentra particularmente cargado de significados en el caso de las fiestas populares.

Estudios de autores como López-Lita y Benlloch Osuna (2005) contribuyen a delimitar el concepto de diseño cultural de ciudad y sus implicaciones comunicativas. Dichas investigaciones destacan cómo estos sistemas marcarios se relacionan no solo con el espacio físico, sino también con el ámbito simbólico, lo cual es central en manifestaciones como las celebraciones populares.

Max Weber (1945) aporta al análisis al introducir el concepto de sociología de la comunidad, enfatizando la importancia de la conciencia colectiva, la identificación y las herencias culturales para dotar de significado a las comunidades sociales de un territorio. Su enfoque hermenéutico resulta fundamental para analizar la realidad social, entendiendo que la Sociología busca interpretar las acciones sociales a partir de su significado.

El componente gráfico, al integrarse en la espacialidad y morfología urbana, transforma sus funciones. El diseño gráfico puede unificar y cohesionar, generando un sentido de fluidez en el entorno en que se aplica. Según Collete y Nguyen (2006), los símbolos desempeñan un papel fundamental en la construcción de la identidad colectiva, pues transportan significados que refuerzan el sentido de pertenencia. Asimismo, contribuyen a dotar de significado al entorno visual, cumpliendo una función semántica esencial.

En un mundo global que tiende hacia la homogeneización cultural, el imaginario colectivo juega un papel esencial para mantener la identidad de una comunidad o sitio

específico. Este aspecto es crucial para preservar la autenticidad y particularidad de los territorios.

Desde la perspectiva de Boeri (2010), la percepción cromática del entorno construido es el resultado de las relaciones simultáneas que emergen en diferentes situaciones de observación:

Una aproximación, por lo tanto, de tipo perceptual que conduce a la atención, como el carácter cromático específico del espacio construido es el resultado de la simultaneidad de las relaciones determinadas por las diferentes situaciones de observación. (Boeri, 2010, p. 460)

La impresión perceptiva de un entorno urbano no depende únicamente de sus elementos individuales, sino de las interacciones cuantitativas y cualitativas entre ellos. En este sentido, Boeri subraya que:

El color puede ayudar a determinar la jerarquía visual del espacio urbano, enfatizando, por ejemplo, el sentido de unidad y continuidad, al permitir que algunas características salgan como distintivas a la superficie. (Boeri, 2010, p. 461)

De esta forma, el diseño gráfico y los sistemas marcarios no solo cumplen un papel estético, sino que contribuyen a la construcción de identidades visuales coherentes y funcionales en los entornos urbanos, estableciendo conexiones entre lo simbólico, lo visual y lo social.

1.5. Vínculos semióticos de las representaciones visuales

Tras haber definido los conceptos clave para comprender la relación entre identidad y cultura, es necesario puntualizar cómo estas nociones dialogan con las representaciones visuales. Este análisis permitirá recorrer las categorías conceptuales empleadas en este proyecto.

Demetrio Estébanez Calderón define el símbolo como:

Un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él: p. e., el olivo representa en la cultura mediterránea la idea de paz; esta misma idea la sugiere la paloma en la cultura bíblica; olivo y paloma son símbolos de paz. En la Retórica clásica el símbolo es

un tropo que, al igual que la metáfora, la metonimia o la alegoría, consiste en la sustitución de una palabra por otra, con la correspondiente traslación de significado. (1996, p. 993)

Aunque esta definición aborda aspectos generales del símbolo, su amplitud requiere profundizar en términos específicos. Un concepto clave en esta definición es "evocar", que muchos teóricos consideran fundamental. Según Juan Victorio, el símbolo establece una relación entre un objeto mencionado y un concepto asociado:

[...] piénsese en el concepto ‘mansedumbre’. Al no tener la mansedumbre una forma, se tendría que recurrir a algo que contuviera conjuntamente dicha virtud y una forma determinada, por lo que se llegaría a ‘cordero’. Pero (...) ‘mención de un objeto’, no [es] el propio objeto, que perdería ‘fisicidad’, no sería ya ese animal que se puede asar y degustar. (Victorio, 2001, p. 72)

Victorio aclara que el símbolo no debe confundirse con señales o signos convencionales. Por ejemplo, una bandera no puede ser considerada símbolo de una patria, pues entre la tela y la idea de patria existe únicamente una relación arbitraria.

Charles Sanders Peirce define el símbolo como una convención social que evoca un referente, diferenciándolo del icono, que guarda similitud con este. En contraste, Saussure argumenta que el símbolo debe mantener una relación análoga con la realidad, coincidiendo con Ducrot y Todorov, quienes distinguen el signo del símbolo:

En el signo, el significante y el significado mantienen una relación inmotivada y a la vez necesaria (...) en el símbolo, simbolizante y simbolizado presentan una relación motivada [...] y no necesaria. (Ducrot & Todorov, 1995, p. 993)

Gilbert Durand, en *La imaginación simbólica* (1971), diferencia el símbolo de otros elementos como metáforas, emblemas o alegorías. Para él, el símbolo trasciende lo tangible, evocando una realidad que conecta lo físico con lo metafísico y permitiendo múltiples interpretaciones según el contexto.

Carl Jung asocia el simbolismo con el inconsciente colectivo, señalando que las expresiones simbólicas, como las míticas y religiosas, recurren al lenguaje simbólico para representar conceptos abstractos e inalcanzables. Según Jung:

La última forma de pensamiento [...] tiene que producir necesariamente una imagen del mundo desfigurada, preponderantemente subjetiva. (Jung, 1998, p. 53)

En este trabajo, el símbolo se entiende como un signo alegórico que representa parcialmente una realidad. Por ejemplo, símbolos como la calavera evocan "muerte" en distintos contextos y épocas. Esta función semiótica es esencial para analizar las grafías de la ciudad en el marco del 'Pase del Niño Viajero'.

En cuanto a los sistemas gráficos, los pictogramas y marcas se destacan como herramientas semióticas clave. Los pictogramas, originados en el siglo XX para orientar a las personas en entornos complejos, son signos gráficos que comunican ideas concretas a través de imágenes esquemáticas y un diseño visual conciso. Según su relación con la realidad, pueden clasificarse en:

1. **Signos icónicos:** Simplificaciones visuales de la realidad, fáciles de interpretar sin necesidad de aprendizaje.
2. **Signos esquemáticos:** Representaciones aún más simplificadas que requieren cierto contexto para su interpretación.
3. **Signos abstractos:** Sin relación directa con formas reales, cuya comprensión depende del aprendizaje.

El diseño de pictogramas sigue procesos rigurosos, desde trazados geométricos hasta gestuales, y busca lograr claridad visual, unidad estilística y funcionalidad comunicativa. En este sentido, cada decisión de diseño está cuidadosamente planificada para asegurar la eficacia y originalidad del sistema gráfico.

1.5.1. El signo visual en el diseño

Para abordar el concepto de signo en el diseño, es esencial asumir una perspectiva semiótica entre las muchas planteadas. Según Schaeffer (2010), existen ciertos rasgos comunes a todas las escuelas semióticas, independientemente de sus particularidades. Entre estos se encuentran el análisis del signo abstraído de su soporte, el estudio del sistema de significación y el enfoque en la sintaxis, semántica y pragmática del signo dentro de un sistema codificado.

Umberto Eco define la semiótica como “una técnica de investigación que explica de manera bastante exacta cómo funcionan la comunicación y la significación” (1994, p. 17). Por su parte, Eliseo Verón redefine la semiótica como “la ciencia de la producción social del sentido” (2002, p. 218). A pesar de la polisemia del término, una idea compartida es que el signo es algo que remite o revela otra cosa.

Charles Sanders Peirce, con su tricotomía del signo, establece que un signo es “alguna cosa por cuyo conocimiento conocemos alguna otra cosa” (Peirce, 1931-1935, citado en Verón, 2002, p. 217). En su esquema, los tres componentes fundamentales del signo son el índice, el icono y el símbolo. Para Peirce, un signo siempre implica la existencia de un objeto, ya sea perceptible, imaginable o incluso inconcebible:

Para que algo sea un Signo, debe 'representar', como solemos decir, a otra cosa, llamada su Objeto, aunque la condición de que el Signo debe ser distinto de su Objeto es, tal vez, arbitraria, porque, si extremamos la insistencia en ella, podríamos hacer por lo menos una excepción en el caso de un Signo que es parte de un Signo. (Peirce, 1974, p. 23)

Jan Mukarovsky agrega cómo, aunque un signo puede tener una relación indirecta con aquello que designa, su comprensión siempre depende tanto del emisor como del receptor:

El signo significa siempre algo que se deduce naturalmente del hecho de que tiene que ser comprendido tanto por el que lo emite como por el que lo recibe. (Mukarovsky, 1977, p. 2)

Eco, citando a Charles Morris, señala que un objeto se convierte en signo cuando es interpretado como tal por un intérprete:

[...] una cosa es signo solamente porque es interpretado como signo de algo por algún intérprete y, por tal motivo, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo particular de objetos, sino que se refiere a los objetos ordinarios en cuanto (y solamente en cuanto) participan en el proceso de semiosis. (Morris, 1938, citado en Eco, 1994, p. 35)

La mayoría de los signos con los que interactuamos son visuales y auditivos. Según Acaso (2009), un signo visual es “cualquier cosa que encarna a otra por medio del lenguaje visual y se constituye en una unidad de representación”. En otras palabras, los signos visuales emplean el lenguaje visual como código.

En su análisis sobre la relación entre signo y visualidad, Valdés de León (2010) reflexiona sobre la estructura que permite la autonomía del signo visual en contraste con el signo verbal. Según el autor, el lenguaje visual no está limitado a una materialidad específica, sino que se define por su conexión con el sentido de la vista, lo que amplía considerablemente su campo de aplicación, abarcando las imágenes visuales en toda su diversidad.

La diversidad en las formas de representación visual dificulta incluir los distintos tipos de signos en una única categoría. Estos varían según su materialidad, relaciones espaciotemporales, interlocutores, circunstancias de uso y niveles de complejidad semántica y sintáctica. Sin importar su forma, Valdés de León sostiene que “el significado de un signo visual, cualquiera sea su índole, será siempre un enunciado verbal” (2010, p. 140).

En el proceso de comunicación intersubjetivo, los signos visuales, sean naturales o diseñados, adquieren significados lingüísticos precisos que subsisten en el tiempo, dependiendo tanto de la durabilidad del material con que fueron creados como del tipo de mensaje que buscan transmitir.

1.5.2. Las representaciones visuales

Según Valdés de León (2010), en ciertas ocasiones, las representaciones visuales requieren una semejanza o analogía con el objeto representado. En estos casos, se las denomina imágenes icónicas. Estas representaciones visuales se concretan a través de imágenes mediante las cuales es posible, entre otras cosas:

Una representación visual mimética de objetos materiales realmente existentes en el mundo sensible, natural o artificial; (...) la representación visual de objetos de orden racional, sin correlato con el mundo natural; la representación visual de objetos de la naturaleza orgánica, casuales o accidentales, sin estructura geométrica aparente; la representación visual de los sonidos de la lengua (...) y la representación visual de enunciados verbales de comitentes públicos y privados con el objetivo de su comunicación a un público dado, a las que denominamos imágenes gráficas. (Valdés de León, 2010, p. 116-117)

Estas representaciones se materializan en un soporte específico, evocando un objeto y vinculándose análogamente con un planteamiento escrito. De esta manera, las representaciones visuales varían conforme cambia su contexto y el lector que las interpreta.

Costa y Moles (1991) señalan que las representaciones visuales también pueden presentarse como imágenes esquemáticas, capaces de resumir un gran cúmulo de ideas a través de una serie breve de grafemas, los cuales pueden ser interpretados racionalmente.

La importancia de definir conceptos clave radica en establecer una base sólida para trabajar en relación con la hipótesis planteada. Saussure (1987) argumenta que no solo comunicamos mediante el lenguaje verbal, sino también a través de diversos tipos de signos, como los rituales. Para comprender este fenómeno, es fundamental considerar dos perspectivas complementarias:

1. **La semántica:** Se interesa por el producto final, en este caso, las grafías.
2. **La semiología:** Se enfoca en el sistema en su totalidad, estudiando sus elementos, estructuras y reglas de organización.

Desde la semiología, se analizan la naturaleza de la relación entre significante y significado, así como el funcionamiento del signo en su conjunto, tanto a nivel estructural como contextual. Aplicando esta perspectiva, resulta esencial explorar las relaciones entre las grafías provenientes de las fiestas populares y su capacidad para manifestar valores identitarios y estéticos de una ciudad.

Estas grafías, en su dimensión visual y simbólica, contribuyen a estrategias de valorización que se articulan con patrones estéticos globales establecidos, tal como se mencionó anteriormente. Este proceso no solo refuerza la identidad cultural local, sino que también conecta lo particular con un marco estético más amplio y compartido.

1.6. Noción de Diseño Gráfico

Definir de manera única el término "diseño" resulta prácticamente imposible, dado que su campo de acción permea casi todas las disciplinas y experiencias humanas. En este sentido, Frascara (2000) destaca que la complejidad para esclarecer la noción de diseño radica en que este se entiende tanto como el producto de una actividad como la actividad misma:

Una profesión cuyo nombre incluye una palabra que describe a la vez una actividad, un fenómeno natural o un objeto (...) no puede esperar ser claramente entendida sobre la sola base de su nombre. (Fracara, 2000, p. 19)

Fracara (2000) señala que existen diferencias significativas en la forma en que se concibe el diseño: mientras el público tiende a centrarse en los resultados finales, los diseñadores otorgan mayor importancia a los procesos que los hacen posibles. Desde esta perspectiva, el diseño puede entenderse como una actividad abstracta que consiste en programar, proyectar y coordinar diversos factores materiales y humanos, integrándolos de manera coherente.

Wilém Flusser (2002) conecta lo científico y lo estético en su reflexión sobre el diseño, subrayando que este vínculo, históricamente rechazado, fue aceptado a partir del siglo XX:

La palabra diseño saltó la zanja que existía y formó un puente. Y esto sucedió gracias a que, mediante ella, la conexión interna entre técnica y arte se hizo palabra. Por consiguiente, hoy en día diseño significa más o menos aquel lugar en el cual el arte y la técnica (y por ello el pensamiento valorativo y el científico) se solapan mutuamente, con el fin de allanarle el camino a una nueva cultura. (Flusser, 2002, p. 25)

Esta relación entre arte y diseño, como sostiene Juan Acha (2009), surge de la especialización derivada de las nuevas divisiones del trabajo en la era industrial:

Los diseños conjuntan al trabajo estético con el industrial masivo, o si se quiere, lo insertan en la base material de la sociedad. (...) En consecuencia, los diseños son prolongaciones de los procesos de las artes, pero con una nueva dirección; dicho de otro modo, las artes traen consigo los gérmenes de los diseños. (Acha, 2009, p. 89)

Desde esta perspectiva, el diseño se interpreta como un fenómeno sociocultural estrechamente vinculado al consumismo y a la industrialización de la cultura. Valdés de León (2010) profundiza en el proceso de diseño como una acción que:

Transmuta la materia en signo, esto es, designar, otorgar sentido al objeto –mediante un gesto, el designio, no exento de voluntarismo– integrándolo al mundo de la cultura, que no es otra cosa que la construcción y reproducción de símbolos socialmente compartidos. (Valdés de León, 2010, p. 200)

Pedroza et al. (2013) subrayan que el diseño no se justifica por sí mismo ni puede comprenderse desde una perspectiva autorreferencial, sino que debe articularse con la sociedad en la cual opera:

Cualquier productor de Diseño analiza y hace converger datos morfológicos, estilísticos y socioculturales (...) Cada uno de estos datos tiene un origen y una trayectoria histórica; una dinámica de valoración y apreciación; una gramática de uso según sus diversos contextos. (Pedroza et al., 2013, p. 11)

Gui Bonsiepe (2001) también destaca que el diseño se caracteriza por su orientación a la calidad y su preocupación por el usuario desde un enfoque integrador, distinguiéndose de otras disciplinas.

En palabras de Valdés de León (2010), el diseño puede resumirse como:

El procesamiento racional e intuitivo de un conjunto de variables objetivas y subjetivas que, siguiendo una metodología específica y dentro de un horizonte tecnológico, estético e ideológico dado, permite proyectar objetos y servicios que luego serán producidos industrialmente con el propósito de satisfacer las demandas materiales o simbólicas, reales o inducidas, de un mercado segmentado, en un contexto económico-social concreto. (Valdés de León, 2010, p. 45)

De estas reflexiones surgen líneas clave de investigación que se abordan en este trabajo doctoral, particularmente aquellas que se enfocan en el estudio de las grafías provenientes de fiestas populares, vinculadas a los valores estéticos e identitarios de una ciudad.

Según Beuchot (1999), los procesos y modelos de interpretación desempeñan un papel crucial en la construcción del conocimiento, pues facilitan una comprensión tanto analógica como dialógica. Este enfoque permite transitar de lo desconocido a lo conocido, conectando fragmentos aislados con una totalidad comprensible y vinculando los efectos observables con las causas subyacentes que permanecen ocultas.

1.7. Semiósfera e imaginario social y popular

El término “semiósfera” propuesto por Iuri Lotman (1996), tiene como propósito conceptualizar el universo simbólico en el cual el ser humano desarrolla su propia existencia. Esta conceptualización implica un espacio limitado, pues fuera del mismo, el universo humano tiene características extrasemióticas. Dicho de otras palabras, hay una fisura entre los dos espacios.

Para el autor, este universo simbólico no significa el universo en el sentido clásico, es decir, se entiende como un sistema ordenado y armonioso. En cambio, serán múltiples conjuntos de textos, idiomas o procesos que estarán cerrados entre sí. Así fue como Lotman (1996) comenzó a definir estos conceptos:

[...] todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiósfera. La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. [...] Por el contrario, sólo la existencia de tal universo — de la semiósfera— hace realidad el acto sígnico particular. (Lotman, 1996, p.12)

Desde el comienzo, en cuanto al desarrollo de los conceptos, trató de distinguirse de las dos grandes tradiciones semióticas. Por un lado, la firma estadounidense fundada por Charles Sanders Peirce, por otro lado, la firma europea fundada por Ferdinand de Saussure. Aduce que ambas se deben demasiado al concepto de signo aislado. Por otro lado, enfatiza el concepto de universo sígnico, el cual es la base de cómo el círculo semiótico se presenta como un fundamento necesario, del que surgen otros conceptos de la semiótica. Las dos características básicas de la semiósfera propuestas por Lotman (1996) son su frontera e irregularidad semiótica.

Respecto a la primera, señala que, por su fuerte naturaleza abstracta y difícil de captar, es difícil imaginarla, por lo cual debemos tratar de entenderla a través de alegorías y enunciaciones inespecíficas. En cualquier caso, la definición de la matemática y sus límites puede entenderse como un conjunto de puntos que se pueden encontrar interna y externamente, lo que nos proporcionará el modelo más cercano. Lotman (1996) propone que:

[...] la frontera semiótica es la suma de los traductores - “filtros” bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la Semiósfera dada. El “carácter cerrado” de la Semiósfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no semióticos. Así pues, los puntos de la frontera de la Semiósfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella. (Lotman, 1996, p. 12)

De acuerdo con la lógica anterior, se puede determinar que para definir a la frontera implica considerar al “individuo semiótico”, es decir dotándole de autonomía. Por lo tanto, la semiósfera puede ser equivalente a una persona semiótica con un trasfondo histórico y cultural correspondiente. En el desarrollo de este concepto le otorga claras características "básicas" al concepto de frontera, porque fue su "función y posición estructural" la cual estableció la "esencia de su mecanismo simbólico" (Lotman, 1996, p. 13). Si no tenemos esta función estructural de fronteras, entonces no entenderemos en absoluto esta realidad exterior.

Es así como Lotman (1996) conceptualizó una lógica dinámica y diacrónica con el tema establecido por la frontera como una unidad semiósfera. Los eventos culturales que se encuentran en una posición externa o marginal absoluta en un momento determinado pueden ocupar el centro de la cultura de forma gradual, a veces repentina o violenta.

Con respecto al segundo rasgo descrito por Lotman, que es la irregularidad de la semiótica, para entenderla es necesario introducir una imagen de un observador extranjero que no esté familiarizado con una cultura determinada. Debe observar una semiósfera cultural específica desde el exterior de manera imaginaria o abstracta, pues para los seres que pertenecen a esa semiósfera, el universo cultural será natural, regular y universal, lleno de sentido común. Solo así podrán los observadores extranjeros determinar cómo es esta frontera semiótica, cuándo o de qué manera separa una cultura de otra o el propio espacio extra-semiótico. A este nivel, Lotman lo describe como una unidad que permite a una cultura determinada producir una unidad ideal, a partir de la cual se producen una serie de discursos o metalenguajes para entenderse a sí misma y a otras culturas.

Sin embargo, además del nivel y complejidad funcional del concepto al que el autor hace referencia, es innegablemente difícil de describir o analizar en un entorno social específico, se enfatiza que la característica esencial de la semiósfera es su unidad. Es ella quien le da una función unificada a una cultura determinada, varios textos y lenguajes actúan como órganos diferentes, contradictorios, sinérgicos y antagónicos, pero son siempre parte del organismo porque presuponen y necesitan esta función unificada.

En este sentido, las fiestas populares se convierten en expresiones representativas que condensan la totalidad de una cultura, reflejando de manera integrada sus valores, tradiciones y símbolos característicos, permitiendo comprender su esencia desde un fenómeno singular y significativo. Por lo tanto, con respecto a la profundidad diacrónica o de memoria del proceso semiótico, Lotman (1996) describió el "principio" o "comportamiento" básico de la semiósfera de una manera muy interesante:

La Semiósfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas subestructuras semióticas, sino también en la Semiósfera como un todo. A pesar de que, a nosotros, sumergidos en la Semiósfera, ésta puede parecer un objeto caóticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autónomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la conducta de la Semiósfera. Esta suposición responde al principio de economía, puesto que sin ella el hecho evidente de que se efectúan las distintas comunicaciones se hace difícilmente explicable. (Lotman, 1996, p. 20)

Para finalizar, en tanto definición de término, la semiósfera es el universo de signos en el cual todos los seres humanos interactúan. Estos signos representan al espacio delimitado en relación con el espacio extrasemiótico. Tanto el delimitado como el extrasemiótico están divididos por un límite de puntos que pertenecen a ambos al mismo tiempo, fungiendo como filtro y traductor. La traducción a la cual hace referencia Lotman, se expresa con claridad facilitando de sentido al contexto fuera del signo, en otras palabras, otorga significado en uno de los sistemas de signos. En esta perspectiva, la semiósfera es un espacio simbólico que fuera del mismo la existencia de la semiótica es improbable.

Como corolario de lo manifestado, se toma la *Teoría de los imaginarios* de Castoriadis (2013) para definir el imaginario social, y los trabajos de García Canclini (1997) y Armando

Silva (2006) para comprender dicho imaginario en el ámbito de la urbe. Todos ellos convergen en la concepción de que la apropiación del sitio de residencia deviene de la relación cognoscitiva que existe entre los residentes.

La presente investigación devela un sinfín de reflexiones en torno al modo en donde el imaginario incide en la realidad y la forma en cómo los acontecimientos pueden magnificarse desde el imaginario, mediante la narrativa de la ciudad, como en el caso de las expresiones populares donde intervienen personas de variados estratos sociales.

Marcelo Halperin ha definido el imaginario social, con una clara influencia de Cornelius Castoriadis. Vincula el término a lo social e histórico, a las vías en que se determina lo social, a los procesos de creación a través de los cuales los miembros de una sociedad inventan sus propios mundos donde también se evidencia la influencia de Nelson Goodman, analizado en líneas anteriores. En su aporte se destaca la insistencia en el carácter histórico para la producción social. Las definiciones sobre imaginario para este autor van de lo mítico a lo simbólico. Nos serviremos de su aporte para introducirnos en las formas de producción de sentido, individual y colectivo, los universos de significaciones imaginarios sociales e individuales.

Desde la óptica de Castoriadis (2013), la propia existencia de una sociedad se da en su simbología, que encuentra su desarrollo y evolución con el correr de las épocas. En una instancia preliminar, las sociedades crean sus significados colectivos, denominados imaginario social puesto que no corresponden a algo real o racional:

[Hablamos de imaginario] cuando queremos hablar de algo ‘inventado’ –ya se trate de un invento absoluto (‘una historia imaginada de cabo a rabo’), o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos de otras significaciones distintas que las suyas ‘normales’ o canónicas. (...) En los dos casos, se da por supuesto que lo imaginario se separa de lo real, ya sea que pretenda ponerse en su lugar (una mentira) o que no lo pretenda (una novela). (Castoriadis, 2013, p. 204)

El teórico sostiene que lo imaginario adquiere significado en su simbología, “la vía en que puede *expresarse* y *existir*, para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más” (Castoriadis, 2013, p. 204).

De igual manera, lo imaginario conforma lo simbólico en cuanto a la cualidad de observar en algo aquello que no es. En la observación de aquello que es como aquello otro distinto a lo que es, surge la noción de *imaginario efectivo*, en relación a la cualidad psíquica de la representación, y la noción de *imaginario simbólico* en cuanto a la cualidad de elaboración de una significación compartida de manera intersubjetiva e instituida en lo social. “Es finalmente la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen” (Castoriadis, 2013, p. 204).

Valiéndose del Psicoanálisis, Castoriadis explica los procesos creativos en la mente de los individuos, capaces de generar un cúmulo de imágenes mentales:

La imaginación radical, como potencialidad de expresión del sujeto en su autonomía, es el origen de la permanente novedad que no puede ser completamente englobada bajo las significaciones imaginarias sociales, ni es posible explicarla completamente desde alguna perspectiva racional, lógica o funcional. (Castoriadis, 2013, pág. 205)

Cuando se estudia la sociedad, se halla que:

A partir de lo imaginario...que abunda inmediatamente en la superficie de la vida social, la posibilidad de penetrar en el laberinto de la simbolización de lo imaginario... llegamos a unas significaciones que no están ahí para representar otra cosa... que son los esquemas organizadores que son condición de representabilidad de todo lo que esta sociedad puede darse. (Castoriadis, 2013, p. 230)

Así se comprende que es necesario un reconocimiento de los significantes para la consolidación de un tejido de significados en el imaginario social. Resulta pertinente el reconocimiento del significante en la colectividad, en virtud de su diferencia con la individualidad:

[...] esta visión más o menos estructurada del conjunto de la experiencia humana disponible, utiliza cada vez las nervaduras racionales de lo dado, pero las dispone según, y las subordina a, significaciones que, como tales, no se desprenden de lo racional (ni por lo demás, de un irracional positivo), sino de lo imaginario. (Castoriadis, 2013, p. 240)

Vázquez explica cómo Castoriadis sitúa al imaginario social dentro de la imaginación, punto desde el cual se constituye la racionalidad y discernimiento social

(2001). Y es en tanto su ubicación en el imaginario que toda significación compartida a modo de significación imaginaria social es “fuente de nuestra propia actividad, creadora de sentido” (Castoriadis, 2013, p. 420).

Ojeili puntualiza que “el imaginario social tiene para Castoriadis tres funciones: estructurar las representaciones del mundo, designar los fines para la acción y establecer los tipos de afectos que caracterizan a la sociedad” (2008). De esta manera, Castoriadis ubica a las concepciones sobre la creación de la sociedad en una red de significados de ésta, que no emerge de lo lógico, sino de lo espontáneo. Esta idea servirá de basamento para una perspectiva conocida como “institución imaginaria de la sociedad” (2013).

Así emerge una corriente analítica para el imaginario social, ubicándolo dentro de las experiencias de una ciudad. Armando Silva (2006) también se vale de Castoriadis para recalcar que, a lo largo de la historia, las organizaciones sociales han surgido de la imaginación. Concuere en cómo “lo imaginario afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuele en todas las instancias de nuestra vida social” (Silva, 2006, p. 96).

La singularidad y verdadero aporte de Silva es ubicar la noción de imaginario en la vida corriente de las personas que residen en una ciudad, haciendo hincapié en cómo las percepciones de la ciudad surgen de seleccionar y reconocer ideas en un proceso de *construcción* de un objeto simbólico: la ciudad. Poseyendo tal elemento un primordial caudal imaginativo.

La presente investigación recurre a García Canclini (1997) y a Silva (2006) por el esmero de los autores en tanto impacto de las cuestiones visuales. En la metodología silvana son los registros visuales los que disparan las percepciones, existiendo dos formas de abordar lo imaginario: desde la investigación y desde el análisis de perspectivas de los ciudadanos:

Por ‘punto de vista ciudadano’ entiendo, precisamente, una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narran las historias de su ciudad, aun cuando tales relatos pueden, igualmente, ser representados en imágenes visuales. Con esta categoría me propuse salir del estudio de la imagen como acontecimiento gráfico y se dio la posibilidad de examinar la construcción de la imagen, bien deduciendo al destinatario previsto en

cualquier imagen o, en otro caso, consultando directamente a los ciudadanos. (Silva, 2006, p. 22)

Esta noción es punto neurálgico cuando se indaga en la teoría de Silva en busca de aportes para el presente estudio, puesto que las referencias a la semiósfera proveniente de una fiesta popular, se refieren al papel protagónico de las grafías en la imagen visual, lo cual actúa como estímulo para configurar los lazos que unen objeto e imagen.

Continuando con su teoría, el énfasis se pone en el concepto de puntos de vista que actúan como mediadores entre las imágenes o estímulos visuales y sus observadores reales. Tales puntos de vista implican “un ejercicio de visión. Captar un registro visual, pero también compromete[n] la mirada, esto es al sujeto de emociones que se proyecta y se ‘encuadra’ en lo que mira” (Silva, 2006, p. 24).

Para el autor, los puntos de vista urbanos representan las miradas de los habitantes en tanto lo públicamente exhibido. En un contexto urbano, lo visual “no sólo cumple con la función de mostrarse, sino que simultáneamente define una ciudad, [que] es vista por sus habitantes, pero también los mismos son recibidos e inscriptos por su misma ciudad como ejercicio de escritura y jeroglífico urbano” (Silva, 2006, p. 25).

Así, sus estudios proponen tres estadios para el entendimiento del imaginario urbano. El primero se presenta como una inscripción psíquica en la cual predomina lo emocional por sobre lo racional: “Un estudio urbano desde la perspectiva de los imaginarios se dirige a revelar situaciones y momentos en los cuales la colectividad vive o se expresa en algún límite de la realidad prevista” (Silva, 2006, p. 100).

El segundo puntualiza en las posibilidades que ofrecen las técnicas para las representaciones colectivas, donde podrían ser encuadradas las grafías de las fiestas populares, en tanto medios para las manifestaciones técnicas y tecnológicas, las cuales evocan una época y un parámetro cultural. Lo urbano se conformaría por lo producido en el imaginario, intervenido por una técnica, que convierte al lugar de residencia en aquel sitio en donde los ciudadanos depositan su fantasía. A los fines de una mejor comprensión de este estadio, Silva aclara que resulta pertinente “separar a la ciudad como casco físico de lo urbano, como construcción cultural, [entendiéndola] como la suma interactiva de los imaginarios dentro de las colectividades sociales” (Silva, 2006, p. 103).

El tercer estadio define al imaginario como las construcciones sociales de la realidad. Continuando con sus referencias a Castoriadis, Silva comenta que lo inmaterial no se halla inscripto en la psiquis del individuo ni en las técnicas, sino en lo cognitivo. Entiendo al imaginario social como “aquellas representaciones colectivas que rigen procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos unos modos particulares de comunicarnos e interactuar socialmente” (Silva, 2006, p. 104).

Estas nociones se relacionan con las diversas perspectivas del mundo (analizadas en primeras líneas con el enfoque de Nelson Goodman), y con su disposición en el tiempo y sus injerencias en las producciones sociales.

Silva enriquece esta investigación aportando la determinación de *lo urbano* como una construcción. Así, todas las ciudades tienen sus particularidades, las cuales de ven influenciadas por factores dinámicos, con implicancias unos sobre los otros, dialécticas entre lo simbólico y lo físico que guían los parámetros culturales de una sociedad, como lo hacen cada uno de los participantes de la fiesta religiosa que se propone como objeto de estudio.

La ciudad es para Silva “un objeto a la vez construido y por construir, en permanente construcción” (2006, p. 143). Aquí radica lo dialéctico: al escoger una ruta y no otra, por ejemplo, el ciudadano *habla con la ciudad*; esto permite entender que “lo urbano de la ciudad, corresponde a una organización cultural de un espacio físico y social” (Silva, 2006, p. 144). La ciudad puede ser dividida en espacios distintos: un espacio de casco histórico; un espacio tópico, donde el ciudadano puede transformar la ciudad; un espacio tímico, donde coexiste la morfología del individuo en la morfología de la ciudad; y un espacio utópico, en el que radica el interés y foco de esta investigación, donde se encuentra el imaginario, el deseo y la fantasía de la experiencia en la ciudad.

El hecho de cómo los estudios acerca del acontecer urbano se enfocan principalmente en la Sociología, la Economía y perspectivas más tradicionalistas, ha provocado que emergiesen preguntas de investigación en torno a la imagen de ciudad, planteadas como problemáticas susceptibles de ser resueltas a través de lo visual, sin la necesidad de arremeter en cuestionamientos sobre la imagen. Expresa Silva:

[Un] estudio cultural (...) apunta a una definición de lo urbano, para que así cada ciudad pueda hablar de una 'urbanización dentro de su urbanidad', más allá de su instrumentación

física, involucrando su dimensión estética en los horizontes de su propia definición. (2006, p. 31)

Las ciudades pueden ser estudiadas como un compendio de posibilidades, incluyendo las imágenes de fiestas populares, que van desde lo meramente físico hasta lo sutilmente imaginario. Entender el modo en cómo se mueve lo urbano, la dialéctica entre ciudad y ciudadanos permite un recorrido que evidencia la multiplicidad de puntos de vista de los habitantes.

García Canclini (1997) comprende que el mundo privado posee su parte imaginaria, lo cual permite hallar la razón de cómo las respuestas no surjan únicamente de instrumentos como la encuesta, sino también de otros *soportes* que aportan sentido, como la invitación hecha a las fuentes para expresar su construcción de sentido desde lo gráfico.

Gaggiotti (2015), con un enfoque antropológico, añade la indagación acerca de una interpretación simbólica de la ciudad. Propone la concepción de lo urbano como un constructo simbólico que da juego a la imaginación, representación y organización social.

Capel (1975) explica que la noción de lo urbano trasciende lo geográfico para incluir lo económico, sociológico, antropológico, lingüístico y filosófico.

Desde Castells (1979), lo urbano encuentra su origen en lo social, en la mente de las personas. Esto ha dado lugar a una corriente de pensamiento que investiga lo urbano desde lo discursivo.

Kevin Lynch (1972) sostiene cómo la forma en que son configurados los símbolos en la mente colectiva es una de las principales características donde definen lo urbano en sentido de pertenencia, en su calidad de necesidad humana y a sabiendas de que lo narrativo/discursivo constituye un modo de explicación e imaginación de lo colectivo. Lynch (1985) argumenta cómo, en el intento por imaginar la sociedad, es condición *sine qua non* que el urbanismo se piense en el mismo plano.

Siguiendo igual planteamiento, Signorelli (1999) remarca:

Una antropología de la ciudad no puede olvidarse de este problema, ya que ninguna ciudad es pensable como realidad aislada y circunscrita dentro de sus propios muros. Y es

justamente a partir de este dato que la antropología de la ciudad ubica al menos dos cuestiones relevantes a las que es útil agregar, yo creo, cualquier análisis de las situaciones urbanas. (p. 71)

En esta perspectiva, se le considera a la ciudad como un elemento taxativo para el comportamiento dentro de un ámbito que es enteramente una construcción humana, con una historia, donde lo objetivo manifiesta la dialéctica ciudad-ciudadano y ciudadano-ciudadano, la cual es distinta en cada cultura particular.

[...] la estructura de la ciudad está cargada de significados y (...) de poder, ya que los detalles materiales de la vida urbana (...) sugieren muchísimas de las estructuras de nuestras ideas y de nuestros sentimientos. Es una experiencia cotidiana que ininterrumpidamente condiciona nuestras orientaciones, ya sea cuando tomamos una decisión, o cuando expresamos una opinión sobre los hechos del día. (Chambers, 1986, p. 17)

Nieto Calleja (1999) realiza un aporte sustancial a estos enunciados en busca de dilucidar el significado colectivo:

[...] la ciudad es compartida, usada, consumida comúnmente -aunque de manera diferente- Y ello da lugar a que en un primer nivel la experiencia urbana aparezca como un conjunto de rasgos que son el resultado de una experiencia propiamente urbana y comúnmente compartida. (p. 229)

Con una perspectiva emergente de la Geografía, Capel (2010) se interesa en las relaciones entre percepción y acción cuando estudia lo urbano. Al momento de desglosar la experiencia de ciudad, ofrece una clasificación en tanto cualidad material o inmaterial. Además de sus cualidades materiales, la ciudad se consolida también como una imagen de ciudad, una percepción, una conceptualización en el imaginario, por lo que propone recurrir a fuentes como la cartografía, cinematografía, literatura y pictografía, y considerar las estructuras mentales de los ciudadanos: cómo viven, perciben y sueñan su ciudad.

Czarniawska (2000) explica:

La ciudad para todos es el espacio privilegiado de la modernidad y de sus procesos contradictorios de nuestras sociedades donde conviven lo tradicional y lo moderno, el centro y la periferia, el sistema social y la persona, las clases sociales y los ciudadanos; la ciudad es

también metáfora de la cultura, de sus posibilidades infinitas de conocerla. (Nieto Calleja, 1999, p. 233)

Continuando con los postulados de Capel (1975), es mediante el espacio, lo arquitectónico y lo material y objetivo que una ciudad crea significados y cultura, originando la simbología que le es propia, que la identifica y ordena. Así, los símbolos urbanos muestran a la ciudad y poseen una utilidad discursiva para su cultura. De esta manera, la ciudad posee simbolismo en dos instancias: como producto del imaginario y como generadora del imaginario. Signorelli sostiene cómo “el espacio humano no es un contenedor indiferenciado, homogéneo, tampoco es una abstracción geométrica. Es diferente estar en el espacio aquí o allá: hay espacios buenos y espacios malos, espacios en donde se está bien y espacios en donde se está mal” (1999, p. 53).

La comprensión de las cuestiones que vinculan a los ciudadanos con la ciudad que habitan se halla en las normas de lo colectivo y cultural:

[...] el espacio es fuente de poderes y las modalidades de control de su uso serán decisivas para hacer que ese recurso sea un instrumento de subordinación o de liberación, de diferenciación o de igualdad. (...) es evidente que el sistema cultural del grupo constituye la raíz ideológica y, por lo tanto, el instrumento de legitimación del sistema de organización del espacio adoptado por el grupo mismo. (Signorelli, 1999, p. 56)

Enlazando las ideas hasta aquí presentadas con respecto a la construcción de identidad urbana, Lynch (1960) ha servido de orientación a muchos estudiosos de lo geográfico. Su método acude a la imagen como elemento visual de la ciudad, con sus divisiones y clasificaciones, para identificar los vínculos interpersonales y de las personas con el entorno.

Y en este análisis no debe obviarse el rol de lo histórico y cultural para los procesos de significación que acontecen en los vínculos mencionados:

En otros términos, la relación hombre-espacio coincide con la relación entre los hombres en el espacio y con la conciencia cultural de esta relación. No se trata, sin embargo, de la racional satisfacción de una necesidad abstracta, sino de una realidad históricamente definida y manipulada a nivel cultural: eso es lo que tenemos delante de nosotros cuando examinamos nuestro espacio. (Signorelli, 1999, p. 56)

Si se consulta a un proyectista, dirá que una casa, edificio o colonia y su gama cromática es algo objetivo, que se encuentra planificado de acuerdo con los parámetros del diseño urbano. Sin embargo, esta no es la visión de sus usuarios:

[...] para el usuario, en cambio, son una especie de esfera en el interior de la cual él se mueve y que en cierto modo se mueve con él, se modifica en el curso y a causa de sus cambios. Para el proyectista, en sí, el espacio es euclidiano, racionalmente divisible, geométricamente configurable; para el usuario, el espacio es una dimensión existencial, que se da, en cuanto y sólo, cuando se experimenta; y que llega a la conciencia, es percibido por la mente, antes de todo y a menudo exclusivamente en términos fenomenológicos. Más sencillamente: para unos el espacio es abstracto, para otros es eminentemente concreto. (Signorelli, 1999, p. 61)

1.8. Rol de la semiótica en el proceso de producción gráfica identitaria

Según la Universitat Carlemany (s.f.), la semiótica desempeña un papel fundamental en el proceso de producción gráfica identitaria, al proporcionar herramientas analíticas para comprender cómo los signos y símbolos visuales comunican significados y valores en un marco cultural y social. Desde esta perspectiva, la semiótica no solo facilita, sino que orienta el diseño gráfico en la identificación y selección de elementos visuales capaces de reflejar de manera coherente y efectiva la identidad de una marca, empresa o institución.

En este contexto, la semiótica dota a los diseñadores de una capacidad única para evaluar cómo sus creaciones serán interpretadas por audiencias diversas y culturalmente heterogéneas. Este proceso reflexivo permite ajustar el mensaje visual con precisión, adaptándolo a las características y expectativas de un público específico. Además, la semiótica se convierte en una herramienta invaluable al anticipar y comprender las múltiples interpretaciones que pueden surgir de los elementos gráficos, favoreciendo así una comunicación visual más estratégica y efectiva.

Al integrar la semiótica en el diseño gráfico, se amplía la capacidad para seleccionar y componer elementos visuales que no solo resalten los valores estéticos, sino también consoliden una identidad visual sólida y coherente. Este enfoque asegura que los mensajes gráficos proyectados sean percibidos y comprendidos de manera consistente por las audiencias a las que están dirigidos, fortaleciendo el vínculo entre la identidad visual y la cultura en la cual se inserta.

En el apartado siguiente, se analizará en mayor profundidad cómo la semiótica actúa como una herramienta esencial en el proceso de producción gráfica identitaria. Se explorará su conexión intrínseca con los procesos de construcción de identidad y su impacto en la selección, diseño y disposición de los elementos visuales que contribuyen a la configuración de una identidad visual efectiva. Este análisis demostrará la importancia de la semiótica como un catalizador indispensable en la creación y proyección de identidades visuales mediante el diseño gráfico.

1.8.1. La importancia del signo visual en la semiótica

La semiótica, entendida como el estudio de la formación, transmisión e interpretación de signos, resulta fundamental para comprender cómo los signos y símbolos visuales comunican significados y valores en contextos culturales y sociales. Un signo puede ser cualquier elemento, ya sea una palabra, imagen, gesto, objeto o prenda, que representa o sustituye a otra cosa (Peirce, 1974, p. 22).

Turner (1993) destaca que el significado social surge de las relaciones construidas entre signos, subrayando que un "signo" debe cumplir tres condiciones: poseer una forma física, referirse a algo más allá de sí mismo y ser reconocido por otros usuarios del sistema de signos (p. 54). El significado de un signo, entonces, se construye colectivamente a través del consenso de los miembros de una comunidad. Así, cualquier fenómeno natural, imagen, gesto o movimiento corporal puede convertirse en un signo cuya interpretación está arraigada en el sistema de significación y que influye tanto en la percepción como en el impacto en la vida cotidiana.

Charles Sanders Peirce sintetizó esta idea al afirmar que "el mundo es un signo" (Peirce, 1974, citado en Fernández, 1994, p. 194), indicando que los signos son esenciales para el pensamiento humano, la comprensión de los fenómenos naturales y sociales, y nuestras interacciones. Desde esta perspectiva, la semiótica se convierte en una herramienta clave: para un antropólogo, es el medio para descifrar gestos, ritos y lenguajes de una comunidad y para un médico, sirve para interpretar los síntomas de un paciente.

En el Diseño Gráfico, la naturaleza sustitutiva del signo ocupa un lugar estructural esencial. Durante las primeras etapas de un proyecto, identificar las características clave del público objetivo y seleccionar aspectos formales como el color, la composición y la textura

visual permite comunicar mensajes específicos. Por ejemplo, el negro y el dorado evocan elegancia, el rojo transmite pasión, y los colores pastel se asocian con la calidez de ambientes hospitalarios o productos infantiles.

Estudiar los signos, entonces, implica interpretar y comprender la cultura en todas sus manifestaciones. La cultura utiliza signos para crear, recordar e identificar su repertorio único, contribuyendo así a la construcción de una identidad irrepetible. La afirmación de Peirce, "el mundo es un signo", subraya el alcance de la semiótica y su relevancia operativa. Los signos se entrelazan con el tejido cultural, convirtiéndose en fenómenos percibidos a través de los sentidos, y contribuyen a construir una visión colectiva del mundo. A través de este proceso, el hombre, como "Homo significans" (Madrid, 2006, p. 133), crea y comparte significados que consolidan comunidades.

A diferencia de otros animales, el ser humano utiliza los signos de manera consciente, transformándolos en vehículos abstractos de comunicación. La semiótica, como disciplina teórica, facilita la comprensión del mundo al analizar las diversas formas en que los humanos expresan pensamientos e intenciones. Reconocer que el lenguaje se construye a partir de signos y que estos son la base de la comunicación, resalta la importancia de la semiótica en el análisis cultural, el diseño gráfico y las relaciones semiótico-comunicativas.

1.8.2. Aportes de la semiótica en el diseño gráfico

La semiótica juega un papel fundamental en el diseño gráfico al reconocer la omnipresencia del signo en la vida diaria del ser humano. A través del signo, los individuos transforman su entorno natural en uno cultural, alterando de manera racional todo lo que los rodea. Este concepto esencial conecta intrínsecamente la semiótica con aspectos como la convivencia, la construcción de sentido, la formación de comunidad, la moralidad, la estética, la sociología, la antropología y los procesos creativos. En este contexto, el signo actúa como un mecanismo experiencial mediante el cual las personas reconocen, evalúan y modifican la realidad de manera significativa.

La relación entre el signo y el diseño gráfico es compleja y multifacética, pues abarca múltiples sistemas de significación que van más allá de las representaciones escritas, dibujadas o fotográficas. En este sentido, lo "gráfico" constituye solo una parte de lo visual,

y lo visual, a su vez, representa una fracción dentro del amplio espectro de formas presentes en la vida cotidiana.

Sin embargo, la confusión entre los conceptos de lo "gráfico" y lo "visual" ha dificultado el desarrollo de una teoría semiótica que aborde de manera específica las relaciones éticas y estéticas subyacentes a los intercambios sociales en el diseño gráfico. Frecuentemente, los estudiantes de diseño gráfico son instruidos en una teoría semiótica orientada hacia áreas como el arte, la publicidad o la creación de marcas, dejando de lado una semiótica específica que explore la relación entre el diseño gráfico, la cultura y las dinámicas comunicativas cotidianas.

Para resolver esta limitación, es necesario construir un corpus semiótico el cual se enfoque en el diseño gráfico de manera específica, evitando atribuir al diseñador una supuesta propiedad exclusiva sobre el sentido común. Este corpus debe unificar de manera efectiva lo gráfico, lo visual y la imagen, permitiendo su análisis dentro de un campo integrador.

Ludwig Wittgenstein (1987), en sus investigaciones filosóficas, destacó las similitudes entre lo gráfico como proceso de materialización (vinculado a la escritura o el dibujo), un ámbito visual más amplio que abarca formas no gráficas, y la imagen como un universo perceptivo de estímulos diversos. Según Wittgenstein, estas dimensiones están estrechamente relacionadas con los intercambios sociales, lo que resalta su inherente conexión ética y estética.

La interconexión entre lo gráfico, lo visual y la imagen sostiene los sistemas de comunicación cultural. Separar o analizar estos conceptos de manera aislada resulta ineficaz, pues las interacciones sociales los cohesionan. El concepto de "frontera" propuesto por Lotman (1994) proporciona un marco útil para comprender cómo estos elementos interactúan y se traducen entre sí.

Los intercambios sociales abarcan campos como la retórica, la semiótica, el léxico y la somática, mostrando cómo los individuos utilizan imágenes y signos para interactuar con su entorno. La imagen, en particular, ayuda a las personas a establecer equivalencias de sentido en sus relaciones con el mundo, con los demás y consigo mismas.

El diseño gráfico amalgama estética y comunicación, utilizando imágenes como vehículos para transmitir ideas. Una imagen puede ser considerada como una idea, concepto, forma o representación mental, siempre vinculada a convenciones de sentido individuales y grupales. Este enfoque destaca la importancia de estudiar la imagen junto con sus transformaciones culturales, las configuraciones de sentido generadas por agentes sociales y los acuerdos culturales que permiten la comprensión mutua.

La consolidación del diseño gráfico dentro de la cultura está estrechamente vinculada a su relación con la publicidad, formando una estructura comunicativa que produce y reproduce un universo simbólico en torno a lo visual y lo gráfico. La publicidad, con su poder persuasivo y su influencia en las dinámicas sociales y culturales, ha impregnado profundamente el diseño gráfico, transformando su historia y su interacción con la sociedad. Barthes (2005) señaló que la publicidad actúa como un medio ideológico, moldeando incluso las áreas más íntimas de la existencia humana.

En la vida cotidiana, la asociación entre diseño gráfico y publicidad es común, pues ambos generan imágenes que se perciben como equivalentes. Sin embargo, el diseño gráfico trasciende el ámbito publicitario, pues su propósito no se limita a la promoción de productos y servicios. Como disciplina, el diseño debe proporcionar protocolos que permitan la participación de diversos grupos sociales, organizando el caos y dotando de sentido a los objetos cotidianos.

A pesar de que el discurso semiótico aplicado al diseño gráfico proviene en gran medida del ámbito publicitario, este se caracteriza por un lenguaje hipercodificado (Eco, 1976), con normas retóricas que actúan como punto de partida para el desarrollo de mensajes. En contraste, el diseño gráfico busca un orden creativo que priorice la estructura visual, la usabilidad, la legibilidad tipográfica y la eficiencia en la comunicación gráfica. La semiótica, por tanto, se convierte en una herramienta clave para analizar cómo los elementos del diseño responden a las demandas culturales y prácticas de la vida cotidiana.

1.8.3. La responsabilidad del diseño en la construcción de sentido

En apartados anteriores se destacó el papel del signo como instrumento transformador del medio en entorno. En este contexto, resulta crucial subrayar la responsabilidad del diseño gráfico dentro del nuevo paradigma del diseño sostenible. La

sostenibilidad, lejos de limitarse a la creación de productos ecológicos o representaciones ficticias relacionadas con la naturaleza, implica un compromiso más amplio: la obligación de cada individuo hacia los demás, hacia el futuro y hacia el bienestar comunitario. Este enfoque ético y estético requiere replantear dilemas fundamentales a través de los medios, a la vez que se busca construir una comunidad capaz de superar barreras étnicas, políticas o religiosas.

La sustentabilidad, como señalan Heidegger (2005) y Manzini (1993), se vincula estrechamente con la conciencia, pero demanda una ampliación de su definición hacia una autocrítica radical que permita redescubrir un sentido renovado del "nosotros". En este marco, el diseñador gráfico enfrenta el desafío de trascender las limitaciones operativas tradicionales, que en muchos casos han contribuido a conflictos históricos, y asumir un papel en la generación y consolidación de significados dentro de la sociedad.

De manera paradójica, el mundo globalizado no solo ha universalizado los problemas, sino también ha asignado a cada individuo la responsabilidad de encontrar soluciones específicas para sus desafíos. El diseñador contemporáneo asume el rol de mediador en este proceso, promoviendo la integración del significado en nuestra vida cotidiana. No se trata únicamente de transformar el entorno, pues dicho proceso puede o no ser exitoso, como lo demuestran múltiples casos históricos, sino de atribuir sentido a las demandas del individuo promedio.

Desde hace tiempo, diversas escuelas de diseño han abogado por la incorporación del usuario en el proceso creativo, estableciendo una interacción dialógica e intersubjetiva. Hoy, el reto radica en convertir esta aspiración en una realidad a través de la reflexión sobre el sentido. El diseño postindustrial (Joselevich, 2005) ha liderado un cambio económico y cultural, manifestando su influencia mediante transformaciones rápidas y profundas en las interacciones y comportamientos sociales.

Desde la década de 1940, cuando el diseño adquirió protagonismo tanto en la producción de productos como de imágenes, hasta la década de 1980, con el surgimiento del start-system o diseño de autor (Calvera, 2005), se evidenció la necesidad de desarrollar teorías que explicaran los cambios culturales asociados. Diseñadores y teóricos han trabajado por vincular y adaptar disciplinas como la lingüística, la antropología y la teoría

de la comunicación al campo del diseño gráfico, reconociendo que éste es fundamental para transformar la manera en que las personas conciben su entorno.

Aunque la relación entre diseño y teoría sigue siendo un proyecto en desarrollo, es esencial reconocer que la ética y la estética de la imagen adquieren mayor relevancia cuando están respaldadas por intercambios sociales significativos. Reflexionar sobre el diseño sostenible implica considerar su impacto en las lógicas culturales emergentes, en la construcción de significados y en nuestra autocomprensión como seres humanos.

El primer paso hacia un diseño gráfico verdaderamente sostenible es utilizar indicadores que permitan demostrar al individuo común cómo las innumerables imágenes que lo rodean poseen significados por descubrir. Esto abre un dominio práctico donde la conciencia crítica y el deseo de mejorar la calidad de vida trascienden el mero consumo. Solo cuando el diseñador gráfico integre estas consideraciones en su práctica podrá afirmar que ha alcanzado un diseño razonable y verdaderamente sostenible.

1.8.4. Consideraciones: estética y la comunicación en el diseño gráfico

El diseño gráfico, al conjugar comunicación y estética, ha consolidado su papel como una disciplina clave en la sociedad contemporánea, destacándose por su capacidad para enriquecer y optimizar los mensajes. A través de un tratamiento estético, no solo agiliza y condensa la comunicación, sino también proporciona una experiencia de belleza y placer al receptor.

Sin embargo, tanto consumidores como profesionales creativos tienden a subestimar la relación intrínseca entre estética y comunicación en el diseño gráfico. Esta disciplina hereda una conexión histórica con el arte que, en ocasiones, resulta contradictoria, pues persiste la percepción errónea de que su finalidad principal es la búsqueda de la belleza. Desde un enfoque comunicativo, el diseño debe asumir la responsabilidad de transmitir ideas que, en la práctica, pueden no alinearse con los objetivos tradicionales de la comunicación visual. Aunque el impacto del arte en el diseño gráfico, especialmente en las corrientes del siglo XX, es innegable, resulta problemático que aún se le atribuya un papel hegemónico en la disciplina, relegando otros aspectos fundamentales.

Para enfrentar esta perspectiva limitada, sería necesario emprender investigaciones específicas, las cuales examinen cómo la estética y la comunicación se entrelazan en el diseño. Un análisis de la historia clásica del diseño gráfico, como el presentado por Meggs (1991), revela cómo la narrativa histórica ha priorizado el arte sobre el diseño, desestimando cómo las imágenes influyen en las opiniones, juicios y perspectivas de las personas. En este sentido, una historia del diseño gráfico debería abordar cómo la sociedad ha evolucionado a través de las imágenes, reconociendo que elementos aparentemente simples, como la tipografía, una marca o un cambio en la señalización ambiental, inciden en la socialización y transforman las percepciones sobre lo útil y práctico en la vida cotidiana.

La integración de la estética y la comunicación en el diseño gráfico no solo debe considerarse como un ejercicio técnico, sino como un proceso que conecta lo visual con los valores éticos y estéticos de una sociedad en constante cambio. Estos valores, aunque esenciales para la disciplina, han sido insuficientemente explorados en relación con su impacto social.

En este contexto, la **semiótica** desempeña un papel crucial, al ofrecer un marco teórico para entender cómo los signos visuales comunican significados. Este enfoque semiótico permite a los diseñadores profundizar en la relación entre estética y comunicación, destacando aspectos esenciales:

- **Relación entre signos y significados:** Los signos visuales, como colores, formas e imágenes, están cargados de significados culturales y sociales. Comprender estas connotaciones es fundamental para utilizarlos de manera efectiva.
- **Codificación de los signos:** Un signo visual puede adoptar múltiples significados dependiendo de su codificación. Por ejemplo, el color rojo puede asociarse con pasión, amor, peligro o advertencia. Dominar estas codificaciones permite a los diseñadores explotar su potencial comunicativo.
- **Relación entre signos y contexto:** El significado de un signo depende en gran medida del contexto en el que se presenta. Ignorar este aspecto puede llevar a interpretaciones erróneas por parte de la audiencia.
- **Relación entre signos y audiencia:** Los signos visuales no son universales; su interpretación varía según las características culturales y sociales de las audiencias.

Adaptar los mensajes visuales al público objetivo es crucial para garantizar su efectividad.

- **Combinación de signos:** La interacción de distintos signos visuales puede generar significados nuevos y más complejos. Diseñar con una combinación coherente de signos asegura una estética armoniosa y un mensaje claro.

El diseño gráfico, al combinar estética y comunicación, trasciende su papel operativo y se posiciona como un catalizador en la construcción de sentido dentro de la sociedad. Considerar los principios de la semiótica no solo enriquece el diseño, sino que también refuerza su capacidad para influir en la percepción colectiva, fomentando una comprensión más profunda de las dinámicas culturales y sociales, las cuales le dan forma.

1.8.5. La prosaica en la construcción de identidad

La **prosaica** ha cobrado relevancia en los estudios estéticos y culturales durante más de una década, emergiendo como un campo analítico clave para explorar las sensibilidades cotidianas y su impacto en disciplinas como el diseño gráfico. Este enfoque, basado en el marco semiótico desarrollado por Katya Mandoki (1994), se centra en los aspectos estéticos de la vida diaria, explicando cómo la sensibilidad influye en las relaciones personales y sociales.

El arte popular, los ritos, las mitologías, el costumbrismo, el lenguaje y los objetos se entrelazan en este análisis bajo el denominador común de la estética y la comunicación, sin jerarquías que privilegien un elemento sobre otro. La prosaica aborda así la estética inherente a las relaciones sociales, destacando cómo el diseño gráfico puede transformar hábitos públicos y privados al influir en la percepción y experiencia del ciudadano común.

Desde esta perspectiva, los impactos estéticos, simbólicos y culturales de la producción gráfica identitaria trascienden la mera ornamentación de imágenes, iluminando cómo las representaciones gráficas contribuyen a la construcción de la identidad colectiva. La teoría de Mandoki (2007), reconocida por estudiosos de la cultura, enfatiza el pensamiento reflexivo y crítico del ciudadano común, la formación de juicios estéticos y la base ética sobre la que se sustenta la transformación del mundo mediante signos y símbolos.

Mandoki invita al diseño gráfico a trascender su percepción limitada como constructor de imágenes, alentando un enfoque investigativo que aborde los intercambios de sentido y los procesos de comunicación cotidiana desde una perspectiva estética. Este enfoque reconoce la constante sensibilidad de los individuos en la producción y percepción del sentido, subrayando su papel en la construcción de la identidad social.

En este contexto, la prosaica resalta que la existencia estética de cualquier representación gráfica está indisolublemente unida a su relevancia inmediata. De manera similar a un objeto de bronce, donde no se pueden separar el cobre del zinc, los elementos de una gráfica forman un todo inseparable que enriquece la interpretación más allá de lo denotativo. Este planteamiento amplía el marco conceptual del diseño gráfico, desafiando a los diseñadores a incorporar las preocupaciones y sensibilidades cotidianas del ser humano en su trabajo.

La prosaica propone restablecer el papel de la estética como una piedra angular en los intercambios sociales, inspirándose en teóricos como Estela Ocampo (1985), John Dewey (2008) y Richard Shusterman (2002). Este enfoque posiciona la estética del diseño gráfico como un concepto dinámico, cuya discontinuidad, movilidad y variedad buscan comprender cómo las gráficas influyen en las interacciones sociales, transformando ideas y comportamientos.

La filosofía de Nelson Goodman aporta una perspectiva filosófica para analizar las raíces del diseño gráfico, destacando que, a pesar de su impacto en la sociedad contemporánea, este campo carece de un cuerpo conceptual unificado. Goodman insta a explorar los orígenes del diseño gráfico y las modificaciones sociales y antropológicas que han influido en su desarrollo, abriendo espacio para una reflexión crítica sobre la estética y su papel en la comunicación visual.

Además, la necesidad de reconsiderar cómo se percibe la comunicación en el diseño gráfico se vuelve evidente al analizar la persistencia del modelo de Shannon y Weaver citado en Frascara (2004), a pesar de las alteraciones propuestas por académicas como Sonia Madrid Cánovas (2008) y María Ledesma (2003). La teoría de Goodman, con su enfoque en las vías de referencia, proporciona un marco útil para comprender cómo los significados visuales se desarrollan como sistemas integrales en las interacciones sociales.

En este sentido, la prosaica no solo enriquece el entendimiento del diseño gráfico como práctica cultural, sino que también fomenta una perspectiva más profunda y reflexiva que conecta la estética con los significados simbólicos, cuestionando el por qué detrás de las elecciones visuales y fortaleciendo su capacidad para construir sentido e identidad en un contexto social.

1.8.6. La comunicabilidad como factor semántico

El propósito de esta sección es resaltar la importancia de las teorías que exploran el intrincado y apasionante universo de la imagen y su impacto en las interacciones sociales. Este enfoque introduce una propuesta central: considerar el diseño gráfico no solo como un desafío de comunicación pura, sino también como una cuestión de **comunicabilidad**.

Tradicionalmente, la comunicación se ha definido como el acto de "compartir", implicando una actividad interlocutiva en la que un mensaje es transmitido y entendido. Sin embargo, la comunicabilidad amplía esta noción al posicionarse como un requisito esencial para cualquier juicio que aspire a ser intersubjetivamente válido. Mientras la comunicación se enfoca en la transmisión de mensajes y la adquisición de significados, la comunicabilidad enfatiza los fundamentos éticos y estéticos necesarios para que estos mensajes puedan resonar y ser aceptados dentro de una comunidad.

En la vida cotidiana, la comunicabilidad opera en múltiples niveles, abarcando conceptos, ideales y representaciones compartidas donde se facilita la comprensión mutua. Este concepto es crucial porque articula los procesos cognitivos y simbólicos comunes que sustentan la interacción social. Si bien la comunicación aborda aspectos temporales y efímeros, la comunicabilidad introduce una dimensión de permanencia y reflexión, esencial para la cohesión cultural y la transmisión de valores compartidos a lo largo del tiempo.

En el diseño gráfico, este cambio de paradigma es particularmente relevante. La comunicación visual no solo busca informar; también aspira a transmitir ideas y valores que consoliden una identidad visual coherente y duradera. Así, la comunicabilidad actúa como un puente entre los significados individuales y los valores colectivos, asegurando que el mensaje gráfico no solo sea comprendido, sino que también resuene éticamente en una diversidad de contextos.

Históricamente, la comunicabilidad no ha sido objeto de análisis extendido. Durante el siglo XVIII, solo un grupo selecto de filósofos, como Kant (2007), Hume (2007) y Shafterbury (2001) exploró este concepto, destacando su importancia en el diálogo y el intercambio lingüístico para construir significado (Mandoki, 2007). Esta tradición filosófica sigue siendo relevante, especialmente en el ámbito del diseño gráfico, donde la necesidad de criterios éticos que abarquen diferentes perspectivas es fundamental.

La distinción entre comunicación y comunicabilidad puede entenderse a través de sus esferas de acción. Mientras la comunicación es dinámica y espacial, generando vínculos temporales y adaptativos, la comunicabilidad opera en el tiempo, estableciendo un marco duradero para la transmisión de valores culturales. Régis Debray (1997) contribuye a esta discusión al diferenciar la **transmisión**, como el movimiento de información a través del tiempo, de la comunicación, centrada en la transferencia de información en el espacio. Esta idea de transmisión converge con la comunicabilidad al construir una herencia cultural que trasciende lo efímero.

Vilém Flusser, en su obra *Lenguaje y Realidad* (1963), aborda esta relación al introducir el concepto de "espíritu cultural", una noción equiparable a la de comunicabilidad. Para Flusser, la comunicabilidad no solo facilita la interacción social, sino que también sustenta la construcción de la cultura mediante la transmisión de significados compartidos, los cuales permiten conectar a los individuos con su entorno.

En el diseño gráfico, la interacción con imágenes diseñadas revela nuevas perspectivas para comprender el mundo. Este proceso de adhesión, mediado por la comunicabilidad, permite a los individuos conectar sus juicios personales con experiencias compartidas. La estética y la comunicación se convierten en los cimientos de estas interacciones, enriqueciéndose mutuamente mediante un compromiso ético y estético que refleja nuestras creencias, deseos y emociones.

Por lo tanto, la comunicabilidad no es solo un elemento técnico en el diseño gráfico; es una dimensión esencial que subyace en cada interacción visual, construyendo un puente entre lo personal y lo colectivo. Este diálogo continuo con las imágenes, junto con la interacción humana, refuerza constantemente la base ética y estética del diseño, asegurando su relevancia y significado en un mundo en constante cambio.

Capítulo 2

Metodología

2.1. Tipo de investigación

La presente investigación adopta una tipología mixta, siendo un estudio cualitativo con perspectiva interpretativa basada en los datos recopilados. El enfoque se centra en el análisis de los significados atribuidos por los sujetos de investigación (habitantes, participantes e informantes clave) al caso de estudio, con el objetivo de desentrañar lo que se capta a través de la aplicación de los diversos instrumentos seleccionados.

En este tipo de diseños se postula que la realidad se define a través de las interpretaciones de los participantes en la investigación respecto de sus propias realidades. De este modo convergen varias realidades, por lo menos la de los participantes, la del investigador y la que se produce mediante la interacción de todos los actores. Además, son realidades que van modificándose conforme transcurre el estudio y son las fuentes de datos” (Hernández Sampieri; Fernández Collado, C; Baptista Lucio, P, 2010, p. 51)

Por ello, el trabajo de recolección de los datos con técnicas como la entrevista cualitativa, el registro fotográfico, la observación y el análisis gráfico para las posteriores etapas interpretativas, sumadas a los datos recolectados de los participantes a través de encuestas, tiene como objetivo analizar las percepciones y puntos de vista de los entrevistados. Siguiendo la perspectiva de Todd (2005), el investigador formula preguntas abiertas, registra los datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los describe y analiza, para construir temas desde los cuales se puede observar vinculaciones y tendencias personales o colectivas.

En esta investigación, la elección de un enfoque mixto se justifica por la naturaleza compleja del fenómeno estudiado, donde la comprensión de las experiencias subjetivas de los participantes es esencial. La combinación de métodos cualitativos y cuantitativos permite una visión más completa y rica del caso de estudio, reconociendo la diversidad de perspectivas y la dinámica cambiante de las realidades involucradas. La adopción de la perspectiva interpretativa refuerza la idea de que la realidad es construida y compartida a

través de las experiencias y significados atribuidos por los participantes, promoviendo así una comprensión más profunda y contextualizada del fenómeno en cuestión.

2.2. Diseño de la investigación

En concordancia con Sampieri et al. (2010), esta fase metodológica busca mantener una perspectiva dual: examinar los aspectos explícitos, conscientes y manifiestos, así como los implícitos, inconscientes y subyacentes. La realidad subjetiva en sí misma se considera parte integral del objeto de estudio. Para este propósito, se emplearán diversas técnicas de recopilación de datos, como observación directa, toma de fotografías, escaneo y digitalización, encuestas cualitativas, entrevistas en profundidad y etnografía visual.

En términos de análisis interpretativo, en consonancia con nuestra propuesta, se empleará el modelo de hermenéutica analógica propuesto por Mauricio Beuchot. Este enfoque se centra en discernir los significados estéticos y ontológicos, dividiendo el trabajo en tres etapas. La primera consiste en una recopilación descriptiva contextualizada basada en la documentación sociohistórica de la festividad 'Pase del Niño Viajero'. La segunda se orienta hacia un enfoque narrativo, basado en relatos, tradiciones orales y testimonios clave. La última etapa, fundamental para nuestro análisis, implica una perspectiva centrada en las similitudes entre las representaciones visuales, los acervos sociohistóricos, los estudios simbólicos y la manifestación actual como expresión colectiva.

Esta última etapa se enfoca en analizar los procesos de vinculación entre lo narrativo y la significación. Para llevar a cabo este análisis, se considerarán todos los recursos posibles como ejecutantes semánticos, pues sintetizan y concentran significados. El objetivo es acercar los significados interpretados de las representaciones visuales a las interpretaciones de las personas en los diversos contextos de la fiesta popular mencionada. Se incorpora la "descripción densa" de Geertz (1973), un concepto interpretativo que aboga por un registro exhaustivo de las interpretaciones dadas por los participantes y el investigador, repletas de analogías, recursos narrativos e imágenes visuales. Se propone un modelo de lectura, recolección y análisis en contexto, enfocado principalmente en términos socioculturales debido a la naturaleza festiva. Se adopta el modelo tridimensional de Norman Fairclough (1992) que considera:

- Práctica sociocultural: Fiestas populares / Religiosas / 'Pase del Niño Viajero'.

- Práctica discursiva: El 'Pase del Niño Viajero' es una manifestación popular (fiesta religiosa) que evidencia la interacción cultural entre distintos grupos y actores sociales.
- **Texto:** el resultado de la interacción o integración implica la intervención de actores de la sociedad, hombres, mujeres, niños, ancianos, turistas propios o extranjeros. Se puede observar la participación entre personas revestidas con trajes autóctonos, típicos o civiles entre carros alegóricos, animales adornados con detalles que sobresalen de la tradición o elegancia, van al son de danzas, dlla entonación de villancicos interpretados por las bandas de pueblo. Como se dijo en líneas anteriores, este conjunto de acciones se reproduce en sí mismo, proyectando a sus miembros los símbolos que portan la identidad de la cultura en la que se desarrolla.

La propuesta es ir más allá de una lectura superficial bajo el modelo de Fairclough, incorporando variables de análisis visuales y estructurales desde el diseño, utilizando autores como Arnheim Rudolph, Donis A. Dondis, Roberto Aparici y Agustín García como referencia teórica y metodológica. Estas nuevas variables abarcan tres dimensiones: morfológica, compositiva y enunciativa, considerando aspectos visuales, estructurales e interpretativos para una comprensión más profunda y holística.

Figura 2. Adaptación al modelo tridimensional de Norman Fairclough (1992)

Dimensión Morfológica <i>Indaga en las unidades</i>	Recursos visuales básicos de la forma	Punto, Línea, contorno, plano o superficie, volumen. Textura, color, matiz, tono, saturación o pureza. Iluminación, luz y sombra, dirección, dura o suave, natural o artificial
	Recursos visuales básicos de relación de la forma	Proporción, ubicación, escala, dirección, sentido.
Dimensión Compositiva <i>Indaga en las combinaciones</i>	Recursos para la organización formal	Analogías: similitud, agrupación por forma, posición, color. Contraste: Diferenciación por textura, por iluminación, otros. Jerarquía: Nitidez parcial o total. Efectos perceptivos: tridimensionalidad, profundidad, figura fondo, perspectiva, continuidad, cierre. Repetición. regularidad, ritmo, simetría
	Recursos para la valoración formal	Orden, simplicidad y complejidad. Equilibrio: peso, tensión. Unidad: armonía, redundancia, pregnancia. Nivel de iconicidad: escala o grado de abstracción, isomorfismo
Dimensión Enunciativa <i>Indaga en la totalidad por el sentido</i>	Factores	Factores lingüísticos y extralingüísticos: texto formal, literal e inferido como componente del sentido. Contexto en tanto condicionante de producción. Aspectos, rasgos y expresiones físicas: gestos, poses, otras
	Conceptos	Lo mostrado y lo no mostrado: Monosemia y polisemia. Tiempo y espacio, variantes e invariantes, huellas e índices.

Fuente. Elaboración propia

Como se indicó, el objetivo de este análisis es examinar las representaciones visuales presentes en la vestimenta de los personajes de la fiesta popular. Es crucial destacar que la selección de nuestro corpus de análisis se basó en la estructura inalterada de la fiesta desde la cual fue declarada patrimonio intangible del Estado por la UNESCO. Cada año, la comisión del 'Pase del Niño Viajero' elige un tema diferente para la festividad.

En armonía con los objetivos planteados, nos centramos en la fase denominada "La Comunidad" para el análisis morfológico e interpretativo. Esta elección se justifica por la dualidad de interrelación en el análisis del proyecto: la narrativa identificada desde la idiosincrasia y la significación identificada desde la gráfica. Aquí, el imaginario popular emerge como el actor principal, con participantes que incluyen habitantes, visitantes, y informantes clave.

El personaje central que surge de "La Comunidad" es el mayoral, encargado de llevar el fervor de los participantes y constituyendo el elemento más llamativo de la festividad. Estos personajes, idealizaciones del hombre y la mujer del pueblo, exhiben atuendos caracterizados por el poncho, paño, pollera, sombrero y alpargatas, todos magníficamente bordados y recamados, convirtiéndose en portadores de ofrendas elegantes.

El mayoral, protagonista del desfile, representa a nativos de las provincias de Azuay y Cañar, así como de las parroquias rurales de Cuenca. Estos personajes tenían un poderoso dominio sobre las comunidades indígenas, siendo administradores directos de los patrones para supervisar el trabajo campesino. El análisis se centra en cómo el mayoral, con su vestimenta típica de la provincia de Cañar, refleja la estructura administrativa de una hacienda serrana que prevaleció hasta hace unos 40 años.

La vestimenta del mayoral, compuesta por elementos como pantalones de lana, alpargatas con cintas rojas, camisa blanca bordada, poncho de lana, y sombrero blanco, encarna la identidad histórica de la región. La mayoral, compañera del mayoral, también lleva una vestimenta colorida y adornada, con notables innovaciones en los materiales utilizados en la confección de las prendas.

El análisis se enfoca en la continuidad y la evolución de las representaciones visuales en la vestimenta de los personajes, destacando su relevancia en la manifestación cultural del 'Pase del Niño Viajero'. Este enfoque morfológico e interpretativo se apoya en la conexión

entre la narrativa identificada y la significación visual, con especial énfasis en el papel crucial de la comunidad y su imaginario en la perpetuación de estas representaciones a lo largo del tiempo.

2.3. Delimitación

En este caso, la delimitación aplicada respondió a tres criterios: espacio – temporal, de fuentes y morfológica.

a) Delimitación espacio – temporal

Para fines de la investigación se desarrolló un proceso de recolección de información tanto teórica como gráfica, así como también de fuentes primarias. Para ello espacialmente, la investigación se centra como punto de referencia medular en la ciudad de Cuenca, Ecuador.

En cuanto a la delimitación temporal, esta investigación toma como fecha de inicio para el análisis el año 1961 y como cierre se determina el año 2019, a propósito de que es el lapso del último levantamiento de información. Se planea argumentar la focalización del estudio en tres etapas 1961/Inicio de la fiesta; 1998/Segunda ola migratoria más importante del Ecuador; 2019/ último relevamiento de la información.

b) Delimitación de fuentes

Para la construcción del archivo fotográfico base se establecieron los siguientes medios para la recolección de las imágenes:

- Imágenes obtenidas de los archivos personales de los artesanos (que se convierten en comerciantes) quienes elaboran las vestimentas de los personajes de la fiesta.
- Imágenes del archivo de la Galería Museo del Monasterio de las Conceptas.
- Imágenes de archivo del Monasterio del Carmen de la Asunción
- Imágenes del archivo del CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares).

- Imágenes obtenidas en campo: 'Pase del Niño Viajero' 2019 (Registro propio).
- Imágenes facilitadas por fotógrafos.
- Imágenes obtenidas de textos (académicos, artículos y libros).
- Imágenes obtenidas del internet.

Estas imágenes fueron clasificadas, además, de acuerdo con el tipo de soporte (elementos correspondientes al traje tradicional del mayoral) en donde se encuentran las representaciones visuales.

Además de las fuentes gráficas, se recolectará relatos de los artesanos e informantes claves, a través de diálogos con quienes fueron parte o tuvieron incidencia en los procesos de transformación no solo de los elementos visuales sino además de la celebración. Así como también, se relevó información bibliográfica específica para los análisis comparativos de las diversas transformaciones.

c) Delimitación de formas

Adicionalmente, se considera como recorte conceptual los soportes sobre los cuales se hallan registradas las representaciones visuales. En este caso los objetos seleccionados fueron las vestimentas de los mayores y mayorales, pues como se dijo en líneas anteriores, a pesar de ser un personaje inmerso en la categoría de lo civil y no dentro de lo religioso, es el más importante dentro de esta celebración. Estos soportes considerados son la chusma o poncho en el caso del mayoral y en el caso de la mayorala la pollera. Son las prendas más representativas de este personaje no solo por la complejidad o vistosidad, sino que además su carga simbólica en tanto categoría religiosa, de prestigio y estatus se ve reflejada en la escenificación a lo largo del recorrido de la fiesta. Esta delimitación se instauró en función de las variables y los indicadores que se aplicaron sobre las imágenes en el proceso metodológico.

2.4. Población y muestra

Con la finalidad de dar cumplimiento a lo establecido para la presente investigación, se procedió a recolectar información en campo para organizar un banco de fotografías que formaría el universo de imágenes que conforman el corpus investigativo. En total suman 623

elementos, los cuales, a su vez corresponden a los cuatro tipos de soportes, todos pertenecientes al personaje del mayoral y mayorala: poncho (253), paño (121), pollera (194) y sombrero (55).

Posterior a la definición del universo, determinamos la selección de una muestra en el conjunto de las imágenes de cada uno de los soportes descritos. El muestreo utilizado fue no probabilístico e intencional, en función del análisis de las características de las representaciones visuales afines a los objetivos de investigación descritos. Dichas particularidades serán descritas con mayor detalle en la determinación del corpus especializado.

De este universo se deben excluir aquellas imágenes recolectadas bajo el segundo criterio de delimitación de las fuentes, y que se utilizaron para generar los procesos comparativos con las representaciones que forman parte de la muestra analizada.

El proceso para la definición de la muestra se describe en la siguiente tabla:

Figura 3. *Definición del corpus investigativo*

Unidad de muestra	Marco Muestral	Soporte	Datos	Muestra
Archivos artesanos que confeccionan las vestimentas A-1	Mauricio Chumbi Ab-1	(a) Poncho:	14	0
		(b) Paño:	12	0
		(c) Pollera:	25	0
		(d) Sombrero:	3	0
	Cesáreo Pulla Ab-2	(a) Poncho:	8	0
		(b) Paño:	4	0
		(c) Pollera:	8	0
		(d) Sombrero:	5	0
	Creaciones Dianita Ab-3	(a) Poncho:	9	0
		(b) Paño:	11	1
		(c) Pollera:	15	0
		(d) Sombrero:	4	0
	Confecciones Aguilar Ab-4	(a) Poncho:	13	0
		(b) Paño:	8	0
		(c) Pollera:	8	0
		(d) Sombrero:	7	0
	Leonor Cumbe Ab-5	(a) Poncho:	11	0
		(b) Paño:	2	0
		(c) Pollera:	6	1
		(d) Sombrero:	5	0
	Cecilia Zumba Ab-6	(a) Poncho:	7	0
		(b) Paño:	3	0
		(c) Pollera:	12	0
		(d) Sombrero:	9	0
	Carlos Mora Ab-7	(a) Poncho:	7	0
		(b) Paño:	8	0

	Luz Condo Ab-8	(c) Pollera:	6	0
		(d) Sombrero:	2	0
		(a) Poncho:	7	0
		(b) Paño:	8	0
		(c) Pollera:	10	0
	Susana Pintado Ab-9	(d) Sombrero:	4	0
		(a) Poncho:	12	1
		(b) Paño:	7	0
		(c) Pollera:	11	1
	Bernarda Zhañay Ab-10	(d) Sombrero:	9	0
		(a) Poncho:	6	0
		(b) Paño:	4	0
(c) Pollera:		2	0	
Archivo de la Galería Museo del Monasterio de las Conceptas. A-2	(d) Sombrero:	2	0	
	(a) Poncho:	8	1	
	(b) Paño:	3	1	
	(c) Pollera:	9	1	
Imágenes de archivo del Monasterio del Carmen de la Asunción A-3	(d) Sombrero:	3	0	
	(a) Poncho:	2	1	
	(b) Paño:	5	0	
	(c) Pollera:	8	1	
Imágenes del archivo del CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares). A-4	(d) Sombrero:	3	0	
	(a) Poncho:	29	6	
	(b) Paño:	15	0	
	(c) Pollera:	34	5	
Imágenes obtenidas en campo: Pase del Niño Viajero 2019 (Registro propio). A-5	(d) Sombrero:	4	0	
	(a) Poncho:	25	1	
	(b) Paño:	28	0	
	(c) Pollera:	21	1	
Imágenes facilitadas por fotógrafos. A-6	(d) Sombrero:	14	0	
	(a) Poncho:	25	1	
	(b) Paño:	7	0	
	(c) Pollera:	8	1	
Imágenes obtenidas de textos. A-7	(d) Sombrero:	4	0	
	(a) Poncho:	8	1	
	(b) Paño:	6	0	
	(c) Pollera:	13	1	
Imágenes obtenidas de internet. A-8	(d) Sombrero:	3	0	
	(a) Poncho:	10	1	
	(b) Paño:	2	0	
	(c) Pollera:	16	1	
TOTALES			636	20

Fuente. Elaboración propia

2.5. Determinación de corpus especializado o corpus especial:

Como bien se dijo, para nuestro corpus de análisis se encuentran inmersas las representaciones visuales inscritas en la vestimenta del mayoral/la, siendo estas las prendas más representativas de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero'. Particular atención presenta la chusma o poncho en el caso del mayoral, y la pollera en la mayoral. La carga simbólica relacionada con la religiosidad, el prestigio y el estatus convierten a estos vestuarios en portadores idóneos de una estética identitaria (hipótesis sometida a verificación) que

permitirá el respectivo análisis tanto morfológico e interpretativo. En referencia y para la selección del corpus especializado se tomaron en consideración los siguientes criterios:

Criterios externos: esencialmente considerados no lingüísticos; mismos que determinan el tipo de género (mayoral/la), origen (delimitación de las fuentes) y finalidad de las prendas (soporte: poncho o pollera) que han de incluirse, por lo tanto son quienes se aseguran que el corpus presente una amplia variedad de contextos situacionales.

Criterios internos: modos o formas de manifestarse o presentarse el recurso (delimitación de las formas). Para ello es imprescindible que, dentro del análisis para la selección de los respectivos insumos, los signos visuales elegidos cumplan con los recursos visuales básicos y de relación de la forma, así como de recursos para la organización y valoración formal. Si bien es cierto, para la determinación de la muestra se tomaron en consideración estos lineamientos, es importante acotar que este escrutinio previo fue realizado en función del análisis de las características de las representaciones visuales afines a los objetivos de investigación descritos.

Criterios históricos: otro criterio de selección fue el coyuntural. La incidencia del tiempo histórico en el desarrollo de los hechos posibilitó cambios no solo estructurales en la fiesta, sino también en el poder de convocatoria. Los hitos considerados son los procesos migratorios. En la década de 1970 se desarrolló la primera oleada migratoria después de la suscitada durante la década de los 60s (con la caída del comercio del sombrero de paja toquilla desembocó que muchos ecuatorianos inicien la travesía migratoria), principalmente a los Estados Unidos. La crisis del feriado bancario derivó directamente en la segunda ola de inmigración, lo cual significó que entre 1998 y 2004, más de 500.000 ecuatorianos se fueran al exterior. Estas dos grandes olas migratorias produjeron que uno de los principales rubros de ingresos económicos para el Ecuador sean las remesas. Esto derivó como efecto colateral, que dentro de la celebración la figura del priostazgo (descrito en los antecedentes de la fiesta) cobrara connotada participación derivando a su vez que el personaje (el mayoral) sea más expresivo, en términos de Susana González (1981), más colorido e imponente por sobre los personajes de corte religioso.

2.6. Diseño empírico

2.6.1. Principales unidades de análisis (perfil y criterio de selección)

Para definir las principales unidades de análisis, se tomó en cuenta a los sujetos que intervienen en la experiencia urbana de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero', así como también al objetivo principal de la investigación, que reza en analizar el vínculo entre el diseño y la construcción de la gráfica identitaria y estética desde las representaciones visuales.

Dicho esto, tenemos dos principales unidades, ***la fiesta popular como hecho social*** desde la idiosincrasia cuencana relacionada con la manifestación cultural y la ***identidad gráfica desde las representaciones visuales*** provenientes de la semiósfera caracterizada y clasificada de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero'.

Para la identificación de las unidades de análisis es necesario establecer perfiles específicos segmentando a los *sujetos* (habitantes y participantes) según género, edad y relación con la ciudad como habitante, turista o nativo; así como también a los informantes clave (historiadores, antropólogos, sociólogos) quienes serán capaces de aportar información sobre el elemento de estudio y el contexto.

Para la selección de los sujetos de investigación, se establece un equilibrio entre el contexto y lo denotado; aclarando que la selección de la muestra para algunos de los instrumentos (como es el caso del cuestionario cualitativo) pretende ser una muestra no probabilística, fundamentada en el objetivo de obtener las representaciones y puntos de vista de los participantes como protagonistas de la construcción de la identidad gráfica a partir de la fiesta 'Pase del Niño Viajero' (correlacionado al objetivo tres y cuatro de la investigación).

Siguiendo a Glaser y Strauss, se toma como base la Teoría Fundamentada que desarrollaron en 1967 como método para derivar sistemáticamente teorías sobre el comportamiento humano y el mundo social con una base empírica (Kendall, 1999, p. 744). Glaser la define de la siguiente manera:

Es una metodología de análisis, unida a la recogida de datos, que utiliza un conjunto de métodos, sistemáticamente aplicados, para generar una teoría inductiva sobre un área sustantiva. El producto de investigación final constituye una formulación teórica, o un conjunto integrado de hipótesis conceptuales, sobre el área sustantiva que es objeto de estudio. (Glaser, 1992, p. 30)

La Teoría Fundamentada se centra en la construcción y en el desarrollo de un tipo de teoría que se denomina sustantiva: “El concepto de *teoría sustantiva* alude a un tipo de construcción teórico, surgido de los datos obtenidos o generados por el investigador sobre un aspecto específico de la realidad humana objeto de estudio” (Murillo, 2014).

Este método se basa en estrategias que integran un cuestionario a través de preguntas que buscan relacionar conceptos y el desarrollo de un muestreo teórico, al que le siguen los procedimientos de categorización (codificación) sistemáticos, y el seguimiento de algunos principios para generar un marco conceptual consistente.

De esta forma, se decide utilizar esta metodología con el objetivo de crear a partir de los datos las categorías teóricas y poder comparar o contrastar las relaciones notables que hay entre ellas; es decir, a través de los procedimientos analíticos, se pretende construir la teoría que se fundamenten en los datos recolectados.

El planteamiento central es que la teoría surge de la interacción con los datos aportados por el trabajo de campo. En este contexto, el análisis cualitativo de los datos es el proceso no matemático de interpretación, llevado a cabo con el propósito de descubrir conceptos y relaciones y de organizarlos en esquemas teóricos explicativos. (Murillo, 2014, p. 6)

Según Glaser, "aunque este método es un proceso de crecimiento continuo -cada estadio después de un tiempo, se transforma en el siguiente; los estadios previos permanecen operativos a lo largo del análisis y proporcionan desarrollo continuo al estadio siguiente hasta que el análisis se termina" (Glaser B. &., 1967, p. 120).

La importancia de la aprehensión de este método está en la producción de un entrelazamiento entre la recopilación de los datos, la clasificación, el análisis y la interpretación de la información para resaltar el abordaje holístico de la investigación cualitativa.

Por tanto, lo que se pretende que predomine en este estudio es la posibilidad de interpretar el mundo de los participantes y de los procesos a través de los cuales se construyen esos mundos.

En este sentido, y siguiendo la teoría antes presentada, el muestreo consistirá en el trabajo con los datos empíricos, su análisis y clasificación que serán encaminados por la teoría. Como explica Murillo (2014):

Este proceso de recolección y análisis se repite hasta la **saturación teórica**, es decir, cuando ya se han encontrado los datos suficientes para desarrollar la teoría. Este tipo de muestreo permite al investigador encontrar categorías (de personas o de sucesos) en la que poder profundizar, para luego orientar el proceso hacia la selección de aquellas unidades y dimensiones que permiten una mayor cantidad y calidad de la información, a través de la saturación y riqueza de los datos. (p. 10)

En este punto es preciso aclarar que el muestreo servirá para poder comprobar el marco teórico y no para verificación de la hipótesis. De esta manera el muestreo podrá corroborar ser el adecuado cuando la explicación teórica es pertinente y de interés pues emergerá de la investigación y por lo tanto se le consideraría relevante.

Esto se denomina *saturación teórica* que se utiliza como criterio a partir del cual el investigador decide cesar el muestreo de los distintos grupos pertenecientes a cada una de las categorías establecidas. La saturación teórica de la categoría significa que no se ha encontrado ningún tipo de información adicional que permita desarrollar nuevas propiedades de la categoría o nuevas categorías. Los criterios que determinan los niveles de saturación teórica vienen delimitados por: los límites empíricos de los datos, la integración y densidad de la teoría y la sensibilidad teórica del analista. (Murillo, 2014, p. 11)

2.6.2. Dimensiones de análisis y/o variables

Las dimensiones de análisis están relacionadas con los objetivos específicos de investigación planteados, se dividen en dos categorías conceptuales: la **idiosincrasia** cuencana desde la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' (objetivo específico tres) y las **representaciones visuales** (objetivo específico cuatro) como intervinientes en el proceso de construcción de identidad gráfica.

- **Idiosincrasia:** La Fiesta Popular como hecho social con sentido de pertenencia (desde la cosmovisión) creada desde el imaginario popular.

- **Representaciones visuales expresadas en la vestimenta:** las representaciones visuales en el proceso de construcción de identidad gráfica desde la semiósfera / expresadas en la vestimenta del mayoral.

2.6.3. Indicadores

Por la naturaleza propia de la investigación cualitativa e interpretativa los indicadores pueden ser modificados como parte de la actividad de investigación en relación con los valores hasta ahora acotados. Lo que se muestra a continuación, plantea los elementos principales con los que se pretende analizar los resultados en base a la siguiente matriz de datos:

2.6.4. Matriz de datos

Figura 4. Matriz de datos

Objetivos específicos	Unidad de Análisis	Dimensiones de análisis	Instrumento	Indicador	Valores
OE1: Describir y contextualizar la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' desde la dimensión histórica, social y espacial en el período comprendido entre 1961-2019.	1. La fiesta popular "Pase del Niño Viajero"	Dimensión histórica y social: evolución de la festividad, contexto social y cultural, construcción identitaria.	Observación participante.	Evolución temporal, participación social, vinculación cultural, transformaciones socioeconómicas.	Identidad y pertenencia cultural.
		Dimensión identitaria y simbólica: significado cultural, valores asociados (religiosidad, estatus, prestigio).	Análisis documental	Significados culturales, conexión con valores, narrativa cultural.	Relevancia del diseño gráfico en la construcción de identidad.
			Entrevistas cualitativas		
OE2: Indagar sobre la significación de los valores gráficos provenientes de la fiesta popular "Pase del Niño Viajero" y su vinculación con la narrativa identitaria de la ciudad de Cuenca, Ecuador en la construcción de la identidad gráfica.	2. La vestimenta de los mayores	Dimensión gráfica y estética: características morfológicas, cromáticas, compositivas.	Encuestas	Características morfológicas y cromáticas, coherencia con patrones globales.	Conservación del patrimonio gráfico y cultural.
		Dimensión identitaria y simbólica: narrativa visual y relación con la identidad cultural de Cuenca.	Entrevistas cualitativas	Relación entre elementos gráficos y la identidad cultural.	Coherencia entre los elementos visuales de la festividad y la identidad urbana.
			Análisis del discurso		
OE3: Caracterizar y clasificar los elementos gráficos provenientes de la fiesta popular Pase del Niño Viajero en relación con las dimensiones morfológicas, compositivas y enunciativas bajo un modelo de interpretación y análisis.	3. Elementos gráficos de la identidad visual	Dimensión gráfica y estética: tipografía, colores, formas e imágenes como parte de la identidad visual de la ciudad.	Análisis de contenido	Identificación de grafías, sistematización de elementos gráficos.	Relación entre los elementos gráficos tradicionales y la modernidad.
		Dimensión metodológica y proyectual: sistematización de elementos gráficos, invariantes y variantes.	Análisis visual	Articulación entre lo objetivo (grafías) y lo subjetivo (significados culturales).	Adaptabilidad de los elementos gráficos en contextos contemporáneos.

OE4: Analizar el rol que desempeña el diseño en el proceso de producción gráfica identitaria a partir de las representaciones visuales de las fiestas populares.	4. Narrativa identitaria de Cuenca	Dimensión histórica y social: memoria colectiva y procesos de construcción identitaria.	Análisis del discurso	Impacto de la festividad en la percepción identitaria de habitantes y visitantes.	Revalorización del diseño gráfico en la identidad patrimonial.
		Dimensión metodológica y proyectual: modelos de análisis para interpretar la relación entre identidad y gráfica.		Relación entre las percepciones locales y la estética global.	Fortalecimiento del patrimonio visual a través del diseño.

Fuente. Elaboración propia

Cabe aclarar que, dichos indicadores pretender dar una respuesta teórica, si eso posible, al objetivo específico último, que tiene que ver con la vinculación de la operación del diseño con los valores estéticos e identitarios de una ciudad.

2.6.5. Instrumentos

La metodología está estructurada con base en las distintas fases que se plantean en el modelo de análisis interpretativo de los sistemas simbólicos.

Tanto para la identificación de la *narrativa identitaria* como para el análisis de la *significación* de la gráfica proveniente de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero', se plantea el abordaje a partir de entrevistas cualitativas de empatía (formularios de entrevista-encuesta) tanto a participantes como a los informantes clave, la observación participante y la técnica de Focus Group.

Es preciso aclarar que, en el campo investigativo, la empatía definida como “la habilidad que posee un individuo de inferir los pensamientos y sentimientos de otros, manifestando sentimientos de simpatía, comprensión y ternura” (Batson, Turk, & Shaw, 1995, pag. 68), desempeña un rol menor en la investigación general, pues se acepta su existencia en tanto que implica la interacción con otros; nada más. En cambio, en la *investigación cualitativa* cobra mayor importancia y por ende mayor significación, pues su objetivo es “comprender endopáticamente al otro” o mediante “conexión de sentimientos” (Max Weber, 1992); y para ello, la empatía es -o se la termina usando- como una herramienta eficaz. Por ello se le menciona en sentido de uso metódico por diversos autores como Dilthey y Max Weber, Malinowski B., Lewis O., Álvarez-Gayou, Mella O., Stake, R. E., Giroux Sylvain, entre otros.

En relación con formularios de entrevista-encuesta se toma como guía la metodología planteada por Armando Silva (2006), en la cual se formula un tipo de cuestionario-conversación, donde se invita al consultado a responder las preguntas con total libertad, algunas de las cuales se dejan abiertas. Las distintas respuestas por lo general están enmarcadas dentro de las asociaciones e imaginarios urbanos y los conceptos precisados en el marco teórico de este trabajo.

La esquematización y el posterior análisis de la información que puede ser obtenida, permitirá estructurar el modelo de lectura interpretativa que dé cuenta de los valores estéticos e identitarios en la construcción de identidad urbana desde la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero'.

Capítulo 3

Modelo de análisis e interpretación

En este capítulo, nos adentramos en un análisis tridimensional de las representaciones visuales en el 'Pase del Niño Viajero'. Inspirados por enfoques hermenéuticos y socioculturales, y respaldados por una valoración minuciosa desde la perspectiva del diseño, aspiramos a profundizar en la comprensión de las dimensiones implícitas y explícitas de esta festividad.

3.1. Argumentación del modelo de análisis e interpretación

El modelo propuesto para analizar el 'Pase del Niño Viajero' se basa en una metodología sólida que busca explorar tanto las capas superficiales como las subyacentes de este fenómeno cultural. Se adopta una perspectiva dual para examinar tanto los aspectos conscientes como los implícitos del objeto de estudio.

La recopilación exhaustiva de datos se realiza mediante diversas técnicas, desde observación directa hasta encuestas cualitativas, con el fin de obtener una comprensión holística de la festividad.

El modelo se apoya en la hermenéutica analógica de Beuchot, que busca discernir significados estéticos y ontológicos, equilibrando la objetividad y la subjetividad en la interpretación. Se proponen cuatro etapas: recopilación descriptiva y contextualizada, significación de valores gráficos asociadas a la narrativa identitaria, caracterización y clasificación de elementos gráficos, y por última, análisis del rol del diseño en la producción gráfica identitaria.

Se enfatiza la vinculación entre lo narrativo y la significación, utilizando recursos como ejecutantes semánticos y la "descripción densa" de Geertz (2003) para enriquecer las interpretaciones. El modelo también incorpora el enfoque tridimensional de Fairclough (1992), considerando la práctica sociocultural, discursiva y textual como elementos clave.

Se exploran dimensiones visuales y estructurales con referencias teóricas de Arnheim (2006), Donis A. Dondis (1980), y Aparici y García Matilla (2008), proporcionando una perspectiva más completa y contextualizada del 'Pase del Niño Viajero'.

Este modelo integral ofrece una comprensión profunda de la festividad y contribuye significativamente al estudio académico de expresiones culturales y visuales en eventos festivos.

3.2. Postulación del modelo de análisis e interpretación para el estudio de caso

Este modelo, estructurado en cuatro etapas (ver figura 5), proporciona un marco metodológico sólido para explorar la complejidad y riqueza visual inherente a este fenómeno cultural.

La primera etapa de nuestro modelo se enfoca en la exploración y contextualización de la fiesta. Reconocemos la importancia de comprender el contexto histórico, social y cultural en el que la fiesta emerge y evoluciona. Esta etapa implica una recopilación detallada de información descriptiva sobre la fiesta, incluyendo sus orígenes, tradiciones, participantes y significado cultural. Esta contextualización proporciona el fundamento necesario para entender la relevancia y el impacto de la producción gráfica identitaria asociada con la fiesta.

En la segunda etapa, nos adentramos en la investigación de las representaciones visuales asociadas a la narrativa identitaria de la ciudad durante la fiesta. Se analiza la narrativa desde la perspectiva de los ciudadanos, participantes e informantes clave. Se examinan símbolos, colores y otros elementos visuales característicos de la fiesta. El objetivo es comprender la semántica visual de estos elementos y su contribución a la identidad cultural y narrativa festiva. Esta interpretación nos permite descifrar los significados implícitos y explícitos de la producción gráfica identitaria.

La tercera etapa de nuestro modelo se centra en la clasificación y caracterización de los elementos gráficos identificados previamente. Organizamos y categorizamos estos elementos según su función, estilo, contexto de uso y otras características relevantes. Al profundizar en la caracterización de cada elemento, podemos identificar patrones, tendencias y peculiaridades que contribuyen a la identidad visual única de la fiesta. Esta etapa nos permite entender la diversidad y complejidad de la producción gráfica identitaria en el contexto de la fiesta.

Finalmente, en la cuarta etapa, analizamos el impacto del diseño en la producción gráfica identitaria y, por extensión, en la percepción y experiencia de la fiesta por parte del

público. Evaluamos la coherencia estilística, la originalidad, la eficacia comunicativa y la adaptabilidad de las representaciones visuales utilizadas en la fiesta. Este análisis nos permite comprender cómo el diseño contribuye a la construcción y difusión de la identidad cultural y narrativa de la fiesta, así como su influencia en la participación y la apropiación simbólica por parte de la comunidad.

Figura 5. *Modelo de análisis e interpretación*

MODELO DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	
ETAPA 1: Exploración y contextualización de la fiesta	Recopilación de información histórica, social y cultural sobre la festividad. Identificación de orígenes, evolución y significado cultural.
ETAPA 2: Análisis de Representaciones Visuales	Estudio de la narrativa identitaria de la ciudad a través de la festividad. Identificación de símbolos, colores y elementos visuales.
ETAPA 3: Clasificación y Caracterización Gráfica	Organización de los elementos gráficos según su función, estilo y contexto de uso. Identificación de patrones visuales y tendencias.
ETAPAS 4: Evaluación del Impacto del Diseño	Análisis de la coherencia estilística, eficacia comunicativa y adaptabilidad de los elementos gráficos en la identidad cultural de la festividad.

Fuente. Elaboración propia

3.2.1. Primera etapa: recopilación descriptiva y contextualizada de la fiesta

La "recopilación descriptiva contextualizada" es una fase crucial dentro del modelo de análisis e interpretación diseñado para abordar el 'Pase del Niño Viajero'. Este proceso implica la recolección meticulosa de datos que describen detalladamente el fenómeno cultural en su contexto sociohistórico. En esta etapa, se busca capturar tanto los aspectos visibles y manifiestos como los elementos implícitos y subyacentes, vinculados a la realidad subjetiva de los participantes. El objetivo es construir una base informativa rica y contextual, que sirva como fundamento para las siguientes fases interpretativas del análisis.

En este contexto, es pertinente señalar que la operacionalización de esta fase específica está vinculada al logro del primer objetivo específico de este proyecto de investigación. Dicho objetivo se expresa de la siguiente manera: describir y contextualizar la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' desde una dimensión histórica, social y espacial en el período comprendido entre 1961-2019.

Ahora bien, la palabra 'fiesta', proveniente de la raíz latina '*festum*', se traduce como regodeo, contento y gozo. Todas las acepciones de este concepto reflejan una condición colectiva, que implica la convergencia de individuos en un espacio-tiempo específico con el propósito de celebrar un acontecimiento de relevancia social.

La fiesta representa la efervescencia de la colectividad, siendo una de las formas elementales de la vida colectiva y la expresión de una sólida solidaridad mecánica. (Durkheim, 1915).

Autores como Franz Boas (1992) y Marcel Mauss (1979) se centran en el concepto del maná en relación con la fiesta, donde esta se entiende como el alma colectiva y no como una expresión de individuos aislados. Desde este enfoque, la fiesta se percibe como una suprarrealidad que sirve de refugio e incluso de escape de los grandes problemas, como el hambre, la muerte y la sexualidad.

Los rituales, las celebraciones y los encuentros son elementos cruciales en el sistema social. Estos eventos representan una disipación del orden y del tiempo en la vida cotidiana, y aunque son pausas breves, devuelven a las personas a un estado primigenio y caótico. Sin embargo, son fundamentales para mantener el orden y evitar la anarquía. La fiesta popular ayuda a mantener y reafirmar la identidad de las personas, y al mismo tiempo, facilita la unión, cohesión y solidaridad entre los miembros de los grupos sociales, lo cual confiere un poder integrador y aglutinante.

La relevancia de las fiestas populares es un tema recurrente en estudios científicos, especialmente en los campos de la antropología y la sociología. Esto se debe tanto a su naturaleza como fenómeno social como a su potencial interpretativo y expresivo, que las convierte en objetos de estudio significativos.

González (2002) sostiene cómo las fiestas populares son las expresiones más ricas de los pueblos, dado que en ellas se combinan expresiones culturales a través de danzas, comidas, vestimentas y artesanías, marcadas por el sello del mestizaje.

Según Durkheim (2018), las festividades cumplen una doble función en la vida social. Por un lado, actúan como espacios donde los individuos fortalecen su sentido de pertenencia y solidaridad comunitaria. Por otro, especialmente en el caso de las fiestas

populares, pueden convertirse en herramientas de resistencia y protesta frente a las estructuras de poder vigentes, al tiempo que sirven para preservar la identidad cultural y promover la conciencia política, social y organizativa de una comunidad.

En este sentido, Llerena (2001) afirma que una fiesta popular ofrece el marco cultural y social perfecto para reflejar las relaciones entre las distintas entidades, las cuales conforman la sociedad: la gente común quien celebra sus tradiciones y las instituciones que regulan, promueven o gestionan dichas fiestas. La fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' constituye nuestro objeto de estudio, pues en ella se reflejan importantes aspectos de la idiosincrasia cultural de la ciudad de Cuenca, Ecuador.

Esta celebración no solo actúa como un medio para la reafirmación de la identidad colectiva, sino que también fomenta la cohesión social y la solidaridad entre los participantes. A través del análisis de sus rituales, encuentros y manifestaciones culturales, podemos comprender cómo estas fiestas funcionan como espacios de resistencia y expresión cultural, donde se conjugan lo tradicional y lo contemporáneo, fortaleciendo el tejido social de la comunidad.

Por tanto, estudiar el 'Pase del Niño Viajero' desde esta perspectiva nos permite explorar las dinámicas de interacción entre los diversos actores sociales y las instituciones, así como el impacto de estas celebraciones en la construcción y mantenimiento de la identidad cultural local.

El Pase del Niño Viajero, constituye una de las manifestaciones de la devoción y de la cultura popular cuencana, relacionada con el nacimiento del Niño Dios (...) En el año 1933, el 24 de diciembre, se realiza la primera pasada con la presencia de familiares, en el año de 1961 la imagen del Niño fue llevada a Tierra Santa, recibiendo la bendición del Papa Juan XXIII, pasó por el río Jordán donde se bautizó Jesús (Revista de la Fundación Municipal de Turismo Cuenca, 2014).

Dentro de la información recopilada con corte histórico, se evidenció una escasa documentación sobre procesiones y autos sacramentales en honor al Niño Jesús (El Hijo de Dios en la religión católica) en la ciudad de Cuenca durante el período colonial y los primeros años de independencia en Ecuador. Entre los documentos consultados, destaca el "Libro de Cabildos" de la Ciudad de Cuenca, que, durante la época borbónica, indicaba el rol que debía

cumplir un alcalde de barrio, quien en ese entonces administraba la parroquia y era responsable de guiar la conducta moral.

Esta falta de registros históricos sobre las celebraciones en honor al Niño Jesús en este periodo subraya la importancia de estudiar las festividades contemporáneas como el 'Pase del Niño Viajero'. A través del análisis de estas celebraciones modernas, podemos inferir y reconstruir aspectos de las prácticas y creencias religiosas de la comunidad de Cuenca a lo largo del tiempo.

Además, el papel del alcalde de barrio, tal como se describe en el "Libro de Cabildos", nos proporciona un contexto valioso para entender la evolución de las responsabilidades y funciones de los líderes comunitarios en la organización y gestión de festividades religiosas. Esto permite trazar una línea de continuidad entre las prácticas pasadas y presentes, aportando una visión más completa de la cultura festiva y religiosa en Cuenca.

El principal cuidado de los alcaldes será evitar las juntas que, con motivo de festines, velorios, misas del Niño, compadrazgos y a lo que llaman puros, respecto de dichas juntas se reducen a embriagueces y otros escándalos, desórdenes en deservicio de ambas majestades y por tanto deben ser prohibidas y castigadas; pero no prohibirá que los vecinos de dichos barrios y ciudad se diviertan honestamente en sus casas con músicas y bailes (Archivo de la Ciudad. Libro de Cabildos de Cuenca 1783-1784, folio 78).¹

Si bien no se hallaron documentos con detalles precisos relacionados con actos procesionales de aquella época, es preciso aclarar que se exploraron antecedentes del 'Pase del Niño Viajero'. Según las investigaciones de Diego Arteaga, centradas en el período 1875-1900, entre las festividades más relevantes para los ciudadanos se encontraba la Navidad y sus innumerables velorios, en los cuales se servía licor, se entonaban canciones acompañadas de acordes de guitarra, y asistían hombres y mujeres de toda edad, frente al altar del Niño Dios que presidía estas reuniones (Arteaga, 2008, p.160).

Estas festividades navideñas resaltan la importancia de las celebraciones religiosas en la vida cotidiana de la comunidad cuencana. A pesar de la escasez de documentación

¹ Archivo de la Ciudad. Libro de Cabildos de Cuenca 1783-1784, folio 78.

específica sobre procesiones en honor al Niño Jesús durante el período colonial y los primeros años de la independencia, los registros de velorios y reuniones navideñas ofrecen una ventana valiosa para entender cómo las prácticas religiosas y festivas han evolucionado y se han mantenido en el tiempo.

El análisis de estos eventos nos permite inferir la persistencia de ciertas tradiciones y la manera en que estas han contribuido a la construcción de una identidad cultural colectiva. La continuidad de celebraciones como el 'Pase del Niño Viajero' refleja la adaptación y preservación de costumbres que han sido fundamentales para la cohesión social y la expresión cultural en Cuenca.

Juan Bautista Stiehle señala otro dato de interés que referencia a las festividades como el “Culto al Niño Jesús”:

Las principales fiestas populares son las del Niño y los inocentes; entonces cada familia debe pasar alguna misa en honor al Niño que expresa la ternura y sentimientos del corazón. Estos himnos [los tonos del niño] son ejecutados casi siempre por una voz infantil y acompañados por varios instrumentos, además del órgano (citado por Arteaga, 2008, p.161).

Como se señaló previamente, la limitada disponibilidad de información en los registros históricos sugiere que estas celebraciones religiosas se apoyaron en la presencia de imágenes que acompañaban a los fieles en su camino hacia la misa (ver figura 6). En la ciudad, se desarrolló un sentido religioso a través de una simbología que buscaba facilitar la experiencia de trascendencia, la cual se materializaba en actos de fe mediante la veneración de imágenes, una práctica común dentro del catolicismo.

Esta observación destaca la importancia de las representaciones visuales en la expresión de la religiosidad popular y la construcción de significados religiosos dentro de la comunidad cuencana. Las imágenes religiosas no solo servían como objetos de devoción, sino que también cumplían una función social al unir a los fieles en torno a una identidad compartida y proporcionar un punto de conexión con lo divino en el contexto de las celebraciones litúrgicas y procesiones religiosas.

Figura 6. *Preparativos Pase del Niño. Ca. 1925-1935*



Nota. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC. FFN Ecuador. Fuente: Manuel Jesús Serrano

Bajo esta premisa, los Pases del Niño constituyen el devocional más álgido al Niño Jesús. Acorde a la concurrencia, existen pases mayores y pases menores.

La festividad más destacada e influyente en la devoción de la comunidad cuencana es el 'Pase del Niño Viajero', que tiene lugar cada 24 de diciembre y, debido a su gran afluencia de participantes, se considera un pase mayor. El origen de esta advocación se remonta a la siguiente historia:

La imagen del Niño fue mandada a trabajar en madera por la Señora Josefa Heredia en el año 1823. Ella inicia el culto a la escultura y, después de cuatro generaciones, llega a manos del Vicario de la Arquidiócesis de Cuenca, Miguel Cordero Crespo, [quien] en el año de 1961, lleva la imagen a una peregrinación por varios lugares de Tierra Santa y en la que al final, fue bendecida por el Papa Juan XXII (González, 1981, p.58).

Una vez de regreso es cuando el Niño adquiere el nombre de “Viajero”:

Cuando regresó la gente devota del pueblo y en especial la mantenedora por muchos años de los pases que se realizaban en varias iglesias de Cuenca como La Merced, El Cenáculo, María Auxiliadora y especialmente con el Niño del Hospital, Doña Rosa Palomeque de Pulla exclamó al ver la escultura: ¡Ya llegó el Viajero! y debido a su buena amistad con Monseñor Cordero, recibió el encargo de organizar la procesión (González, 1981, p.58).

Fue entonces en el año 1961 que se realizó por primera vez la procesión de este Niño Viajero. Cuentan las crónicas de aquel 24 de diciembre:

[...] el doctor Miguelito (Monseñor Cordero) llevaba al niño en los brazos, una banda de pueblo² iba delante de él, se descansaba en cada esquina donde los niños le cantaban al Viajero para participar en el acto que recorrió la calle Bolívar, desde el templo de San Sebastián hacia la Catedral, donde se oficiaba una misa, así se mantuvo por diez años, hasta la muerte de su primera mantenedora Doña Rosa Palomeque de Pulla (Llivipuma Pulla, 2009).³

Al fallecer Doña Rosa, sería su hija, Rosa Pulla Palomeque, quien continuaría el legado. Según sus propias palabras:

Mamita me dijo: tú tienes que seguir haciendo la fiesta al Niño Viajero, si no, con quién queda, desde allí, aquí me tiene, ella descansando y yo muriéndome con tanto trabajo (Zamora 2000, A-5).

Entre otras funciones, la mantenedora se encargaba de visitar de manera anual ciertas parroquias de Cuenca, como El Arenal, para convocar a los peregrinos al Pase, antes de la festividad.

Llegada la fecha, todos se acomodaban en el barrio Corazón de Jesús a las nueve y media de la mañana. La procesión se encaminaba al centro de la ciudad por la calle Bolívar, siguiendo por San Alfonso y Sucre hasta alcanzar el Parque Calderón y la Catedral. El Vicario ensalzaba la imagen del Niño y bendecía a las personas asistentes, depositando luego la imagen en uno de los cubículos pertenecientes a ese templo.

En los inicios de esta festividad, fueron pocos los participantes: hijos de familiares y allegados de Doña Rosa Palomeque de Pulla. Sin embargo, con el correr del tiempo, fueron sumándose grupos de infantes en representación de diferentes familias y comunidades

² Agrupaciones musicales que acompañan en la procesión. En la ciudad de Cuenca, existen aún bandas pertenecientes a gremios y sociedades, quienes prestan sus servicios en distintas procesiones, pero no son tan completas ni tan bien organizadas como las que participaban en el *Pase del Niño Viajero*. Entre estas últimas están las de la Alianza Obrera, La Salle, las bandas de Llacao, Paccha, Nulti, Baños y El Valle. Generalmente, los instrumentos musicales de estos conjuntos lo constituyen la guitarra, el violín, la bocina, el pingullo, la flauta, la quipa, el bombo, el acordeón y el rondador.

³ Entrevista realizada a Carmela Llivipuma Pulla, hija de la exmantenedora del Pase del Niño Viajero, por Elizabeth Solano, 20 de noviembre de 2009.

alejadas, convirtiendo en tradición la preparación anticipada de la vestimenta para ser usada en el día de la procesión⁴.

El desfile lo iniciaban, en orden, el Ángel de la Estrella, símbolo de la anunciación a María, los Reyes Magos de Oriente, que acudieron al nacimiento de Jesús con regalos para rendirle homenaje, la Virgen María, madre de Jesús, y San José de Nazaret, esposo de María; luego les seguían comparsas donde las personas utilizaban una indumentaria particular y representaban a los Mayorales con sus caballos, los Negros Danza, las Indias y los Jíbaros, quienes son hoy consideradas figuras típicas de la celebración. Un carro alegórico llevando al Niño Viajero cerraba la procesión.

En los inicios de esta festividad, los participantes eran clasificados en mayores (religiosos, hijos de familias pudientes) y menores (hijos de servidumbre, oriundos de comunidades rurales como Azuay y Cañar). Los participantes mayores eran los encargados de presidir la procesión. De hecho, muchos de estos roles han perdurado hasta nuestros tiempos. Llama muchísimo la atención el rol actual de los participantes menores, quienes en el presente proyecto se intentará registrar desde el diseño la razón de esto.

En la fiesta 'Pase del Niño Viajero', los religiosos interpretaban a aquellos que, de acuerdo con la Biblia, participaron del Nacimiento de Jesús, con un rol sustancial en el carro alegórico. Ellos son:

- a) *Ángel de la Estrella*: un niño vestido con túnica, guantes, medias y sandalias blancas. Un tul blanco cubre su cabeza. En su espalda usa alas de papel. Una madera con punta de estrella forrada en papel aluminio es sostenida por su mano derecha. Preside el desfile montado en un caballo blanco.
- b) *Virgen María*: una niña con larga cabellera rubia, de entre 8 y 12 años. Solía provenir de una familia pudiente. Vistiendo una túnica de color celeste o blanco, con un lazo dorado a la cintura, lleva guantes, medias y zapatillas blancas, un manto celeste y una mantilla de tul sobre la cabeza.

⁴ En la actualidad, el precio de la indumentaria varía según la importancia y el lujo del personaje que se intenta representar.

- c) *San José*: un niño vestido con túnica y manto de color café, con peluca y una larga barba postiza. Lleva guantes, medias, sandalias y en su mano izquierda sostiene una azucena.
- d) *Reyes Magos*: niños vistiendo túnicas de color en contraste con sus capas y pantalones a la rodilla. Usan medias y guantes de color blanco. Dos de ellos usan una larga barba, excepto el rey negro, quien lleva el rostro pintado con grasa y hollín. Portan oro, mirra e incienso para regalar al Niño, además de un cetro.

El grupo de intérpretes menores lo componen el resto de convocados con vestimentas típicas de los Andes, quienes portan todo tipo de ofrenda local. Eran principalmente niños de zonas rurales que interpretaban a los Mayorales, las Cholas Cuencanas, los Negros Danza, los Indígenas de San Juan y los *Cuentayos*. En la actualidad, sólo desfilan los Mayorales y las Cholas:

- a) *Mayorales*: presentes desde el principio de la celebración, representan campesinos prestigiosos, con mucho poder sobre la peonada de las haciendas de Azuay y Cañar, a la que controlaban y protegían. En la procesión con ropa de lujo tradicional: ponchos con vibrantes bordados y sombreros muy decorados; montados en caballos con "castillos"⁵ a los lados. En las ancas del caballo, las cuales están decoradas con coronas navideñas, monedas, campanas y otras decoraciones, se porta la ofrenda principal que puede ser, entre otros alimentos, un chanco con cuernos, melocotones, boletos en el hocico y en los costados destacan pancartas ecuatorianas. En otros casos, la oferta puede ser un cuy con papas, un gallo o un pavo real listo para ser consumido. Actualmente, un boleto de alta denominación a menudo se coloca en los picos de los galos.
- b) *Cholas Cuencanas*: Visten dos faldas bordadas superpuestas, con bordados de hilo, cintas, canutillos y lentejuelas en los dobladillos. La enagua es conocida como “centro” y la caracterizan sus vivos colores (principalmente, amarillo y rosa intenso). La sobre falda se conoce como “bolsicón”, caracterizada por su sobriedad, sus bordes

⁵ Castillos: Especie de armazón de carrizo ornamentada, en forma de pirámide truncada, compuesta por una gran variedad de frutas, animales de corral, víveres de diferente tipo como: enlatados, pastas, etc., así como dinero y otros bienes. Al final de la fiesta los asistentes pueden tomar cualquier producto u objeto del castillo, con la condición de que aquel que coja algo de dicho “castillo” debe reponerlo el año venidero, y mejorar lo obtenido, para así volver a entregar un castillo cada vez mejor, o más suntuoso (Encalada 2010, 57).

acaban en prolijos. Usan blusas de seda blanca de profundos escotes, con manga corta con bordados y frunces en la cintura. Cubren sus hombros con un paño colorido, cuyos bordes se rematan en “ikat”. Suelen usar sombreros de paja adornados con cintillos negros que combinan con zapatos al tono⁶.

- c) *Indios de San Juan*: Usan pantalones negros y ponchos rojos con rayas en azul o café, cotonas de cuello alto con finísimas líneas contrastantes rojas y negras, calzan alpargatas y portan sombreros de lana.
- d) *Negros Danza*: Se pintan el rostro con grasa y hollín, y los labios de color rojo. Usan pantalones coloridos que llegan hasta las rodillas; camisas rojas, azules, verdes o amarillas con una cinta de cuero en la cintura; una cinta de tres colores que cruza el hombro derecho; alpargatas o zapatos; y, en la cabeza, una “chanta”⁷ negra. Se trasladan bailando con mazos de madera en ambas manos, con los que golpean partes de su cuerpo para producir una música característica.
- e) *Cuentayos*: niños disfrazados como trabajadores de hacienda. Representan a los peones de hacienda del Cañar, aborígenes con autoridad sobre la tribu, con un estatus menor al de mayordomo, de quien recibían órdenes, aunque desempeñaban sus funciones cuando éste se ausentaba. Generalmente se ocupaban de cuidar el ganado (Eljuri y González, 2008, p. 30). Con ropaje muy humilde, no montan caballos. Llevan a pie algún animal de corral o vegetales producidos en sus huertos para ofrecer al Niño.
- f) *Jíbaros*: Muchos menos en número, aunque son personajes tradicionales de la celebración. Llevan taparrabos, confeccionados con coloridos lienzos a rayas. Del hombro cuelgan shigras tejidas de fibra vegetal, adornan sus cabezas con coronas de

⁶ Los orígenes de la indumentaria de la chola cuencana se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, siendo usados tanto en los sectores rurales como urbanos de esta región. Se caracteriza por colores vivos —algo común en el mundo andino— los bordados en las prendas y los paños hechos con técnica ikat. Los atuendos de las cholos son similares para los días ordinarios de trabajo y para los de fiesta, caracterizándose estos últimos por su mayor elegancia consistente en mejor calidad de las telas, preciosismo en los bordados y finura de los adornos. Como complemento del vestido se destaca el peinado en dos trenzas, cuidadosamente conformadas con sus cabellos que coquetamente se extienden desde los hombros sobre la blusa y son atadas al final con cintas multicolores (CIDAP 2004, 39).

⁷ Chanta: (Palabra Quichua). Especie de sombrero adornado con plumas, espejos, lentejuelas, y envuelto en una cinta. Lo usan los danzantes (Encalada 2010, 63).

plumas coloridas y llevan lanzas de madera. Se desplazan bailando descalzos, o en un carro alegórico con copiosa vegetación, representando la selva amazónica.

La organización de la fiesta 'Pase del Niño Viajero' dura el año completo y comprende tres momentos, mismos que se mantienen hasta la actualidad: invitación, velación y misa.

Figura 7. *Velación del Niño Viajero. Etapa dos de la organización*



Fuente. José Luis Bermeo

La invitación solía definir el éxito de la celebración. Se dividía en dos partes: la invitación a los habitantes de las zonas rurales y la invitación a los habitantes de la ciudad. Dado que invitar a las personas de las zonas rurales implicaba mucho más tiempo, por las distancias, Doña Rosa Pulla solía planificar estas visitas con 4 meses de antelación. Cuando se trataba de un pueblo o un caserío, contactaba a las personas más prestigiosas y poderosas (el párroco, el síndico, etc.), para que fuesen ellos quienes transmitiesen el mensaje. González explica que:

La mantenedora, después del afectuoso saludo a cada uno de los invitados para el Pase del Niño, ofrece como don o regalo una canasta de pan de dulce hecho por ella (...), que es

recibido con mucho agradecimiento por la mayoría de las personas, quiénes, en reconocimiento, se comprometen a participar con sus hijos disfrazados de lo que desea quien les invita (González, 1981a, p. 47).

En ocasiones, la situación económica del prioste era mala, y por esa razón se negociaba su concurrencia con la mantenedora, quien mencionaba qué es lo que necesitaba y en qué el prioste se podía ofrecer en ayudar. Casi nadie se negaba a esta invitación, pero, si alguien expresaba no querer concurrir o no atendía gentilmente a la mantenedora, ésta ponía en práctica sus técnicas discursivas persuasorias, con argumentos como la furia que desencadenaría la negativa en el Niño Viajero. “Si no la recibían o escuchaban, se retiraba ofendida y molesta haciendo comentarios negativos en voz baja: ¡Indio cerdón! ¡Adefecioso!, si parece piojo. Se atreve a negarnos, ¡qué se ha creído!” (González, 1981a, 50).

Después de su recorrido rural, entrada noviembre, la mantenedora se dirigía a realizar la invitación en Cuenca. El segundo momento se iniciaba bendiciendo pan y dulce, ceremonia que convocaba a las personas más prestigiosas de la ciudad. Según las propias palabras de Doña Rosa:

Se hacen roscas, cakes, panes mestizos, blancos y de varias figuras, quesadillas y más, que se los coloca en un cuarto junto al Niño Viajero y los bendice el vicario, para brindarles a los principales priostes de la ciudad que colaboran en la organización (Zamora 2000, A-5).

La velación se realiza como recordatorio del nacimiento del Niño Jesús en Belén (ver figura 7). En ella se acompaña en vela al Niño Viajero. Rezos, cantos y vigilia son característicos de este momento, esperando la llegada.

[El] Niño Viajero, (...) propiedad particular de la Congregación del Carmen de la Asunción, salía exclusivamente a la casa de su mantenedora para ser velado cada año. Ahí, Doña Rosa Pulla arreglaba un altar principal en la sala, donde colocaba a la imagen rodeada de flores (...) y lucía su mejor ropaje y joyas. Delante del altar, se colocaban grandes candelabros con velas de parafina y lámparas eléctricas formando dos filas. (González 1981a, 57)

En esta etapa dentro de la organización de la fiesta, solían asistir los allegados a la mantenedora y los priostes más importantes, quienes la ayudaban desde hacía muchos años. Entablaban conversaciones respetuosas, con cuidado de no ofender al Niño. González

destaca que “en una velación, uno de los asistentes hizo un comentario gracioso y picaresco a la mantenedora del Pase y ella contestó: ¡Calla tonto! no digas esas cosas no ves que el Niñito nos está viendo y puede castigarte” (1981a, p. 56). Llegada la medianoche, Doña Rosa ofrecía a los participantes chocolates, café y pan o draque. También los niños entonaban villancicos, acompañando el canto con triángulos de metal, silbatos cerámicos de agua con forma de pájaro y un acordeonista. Estos villancicos o “tonos del niño”⁸ son en Cuenca una tradición. “Comenzaron los villancicos. Lindas voces infantiles interpretaban los amores de Cuenca y su Niño Dios, tan mimado. En música autóctona, en coplas autóctonas” (Muñoz Cueva, 2000, p. 5).

La palabra ‘tono’ como sinónimo de villancico, tiene su origen en la expresión popular “toca un tonito”, que siempre algún devoto decía durante la velación en Cuenca, esperando que quien estuviese a cargo de la musicalización ofreciera una pieza tradicional.

[...] tratándose del villancico cuencano, la fiesta adquiere un color propio, sabor decembrino, sabor y color de villancico morlaco nacido de la más pura entraña popular: es la fiesta pascual del Tono del Niño: estos Tonos del Niño que oyeron, tocaron y cantaron los tatarabuelos de la colonia y que se siguen oyendo, tocando y cantando y se seguirán escuchando de aquí mil años... (Lloret Bastidas, 1993, 262).

La misa se reservaba con un mes de antelación, como cierre de la procesión. En sus comienzos solía celebrarse en la Catedral, dado que el vicario ofrecía facilidades, aunque, como en otras parroquias, “por ser una misa de primera, es decir, por el número de devotos asistentes y por los villancicos tocados por el maestro capilla, costaba \$300.00 [trescientos sucres]” (González, 1981a, p. 88).

⁸ Es complejo hacer consideraciones precisas sobre el origen del Tono del Niño Cuencano, pero lo que sí es indiscutible reconocer es, que desde ya entrado el siglo XX, se ha interpretado un ritmo único e inconfundible que ha permanecido hasta hoy, que probablemente no pertenece a ningún género tradicional ecuatoriano practicado en las diferentes regiones del país, ni a ninguna manifestación musical del calendario festivo religioso o profano. Este ritmo poco común de villancico se ha dado en llamar “Tono del Niño”, villancico cuencano, ritmo tradicional cuencano, ritmo cuencano, ritmo regional, villancico morlaco y se ha desarrollado en tierras morlacas. Además, el texto literario de estas canciones es de métrica regular con versos de carácter popular, creados por poetas anónimos mayoritariamente. Esa conjunción de música y letras entonadas con melodías y acordes tonales y pentafónicos evoca una sociedad de mestizaje con valores ancestrales, indígenas y coloniales (Sánchez y Alvarado 2011, 31).

La misa se celebra para toda imagen del Niño Dios que se ubique en la iglesia⁹, donde el rito se consagra, puesto que constituye “un mecanismo por medio del cual el hombre religioso compromete su acción con lo sagrado, esperando ser oído por la Divinidad y recibir a cambio los favores pedidos” (Landívar 2004, p. 11).

El propósito de esta y otras celebraciones es transmitir confianza y lograr objetivos prácticos. Las acciones llevadas adelante en el transcurso de los rituales son impulsadas por la necesidad de lograr una fuente adecuada y eficiente de gratificación personal o comunitaria. Los propósitos y los efectos que estos causan son distintos en una sociedad u otra, dependiendo de numerosos factores: social, religioso, económico, político, etc., aunque en su mayoría se relacionan con el deseo de trabajar, la buena producción de cultivos, la lluvia, la fertilidad, el ganado, la salud, entre otros.

[...] con el Niño Viajero no hay como negarse a nada, porque se enoja, de donde quiera hay que sacar, cuando está con rabia se pone coloradito. Cuando está tranquilo, todo lo que se le pide hace, no hay cómo decirle nada que cumple todo lo que quiero, ¡conmigo sí que el Niñito ha sido bueno y bonito! (González, 1981, p.166).

La *mancomunidad* que encarna esta celebración fomenta la inclusión social. Todos participan del festejo. Por esta razón, “en el año 2008 fue declarado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado, con el Acuerdo Ministerial 143, considerado, así como el Gran Pase” (Miller, 2015).

Se debe considerar a la fiesta como un espacio cargado de simbolismo, en los rituales y en las representaciones sociales. El pueblo exhibe a los de afuera de qué manera se ve a sí mismo. Año a año, la celebración se reinventa, atribuyendo tal o cual rol, o a través de la producción simbólica que la identifica y al mismo tiempo la diferencia.

Todo proceso de preservación y rescate de la identidad de una sociedad es un acto de comprensión y de individualización que crea una memoria colectiva formada de ideas y

⁹ Los santuarios o templos son percibidos como espacios sagrados, de los cuales irradia la salud material y espiritual, y a los que se acude de forma individual o colectiva en una gama restringida de visitas más o menos ritualizadas (Carós 2003, 227).

creencias que dinamizan el alma de una cultura, imprimiéndole siempre una fisonomía propia (Colombres, 2010).

Todo depende del contexto en que se ubique y el diseño no es ajeno a esta premisa. Tanto el diseño como todas las manifestaciones humanas dependen de la coyuntura en que son pensados y expresados; el tiempo, los parámetros culturales o las cosmovisiones inciden directamente en ellos. Además, como sucede con cualquier manifestación artística, el diseño puede expresarse de manera popular o ilustrada.

En lo que respecta al diseño de índole popular, las artesanías y todo objeto producido mediante técnicas orfebres, labores textiles o alfarería son la viva expresión del diseño que circunda a las fiestas populares. Desde la perspectiva de Durkheim (1915), resulta imprescindible considerar a un fenómeno cultura a modo de objeto para hacerlo susceptible de estudio.

Toda fiesta popular incluye un amplio abanico de creación de objetos para su puesta en escena (vestimenta, elementos decorativos, carros alegóricos, bisutería, etc.), utilizados como símbolo en ritos o ceremonias.

Ahora bien, el estudio de la gráfica de una ciudad comprende al entorno como un transmisor de percepciones y sensaciones, las cuales poseen diferentes connotaciones de acuerdo con el contexto en que se encuentren; en consecuencia, las investigaciones en este campo consideran las variables condicionantes en aspectos cromáticos, pero también morfológicos.

3.2.2. Segunda etapa: significación de los valores gráficos y su vinculación con la narrativa identitaria

El enfoque narrativo dentro del modelo de análisis e interpretación para el 'Pase del Niño Viajero' se centra en capturar y comprender las experiencias subjetivas y testimonios de los ciudadanos, participantes e informantes clave. Esta etapa se basa en la recopilación de datos mediante encuestas y entrevistas a personas vinculadas a la festividad, como organizadores, ciudadanos, participantes y académicos. El objetivo es obtener una visión detallada de las percepciones individuales y colectivas, identificando patrones narrativos,

significados implícitos y conexiones emocionales que contribuyan a una interpretación completa y contextualizada del fenómeno cultural estudiado.

Esta fase específica está orientada a lograr el segundo objetivo de este proyecto de investigación: indagar sobre la significación de los valores gráficos de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' y su vinculación con la narrativa identitaria de Cuenca, Ecuador, en la construcción de la identidad gráfica.

La encuesta y la entrevista son herramientas esenciales para recopilar relatos orales, tradiciones transmitidas verbalmente y testimonios clave asociados a la festividad. Estos métodos permiten una exploración profunda de las percepciones de los participantes, proporcionando una visión rica de sus experiencias.

El foco principal de emplear estos instrumentos de recolección de datos es obtener una comprensión más completa y contextualizada del fenómeno cultural en estudio. La encuesta, con preguntas estructuradas, proporciona datos cuantificables que ayudan a identificar patrones y tendencias narrativas, mientras que la entrevista, al permitir respuestas abiertas y detalladas, facilita la captura de significados implícitos y conexiones emocionales.

3.2.2.1. Resultados de las encuestas

En el caso de las encuestas, la selección de la muestra es un proceso crucial para garantizar la validez y fiabilidad de los resultados (Kazez, 2009). Para este estudio, basado en un universo poblacional de 636.996 personas¹⁰, se calculó la muestra necesaria con un nivel de confianza del 95%, una distribución aleatoria de la población, una proporción esperada del 50% y un margen de error del 3%. La fórmula utilizada para este cálculo es la siguiente:

$$n = (N * Z^2 * p * q) / (e^2 * (N-1) + Z^2 * p * q)$$

donde:

n = tamaño de la muestra

Z = valor crítico (en este caso, 1.96 para un nivel de confianza del 95%)

¹⁰ Este es el número de personas que, según proyecciones del último censo poblacional (INEC, 2017), habitarían para el año 2020 en la ciudad de Cuenca.

p = proporción esperada (en este caso, 50%)

q = complemento de la proporción esperada (en este caso, 50%)

N = tamaño de la población

e = margen de error (en este caso, 3%)

Sustituyendo los valores en la fórmula, tenemos:

$$n = 636996 * 1.96^2 * 50 * 50 / 3^2 (636996-1) + 1.96^2 * 50 * 50$$

$$n = 6117421464 / 5742559$$

$$n = 1065.2$$

Por lo tanto, se obtuvo una muestra poblacional de aproximadamente 1065 individuos, tanto de habitantes como de participantes. Se realizaron encuestas (ver figura) a esta muestra, obteniendo resultados muy interesantes que se describirán con mayor detalle a continuación. Sin embargo, antes de exponer los resultados, es importante contextualizar las preguntas formuladas con el propósito de indagar sobre la significación de los valores gráficos y su vinculación con la narrativa identitaria.

Las preguntas formuladas en la encuesta están cuidadosamente diseñadas para explorar la relación entre los valores gráficos de la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero' (ver figura 8) y la narrativa identitaria de Cuenca. Cada pregunta aporta información valiosa que ayuda a comprender cómo estos elementos gráficos y culturales se perciben y se integran en la construcción de la identidad gráfica de la ciudad. Este enfoque permite una interpretación completa y contextualizada del fenómeno cultural estudiado.

Figura 8. Formulario de preguntas para la encuesta

Empezaremos preguntándole por unos datos generales

1. ¿Dónde creció Ud.?
a) En mi ciudad
b) En el extranjero
c) No sé en qué ciudad

2. Sexo:
a) Mujer
b) Varón
c) Otro

3. ¿Cuál es su edad? _____

4. ¿Practica Ud. alguna religión?
a) Católica, Evangelista, Testigos de Jehová, Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Adventista, Anglicana, La Iglesia Universal del Reino de Dios, Testamento, Judía, Hindu, Agnóstico, Indiferente, Otro, Otro

5. ¿Cómo cree que se percibe a la ciudad y comunidad cuencana desde la perspectiva de un turista?
a) Indiferente
b) Religiosa
c) Moderna

6. ¿Cómo cree que se percibe la ciudad desde la mirada de los cuencanos?
a) Indiferente
b) Religiosa
c) Que es bella
d) Antiguo

7. ¿Qué tipo de relaciones cree que existen dentro de la comunidad cuencana?
a) Simpatía
b) Empatía
c) Respeto

8. ¿Pierde que la arquitectura urbana de la ciudad es un valor de identidad?
a) Si
b) No

9. ¿Qué aspectos identitarios diferentes a los arquitectónicos puede ser considerados en la ciudad de Cuenca?
a) Simpatía
b) Empatía
c) Respeto

10. Identifica los siguientes gráficos:

a) Poncho
b) Shawl
c) Skirt

11. ¿Cree que la religiosidad de la comunidad cuencana es un valor de identidad?
a) Si
b) No
c) No sé

12. Dentro de la identidad cuencana, la religiosidad, prestigio y estatus ¿qué importancia tienen?
a) Demasiada
b) Poca
c) Nada

13. En la fiesta Pase del Niño Viajero, ¿se evoca cierto estatus y prestigio como propósito parte de los participantes?
a) Si
b) No
c) No sé

14. El 24 de diciembre, fecha en donde la festividad tradicional del Pase del Niño Viajero tiene lugar, ¿es considerada como un acontecimiento importante para la ciudad de Cuenca?
a) Si
b) No
c) No sé

15. Para la ciudad de Cuenca y sus habitantes, ¿qué representa la fiesta Pase del Niño Viajero?
a) Religión
b) Fe
c) Religiosidad
d) Tradición

16. La fiesta mencionada, ¿podría ser considerada un símbolo de la identidad cuencana?
a) Si
b) No
c) No sé

17. El desarrollo de la festividad tradicional del Pase del Niño Viajero es el incremento de las ventas en los comercios?
a) Si
b) No
c) No sé

18. Para usted, ¿cuál es el personaje más importante del Pase del Niño Viajero con el que se revistan los participantes?
a) Papá
b) Papá
c) Papá
d) Papá

19. Si se le pidiera identificar a Cuenca a través de colores, ¿cuáles serían?
a) Rojo
b) Verde
c) Azul
d) Negro

20. Si se le pidiera identificar a Cuenca con gráficos, ¿cuáles serían?

a) Poncho
b) Shawl
c) Skirt

Fuente. Elaboración propia

En contexto con el párrafo anterior, las preguntas 1,2,3,4 *proporcionan un contexto demográfico y sociocultural* crucial para entender la diversidad de los encuestados. Saber dónde crecieron, su género, edad y afiliación religiosa permitieron contextualizar sus respuestas en función de sus antecedentes y experiencias personales, lo cual es esencial para interpretar cómo estos factores influyen en su percepción de los valores gráficos y la identidad de Cuenca.

Las preguntas 5,6,7,8 relacionadas a las *percepciones sobre la identidad y cultura de Cuenca* exploran cómo los encuestados perciben la identidad de Cuenca tanto desde una perspectiva interna (como cuencanos) como externa (desde la perspectiva de un turista). Esto es fundamental para comprender cómo los valores gráficos y otros aspectos de la identidad cultural están representados y percibidos tanto dentro como fuera de la comunidad.

Las preguntas 9,10 relacionadas con la *identificación de aspectos identitarios*, buscan identificar qué otros elementos, además de los arquitectónicos, contribuyen a la identidad de Cuenca. La identificación de gráficos específicos permitirá evaluar cómo se representan visualmente estos aspectos identitarios en la fiesta del 'Pase del Niño Viajero'.

Las preguntas 11 a 8 relacionadas con la *Significación de la Fiesta*, están dirigidas a entender cómo la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' se integra y simboliza aspectos de la identidad cuencana. Exploran la percepción de la religiosidad, el estatus y la importancia de la festividad tanto desde una perspectiva individual como colectiva. También evalúan el impacto económico y el significado cultural que tiene esta celebración para los habitantes de Cuenca.

Las preguntas 19 y 20 relacionadas con *Identificación de Cuenca a través de Colores y Gráficos* son cruciales para vincular los valores gráficos con la narrativa identitaria. Al identificar colores y gráficos que representan a Cuenca, se puede entender mejor cómo estos elementos visuales contribuyen a la construcción de la identidad gráfica de la ciudad, particularmente en el contexto de la festividad del 'Pase del Niño Viajero'.

Ahora bien, tras la aplicación de la encuesta a la muestra poblacional de 1065 individuos, tanto habitantes como participantes del 'Pase del Niño Viajero', se obtuvieron resultados que proporcionan una visión profunda y detallada sobre la significación de los valores gráficos de esta festividad y su vinculación con la narrativa identitaria de Cuenca, Ecuador. A continuación, se presentan los hallazgos más relevantes organizados en categorías temáticas que fueron abordadas en este apartado.

De acuerdo con los resultados de las primeras cuatro preguntas de la encuesta, el 53% de los encuestados son mujeres, el 41% son hombres, y el 6% se identifican con la categoría de "otros", que incluye a aquellos que no se alinean con las categorías tradicionales de género (ver anexo). Este dato es significativo pues indica una mayor participación femenina en la encuesta, lo cual puede influir en las percepciones y valoraciones de los elementos culturales y gráficos asociados a la festividad. La inclusión de una categoría de género no binario también refleja una sensibilidad hacia la diversidad de identidades presentes en la comunidad cuencana.

En cuanto a la distribución por edad, el 68% de los encuestados se encuentran en el rango de 13 a 34 años, el 30% tienen entre 35 y 67 años, y solo el 2% están en el rango de 68 a 90 años. La predominancia de participantes jóvenes puede ofrecer una perspectiva contemporánea y dinámica sobre la identidad gráfica y cultural de Cuenca. Este grupo etario, mayoritario en la encuesta, es probable que esté más influenciado por las tendencias

modernas y digitales, lo cual puede afectar sus percepciones sobre los valores gráficos de la festividad.

Estos datos preliminares proporcionan una base sólida para entender las percepciones demográficas que influyen en el análisis posterior de los valores gráficos del 'Pase del Niño Viajero'. La alta representación de mujeres y jóvenes asegura que las interpretaciones de los datos reflejen las perspectivas de estos grupos, lo cual es esencial para una comprensión completa y matizada de cómo se construye y percibe la identidad gráfica en Cuenca. En los siguientes apartados, se explorarán en detalle las respuestas obtenidas, proporcionando una visión integral sobre la narrativa identitaria y los elementos gráficos que definen esta festividad.

Los datos demográficos y socioculturales obtenidos en la encuesta proporcionan un contexto crucial para entender la diversidad de los encuestados y cómo sus antecedentes pueden influir en su percepción de los valores gráficos y la identidad de Cuenca. Un porcentaje significativo de los encuestados (48%) creció en zonas rurales, mientras que el 34% lo hizo en el centro de la ciudad y el 18% en otras ciudades. Esta distribución refleja una diversidad geográfica entre los encuestados, lo cual resulta esencial para interpretar sus percepciones sobre los valores gráficos y la identidad de Cuenca.

Los encuestados que crecieron en zonas rurales pueden tener una percepción más tradicionalista y arraigada en las costumbres locales, podría influir en su valoración de los elementos gráficos del 'Pase del Niño Viajero' como representativos de una identidad más auténtica y vinculada al folclore. Aquellos quienes crecieron en el centro de Cuenca, donde la influencia urbana y modernizadora es más fuerte, podrían tener una perspectiva que combine elementos tradicionales con una apreciación por lo moderno y lo cosmopolita. Los encuestados nacidos en otras ciudades pueden aportar una visión externa y comparativa, lo cual es esencial para entender cómo se percibe la identidad cuencana desde diferentes puntos de vista.

La **pregunta 4** de la encuesta, indaga sobre la afiliación religiosa de los encuestados, proporciona una perspectiva crucial sobre el contexto sociocultural de los participantes. Estos datos permiten comprender cómo las creencias religiosas pueden influir en la percepción de los valores gráficos y la identidad de Cuenca, particularmente en relación con

la fiesta popular 'Pase del Niño Viajero'. Los datos muestran que la mayoría de los encuestados se identifican como católicos (61.1%), lo cual es consistente con la predominancia histórica y cultural del catolicismo en Cuenca y en muchas partes de Ecuador. Este contexto religioso es esencial para interpretar las percepciones sobre la fiesta del 'Pase del Niño Viajero', que es una celebración profundamente arraigada en las tradiciones católicas.

La alta proporción de encuestados católicos sugiere que muchos participantes de la encuesta comparten un marco cultural y religioso común, lo cual puede influir en su percepción de los valores gráficos asociados con el 'Pase del Niño Viajero'. La iconografía y los símbolos católicos presentes en la festividad probablemente resuenan fuertemente con esta mayoría, reforzando la identidad cultural y religiosa de Cuenca. Aunque los católicos son mayoría, la presencia de otras religiones y creencias (evangelistas, testigos de Jehová, adventistas, agnósticos, ateos, etc.) muestra una diversidad religiosa que puede influir en cómo se perciben y valoran los elementos gráficos de la festividad. Esta diversidad añade matices a la interpretación de la identidad gráfica de Cuenca, pues cada grupo puede tener diferentes niveles de conexión y valoración hacia los símbolos y tradiciones de la festividad. La festividad, vista a través de los ojos de una población mayoritariamente católica, pero con una presencia significativa de otras creencias, refleja una identidad gráfica que es a la vez unificadora y diversa. Los valores gráficos de la festividad no solo representan la fe católica, sino también se integran y dialogan con otras identidades religiosas presentes en la comunidad.

Según los resultados de la **pregunta 5**, tanto los residentes locales como los turistas perciben esta ciudad histórica de manera específica. La pregunta indagaba sobre cómo se percibe la ciudad y comunidad cuencana desde la perspectiva de un turista, ofreciendo opciones de respuesta que reflejan distintos aspectos de su identidad cultural: tradicionalista, religiosa y moderna.

Los datos recopilados muestran cómo el 49% de los encuestados consideran que los turistas perciben a Cuenca de manera tradicionalista, mientras un 31% considera lo religioso como el centro de la percepción. Por otro lado, el 18% de los encuestados opinan que los turistas ven a Cuenca desde una perspectiva moderna. Es importante destacar a un 2%, quien opta por no responder la pregunta.

Estos resultados indican cómo la mayoría de los encuestados creen que los turistas ven a Cuenca a través de una lente tradicionalista, sugiriendo una valoración de la ciudad por su arraigo a profundas tradiciones culturales y prácticas, como el 'Pase del Niño Viajero'. Este hallazgo es crucial para la investigación, pues conecta directamente con el objetivo de entender cómo los valores gráficos de esta festividad popular contribuyen a la narrativa identitaria de Cuenca. La festividad no solo es vista como un evento cultural significativo internamente, sino también proyecta una imagen tradicionalista que probablemente influya en la identidad visual y narrativa que la ciudad desea comunicar tanto a nivel local como internacional.

Los resultados de la **pregunta 6** ofrecen una visión significativa sobre la autoimagen de Cuenca desde la perspectiva de sus habitantes. Las opciones de respuesta incluían tradicionalista, religiosa, conservadora y amigable. De acuerdo con los datos obtenidos, el 31% de los encuestados considera que Cuenca se percibe como una ciudad tradicionalista, el 29% la ve como religiosa, el 24% la percibe como conservadora, y el 16% la describe como amigable.

Este análisis refleja que los cuencanos, igual a los turistas, asocian fuertemente su identidad con elementos tradicionales. Este hecho resalta la relevancia de las costumbres y festividades locales, como el 'Pase del Niño Viajero', que es un evento profundamente arraigado en la cultura cuencana y que simboliza tanto la tradición como la religiosidad. La percepción de Cuenca como una ciudad tradicionalista y religiosa puede estar influenciada por la importancia de estas celebraciones en la vida cotidiana de la comunidad.

La percepción de Cuenca como conservadora también es notable, pues sugiere una comunidad que valora y preserva sus tradiciones y costumbres, resistiendo cambios rápidos o radicales. Por otro lado, el 16% que ve a la ciudad como amigable subraya un aspecto positivo y acogedor de la identidad cuencana, aunque es una minoría comparada con las otras percepciones.

Estos resultados son fundamentales para el objetivo específico de la investigación, la cual busca entender cómo los valores gráficos de festividades populares como el 'Pase del Niño Viajero' se vinculan con la narrativa identitaria de Cuenca. La predominancia de una percepción tradicionalista y religiosa entre los propios cuencanos indica que cualquier

representación gráfica de la ciudad considera estos elementos para resonar auténticamente tanto con la comunidad local como con los visitantes.

Los resultados de la **pregunta 7** proporcionan información valiosa sobre la cohesión social y la dinámica interpersonal en la ciudad. Las opciones de respuesta incluían solidaridad, empatía y recelo. De acuerdo con los datos obtenidos, un abrumador 74% de los encuestados percibe que la relación predominante en la comunidad cuencana es de solidaridad. El 19% considera que la relación se caracteriza por la empatía, mientras que solo el 2% cree que prevalece el recelo. Además, un 5% de los encuestados decidió no responder esta pregunta.

Este análisis revela cómo la comunidad cuencana se ve a sí misma principalmente como solidaria, lo cual sugiere un fuerte sentido de cooperación y apoyo mutuo entre los habitantes. Este resultado es significativo para la investigación, pues la solidaridad es un valor que puede reflejarse en la representación gráfica y cultural de la ciudad. La solidaridad, como un valor percibido ampliamente, fortalece la identidad comunitaria y resalta el espíritu de colaboración y ayuda mutua que caracteriza a Cuenca.

La percepción de empatía, aunque menos predominante a la solidaridad, aún es notable y refuerza la imagen de una comunidad compasiva y atenta a las necesidades y sentimientos de los demás. Esta empatía complementa la solidaridad y añade una dimensión emocional a las relaciones interpersonales en Cuenca. Por otro lado, el bajo porcentaje de recelo indica que las tensiones y desconfianzas dentro de la comunidad son mínimas, lo cual sugiere un ambiente social positivo y cohesionado.

La percepción de una comunidad solidaria y empática debe ser un componente clave en la construcción de su identidad gráfica, reflejando estos valores en las representaciones visuales y culturales.

Los resultados de la **pregunta 8**, muestran que el 85% de los encuestados consideran la arquitectura urbanística de Cuenca un valor de identidad, subrayan la importancia del entorno construido en la percepción cultural de la ciudad. Este aspecto se conecta íntimamente con la festividad del 'Pase del Niño Viajero', la cual se desarrolla en las calles del centro histórico de Cuenca, un área que es emblemática por su rica arquitectura colonial y urbanismo bien preservado.

La celebración del 'Pase del Niño Viajero' en el centro histórico no es una coincidencia; es una elección que refuerza y celebra la identidad cultural de Cuenca. Este centro histórico, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, proporciona un escenario que amplifica la significación cultural y espiritual de la festividad. Al desarrollarse en estas calles, la festividad no solo destaca la arquitectura, sino también integra el entorno urbano como parte del evento, creando una experiencia inmersiva tanto para los participantes locales como para los turistas.

La importancia de la festividad en este contexto se puede analizar desde varias perspectivas:

- **Preservación y Celebración del Patrimonio:** El centro histórico de Cuenca, con sus iglesias, plazas y calles adoquinadas, es un testimonio viviente de la historia y cultura de la ciudad. La festividad utiliza este telón de fondo para celebrar y reforzar el sentido de identidad y continuidad cultural.
- **Conexión Emocional y Visual:** La combinación de la festividad religiosa con la arquitectura histórica crea una conexión profunda y visualmente impactante. Los valores gráficos y simbólicos de la festividad se ven enriquecidos y complementados por el entorno arquitectónico, haciendo que la experiencia sea más significativa y memorable.
- **Atracción Turística:** Para los turistas, la festividad ofrece una ventana única a la cultura y tradición de Cuenca. La arquitectura del centro histórico, junto con la celebración del 'Pase del Niño Viajero', proporciona una experiencia auténtica y atractiva que resuena con las percepciones externas de Cuenca como una ciudad tradicionalista y rica en patrimonio.
- **Refuerzo de la Identidad Gráfica:** La presencia de la festividad en el centro histórico contribuye a la narrativa identitaria de Cuenca, donde la arquitectura juega un papel central. Los elementos gráficos que representan la festividad pueden incorporar características del entorno urbano, creando una identidad visual coherente y representativa de la ciudad.

El desarrollo del 'Pase del Niño Viajero' en las calles del centro histórico de Cuenca no solo celebra la festividad en sí, sino que también destaca y refuerza los valores identitarios asociados con la arquitectura urbanística de la ciudad. Este entorno no solo sirve como un

telón de fondo visual, sino que también se convierte en un participante activo en la narrativa cultural y gráfica de Cuenca, fortaleciendo la identidad tanto local como globalmente.

Los resultados de la **pregunta 9**, los cuales buscan identificar aspectos identitarios de Cuenca diferentes a los arquitectónicos, proporcionan una visión más amplia de los elementos culturales que los cuencanos consideran esenciales para su identidad. Las opciones de respuesta incluyeron fiestas populares, religiosidad y costumbres y tradiciones. De acuerdo con los datos obtenidos, el 42% de los encuestados considera que las costumbres y tradiciones son el aspecto identitario más importante, seguido por el 30% que eligió las fiestas populares y el 28% quien señaló la religiosidad. Nadie optó por no responder, lo que indica una clara opinión sobre estos elementos.

La prevalencia de la opción de costumbres y tradiciones (42%) indica cómo los cuencanos valoran profundamente las prácticas culturales que han sido transmitidas de generación en generación. Estas costumbres y tradiciones forman la base de la vida comunitaria y social en Cuenca. En el contexto del 'Pase del Niño Viajero', esto se traduce en la representación gráfica de prácticas y rituales que son fundamentales para la festividad, como los trajes tradicionales, las danzas y las ofrendas. Las fiestas populares, como el 'Pase del Niño Viajero', son eventos clave para unificar a la comunidad y celebrar su identidad colectiva. El hecho de que un tercio de los encuestados vean las fiestas populares como un aspecto identitario significativo subraya la importancia de estos eventos en la vida cultural de Cuenca. Esto significa cómo los valores gráficos de la fiesta deben incluir símbolos, colores y elementos visuales que evocan la alegría, la participación comunitaria y los aspectos festivos característicos de estas celebraciones.

La religiosidad, con un 28% de encuestados quienes la consideran un aspecto identitario importante, es otro pilar esencial de la identidad cuencana. Es evidente que la fe y las prácticas religiosas juegan un papel crucial en la vida de la comunidad. La representación gráfica del 'Pase del Niño Viajero' integra elementos religiosos, como imágenes de santos, procesiones y símbolos de fe que resuenan con la devoción de los cuencanos.

Los datos muestran cómo, más allá de la arquitectura, las costumbres y tradiciones, las fiestas populares y la religiosidad son componentes esenciales de la identidad cuencana.

La festividad del 'Pase del Niño Viajero', la cual se celebra en el centro histórico, combina todos estos elementos, proporcionando un entorno en donde la arquitectura y los valores culturales se fusionan de manera única. Las representaciones visuales de la festividad capturan la esencia de las costumbres y tradiciones, mostrando cómo estas prácticas se integran en la vida cotidiana y las celebraciones religiosas. Los elementos visuales de las fiestas populares, como los desfiles y las decoraciones festivas, son prominentes en la identidad gráfica, reflejando la vivacidad y la cohesión comunitaria que caracterizan estos eventos. La devoción y las prácticas religiosas deben ser visiblemente integradas en los valores gráficos, utilizando símbolos y arte sacro para evocar el profundo sentido de fe y espiritualidad de la comunidad.

Los resultados de la **pregunta 10**, que indaga sobre la identificación de imágenes alusivas al 'Pase del Niño Viajero', particularmente del personaje "mayoral", proporcionan información relevante sobre el reconocimiento visual de elementos específicos de la festividad entre los cuencanos. Las opciones de respuesta eran "mucho", "poco" y "nada". De acuerdo con los datos obtenidos, el 61% de los encuestados reconocen mucho las imágenes del "mayoral", el 27% las identifican poco y el 9% no las reconocen en absoluto. Un 3% decidió no responder a la pregunta.

El hecho de que una mayoría significativa de los encuestados reconozcan mucho las imágenes del "mayoral" indica que este personaje es un símbolo visual potente y bien arraigado en la memoria colectiva de la comunidad cuencana. Este alto nivel de reconocimiento sugiere que el "mayoral" es un elemento gráfico crucial que debe ser destacado en cualquier representación visual de la festividad. La familiaridad y la identificación con este personaje fortalecen la conexión emocional de la comunidad con la festividad y, por ende, con la identidad cultural de Cuenca. El 27% de los encuestados que identifican poco las imágenes del "mayoral" muestra que, aunque el personaje es conocido, hay espacio para mejorar la visibilidad y comprensión de este símbolo dentro de la comunidad. El 9% que no reconoce las imágenes del "mayoral" y el 3% quien no respondió, reflejan una minoría que puede no estar tan conectada con los aspectos visuales específicos de la festividad. Este dato resalta la importancia de asegurar que los elementos gráficos utilizados en la representación de la festividad sean inclusivos y accesibles, permitiendo a todos los miembros de la comunidad identificarse con ellos.

El alto nivel de reconocimiento del "mayoral" entre los cuencanos refuerza la idea de cómo los valores gráficos asociados a la festividad del 'Pase del Niño Viajero' son profundamente significativos para la comunidad. El "mayoral" no solo es un personaje central en la festividad, sino también actúa como un símbolo visual que encapsula aspectos culturales, tradicionales y religiosos de Cuenca.

Estos resultados destacan la importancia del "mayoral" como un símbolo gráfico esencial en la representación de la festividad del 'Pase del Niño Viajero'. Este personaje, ampliamente reconocido y valorado por la comunidad, debe ocupar un lugar prominente en la identidad gráfica de Cuenca. Integrar imágenes del "mayoral" y otros elementos visuales de la festividad no solo fortalecerá la narrativa identitaria de la ciudad, sino que también asegurará una representación auténtica y accesible para todos los cuencanos, reflejando la riqueza de sus costumbres, tradiciones, fiestas populares y religiosidad.

Los resultados de la **pregunta 11**, la cual indaga si la religiosidad de la comunidad cuencana es un valor de identidad, proporcionan información clave sobre la percepción de la religiosidad como un componente esencial de la identidad cultural de Cuenca. Las opciones de respuesta eran "Sí", "No" y "Puede ser". Según los datos obtenidos, el 66% de los encuestados creen que la religiosidad es un valor de identidad (opción A), el 10% no la consideran como tal (opción B) y el 24% optó por un "puede ser" (opción C).

La mayoría significativa que considera la religiosidad como un valor de identidad subraya la importancia de la fe y las prácticas religiosas en la vida de la comunidad cuencana. Este dato es crucial para entender cómo los valores gráficos de la festividad del 'Pase del Niño Viajero' deben reflejar elementos religiosos, los cuales son profundamente significativos para los habitantes de Cuenca. La alta valoración de la religiosidad implica que los símbolos religiosos, las imágenes sacras y las representaciones de fe deben estar integrados en la identidad gráfica de la festividad para resonar auténticamente con la comunidad.

El 24% quien piensa que la religiosidad puede ser un valor de identidad y el 10%, el cual no lo considera así, indican cómo, aunque la religiosidad es importante, hay diversidad de opiniones sobre su centralidad en la identidad cuencana. Esta variabilidad sugiere que, si bien la religiosidad es un componente significativo, los valores gráficos de la festividad

deben también incorporar otros aspectos culturales para representar de manera inclusiva a toda la comunidad. Esto podría incluir elementos de las costumbres y tradiciones, así como aspectos de las fiestas populares que también forman parte de la identidad cuencana.

La festividad del 'Pase del Niño Viajero' se integra de manera crucial con la religiosidad de la comunidad, pues esta celebración es una manifestación directa de la fe y la devoción cuencana. Los resultados de la encuesta refuerzan la idea de que la religiosidad es un valor esencial para muchos cuencanos, lo cual debe reflejarse en la representación visual y gráfica de la festividad. Al mismo tiempo, la diversidad de opiniones sugiere la necesidad de una representación equilibrada que incluya otros elementos culturales significativos.

Los resultados de la **pregunta 12**, proporcionan información relevante sobre los valores que los habitantes de Cuenca consideran esenciales en su identidad cultural. Las opciones de respuesta eran "Demasiada", "Poca" y "Casi nada". Según los datos obtenidos, el 62% de los encuestados creen que estos elementos tienen demasiada importancia (opción A), el 30% consideran cómo tienen poca importancia (opción B) y el 8% piensan que tienen casi nada de importancia (opción C).

La mayoría de los encuestados quienes consideran que la religiosidad, prestigio y estatus tienen demasiada importancia sugiere cómo estos valores se perciben como pilares fundamentales de la identidad cuencana. Este dato es crucial para entender cómo estos elementos se integran y se reflejan en la identidad cultural de Cuenca a través de sus representaciones visuales. En el contexto del 'Pase del Niño Viajero', estos valores se manifiestan en la solemnidad y el respeto social que la festividad conlleva, lo cual debe ser capturado en las representaciones visuales de la festividad. Los elementos gráficos y visuales utilizados durante la celebración, tales como vestimentas, símbolos religiosos y decoraciones, reflejan esta combinación de religiosidad, prestigio y estatus.

El 30% de los encuestados quienes creen que estos elementos tienen poca importancia y el 8% quienes piensan que tienen casi nada de importancia reflejan una diversidad de opiniones sobre su relevancia. Esto sugiere cómo, aunque la mayoría valora altamente estos aspectos, hay un segmento significativo de la población que puede no considerar el prestigio y estatus tan fundamentales. Esta variabilidad en la percepción es

importante para entender cómo diferentes grupos dentro de la comunidad cuencana interpretan y valoran la festividad.

La festividad del 'Pase del Niño Viajero' se percibe no solo como una manifestación de fe, sino también como un evento de prestigio y estatus dentro de la comunidad cuencana. Los resultados de la encuesta refuerzan la idea de cómo estos valores son significativos para una gran parte de la población, mismos que se ven reflejados en las representaciones visuales de la festividad. Estas representaciones son clave para la construcción de la identidad cultural de Cuenca, pues a través de ellas se transmiten y perpetúan los valores y creencias que la comunidad considera importantes. La festividad sirve como un medio para comunicar y reafirmar la identidad cultural de Cuenca tanto a los propios cuencanos, así como a los visitantes.

Los resultados de la **pregunta 13**, que investiga si en la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' se evoca cierto estatus y prestigio como propósito por parte de los participantes, ofrecen insights importantes sobre la percepción de este evento en términos de estatus social y prestigio. Las opciones de respuesta eran "Sí", "No mucho" y "No lo veo así". Según los datos obtenidos, el 59% de los encuestados opinan que sí se evoca cierto estatus y prestigio (opción A), el 13% consideran que no mucho (opción B), el 27% no lo ven así (opción C), y el 1% optó por no responder.

La mayoría de los encuestados quienes perciben que la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' evoca cierto estatus y prestigio sugiere pues, este evento no solo visto como una expresión de fe, sino también como una oportunidad para demostrar estatus dentro de la comunidad. Este aspecto es crucial para entender cómo las representaciones visuales y gráficas de la festividad reflejan esta percepción de importancia social y reconocimiento. Los elementos gráficos utilizados en la decoración, vestimenta y organización del evento reflejan esta dualidad de significados: tanto religiosos como sociales.

El 13% de los encuestados quienes consideran que no se evoca mucho estatus y el 27%, el cual no ve la fiesta como un evento de prestigio sugieren una diversidad de percepciones dentro de la comunidad. Esto indica cómo, aunque muchos perciben la fiesta como un símbolo de estatus y prestigio, hay otros que pueden no interpretarla de la misma manera o pueden tener opiniones más matizadas sobre su significado social.

La festividad del 'Pase del Niño Viajero' no solo es una expresión de devoción religiosa, sino también un evento que refleja dinámicas sociales y comunitarias, incluyendo la percepción de estatus y prestigio entre los participantes. Los resultados de la encuesta enfatizan cómo estos aspectos son integrados en las representaciones visuales y gráficas de la festividad, los cuales capturan su complejidad cultural y social. Esto es crucial para la construcción de una identidad cultural que sea auténtica y significativa para los habitantes de Cuenca.

Los resultados de la **pregunta 14**, buscan entender cómo los encuestados valoran la importancia del 24 de diciembre, día central del Pase del Niño Viajero, para la identidad cultural de Cuenca. Según los datos recabados, el 57% de los encuestados consideran que este día es el evento más importante para la ciudad (opción D), por su parte el 26% opina que no tiene tanta relevancia (opción E), y el 16% muestra indiferencia (opción F). Un pequeño porcentaje (1%) no respondió la pregunta.

El hecho de que más de la mitad de los encuestados perciban el 24 de diciembre como el evento más importante destaca la centralidad y la significancia cultural que esta festividad tiene para la identidad de Cuenca. Este día no solo es celebrado, sino también es valorado como un símbolo distintivo, el cual encapsula tradiciones arraigadas y profundas conexiones emocionales con la comunidad.

Por otro lado, las percepciones menos enfatizadas (26% y 16%) y la indiferencia reflejan diversas interpretaciones dentro de la comunidad sobre la relevancia del evento. Estas diferencias pueden deberse a niveles variados de participación en la festividad, diferentes interpretaciones personales de su importancia cultural, o incluso cambios generacionales en la percepción de la tradición.

En términos de construcción de identidad cultural, la festividad del Pase del Niño Viajero, especialmente el día 24 de diciembre, juega un papel crucial al reforzar y transmitir los valores culturales de Cuenca. Se subraya cómo esta celebración no solo es una fecha en el calendario, sino un símbolo arraigado en la tradición local que une a la comunidad en torno a sus valores y raíces culturales compartidas.

Estos resultados, destacan cómo el Pase del Niño Viajero, especialmente el 24 de diciembre, es visto mayoritariamente como un evento crucial para la identidad cultural de

Cuenca. Esta festividad no solo celebra tradiciones arraigadas, sino que también fortalece la conexión emocional de la comunidad con su patrimonio cultural. La comprensión de estas percepciones es fundamental para apreciar cómo eventos culturales como este contribuyen a la construcción y mantenimiento de la identidad cultural de una ciudad como Cuenca.

La **pregunta 15** exploró las percepciones de los habitantes de Cuenca sobre lo que representa la festividad del Pase del Niño Viajero para su ciudad. Las opciones de respuesta incluían identidad, fe, religiosidad y tradición. Según los datos recabados, el 23% de los encuestados consideran que la festividad representa identidad, el 31% la asocian principalmente con fe, el 20% la ven como un símbolo de religiosidad, y el 26% la perciben como una arraigada tradición.

Este análisis revela la diversidad de interpretaciones que la festividad evoca entre los cuencanos, destacando su significado multifacético en la construcción de la identidad cultural de la ciudad. Para un segmento importante, la festividad es una expresión de fe profundamente arraigada, sugiriendo una conexión espiritual y emocional profunda. Por otro lado, aquellos quienes la ven como un símbolo de identidad subrayan cómo la festividad refleja y fortalece los valores y tradiciones compartidas de la comunidad.

La asociación significativa con la tradición y la religiosidad también resalta la importancia cultural de la festividad como un vehículo para la transmisión intergeneracional de prácticas y creencias arraigadas. Estos resultados enfatizan cómo el Pase del Niño Viajero no solo celebra rituales y costumbres locales, sino que también desempeña un papel crucial en la cohesión comunitaria y en la preservación de la identidad cultural cuencana.

La **pregunta 16** de la encuesta indagó si la festividad del Pase del Niño Viajero podría ser considerada un símbolo de identidad cuencana. Según los resultados obtenidos, el 67% de los encuestados afirmaron que la festividad sí puede ser considerada un símbolo de identidad cuencana (opción A), por su parte el 12% opinó lo contrario (opción B). Además, el 21% mencionó que podría haber otros elementos además de la festividad, la cual también representen la identidad cuencana (opción C).

La abrumadora mayoría de los encuestados percibe el Pase del Niño Viajero como un símbolo representativo de la identidad cuencana. Esto indica que la festividad no solo es

vista como una celebración anual, sino como un evento emblemático que encapsula y refleja los valores culturales, las tradiciones y el sentido de pertenencia de la comunidad cuencana.

El 12% de los encuestados expresaron que la festividad no necesariamente representa un símbolo de identidad cuencana. Esto puede reflejar diferentes perspectivas sobre la importancia cultural de la festividad, posiblemente influenciadas por experiencias personales o percepciones de la evolución cultural de la ciudad.

El 21% que mencionó la posibilidad de otros elementos como símbolos de identidad cuencana sugiere una apertura a reconocer la diversidad de factores culturales que contribuyen a la identidad de la ciudad, más allá de una sola festividad.

La festividad del Pase del Niño Viajero juega un papel significativo en la construcción y afirmación de la identidad cultural de Cuenca. Actúa como un punto de encuentro para la comunidad, donde se refuerzan y transmiten tradiciones y valores culturales compartidos. Esta percepción mayoritaria de la festividad como un símbolo de identidad subraya su importancia en el mantenimiento y la proyección de la identidad cuencana tanto a nivel local como nacional e internacional.

En resumen, los datos de la pregunta 16 destacan cómo el Pase del Niño Viajero es visto mayoritariamente como un símbolo representativo de la identidad cuencana. Este reconocimiento subraya la relevancia cultural y emocional de la festividad en la vida de los habitantes de Cuenca, resaltando su papel vital en la construcción y preservación de la identidad cultural de la ciudad a lo largo del tiempo.

La **pregunta 17** de la encuesta evaluó si el desarrollo de la festividad tradicional del Pase del Niño Viajero influye en el incremento de las ventas en los comercios de Cuenca. Según los datos recolectados, el 65% de los encuestados opinaron que la festividad tiene un impacto significativo en el incremento de las ventas en los comercios (opción A). Por otro lado, el 22% consideró que tiene una influencia limitada (opción B), mientras un 12% considera la influencia de otros factores en las ventas comerciales durante la festividad (opción C). Un 1% optó por no responder la pregunta.

La mayoría de los encuestados percibe que el desarrollo de la festividad del Pase del Niño Viajero tiene un efecto considerable en el aumento de las ventas en los comercios

locales. Esto sugiere cómo la festividad no solo es un evento cultural importante, sino también un motor económico que impulsa la actividad comercial en Cuenca.

El 22% de los encuestados indicó que la festividad tiene una influencia limitada en las ventas comerciales. Esta percepción puede deberse a diversos factores, como la ubicación específica de los comercios o las características del público objetivo durante la festividad.

El 12% mencionó cómo existen otros factores que también impactan las ventas durante la festividad, lo cual sugiere una visión más amplia sobre los elementos que contribuyen al dinamismo económico durante este período.

La festividad del Pase del Niño Viajero no solo enriquece la identidad cultural de Cuenca, sino también juega un papel crucial en la dinamización económica local. El aumento en las ventas comerciales durante este evento resalta cómo las tradiciones culturales pueden tener efectos positivos en la actividad económica de la ciudad, beneficiando tanto a comerciantes locales como a la comunidad en general.

Estos datos reflejan cómo la festividad no solo es valorada por su significado cultural, sino también reconocida por su impacto positivo en la economía local. Este análisis subraya la interconexión entre cultura y economía, destacando cómo eventos culturales pueden ser catalizadores de desarrollo y prosperidad para una comunidad como la de Cuenca.

La pregunta 18 de la encuesta exploró cuál es el personaje más importante del Pase del Niño Viajero con el que se revisten los participantes. Según los datos recolectados, el análisis muestra que el 35% de los encuestados consideran cómo los Mayorales son los personajes más importantes (opción A). Por otro lado, el 28% de los participantes opinaron que el Ángel de la estrella ocupa esta posición (opción B), seguido por el 25% quien seleccionó a los Reyes Magos (opción C). Además, el 11% mencionó que la Banda de pueblo es el personaje más relevante (opción D), mientras un 3% optó por no responder la encuesta.

La opción mayoritaria, los Mayorales, representan un segmento significativo de los encuestados que consideran este personaje como el más importante en la festividad del Pase del Niño Viajero. Esto puede deberse a su rol tradicional y culturalmente arraigado en la celebración. Los Mayorales son personajes prominentes en la festividad del Pase del Niño Viajero en Cuenca, Ecuador. Este grupo desempeña un papel central y significativo durante

la celebración, siendo reconocidos por su vestimenta distintiva y su participación activa en los eventos relacionados con la festividad. Los Mayorales son figuras clave que acompañan al Niño Viajero durante su recorrido por las calles de Cuenca. Tradicionalmente, se les considera como los encargados de guiar y proteger al Niño Jesús durante la procesión, reflejando su importancia religiosa y simbólica en el evento. Su vestimenta colorida y elaborada, adornada con elementos tradicionales y símbolos que resaltan su papel ceremonial. Esta vestimenta no solo los distingue visualmente durante la festividad, sino también refuerza su conexión con las raíces culturales y la identidad cuencana. El hecho de que el 35% de los encuestados consideren a los Mayorales como el personaje más importante dentro del Pase del Niño Viajero resalta su significado arraigado en la comunidad. Esta preferencia puede atribuirse a la percepción de los Mayorales como guardianes y custodios de la tradición durante una festividad tan significativa para la identidad local. Los Mayorales no solo son figuras simbólicas dentro de la festividad, sino que también contribuyen activamente a la construcción y transmisión de la identidad cultural de Cuenca. Su participación refleja la continuidad de prácticas ancestrales y la manera en que las comunidades locales mantienen y celebran su herencia cultural a través de generaciones.

Tanto el Ángel de la Estrella como los Reyes Magos fueron opciones cercanas en la percepción de importancia dentro de la festividad. Estos personajes históricos y religiosos también juegan roles destacados en la representación y narrativa visual durante la celebración.

Aunque menos mencionada, la Banda de Pueblo también es vista como un elemento importante en la festividad, probablemente por su papel en la música y ambientación durante los desfiles y eventos relacionados.

La diversidad en las respuestas refleja la riqueza cultural y la complejidad de la festividad del Pase del Niño Viajero en Cuenca. Cada personaje seleccionado no solo cumple funciones específicas dentro de la celebración, sino que también contribuye a la construcción de una identidad cultural compartida y a la representación visual de valores y tradiciones locales.

Estos datos subrayan cómo los participantes y la comunidad perciben y valoran diferentes elementos y personajes dentro de la festividad del Pase del Niño Viajero. Esta

diversidad de perspectivas y preferencias evidencia la profundidad cultural y el significado simbólico que esta celebración tiene para los habitantes de Cuenca, Ecuador, destacando su importancia como un evento que no solo preserva tradiciones, sino que también fortalece el sentido de identidad colectiva.

La **pregunta 19** exploró las percepciones sobre los colores que mejor representan a la ciudad. Según los datos recolectados, el análisis muestra que el 30% de los encuestados identificaron a Cuenca con la opción A, el 16% seleccionó la opción B, y el 51% optó por la opción C. Además, un 3% de los participantes decidió no responder la encuesta.

La opción C, elegida por el 51% de los encuestados, se destaca como los colores más representativos de Cuenca, indicando una percepción compartida sobre los tonos que mejor encapsulan la identidad de la ciudad. El rojo y el amarillo, identificados como la paleta predominante por este grupo, poseen una profunda carga cultural y simbólica. El rojo simboliza la pasión, la vitalidad y la celebración, resonando especialmente en festividades como el Pase del Niño Viajero, donde se manifiestan la alegría y la devoción religiosa. Por otro lado, el amarillo representa la luz, la felicidad y la prosperidad, destacando la calidez humana y la riqueza espiritual asociada con las tradiciones locales.

Esta elección mayoritaria sugiere una identidad visual robusta y distintiva para Cuenca, que no solo embellece visualmente sino también diferencia culturalmente a la ciudad en un contexto más amplio. Durante eventos significativos como el Pase del Niño Viajero, el uso estratégico de estos colores en decoraciones y vestimentas no solo embellece, sino que también fortalece el sentido de comunidad y pertenencia entre participantes y espectadores.

La identificación de estos colores como representativos no solo responde a una preferencia estética, sino que también juega un papel crucial en la preservación y promoción de la identidad cultural y comunitaria. A través de diversas expresiones visuales y artísticas, estos colores contribuyen activamente a la narrativa colectiva y al orgullo cultural de los habitantes de Cuenca, consolidando así su identidad en el contexto nacional e internacional.

La opción A y B, aunque menos seleccionadas en comparación con la opción C, también obtuvieron respuestas significativas. Esto indica cómo hay diversidad en las

percepciones individuales sobre los colores representativos de Cuenca, posiblemente reflejando diferentes interpretaciones personales o asociaciones culturales.

La percepción de los colores asociados a Cuenca es crucial para entender cómo se construye la identidad gráfica de la ciudad, especialmente en el contexto de eventos culturales como el Pase del Niño Viajero. Los colores no solo pueden evocar elementos culturales específicos o paisajes locales, sino que también juegan un papel en la cohesión y reconocimiento visual de la identidad cuencana.

La **pregunta 20** de la encuesta ofrece una visión clara de cómo los participantes identifican gráficamente a Cuenca. El 31% de los encuestados prefirió las representaciones visuales en la vestimenta del mayoral, destacando la importancia de estos trajes emblemáticos del Pase del Niño Viajero. Elaborados con terciopelo y ricamente bordados, estos atuendos son no solo símbolos de una tradición arraigada en la cultura cuencana durante las festividades, sino también testimonios visuales de su identidad cultural. Los trajes de los mayores del Pase del Niño Viajero no solo son vestimentas festivas, sino símbolos de una tradición profundamente arraigada en la cultura cuencana. Con sus bordados elaborados y el uso de materiales como el terciopelo, estos trajes representan la historia, las costumbres locales, y la habilidad artesanal, además de poseer un valor económico asociado. Históricamente, los mayores eran figuras de prestigio en las comunidades rurales de Azuay y Cañar, lo cual se refleja en la vestimenta vistosa y elegante que utilizan durante las festividades. Esta conexión con el pasado y la representación de estatus dentro de la comunidad resuenan fuertemente en la elección de esta opción.

El 36% de los participantes optó por el Escudo de la ciudad como el gráfico más representativo. Este escudo está cargado de simbolismo histórico y cultural, incorporando elementos como cadenas que simbolizan la fe y la honradez, así como leones rampantes y panelas de plata. Las cuales aluden al valor y la riqueza natural del valle. Estos elementos visuales no solo reflejan la profunda herencia histórica de Cuenca, sino también refuerzan su identidad como una ciudad con arraigados lazos cívicos y patrióticos. El Escudo de Cuenca está imbuido de un simbolismo histórico que abarca desde las cadenas representativas de la fe y la honradez, hasta los leones rampantes, los cuales evocan el valor y las panelas de plata que reflejan la abundancia de álamos en la región. Este escudo no solo es un símbolo oficial, sino también encapsula la identidad cívica y patriótica de la ciudad.

La elección del escudo puede interpretarse como un reconocimiento y una celebración de la rica herencia cultural y el linaje histórico de Cuenca. Los ciudadanos pueden identificarse con los valores representados en el escudo y sentirse parte de una tradición que se remonta a la fundación de la ciudad por el Marqués de Cañete.

Finalmente, el 29% de los encuestados se inclinó por la Marca Ciudad, la cual utiliza una tipografía especial donde se pueden observar las puertas de la catedral de Cuenca en la letra "N". Esta opción representa una reinterpretación moderna de los elementos arquitectónicos distintivos de la ciudad, ofreciendo una imagen contemporánea que refleja la identidad urbana de Cuenca en el contexto actual. Reinterpretación Moderna: La marca ciudad que incorpora elementos arquitectónicos locales, como las puertas de la catedral en la tipografía, ofrece una visión contemporánea de la identidad de Cuenca. Esta opción puede atraer a aquellos quienes valoran la integración de la historia con la modernidad, destacando la riqueza cultural y arquitectónica de la ciudad en un contexto contemporáneo. Identificación Urbana: La elección de esta opción puede reflejar cómo los habitantes de Cuenca se ven a sí mismos como parte de una ciudad dinámica y en evolución, que conserva su patrimonio mientras abraza nuevas expresiones visuales y estéticas.

El 29% de los encuestados prefirió la Marca Ciudad, la cual emplea una tipografía especial con las puertas de la catedral de Cuenca integradas en la letra "N". Esta elección representa una reinterpretación moderna de los elementos arquitectónicos distintivos de la ciudad, proyectando una imagen contemporánea reflejando la identidad urbana de Cuenca en el contexto actual. La marca ciudad que incorpora elementos arquitectónicos locales, como las puertas de la catedral en la tipografía, ofrece una visión contemporánea de la identidad de Cuenca. Esta opción puede atraer a aquellos quienes valoran la integración de la historia con la modernidad, resaltando la riqueza cultural y arquitectónica de la ciudad en un contexto contemporáneo. La elección de esta opción puede reflejar cómo los habitantes de Cuenca se perciben a sí mismos como parte de una ciudad dinámica y en evolución, que preserva su patrimonio mientras adopta nuevas expresiones visuales y estéticas.

Estos resultados subrayan la diversidad de perspectivas sobre cómo se construye y representa visualmente la identidad de Cuenca. Desde los trajes tradicionales del Pase del Niño Viajero hasta los elementos históricos del escudo y las reinterpretaciones modernas de la arquitectura local, cada opción gráfica revela aspectos significativos de la narrativa

identitaria de la ciudad, destacando su rica herencia cultural y su evolución visual a lo largo del tiempo.

Es notable que, a pesar de opciones de branding como el escudo de armas y la marca ciudad, la vestimenta del mayoral del Pase del Niño Viajero haya emergido como la segunda opción más votada en la encuesta. Esto refleja un profundo apego emocional y cultural de los ciudadanos de Cuenca hacia las tradiciones arraigadas en la festividad. El 31% de los encuestados valoró las representaciones visuales de estos trajes emblemáticos, confeccionados en terciopelo y ricamente bordados. Estos atuendos son tanto símbolos festivos como testimonios visuales de la identidad cultural cuencana durante las festividades. Históricamente, los mayorales fueron figuras prominentes en las comunidades rurales de Azuay y Cañar, y su prestigio se refleja en la elección de esta opción.

Este resultado subraya cómo los ciudadanos de Cuenca no solo valoran el patrimonio histórico y la identidad urbana moderna representada por el escudo y la marca ciudad, sino también mantienen un profundo respeto y conexión con las tradiciones locales y festivales que han definido la cultura de la ciudad a lo largo del tiempo. La elección de los trajes del Pase del Niño Viajero como una opción gráfica significativa en la encuesta demuestra que la historia y las costumbres arraigadas siguen siendo relevantes y apreciadas por la comunidad cuencana en la configuración de su identidad visual y cultural.

3.2.2.2. Análisis de las entrevistas

En nuestra investigación, la recolección de datos mediante entrevistas emerge como una metodología crucial para profundizar en las representaciones visuales y significados subyacentes en la festividad del 'Pase del Niño Viajero' en Cuenca, Ecuador. Nuestra hipótesis central sugiere que, al analizar las representaciones visuales en la vestimenta de personajes como el mayoral, podemos identificar relaciones complejas de religiosidad, estatus y prestigio. Estas relaciones generan procesos de construcción estética y gráfica identitaria, integrándose con patrones globales convencionales.

Figura 9. Formulario de preguntas para la entrevista

Guion de la entrevista a informante clave

Muchas gracias por recibirme.
Nos dirigimos a Ud. para solicitar su colaboración en un proyecto de investigación sobre la construcción de identidad gráfica de la ciudad de Cuenca que estamos llevando a cabo. A grandes rasgos se trata de determinar cuáles son las relaciones entre el diseño, la religiosidad, el prestigio y el estatus con los procesos de construcción de una estética identitaria de la ciudad.
Está previsto que la entrevista dure unos veinte y cinco minutos. Si no tiene inconveniente me gustaría grabar la entrevista.

Introducción

1. ¿Podría proporcionar una breve descripción de la fiesta "Pase del Niño Viajero" y su importancia cultural?

Vestimenta y personaje

2. ¿Cómo describiría la vestimenta de los personajes, especialmente el mayoral, en el "Pase del Niño Viajero"?
3. ¿Existen elementos específicos en la vestimenta que tengan significados religiosos?
4. ¿La vestimenta de los personajes refleja su estatus social y prestigio en la comunidad?

Religiosidad

5. ¿Cómo se relaciona la fiesta con la religiosidad local?
6. ¿Existen rituales o simbolismos religiosos incorporados en la celebración y la vestimenta?

Construcción Estética y Gráfica-Identitaria

7. ¿Cómo influye la vestimenta de los personajes en la construcción estética de la celebración?
8. ¿Se utilizan elementos visuales específicos para representar identidades culturales en la vestimenta?

Estrategias de Valorización

9. ¿Cómo la vestimenta contribuye a estrategias de valorización en el contexto de la fiesta?
10. ¿Hay una relación entre la vestimenta de los personajes y la percepción de prestigio en la comunidad?

Patrones Globales Convencionados

11. ¿Se han observado influencias de patrones globales en la vestimenta y la representación visual de la fiesta?
12. ¿Hay elementos en la vestimenta que reflejen adaptaciones a tendencias culturales más amplias?

Cambios a lo largo del tiempo

13. ¿Ha experimentado la vestimenta y la representación visual de la fiesta cambios significativos a lo largo de los años?
14. ¿Cómo estos cambios pueden estar relacionados con dinámicas globales o locales?

Conclusiones

15. Según su experiencia, ¿cree que la vestimenta en el "Pase del Niño Viajero" sigue patrones convencionales o ha evolucionado de manera única?

Fuente. Elaboración propia.

Las entrevistas fueron fundamentales para obtener una comprensión detallada de las percepciones y experiencias tanto de los organizadores de la festividad, así como también de los considerados informantes clave. Este enfoque se alinea directamente con nuestro objetivo específico de indagar sobre la significación de los valores gráficos en la festividad y su vinculación con la narrativa identitaria de Cuenca. A través de entrevistas semiestructuradas, exploramos cómo los diversos elementos de la vestimenta, especialmente la del mayoral, son percibidos y comprendidos dentro de la comunidad.

Las preguntas dirigidas a los entrevistados sobre la descripción de la vestimenta y sus significados religiosos y sociales proporcionaron datos cualitativos que confirmaron la influencia de la vestimenta en la percepción y valoración de la fiesta y sus participantes. Además, nuestras entrevistas buscaban desentrañar la conexión entre los valores gráficos de la festividad y la construcción de una narrativa identitaria en Cuenca. Este enfoque permitió acceder a interpretaciones y narrativas directamente de los habitantes y participantes, quienes son los portadores y perpetuadores de estas tradiciones arraigadas, así como también de los académicos quienes han abordado el mismo objeto de estudio desde sus respectivas disciplinas.

La naturaleza cualitativa de las entrevistas capturó la riqueza y complejidad de las experiencias humanas y culturales, ofreciendo una perspectiva profunda y contextualizada que complementa las encuestas cuantitativas. Este método nos permitió explorar matices y significaciones personales asociadas con la vestimenta y la festividad, revelando así los procesos de construcción estética y gráfica identitaria en toda su dimensión.

Además, la interacción directa con los entrevistados facilitó la clarificación de respuestas y la profundización en temas emergentes, proporcionando flexibilidad esencial para comprender fenómenos culturales complejos y dinámicos. En el análisis posterior de las entrevistas, se empleó una metodología rigurosa que incluyó la codificación y análisis temático de las transcripciones. Este proceso permitió identificar patrones emergentes como los valores gráficos y estéticos, la narrativa identitaria, la religiosidad y el estatus social, así como las conexiones emocionales profundas experimentadas por los participantes con la festividad.

Se realizaron diversos análisis cualitativos para comprender mejor las múltiples dimensiones de esta festividad. Estos métodos incluyeron análisis temático, de contenido, comparación interdisciplinaria, análisis de discurso y redes narrativas, proporcionando una visión integral de la significancia y evolución de la fiesta.

El análisis temático identificó y exploró temas recurrentes en las respuestas de los entrevistados, como la importancia cultural del 'Pase del Niño Viajero', los símbolos religiosos en la vestimenta y el impacto de la globalización en las tradiciones locales, destacando cómo diferentes actores sociales interpretan estas dimensiones centrales. El análisis de contenido cuantificó aspectos clave de las entrevistas, como la frecuencia de términos "religiosidad", "identidad cultural" y "patrones globales", para determinar qué aspectos de la fiesta son más significativos para los participantes, proporcionando una base para entender las prioridades de la comunidad.

La comparación interdisciplinaria permitió entender cómo antropólogos, historiadores y diseñadores interpretan la fiesta y sus elementos culturales, revelando similitudes y diferencias en sus enfoques. El análisis de discurso examinó cómo los entrevistados construyen sus respuestas, utilizando metáforas y referencias a la historia y modernidad, revelando actitudes y creencias subyacentes y proporcionando una

comprensión más profunda de las narrativas y construcciones simbólicas. El análisis de redes narrativas identificó y visualizó las conexiones entre diferentes elementos mencionados en las entrevistas, como personajes de la fiesta, elementos simbólicos en la vestimenta y la organización del evento, ayudando a entender cómo se interrelacionan los componentes de la fiesta dentro del discurso de los participantes.

El análisis temático (ver figura 10) permitió identificar y explorar los temas recurrentes en las entrevistas. Uno de los temas más destacados es la importancia cultural de la fiesta, subrayada por varios informantes como Gabriela Eljuri (Antropóloga), quien menciona cómo "el pase del niño viajero es una de las manifestaciones con mayor poder de convocatoria en el Azuay" y que "fue declarada patrimonio cultural e inmaterial de la nación en el año 2008". Esta importancia cultural también se refleja en su papel como una celebración que reúne a la comunidad, como señala Oswaldo Encalada (Filólogo), describiendo la fiesta como "una manifestación de fe de religiosidad de cultura de tradición a la cual están llamadas todas las personas del mundo entero".

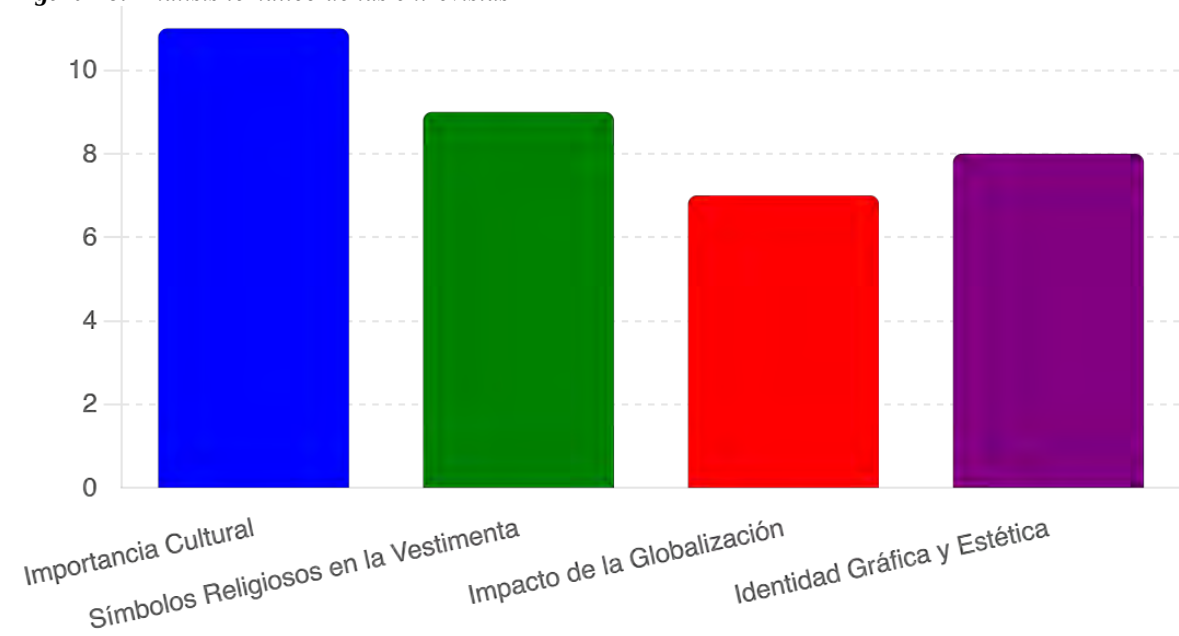
La relevancia de esta festividad se puede contextualizar teóricamente a partir del concepto de patrimonio cultural inmaterial, tal como lo define la UNESCO. Este tipo de patrimonio incluye tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, tales como las prácticas sociales, rituales y eventos festivos. La declaración del 'Pase del Niño Viajero' como patrimonio cultural e inmaterial subraya su importancia no solo local sino también nacional e internacional, asegurando su preservación y transmisión a futuras generaciones.

Otro tema recurrente es la simbología religiosa en la vestimenta, descritos por Jorge Dávila Vásquez (Historiador Novelista) y Susana Gonzáles (Historiadora Socióloga). Dávila Vásquez señala que "la procesión fue creciendo, aumentando de ángeles y pastores", mostrando la diversidad de personajes religiosos representados. Gonzáles agrega que "el pase del niño es un desfile procesional que tiene como centro la imagen del Niño Dios en el que participan niños de la ciudad y del campo con variados disfraces". Esta diversidad de personajes y vestimentas refleja la rica simbología religiosa de la fiesta, lo cual es fundamental para su comprensión y apreciación cultural.

El impacto de la globalización también emergió como un tema clave, con entrevistados como Tamara Landívar (Antropóloga) destacando la inclusión de personajes como Papá Noel y superhéroes, indicando cómo "la televisión y otros personajes empiezan a generar el mismo comercio". Esto refleja una adaptación de la fiesta a las influencias globales, lo que suscita preocupaciones y aceptación en diferentes grados entre los informantes. La globalización, entendida como el proceso de interacción e integración entre las personas, empresas y gobiernos de diferentes naciones, ha traído consigo la mezcla y adopción de elementos culturales diversos. Este fenómeno ha permitido que la fiesta incorpore nuevas figuras y símbolos, enriqueciendo su narrativa y atractivo visual, aunque no sin generar debates sobre la preservación de la autenticidad cultural.

Finalmente, la construcción de identidad gráfica y estética se menciona a través de la riqueza de la vestimenta y los elementos decorativos. Esteban Torres (Diseñador) destaca "los bordados, lentejuelas y colores vibrantes" que caracterizan la fiesta, indicando que estos elementos no solo embellecen la celebración, sino que también refuerzan la identidad visual de la comunidad. Desde una perspectiva teórica, la identidad gráfica y estética se construye a través de símbolos visuales que representan valores, tradiciones y la memoria colectiva de una comunidad. En este caso, los elementos decorativos y la vestimenta en el 'Pase del Niño Viajero' actúan como portadores de significados culturales profundos, contribuyendo a la cohesión social y al sentido de pertenencia.

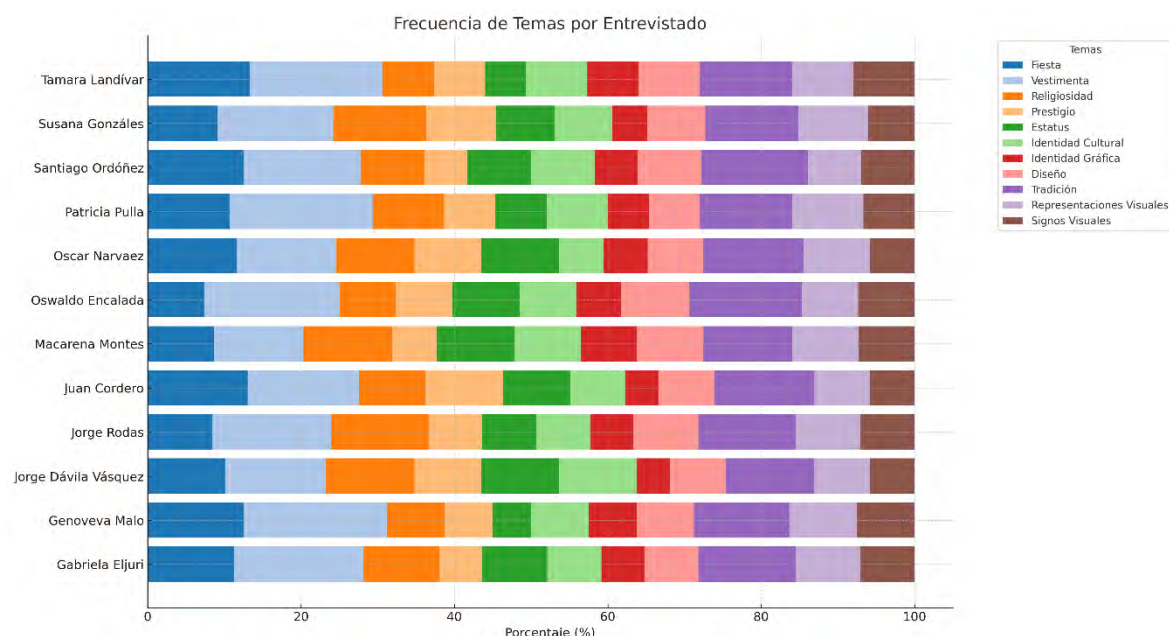
Figura 10. Análisis temático de las entrevistas



Fuente. Elaboración propia.

El análisis de contenido (ver figura 11) se centró en cuantificar la frecuencia de ciertos términos clave mencionados en las entrevistas, permitiendo así una evaluación más objetiva de los aspectos más significativos de la fiesta del 'Pase del Niño Viajero'. Este enfoque cuantitativo complementa los análisis cualitativos previos, proporcionando una visión más detallada y medible de los temas recurrentes en los discursos de los informantes.

Figura 11. *Análisis de contenido de las entrevistas*



Fuente. Elaboración propia.

El término "mayoral" fue el más mencionado, apareciendo 13 veces en las entrevistas. Esto refleja la centralidad de este personaje en la narrativa de la fiesta. El mayoral es una figura emblemática que no solo participa en la procesión, sino que también representa el estatus y el prestigio dentro de la comunidad. Esta importancia se ve reflejada en las descripciones detalladas de su vestimenta y roles, como mencionó un entrevistado: "El mayoral va montado en caballo porque el caballo es un símbolo de estatus de prestigio... lleva por lo general pantalón o pollera las mujeres blusa bellamente bordada y el poncho pero es un poncho de Mayoral que por lo general es terciopelo bordado sombrero". La riqueza y especificidad de estos detalles destacan cómo la figura del mayoral encapsula valores sociales y culturales significativos para la comunidad.

La palabra "identidad" también apareció con frecuencia (3 veces), subrayando cómo la fiesta contribuye a la construcción de una identidad cultural colectiva. La identidad, en

este contexto, se entiende como un proceso dinámico y multifacético, donde la fiesta actúa como un espacio de expresión y afirmación de la comunidad cuencana. Como indicó otro informante, "El pase del niño es central para la identidad cuencana sobre todo sí de otras regiones también, pero sobre todo específicamente de la ciudad de Cuenca... es un tema multitudinario". Esta cita ilustra cómo la festividad es percibida como un elemento fundamental en la cohesión social y la construcción identitaria de la ciudad.

Otros términos como "prestigio", "estatus" y "religiosidad" también fueron relevantes, aunque con menor frecuencia. "Prestigio" y "estatus" se mencionaron en relación con la figura del mayoral y otros participantes destacados, reflejando las jerarquías sociales y los valores de reconocimiento y respeto dentro de la comunidad. Por ejemplo, se mencionó que "El mayoral representa poder, representa prestigio y obviamente, por ejemplo, cuando Rosita Pulla vivía, contaba que ella pedía que sean mayorales a personas que sabía que podían hacerlo porque es costoso". Esto resalta cómo el prestigio y el estatus no solo se asocian con la apariencia y el rol del mayoral, sino también con su capacidad económica y social para participar en la festividad.

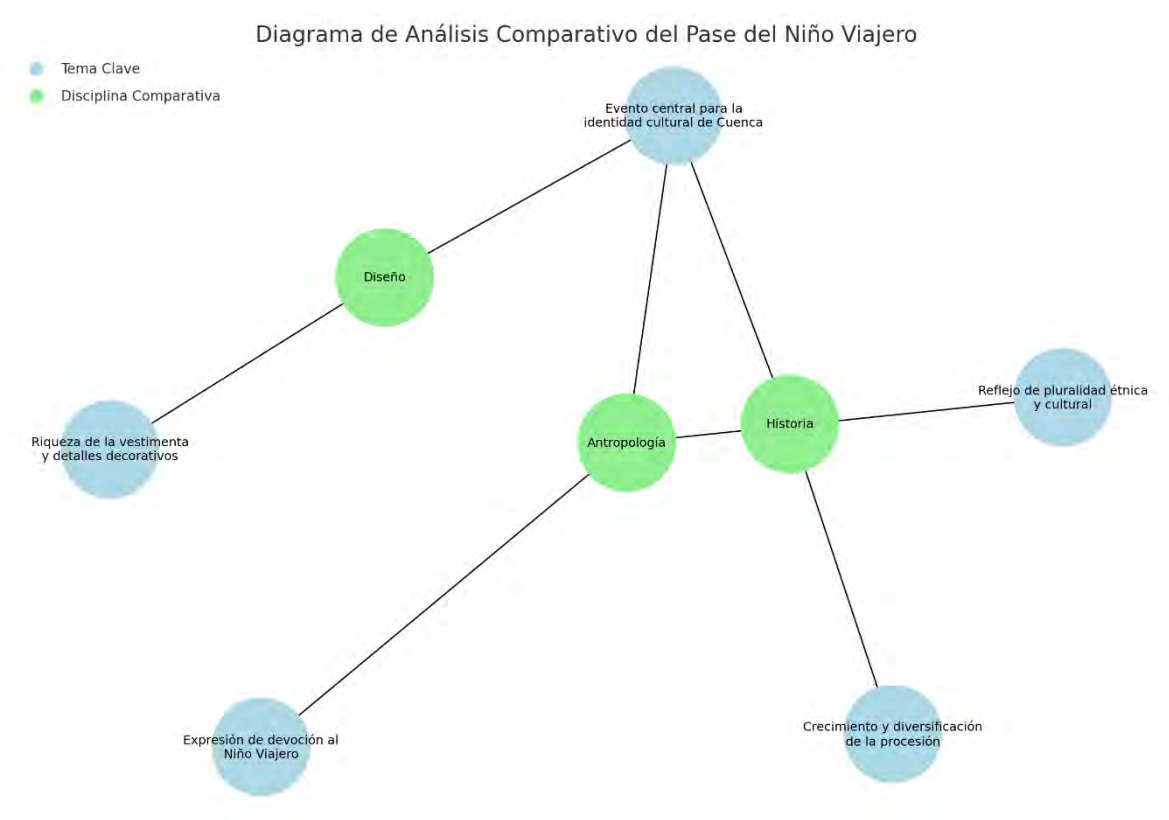
El término "religiosidad" fue mencionado en menor frecuencia, pero sigue siendo un componente crucial de la fiesta. La religiosidad se manifiesta en la devoción y las prácticas religiosas que rodean la procesión, destacando el carácter sagrado y comunitario del evento. Un entrevistado comentó: "La fiesta del pase del niño que lo llevamos a cabo cada 24 de diciembre de todos los años es algo muy importante que nos identifica a Cuenca. Es una manifestación de fe de religiosidad de cultura de tradición a la cual están llamados todas las personas del mundo entero para participar en esta gran manifestación de fe".

Estos resultados subrayan los elementos clave que configuran la narrativa y la percepción de la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' entre los informantes. La frecuencia de los términos mencionados proporciona una base sólida para comprender los valores y las dinámicas sociales que sustentan esta celebración cultural. En términos teóricos, este análisis de contenido resuena con conceptos de antropología cultural y estudios de identidad, donde los eventos festivos y las prácticas culturales se consideran esenciales para la construcción y el mantenimiento de la identidad comunitaria. Al cuantificar la frecuencia de estos términos, se puede apreciar cómo ciertos elementos y personajes de la fiesta se convierten

en símbolos poderosos que articulan y refuerzan las identidades y los valores compartidos de la comunidad cuencana.

El análisis comparativo (ver figura 12) entre las disciplinas de antropología, historia y diseño reveló diferencias y similitudes en la interpretación de la fiesta del 'Pase del Niño Viajero'. Este enfoque interdisciplinario permite una comprensión más rica y matizada, considerando diversas perspectivas académicas que iluminan distintos aspectos de la celebración.

Figura 12. *Análisis comparativo*



Fuente. Elaboración propia.

Los antropólogos, como Santiago Ordóñez y Gabriela Eljuri, se enfocan en la diversidad cultural y los símbolos religiosos, destacando la "manifestación de fe y cultura" que representa la fiesta. Ordóñez enfatiza cómo el evento refleja la pluralidad étnica y cultural de la región, integrando diversas tradiciones y prácticas devocionales. Eljuri subraya la continuidad de esta devoción a lo largo del tiempo, mencionando cómo la fiesta es una "expresión de devoción al Niño Viajero que viene ya desde hace mucho tiempo". Desde un punto de vista teórico, esto se relaciona con el concepto de religiosidad popular en la

antropología, donde las festividades actúan como espacios de interacción y cohesión social, permitiendo la reafirmación de identidades comunitarias y la transmisión de valores culturales.

Los historiadores, como Juan Cordero y Jorge Dávila Vásquez, ponen énfasis en la evolución histórica y la continuidad de la tradición desde la época colonial. Cordero menciona "la importancia religiosa y cultural" de la fiesta, subrayando su papel persistente en la vida de Cuenca a través de los siglos. Dávila Vásquez destaca que "la procesión fue creciendo, aumentando de ángeles y pastores", mostrando la evolución y diversificación de la fiesta. Teóricamente, esto se alinea con los estudios históricos de las festividades que analizan cómo estas prácticas reflejan y responden a cambios sociales, políticos y económicos a lo largo del tiempo, adaptándose y reconfigurándose para mantener su relevancia y significado.

Por otro lado, los diseñadores, como Esteban Torres, se centran en la dimensión estética y visual, destacando "la riqueza de la vestimenta y los detalles decorativos". Malo menciona que "la vestimenta del mayoral es una expresión maravillosa de nuestra cultura popular en donde a través de simbolismos muy propios de nuestra cultura". Desde la perspectiva del diseño, los elementos estéticos y visuales son cruciales para la construcción de una identidad gráfica y cultural. Teóricamente, esto se relaciona con los estudios de la semiótica visual y el diseño cultural, que exploran cómo los símbolos y las imágenes comunican significados profundos y ayudan a consolidar la identidad colectiva.

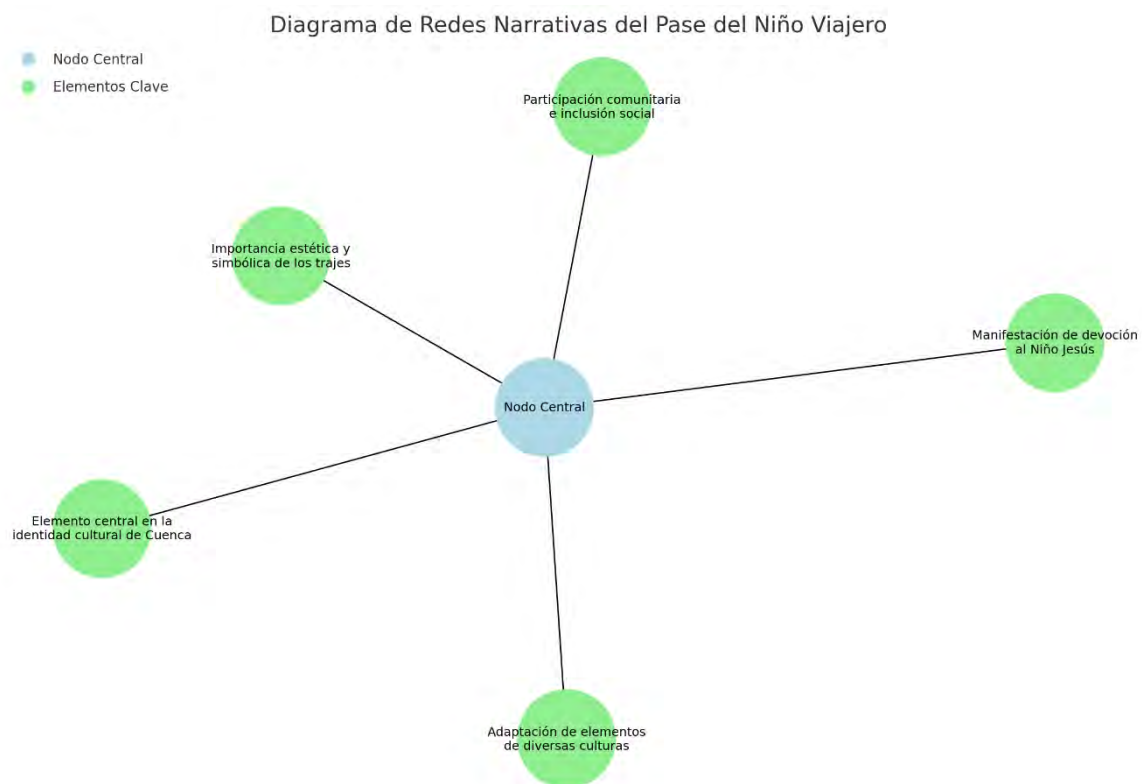
La comparación interdisciplinaria no solo revela diferencias en los enfoques, sino también similitudes significativas. Todos los informantes, independientemente de su disciplina, reconocen la importancia de la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' como un evento central para la identidad cultural de Cuenca. Este consenso subraya cómo la festividad actúa como un nodo de convergencia donde se entrelazan la fe religiosa, la historia compartida y la expresión estética.

Los antropólogos resaltan la capacidad de la fiesta para integrar diversas tradiciones culturales y reforzar la cohesión social, lo que se refleja en la inclusión de personajes y símbolos religiosos variados. Los historiadores aportan una perspectiva temporal, mostrando cómo la fiesta ha evolucionado y se ha adaptado a lo largo del tiempo, manteniendo su

relevancia y resonancia cultural. Los diseñadores, por su parte, destacan el impacto visual y estético de la celebración, subrayando cómo los elementos decorativos y la vestimenta no solo embellecen la fiesta, sino que también transmiten y refuerzan la identidad cultural.

El análisis de redes narrativas (ver figura 13) permitió visualizar las conexiones entre diferentes elementos mencionados en las entrevistas, proporcionando una comprensión más profunda de la interrelación entre estos componentes. Al construir una red de narrativas, se identificó al 'Pase del Niño Viajero' como el nodo central, que conecta con múltiples elementos clave como la religiosidad, la identidad cuencana, la globalización, la vestimenta y la organización del evento. Estas conexiones demuestran cómo la fiesta actúa como un crisol de religiosidad, identidad cultural, estética y adaptaciones globales, revelando la complejidad y riqueza de la celebración.

Figura 13. *Análisis de redes narrativas*



Fuente. Elaboración propia.

El 'Pase del Niño Viajero' se erige como el eje central de la red narrativa, simbolizando su papel fundamental en la vida cultural y social de Cuenca. Este nodo central

conecta de manera significativa con otros aspectos cruciales de la festividad, subrayando su importancia multifacética.

La conexión con la religiosidad es evidente, pues la fiesta es una manifestación de devoción al Niño Jesús. Varios entrevistados, como Gabriela Eljuri, describen la festividad como una "expresión de devoción al Niño Viajero que viene ya desde hace mucho tiempo". Desde un punto de vista teórico, esta conexión puede entenderse a través de la teoría de la religiosidad popular, que explora cómo las prácticas religiosas informales y comunitarias, como las procesiones y festividades, actúan como vehículos para la expresión de la fe y la cohesión social.

El vínculo con la identidad cuencana es igualmente fuerte. La fiesta se presenta como un elemento central en la construcción y mantenimiento de la identidad cultural de Cuenca. Como menciona Oswaldo Encalada, "el mayoral representa poder, representa prestigio". Esta representación no solo refuerza la identidad individual de los participantes, sino también la identidad colectiva de la comunidad. Teóricamente, esto se alinea con la teoría de la identidad social, la cual postula que las personas obtienen una parte significativa de su autoconcepto a través de su pertenencia a grupos sociales.

La conexión con la globalización revela cómo la fiesta ha adaptado elementos de diversas culturas, incorporando personajes como Papá Noel y superhéroes. Tamara Landívar destaca cómo "la televisión y otros personajes empiezan a generar el mismo comercio". Esta adaptación refleja la teoría de la hibridación cultural, la cual sugiere cómo las culturas no son entidades estáticas, sino que están en constante evolución y se mezclan mediante la interacción con otras culturas globales.

La vestimenta es otro componente clave, con descripciones detalladas sobre la importancia estética y simbólica de los trajes usados en la procesión. Esteban Torres menciona "los bordados, lentejuelas y colores vibrantes" como elementos esenciales de la fiesta. Desde una perspectiva teórica, esto puede relacionarse con la semiótica visual, que estudia cómo los símbolos y las imágenes comunican significados. En este contexto, la vestimenta actúa como un medio visual para expresar y reforzar la identidad cultural y el estatus social.

La organización del evento conecta con la participación comunitaria y la inclusión de diversos grupos sociales en la celebración. Jorge Dávila Vásquez señala que "la procesión fue creciendo, aumentando de ángeles y pastores", indicando cómo la estructura del evento se ha diversificado y expandido a lo largo del tiempo. Teóricamente, esto se relaciona con los estudios de antropología social que examinan cómo las prácticas comunitarias y las festividades organizadas refuerzan las estructuras sociales y promueven la cohesión comunitaria.

El análisis del discurso (ver figura 14) permitió explorar a profundidad cómo los entrevistados construyen sus respuestas y qué revelan éstas sobre el objetivo específico de este apartado. Al examinar las entrevistas, se destacan varios elementos discursivos significativos, como el uso de metáforas, la estructura narrativa y las referencias a la identidad y los símbolos de estatus.

Figura 14. *Análisis del discurso*

[illegible]

La recolección de datos se llevó a cabo mediante entrevistas con un cuestionario dirigido a indagar sobre la significación gráfica identitaria desde la perspectiva de los habitantes, participantes y de informantes clave. Se realizó un análisis correlacional entre las respuestas obtenidas y la hipótesis de este proyecto de investigación. Se transcribieron todas

las respuestas, clasificándolas en categorías específicas que referencian la hipótesis, utilizando un análisis de frecuencia de temas realizado previamente. Este proceso fue necesario para determinar las relaciones inherentes y comprobar la hipótesis planteada.

Posteriormente, se mapearon todas las respuestas utilizando analítica de datos con Python, lo cual permitió identificar similitudes y diferencias clave en las respuestas (ver figura 15). Este mapeo facilitó la identificación de los aspectos más relevantes de cada respuesta y su relación con la hipótesis, proporcionando una visión clara y argumentativa que sustenta la conjetura previamente planteada.

Figura 15. *Respuestas mapeadas con analítica de datos*

Entrevistado	Aspectos Clave	Relación con Hipótesis
Gabriela Eljuri (Antropóloga)	Influencia del sincretismo cultural y adaptación de patrones globales.	Refleja cómo los elementos culturales locales se adaptan a influencias globales, afectando la identidad gráfica.
Esteban Torres (Diseñador)	Evolución y hibridación cultural influenciada por migración y globalización.	Demuestra cómo la vestimenta evoluciona respondiendo a influencias globales y migratorias, afectando la representación de estatus.
Jorge Dávila Vásquez (Historiador)	Continuidad histórica y adaptación de elementos visuales y musicales.	Ilustra la adaptación de la festividad a la modernidad, manteniendo la esencia tradicional.
Juan Cordero (Historiador)	Profundidad religiosa y adaptaciones culturales modernas.	Subraya la evolución cultural y su adaptación a la modernidad, afectando la representación visual de la festividad.
Macarena Montes (Historiadora)	Reciprocidad y redistribución como elementos de identidad colectiva.	Enfatiza la importancia de la comunidad y cómo la festividad refuerza la identidad colectiva.
Oswaldo Encalada (Sociólogo)	Integración de elementos tradicionales y modernos en una festividad visual.	Muestra la dinámica cultural de Cuenca y cómo la festividad se enriquece con elementos modernos.
Patricia Pulla (Mantenedora)	Importancia cultural y reflejo de identidad cuencana.	Destaca la representación del estatus y la religiosidad a través de la vestimenta.
Santiago Ordóñez (Sociólogo)	Representación de clases sociales y estratificación a través de la vestimenta.	Analiza cómo la vestimenta y la participación social reflejan y refuerzan la estratificación social.
Susana Gonzales (Antropóloga)	Comunicación de valores religiosos y culturales a través de elementos gráficos.	Discute cómo los elementos gráficos comunican valores religiosos y culturales, interfaz visual entre tradición y contemporaneidad.
Tamara Landívar (Historiadora)	Adaptación de influencias globales sin perder el significado cultural y religioso.	Ilustra cómo la festividad incorpora influencias globales manteniendo su significado cultural y religioso.

Fuente. Elaboración propia.

Las metáforas empleadas por los entrevistados reflejan la magnitud y la cercanía emocional de la fiesta del 'Pase del Niño Viajero'. Jorge Rodas, por ejemplo, se refiere a la procesión como "el quinto río de Cuenca", indicando su importancia vital y omnipresente,

similar a los cuatro ríos que son geográficamente centrales a Cuenca. Rosa Palomeque utiliza la expresión "llegó el viajero" para personificar y acercar emocionalmente la figura del Niño Jesús, sugiriendo una conexión íntima y afectiva con la comunidad.

Desde una perspectiva teórica, el uso de metáforas puede entenderse a través de la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson, la cual sostiene que las metáforas no solo embellecen el lenguaje, sino también estructuran cómo las personas entienden y experimentan el mundo. Las metáforas de "río" y "viajero" ayudan a los participantes a conceptualizar la fiesta como un flujo constante de tradición y devoción que une a la comunidad, reforzando su identidad colectiva.

La estructura narrativa común en las entrevistas incluye un contexto histórico, una descripción de la actualidad y una reflexión personal. Esta estructura ayuda a conectar el pasado con el presente, proporcionando una visión completa y coherente de la evolución de la fiesta. Jorge Dávila Vásquez, por ejemplo, comienza su narrativa con una referencia histórica y luego describe la evolución de la procesión, mostrando cómo ha crecido y cambiado con el tiempo.

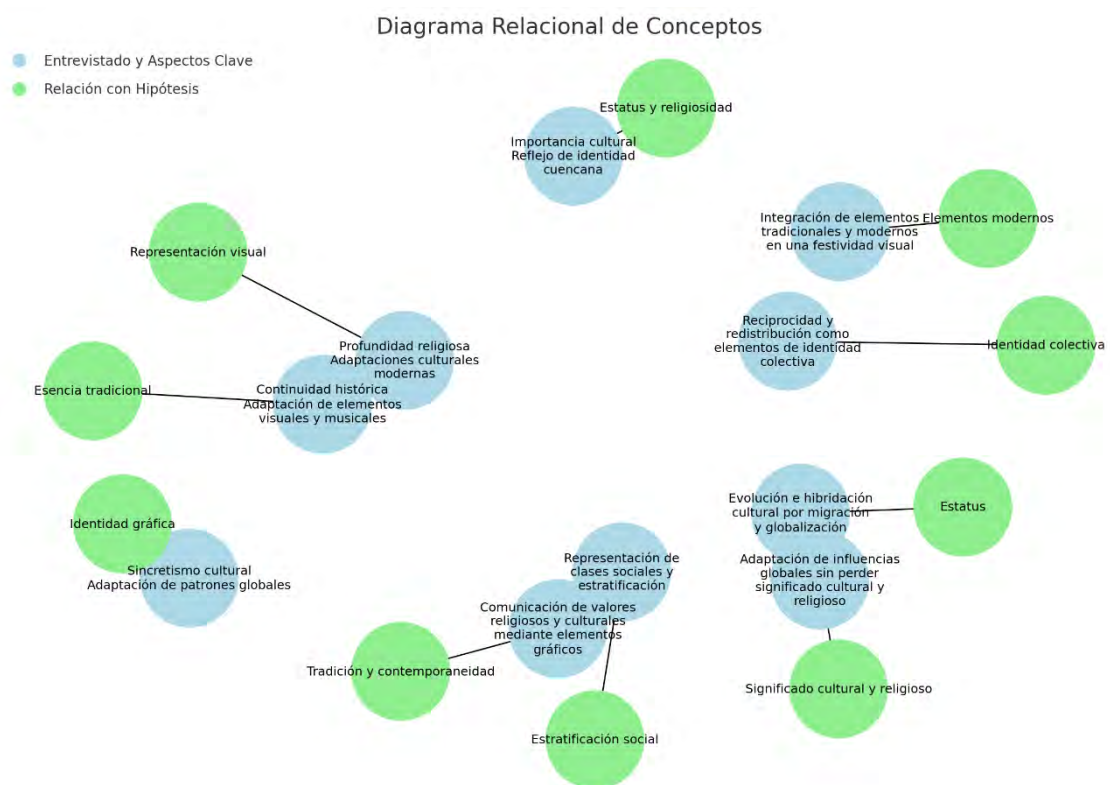
Teóricamente, esta estructura narrativa se relaciona con el enfoque de la historiografía oral, que valora la narración de historias personales y comunitarias como una forma de preservar y transmitir la historia. Al situar la fiesta en un contexto histórico y personal, los entrevistados no solo documentan su evolución, sino también legitiman su relevancia continua en la vida de la comunidad.

Las referencias a la identidad cuencana y los símbolos de estatus y prestigio en la vestimenta subrayan cómo la fiesta sirve para construir y mantener una identidad colectiva. Oswaldo Encalada menciona cómo "el mayoral representa poder, representa prestigio y obviamente, por ejemplo, cuando Rosita Pulla vivía, contaba que ella pedía que sean mayores a personas que sabía que podían hacerlo porque es costoso". Esta afirmación destaca cómo el mayoral no solo es un participante clave en la procesión, sino también un símbolo de la jerarquía social y del estatus económico en la comunidad. Estas referencias pueden analizarse a través del prisma de la teoría de la identidad social de Tajfel y Turner, que sostiene que las personas se identifican a sí mismas y a los demás en función de las pertenencias grupales, las cuales influyen en su comportamiento y en sus relaciones sociales.

En este contexto, la figura del mayoral y su vestimenta actúan como marcadores visibles de estatus y prestigio, reforzando las divisiones y cohesiones sociales dentro de la comunidad cuencana.

Gracias a la analítica de datos, se realizó un análisis relacional entre los conceptos clave extraídos de las entrevistas y la hipótesis de la investigación (ver figura 16). Como resultado, se presentan las conexiones entre la importancia cultural de la fiesta, la vestimenta del mayoral, los elementos religiosos, el estatus social y prestigio, la construcción estética, las identidades culturales, y la evolución y patrones globales.

Figura 16. *Análisis relacional entre los conceptos*



Fuente. Elaboración propia

Importancia cultural de la fiesta

La fiesta 'Pase del Niño Viajero' es el nodo de partida en nuestro diagrama. Esta celebración tiene una gran capacidad de convocatoria y es un evento central en la identidad cuencana. La fiesta no solo es un acto de devoción religiosa, sino también un evento social que une a la comunidad y refuerza los lazos culturales. Este nodo se conecta directamente

con la hipótesis central, subrayando que la relevancia cultural de la fiesta proporciona el contexto necesario para que las representaciones visuales cobren sentido y significado.

Vestimenta del mayoral

La vestimenta del mayoral es un elemento crucial en la construcción de la identidad visual de la fiesta. Este personaje, montado a caballo y vestido con trajes ricamente bordados, simboliza estatus y prestigio. Los detalles en la vestimenta del mayoral, como el terciopelo, los bordados y el sombrero, son manifestaciones tangibles de riqueza y poder. La vestimenta no solo es un reflejo de la posición social del mayoral, sino también un elemento que contribuye significativamente a la estética general de la fiesta.

Elementos religiosos

Aunque algunos entrevistados no reconocen elementos religiosos directos en la vestimenta del mayoral, hay un consenso sobre la presencia de simbolismos religiosos en otros aspectos de la celebración. Los personajes bíblicos como San José, la Virgen y los pastores forman parte integral de la procesión y aportan una dimensión espiritual que es esencial para comprender el significado completo del evento. Estos elementos religiosos están entrelazados con la vestimenta y contribuyen a la construcción de una narrativa visual que refuerza la devoción y la religiosidad local.

Estatus social y prestigio

La vestimenta de los personajes, especialmente del mayoral, refleja claramente su estatus social y prestigio en la comunidad. El uso de caballos, trajes bordados y otros elementos de lujo destaca a aquellos con mayor poder y riqueza. Esta diferenciación visual es una forma de comunicar y reafirmar las jerarquías sociales existentes. La relación entre vestimenta y estatus social es evidente y fundamental para entender cómo se construye y se percibe la identidad en el contexto de la fiesta.

Construcción estética

La construcción estética de la celebración es influenciada de manera significativa por la vestimenta de los personajes. Los trajes coloridos y elaborados no solo aportan valor visual, sino que también ayudan a definir la identidad gráfica del evento. La vestimenta rica

en detalles y simbolismos transforma la procesión en un espectáculo visual que atrae tanto a locales como a visitantes, creando una imagen cohesionada y atractiva de la festividad.

Identidades culturales

La vestimenta en el 'Pase del Niño Viajero' incorpora elementos de diversas identidades culturales, tanto locales como globales. Los trajes reflejan las tradiciones de diferentes regiones y grupos étnicos, integrando símbolos y estilos que representan la diversidad cultural de Ecuador. Esta integración de identidades culturales en la vestimenta es crucial para la construcción de una narrativa visual inclusiva y rica en significado.

Evolución y patrones globales

La fiesta no es estática; ha evolucionado con el tiempo, incorporando influencias de patrones globales. La aparición de personajes modernos y elementos no tradicionales en la vestimenta refleja la adaptación a tendencias culturales más amplias. Estos cambios indican cómo la globalización y las dinámicas locales interactúan para transformar y actualizar la celebración, manteniéndola relevante y atractiva para nuevas generaciones.

Análisis detallado de las entrevistas

El análisis de las entrevistas transcritas revela similitudes y diferencias relacionadas con la hipótesis de la investigación, que sugiere que las representaciones visuales en la fiesta 'Pase del Niño Viajero', expresadas en la vestimenta de los personajes como el mayoral, responden a relaciones de religiosidad, estatus y prestigio, y contribuyen a la construcción estética y gráfica identitaria de Cuenca.

Aspectos clave por entrevistado

Gabriela Eljuri, Antropóloga: destaca la importancia de los elementos visuales en la construcción de la identidad cultural y religiosa en la fiesta. La vestimenta de los personajes refleja su estatus y prestigio dentro de la comunidad, y la religiosidad se expresa a través de símbolos y colores específicos.

Jorge Dávila Vásquez, Historiador y novelista: enfatiza la evolución histórica de la fiesta y la adaptación de los elementos visuales para reflejar cambios en la sociedad. La

vestimenta del mayoral simboliza liderazgo y prestigio, y los diseños gráficos tienen raíces en la religiosidad y tradiciones locales.

Jorge Rodas, fundación Hermano Miguel: discute la influencia de la globalización en la fiesta y la adaptación de elementos visuales para incorporar tendencias globales mientras se mantiene la esencia tradicional. La vestimenta del mayoral y otros personajes clave reflejan estatus y prestigio, con un papel central de la religiosidad en los diseños gráficos.

Juan Cordero, cronista vitalicio de Cuenca: resalta la significancia de los colores y símbolos en las vestimentas, donde cada elemento tiene un significado específico relacionado con la religiosidad y la identidad cultural. La vestimenta del mayoral es símbolo de autoridad y respeto, utilizando elementos gráficos para comunicar estos valores.

Macarena Montes, Historiadora: valora la autenticidad en las representaciones visuales y la adaptación de las tradiciones a los cambios modernos. La vestimenta del mayoral refleja estatus y religiosidad, combinando elementos tradicionales y modernos en los diseños gráficos.

Oswaldo Encalada, Filólogo: se enfoca en la relación entre la religiosidad y los elementos visuales de la fiesta, donde la vestimenta del mayoral refleja devoción y compromiso con la comunidad. Los símbolos y colores en las vestimentas tienen un profundo significado religioso y cultural.

Padre Oscar Narváez, representante de la arquidiócesis de Cuenca: Discute la importancia de la fiesta en la comunidad y la expresión de la fe e identidad cultural a través de los elementos visuales. La vestimenta del mayoral simboliza prestigio y liderazgo, con diseños gráficos que reflejan estos valores.

Santiago Ordóñez, Antropólogo: habla sobre la evolución de la fiesta y la influencia de factores externos en los elementos visuales, manteniendo su esencia tradicional. La vestimenta del mayoral sigue siendo símbolo de estatus y prestigio, con la religiosidad reflejada en los diseños gráficos.

Susana Gonzales, Socióloga e historiadora: enfatiza la autenticidad y tradición en las representaciones visuales de la fiesta. La vestimenta del mayoral refleja estatus y prestigio dentro de la comunidad, con la religiosidad jugando un papel central en los diseños gráficos.

Tamara Landívar, Historiadora: discute la significancia de los elementos visuales en la construcción de la identidad cultural y religiosa en la fiesta. La vestimenta del mayoral es símbolo de autoridad y respeto, con diseños gráficos que tienen un profundo significado religioso y cultural.

Similitudes y diferencias

El análisis revela varias similitudes en términos de la importancia central de la religiosidad en las representaciones visuales de la fiesta, expresada a través de símbolos y colores específicos en la vestimenta. La vestimenta del mayoral es consistentemente vista como un símbolo de liderazgo, autoridad y prestigio dentro de la comunidad. La mayoría de los entrevistados subrayan la importancia de mantener la autenticidad y las tradiciones en las representaciones visuales, a pesar de la influencia de factores externos y la globalización.

En cuanto a las diferencias, algunos entrevistados ponen mayor énfasis en la evolución y adaptación de los elementos visuales a lo largo del tiempo, mientras que otros se centran más en la preservación de las tradiciones. Existen distintas perspectivas sobre el grado de influencia de la globalización en las representaciones visuales, con algunos entrevistados viendo esto como una amenaza a la autenticidad y otros como una oportunidad para enriquecer las tradiciones.

El análisis de discurso y la analítica de datos han permitido una comprensión más profunda de cómo las representaciones visuales en la fiesta 'Pase del Niño Viajero' responden a relaciones de religiosidad, estatus y prestigio, y contribuyen a la construcción estética y gráfica identitaria de Cuenca. Este estudio no solo confirma la hipótesis planteada, sino que también ofrece una visión detallada y argumentativa de las dinámicas sociales y culturales que subyacen en esta celebración.

Artesanos y sacerdotes

Dentro de la recopilación de datos mediante entrevistas, se consideró también a los artesanos y a los priostes como informantes clave para obtener una perspectiva externa a la academia, pero directamente vinculada a la festividad. El análisis de las representaciones visuales de la fiesta 'Pase del Niño Viajero' en Cuenca, Ecuador, se realizó a través de entrevistas cualitativas, buscando entender cómo el diseño interviene en la construcción de una estética y gráfica identitaria relacionada con la religiosidad, el estatus y el prestigio.

La hipótesis de esta investigación sostiene que las representaciones visuales de la festividad popular 'Pase del Niño Viajero' en la vestimenta de los personajes como el mayoral reflejan relaciones de religiosidad, estatus y prestigio, y son componentes clave en la construcción de una estética y gráfica identitaria. Estas representaciones se integran en estrategias de valorización que se alinean con patrones globales convencionales. Para explorar esta hipótesis, se realizaron entrevistas con artesanos, priostes y organizadores de la festividad, quienes proporcionaron insights detallados sobre la organización, decoración y significación cultural del evento.

Se seleccionaron artesanos con una larga trayectoria y vínculo profundo con la festividad, así como también a los organizadores institucionales y no institucionales denominados priostes. Se llevaron a cabo 10 entrevistas abiertas según su disponibilidad. Las entrevistas, grabadas y transcritas para un análisis detallado, se centraron en temas recurrentes como la estética, la identidad gráfica y la percepción de la religiosidad y el estatus en la comunidad cuencana.

Las preguntas clave del análisis fueron: ¿Cómo interviene el diseño en la construcción de una estética y gráfica identitaria desde las representaciones visuales de la fiesta? ¿Qué características morfológicas y cromáticas adquirió Cuenca en el proceso de expansión de la fiesta? ¿Cuáles son los rasgos de la narrativa identitaria de Cuenca en relación con la fiesta? ¿Cómo influye la gráfica en la percepción visual de la ciudad? ¿Qué relaciones existen entre las morfologías de la fiesta y las percepciones de los habitantes? ¿Cómo se vinculan los valores gráficos con la narrativa identitaria de Cuenca?

Según la Lcda. Diana Cárdenas, la organización del evento se inicia con tres meses de antelación, enfocándose en aspectos logísticos que aseguren la correcta ejecución del Pase. Este proceso incluye la colaboración con entidades locales como la Policía Nacional,

la cual, según el Tte. Roger Ochoa, desempeña un rol crucial en el relevo del padrinazgo del "Niño Viajero" y en la seguridad del evento. Aunque no existen políticas formales estrictas, la organización se basa en prácticas y estructuras establecidas en años anteriores, adaptándose a cambios necesarios por razones de seguridad y logística.

El evento sigue una estructura tradicional donde la festividad comienza con el relevo del padrinazgo el 23 de diciembre y culmina con el Pase del "Niño Viajero" el 24 de diciembre. La decoración y los elementos visuales del Pase son seleccionados cuidadosamente para reflejar la cultura y folklore de Cuenca, en consonancia con su carácter religioso. Las comerciantes Lucía Guamán y Yolanda Orellana destacan la importancia de los trajes típicos y su capacidad para transmitir la alegría y el espíritu festivo del evento. Los colores vivos y llamativos generan emociones de alegría y entusiasmo, como explica la Sra. Yolanda Orellana: "Genera mucho entusiasmo mucha alegría porque tiene unos colores vivos y llamativos que hasta se despierta la persona." La continuidad de estos elementos visuales a lo largo de los años ha permitido que el evento evolucione gráficamente, incorporando nuevas ideas y adaptándose a las sensibilidades modernas sin perder su esencia tradicional.

La festividad ha abierto espacios para la expresión de ideas creativas gráficas y visuales. Diseñadores jóvenes están contribuyendo con innovaciones que enriquecen los trajes y elementos decorativos, respetando al mismo tiempo las tradiciones establecidas. La Lcda. Cárdenas menciona: "Ahora las nuevas generaciones nos vamos transmitiendo por el tema de los trajes, les vamos incorporando cosas nuevas al traje." El Pase del "Niño Viajero" es un evento inclusivo que permite la participación de personas de diferentes orígenes y costumbres, aunque se mantiene un enfoque en las tradiciones locales. La inclusión de elementos como el disfraz de Papá Noel ha sido aceptada por las generaciones más jóvenes, aunque algunos entrevistados, como la Lcda. Cárdenas, consideran importante mantener la identidad cultural original del evento.

El prioste desempeña un rol esencial en la organización y éxito del Pase. La elección de la vestimenta del Niño Jesús es una responsabilidad significativa, y en años recientes, se ha destacado el uso de trajes formales que reflejan el estatus y prestigio de las instituciones involucradas, como lo señala el Tte. Ochoa. La imagen del "Niño Viajero" sigue siendo el centro de atención del evento, reforzada por elementos decorativos como los trajes coloridos

y las elaboradas carrozas alegóricas. Estos elementos visuales crean un impacto significativo en la audiencia, destacando la creatividad y el esfuerzo artesanal de los participantes.

El Pase del "Niño Viajero" es un símbolo de la identidad cuencana, representando la continuidad de tradiciones y prácticas culturales a través de generaciones. La importancia de la festividad radica no solo en su dimensión religiosa, sino también en su capacidad para revitalizar la economía local y fortalecer el sentido de comunidad y pertenencia. Las medidas de seguridad se han ajustado para adaptarse a las restricciones de la pandemia, con un enfoque en la protección de los participantes y el cumplimiento de las normativas sanitarias. Estas adaptaciones demuestran la resiliencia de la comunidad y su compromiso con la preservación de sus tradiciones.

Los resultados del análisis identificaron cómo la fiesta y sus elementos visuales contribuyen a la identidad gráfica de Cuenca. Las características morfológicas y cromáticas reflejan colores vivos como el amarillo y el rojo, asociados con la bandera de Cuenca y el espíritu festivo. La narrativa identitaria de Cuenca se fundamenta en la religiosidad, tradición y valor comunitario, destacando la devoción al Niño Jesús y la transmisión de tradiciones a través de generaciones. La gráfica, a través de trajes, colores y personajes representativos, crea una identidad visual distintiva. Los valores gráficos están profundamente ligados a la narrativa identitaria mediante la representación de personajes religiosos y elementos visuales que refuerzan la devoción y tradición de la comunidad.

Guardianes de la tradición

El análisis de las entrevistas con artesanos y priostes revela una profunda conexión entre el diseño de los trajes y adornos, la religiosidad, el estatus y el prestigio dentro de la comunidad cuencana. Esta relación se puede teorizar en varios niveles:

- Nivel estético y gráfico: los elementos visuales de los trajes no solo cumplen una función decorativa, sino que también comunican valores y creencias profundamente arraigados. La elección de colores, materiales y diseños está influenciada tanto por la tradición como por la necesidad de expresar devoción y prestigio.
- Nivel social y religioso: la fiesta del 'Pase del Niño Viajero' actúa como un espacio donde se refuerzan y exhiben las identidades religiosas y sociales. La participación en la fiesta y la calidad de los trajes pueden ser vistos como indicadores de estatus

social, mientras que la devoción religiosa se manifiesta en el esmero y dedicación puestos en cada creación.

- Nivel identitario: la identidad gráfica de Cuenca se construye y se reafirma a través de las representaciones visuales en la fiesta. Los trajes y adornos no solo son símbolos de fe, sino también de una identidad comunitaria que se fortalece a través de la continuidad y la adaptación de las tradiciones.

El diseño en la fiesta 'Pase del Niño Viajero' es una manifestación rica y multifacética de la identidad cuencana. A través de la dedicación de los artesanos, la evolución de los materiales y diseños, y la profunda conexión con la religiosidad, estatus y prestigio, se teje una narrativa visual que es esencial para la comprensión de la cultura y la identidad de Cuenca. Esta investigación no solo aporta una visión detallada y analítica de estos procesos, sino que también resalta la importancia del diseño como un vehículo para la expresión y la preservación de valores culturales y comunitarios.

El Pase del "Niño Viajero" encapsula la riqueza cultural, la religiosidad y la identidad gráfica de Cuenca. Los elementos visuales y estéticos del evento, desde los trajes típicos hasta las carrozas decoradas, desempeñan un papel crucial en la construcción de una identidad gráfica que resuena tanto a nivel local como global. La continuidad y evolución de estas prácticas aseguran que la festividad siga siendo un pilar central de la cultura cuencana, celebrando tanto su pasado como su presente. Esta investigación destaca la importancia del diseño en la construcción de identidades visuales y subraya el rol vital de las prácticas tradicionales en la preservación y transmisión de valores culturales. Al analizar y teorizar sobre las entrevistas realizadas, se revela un tejido rico y multifacético de significados que contribuyen a la comprensión de cómo el diseño puede reflejar y reforzar la identidad de una comunidad.

3.2.2.3. Integración de resultados

El análisis de las encuestas y entrevistas realizadas en el contexto de la festividad del 'Pase del Niño Viajero' reveló hallazgos significativos sobre la significación de los valores gráficos y su vinculación con la narrativa identitaria de Cuenca, Ecuador (ver figura 17). Esta festividad, profundamente arraigada en la ciudad, no solo celebra la devoción religiosa sino también la identidad cultural y social de la comunidad. La hipótesis de esta

investigación propone que las representaciones visuales de esta fiesta, especialmente en la vestimenta de personajes como el mayoral, reflejan relaciones de religiosidad, estatus y prestigio, contribuyendo a la construcción estética y gráfica de la identidad local. Este ensayo explora, a través de un análisis exhaustivo de encuestas y entrevistas, las implicaciones de estos hallazgos para la identidad gráfica de Cuenca.

Figura 17. *Hallazgos significativos*

Aspecto analizado	Descripción	Implicaciones para la identidad gráfica
Construcción de identidad a través de la vestimenta	La vestimenta del mayoral y otros personajes refuerza la identidad gráfica de Cuenca a través de la representación de estatus y prestigio. La riqueza de los bordados y materiales comunica valores y jerarquías sociales.	La vestimenta no solo embellece la festividad, sino que también comunica el poder y el estatus social, fortaleciendo la identidad gráfica de Cuenca.
Elementos religiosos y su significado gráfico	Los elementos religiosos en la festividad, como personajes bíblicos y símbolos sacros, refuerzan la devoción y la identidad cultural. Actúan como anclajes visuales que estructuran la narrativa gráfica del evento.	Los símbolos religiosos fortalecen la cohesión social y la tradición, ayudando a consolidar una identidad visual clara y reconocible.
Estatus y prestigio en la identidad gráfica	Los detalles lujosos en la vestimenta reflejan jerarquías sociales dentro de la festividad. La diferenciación visual refuerza el sentido de pertenencia y exclusividad dentro de la comunidad.	Los trajes y símbolos de prestigio refuerzan la estructura social, actuando como marcadores visuales de diferenciación y jerarquía.
Globalización y adaptación cultural	La festividad incorpora influencias globales, como personajes modernos, sin perder su identidad religiosa y cultural. Esta hibridación enriquece la identidad gráfica y la adapta a un contexto globalizado.	La identidad gráfica se vuelve dinámica y en evolución, integrando elementos externos sin perder su esencia cultural.

Fuente. Elaboración propia

Construcción de identidad a través de la vestimenta

La investigación se basa en datos recolectados mediante encuestas a una muestra de 1065 individuos y entrevistas semiestructuradas a organizadores e informantes clave de la festividad. El análisis incluyó la identificación de temas recurrentes, la codificación de respuestas y la visualización de relaciones entre conceptos clave.

Las encuestas revelaron percepciones importantes sobre la identidad gráfica de Cuenca en el contexto del 'Pase del Niño Viajero'. La muestra, compuesta en su mayoría por mujeres y jóvenes, ofreció una perspectiva contemporánea y diversa. Los datos demográficos mostraron una alta representación de participantes católicos, reflejando la

influencia de la religiosidad en la identidad cultural de la ciudad. Las preguntas enfocadas en la percepción de la identidad y la cultura de Cuenca indicaron que tanto residentes como turistas ven la ciudad a través de una lente tradicionalista y religiosa. La alta valoración de elementos como la arquitectura del centro histórico, las costumbres y tradiciones, y la religiosidad subraya la importancia de estos aspectos en la construcción de la identidad gráfica.

Las entrevistas proporcionaron una comprensión más profunda de las percepciones y experiencias de los participantes. Los informantes destacaron la importancia cultural y religiosa de la festividad, la evolución de la procesión y la influencia de la globalización en las representaciones visuales. El mayoral, con su vestimenta elaborada y su rol central en la procesión, emergió como un símbolo poderoso de estatus y prestigio. Este personaje no solo participa en la celebración, sino que también representa la jerarquía social y el poder dentro de la comunidad. La riqueza y especificidad de los detalles en su vestimenta reflejan valores sociales y culturales significativos para los cuencanos.

La vestimenta de los personajes en el 'Pase del Niño Viajero' desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad gráfica de Cuenca. La figura del mayoral, con su traje ricamente bordado y montado en un caballo, es un símbolo visual potente que encapsula el estatus y el prestigio dentro de la comunidad. La riqueza de los detalles en la vestimenta del mayoral, como el terciopelo y los bordados elaborados, no solo embellece la celebración, sino también comunica visualmente los valores y jerarquías sociales.

Este aspecto estético y simbólico de la vestimenta contribuye significativamente a la identidad gráfica de la festividad. Los trajes coloridos y detallados no solo atraen la atención de los participantes y espectadores, sino también refuerzan la narrativa de la tradición y la continuidad cultural. La vestimenta del mayoral por ejemplo, además de ser una muestra de devoción y respeto, es una manifestación de poder y prestigio, aspectos que son fundamentales en la construcción de la identidad gráfica de la comunidad.

Elementos religiosos y su significado gráfico

La religiosidad es un componente esencial del 'Pase del Niño Viajero'. Los elementos religiosos presentes en la festividad, como los personajes bíblicos y los símbolos sacros, juegan un papel crucial en la narrativa visual del evento. Estos símbolos no solo refuerzan

la devoción y la espiritualidad de la celebración, sino que también contribuyen a la construcción de una identidad gráfica, la cual es profundamente religiosa y cultural.

La incorporación de estos elementos religiosos en la vestimenta y la decoración de la festividad ayuda a crear una narrativa visual coherente que resuena con la identidad cultural y espiritual de Cuenca. Los símbolos religiosos, como las imágenes de santos y las representaciones de escenas bíblicas, además de embellecer la celebración, actúan como anclajes visuales que refuerzan la identidad cultural y religiosa de la comunidad.

Estatus y prestigio en la identidad gráfica

El estatus y el prestigio son elementos que se reflejan claramente en las representaciones visuales del 'Pase del Niño Viajero'. La vestimenta del mayoral y otros personajes destacados es una manifestación tangible de estas jerarquías sociales. Los detalles lujosos y los materiales costosos utilizados en estos trajes son una forma de comunicar y reafirmar el estatus social y el prestigio de los participantes.

Esta diferenciación visual es crucial para la identidad gráfica de la festividad, pues ayuda a definir y reforzar las jerarquías sociales dentro de la comunidad. La vestimenta y los símbolos de prestigio no solo embellecen la celebración, sino que también actúan como marcadores visuales de poder y riqueza. Estos elementos son esenciales para la construcción de una identidad gráfica que refleje y celebre la diversidad y la estructura social de Cuenca.

La identificación de la vestimenta del mayoral como un elemento clave en la construcción de la identidad gráfica de la festividad del 'Pase del Niño Viajero' puede ser entendida a través de la teoría de la identidad social de Henri Tajfel y John Turner. Esta teoría postula que la identidad social de una persona está fuertemente influenciada por su pertenencia a ciertos grupos sociales. Según Tajfel y Turner, los individuos buscan mantener una autoimagen positiva asociándose con grupos que poseen un estatus elevado y distinguiéndose de aquellos quienes no lo tienen.

En el contexto del "Pase del Niño Viajero," el mayoral y su vestimenta elaborada actúan como marcadores visibles de estatus y prestigio dentro de la comunidad cuencana. Este rol no es meramente ceremonial; representa una posición de poder y respeto, reconocida por los miembros de la comunidad. La riqueza y los detalles en la vestimenta del mayoral,

como el terciopelo, los bordados y el sombrero, simbolizan no solo la riqueza material, sino también un linaje cultural y social que ha sido transmitido de generación en generación.

La vestimenta del mayoral refuerza tanto las divisiones como las cohesiones sociales dentro de Cuenca. En términos de divisiones, la ostentación de trajes costosos y detallados marca claramente la diferencia entre quienes pueden permitirse ser mayores y aquellos que no. Este acto de diferenciación es crucial para la teoría de la identidad social, pues las personas dentro de un grupo (en este caso, los mayores) experimentan un sentimiento de superioridad y exclusividad. Por otro lado, la cohesión social también es fortalecida por la figura del mayoral. Al actuar como un representante visual de la festividad, el mayoral une a la comunidad bajo un símbolo común que todos pueden reconocer y celebrar. Esto no solo refuerza la identidad colectiva de los cuencanos, sino también proporciona un punto de referencia claro y constante en la narrativa visual de la festividad.

Desde una perspectiva de diseño y estética, la vestimenta del mayoral además de cumplir una función de diferenciación social, contribuye significativamente a la identidad gráfica de la festividad. La riqueza de los bordados, los colores vibrantes y los materiales de lujo utilizados en estos trajes son elementos visuales que comunican una narrativa de prestigio y tradición. Esta estética no es estática; evoluciona con el tiempo, incorporando nuevas influencias y tendencias, pero siempre mantiene una conexión con sus raíces culturales.

Globalización y adaptación cultural

La globalización ha tenido un impacto significativo en la festividad del 'Pase del Niño Viajero'. La inclusión de personajes y símbolos globales, como Papá Noel y los superhéroes, refleja una adaptación a las influencias globales sin perder el significado cultural y religioso de la festividad. Esta hibridación cultural enriquece la narrativa visual de la celebración y la hace más atractiva y relevante para una audiencia global.

La incorporación de estos elementos globales en la festividad no solo refleja la adaptación cultural, sino también contribuye a la construcción de una identidad gráfica que es dinámica y en constante evolución. La mezcla de tradiciones locales con influencias globales crea una narrativa visual rica y multifacética que resuena tanto a nivel local como

internacional. Esta hibridación es un reflejo de la capacidad de la comunidad cuencana para integrar nuevas influencias mientras mantiene su identidad cultural y religiosa.

La festividad del 'Pase del Niño Viajero' es un evento central en la construcción de la identidad gráfica de Cuenca. La vestimenta de los personajes, los elementos religiosos y los símbolos de estatus y prestigio son componentes esenciales que contribuyen a esta identidad. La integración de influencias globales y la adaptación cultural enriquecen la narrativa visual de la festividad, haciendo que la identidad gráfica de Cuenca sea dinámica y relevante en un contexto global. Las implicaciones para la identidad gráfica son profundas, pues la festividad no solo celebra la devoción y la tradición, sino que también actúa como un medio para comunicar y reforzar los valores culturales y sociales de la comunidad. La construcción de una identidad gráfica coherente y rica en significado es crucial para la preservación y promoción de la cultura cuencana en un mundo cada vez más globalizado.

3.2.3. Tercera etapa: caracterización y clasificación de las representaciones visuales

El "enfoque comparativo de representaciones visuales" en el análisis del 'Pase del Niño Viajero' es esencial para examinar y contrastar las manifestaciones visuales a lo largo del tiempo y en distintos contextos socioculturales. Esto se relaciona con el tercer objetivo específico de esta investigación: caracterizar y clasificar los elementos gráficos provenientes de la fiesta popular en relación con las dimensiones morfológicas, compositivas y enunciativas. Basado en la recopilación de fotografías, ilustraciones y registros gráficos, esta fase analiza similitudes, divergencias y evoluciones en la representación de la festividad, identificando patrones visuales, elementos recurrentes y transformaciones estilísticas que profundizan nuestra comprensión de la dinámica cultural y la expresión colectiva. Cada elemento gráfico se clasifica y caracteriza según su función, estilo y contexto de uso, revelando patrones, tendencias y peculiaridades que contribuyen a la identidad visual única de la fiesta. Esto permite entender la diversidad y complejidad de la producción gráfica identitaria en su contexto, mostrando una imagen cohesionada y dinámica de la festividad.

Para llevar a cabo lo mencionado, se siguió un proceso estructurado que incluyó la delimitación espaciotemporal, de fuentes y la morfológica. La delimitación espaciotemporal se centró en la ciudad de Cuenca, Ecuador, y abarcó el periodo desde 1961 hasta 2019. Este recorte permitió recolectar información teórica y gráfica relevante para el análisis. La

investigación se enfocó en las vestimentas del mayoral y la mayorala, específicamente en la chusma o poncho y la pollera. Estas prendas son representativas por su complejidad y carga simbólica.

Se establecieron diversos medios para la recolección de imágenes, incluyendo archivos personales de artesanos, archivos de museos y monasterios, registros propios del evento en 2019, fotografías de textos académicos, bancos de imágenes proporcionados por historiadores, así como de recursos en línea. Además, se realizaron entrevistas con artesanos y otros informantes clave para obtener relatos que complementaron la información gráfica. Esta diversidad de fuentes garantizó una base sólida y variada para el análisis.

La delimitación morfológica se centró en variables e indicadores aplicados a las imágenes. Se incluyeron elementos del traje tradicional del mayoral y la mayorala (poncho, paño, pollera y sombrero). Este enfoque permitió organizar un banco de 636 fotografías, de las cuales se seleccionó una muestra intencional y no probabilística, basada en las características visuales relevantes para los objetivos de la investigación.

Para formar el corpus investigativo, se recolectaron y clasificaron las 636 imágenes según los cuatro tipos de soportes mencionados. La selección se realizó con el apoyo de Python, permitiendo un filtrado preciso para evitar repeticiones y asegurar que las imágenes escogidas tuvieran una presencia gráfica significativa dentro de su respectivo período. Este proceso garantizó que la muestra fuera representativa y adecuada para el análisis, priorizando aquellas imágenes que mejor reflejaban las características visuales de interés. Se excluyeron aquellas que solo servían para comparación, dando como resultado un corpus especializado de 20 recursos gráficos (ver figura 18).

El corpus especializado incluyó representaciones visuales inscritas en las vestimentas del mayoral y la mayorala, prestando particular atención a la chusma o poncho y la pollera debido a su carga simbólica. Los criterios de selección se basaron en criterios externos (género, origen y finalidad de las prendas, asegurando una variedad de contextos situacionales), internos (formas de manifestación y presentación del recurso visual, cumpliendo con los recursos básicos y de relación de la forma, así como de organización y valoración formal) e históricos (incidencia del tiempo histórico y eventos coyunturales, como las olas migratorias y su impacto en la celebración y la figura del mayoral).

Dentro del criterio de selección aplicado, es pertinente destacar que se siguió una rigurosa metodología para la selección de cada pieza gráfica. Esto implica que, a partir de la fuente previamente recopilada, se llevó a cabo un proceso sistemático en el cual se consideraron diversos factores relevantes, como la incidencia de aspectos históricos y eventos coyunturales, entre ellos las olas migratorias, y cómo estas impactaron en la celebración y en la figura del Mayoral.

Figura 18. *Corpus especializado*



Fuente. Elaboración propia

Entre 1961 y 2019, se identificaron tres hitos significativos que influyeron en el proceso de selección. El primero ocurrió durante la primera ola migratoria en las décadas de 1970 y 1980, cuando numerosos ecuatorianos emigraron a países vecinos como Venezuela y Colombia. Este fenómeno propició el envío de remesas, es decir, dinero enviado por los migrantes a sus familias en Ecuador. Las entrevistas con informantes clave confirmaron que estas remesas permitieron a las personas involucradas en las celebraciones invertir en la decoración y confección de trajes, así como en las alegorías circundantes, dotándolas de mayor esplendor.

La migración ecuatoriana durante las décadas de 1970 y 1980 estuvo motivada por factores económicos y sociales. La crisis de la deuda, la hiperinflación y los programas de austeridad afectaron especialmente a los ecuatorianos de clase trabajadora, incluyendo a pequeños agricultores, muchos de los cuales optaron por emigrar en busca de mejores oportunidades.

Venezuela, en particular, se convirtió en un destino atractivo debido a su prosperidad económica en ese período, impulsada por la bonanza petrolera. El país ofrecía perspectivas similares a las de las naciones desarrolladas del Atlántico Norte, lo cual atrajo a migrantes de diversos países de la región.

Las remesas enviadas por los migrantes ecuatorianos tuvieron un impacto significativo en la economía y la sociedad del país. En 2023, Ecuador recibió 5.447,5 millones de dólares en remesas, equivalentes al 4,6% del PIB, siendo este el mayor monto recibido en los últimos 16 años. Estas remesas provinieron principalmente de Estados Unidos (71%), España (16%) e Italia (3%).

El segundo hito corresponde a la segunda ola migratoria, una de las más significativas en la historia del Ecuador, que tuvo lugar a finales de los años 90 e inicios de los 2000. Esta migración masiva fue desencadenada por la grave crisis política y económica provocada por el feriado bancario de 1999, evento que afectó gravemente las cuentas bancarias de los ecuatorianos.

Como consecuencia, entre 500.000 y 1 millón de ecuatorianos emigraron al extranjero entre 1998 y 2006. Estados Unidos e Italia fueron destinos importantes, al igual que España, donde pocos ecuatorianos habían vivido anteriormente y donde podían ingresar

sin visa como turistas (la ley cambió en 2003). Esta migración fue mucho más diversa geográfica y socioeconómicamente que el período de emigración anterior.

Este proceso migratorio también estuvo marcado por el envío de remesas, lo cual provocó cambios significativos en las celebraciones culturales. Las comunidades migrantes, mayoritariamente provenientes de la región austral del Ecuador, aportaron elementos de aculturación o hibridación cultural, un fenómeno que Gabriela Eljuri definió en su entrevista como una “hibridación forzada”.

Las remesas enviadas por los migrantes ecuatorianos se convirtieron en una fuente importante de ingresos para muchas familias ecuatorianas y para la economía en general. Además del apoyo económico, las remesas desempeñaron un papel crucial en la preservación y enriquecimiento de las tradiciones culturales. Las inversiones en celebraciones, trajes y decoraciones no solo fortalecieron la identidad cultural, sino también fomentaron la cohesión social y comunitaria. Este fenómeno refleja cómo la migración y las remesas pueden influir positivamente en la vida cultural de las comunidades de origen, más allá de los beneficios económicos directos.

El tercer hito corresponde a la tercera ola migratoria, desarrollada durante la década de 2010, cuando los ecuatorianos emigraron mayoritariamente hacia países europeos. Aunque esta ola no tuvo un impacto tan significativo como la segunda, estuvo caracterizada por la masificación de la celebración. Es en este período específico cuando la fiesta comenzó a ser conocida como el "Quinto Río de Cuenca", debido al gran poder de convocatoria que alcanzó gracias al apoyo económico proporcionado por los migrantes. Las remesas y las encomiendas enviadas desde el extranjero jugaron un rol fundamental, permitiendo a las familias locales asumir el papel de priostes y contribuir al desarrollo de la festividad.

La denominación "Quinto Río de Cuenca" hace referencia al Pase del Niño Viajero, una de las celebraciones religiosas más emblemáticas de la ciudad, que se lleva a cabo cada 24 de diciembre. Esta festividad congrega a miles de fieles que recorren el Centro Histórico con disfraces, color y villancicos, en una manifestación de fe y alegría.

La migración internacional ha tenido un impacto significativo en la economía ecuatoriana, especialmente a través de las remesas enviadas por los migrantes. En 2022, las

remesas a Ecuador alcanzaron los 4.400 millones de dólares, lo que refleja la importancia de estos recursos para muchas familias en el país.

Además del apoyo económico, las remesas han influido en la vida cultural de las comunidades de origen. Las inversiones en celebraciones, trajes y decoraciones no solo fortalecen la identidad cultural, sino también fomentan la cohesión social y comunitaria. Este fenómeno refleja cómo la migración y las remesas pueden tener un impacto positivo más allá de los beneficios económicos directos.

En síntesis, las olas migratorias y las remesas asociadas han desempeñado un papel crucial en la evolución y enriquecimiento de la celebración, influyendo tanto en su estética como en su significación cultural. Estos fenómenos han sido clave para entender los cambios en la figura del Mayoral y en la configuración de las expresiones gráficas vinculadas a la fiesta.

3.2.3.1. Fichas de análisis e interpretación de las representaciones visuales

Como bien se sostuvo a lo largo del presente escrito, la propuesta se centra en un modelo para el análisis e interpretación de los signos inscritos en la vestimenta de los personajes más representativos de la festividad, particularmente del Mayoral. Para ello, resultó indispensable la inclusión de fichas de análisis. Dichas fichas no solo registran las piezas pertenecientes al corpus especializado, sino que también incorporan un análisis detallado en las dimensiones morfológica, compositiva y enunciativa.

Estas fichas documentan lo que ya se había identificado en etapas previas al modelo de análisis e interpretación: la reelaboración de los signos presentes en la vestimenta del Mayoral. Para lograr este objetivo, se llevó a cabo un riguroso proceso de digitalización. Este proceso comenzó con la corrección de las fotografías para mejorar su apreciación visual, seguida por el dibujo vectorial utilizando el editor gráfico Adobe Illustrator. Este procedimiento, aunque laborioso, fue fundamental y demandó una cantidad significativa de tiempo para trabajar con las 20 piezas que conforman el corpus especializado.

Gracias a este meticuloso proceso de digitalización y reelaboración, fue posible identificar elementos esenciales como el módulo, el supermódulo y la estructura, los cuales en conjunto conforman el diseño traspalado desde las vestimentas. Además, a través del

dibujo vectorial y la posterior identificación de estos elementos, se pudieron aislar los signos independientes, también denominados unidades mínimas, que están presentes en cada pieza analizada. Estas unidades mínimas representan un desplazamiento visual de las representaciones simbólicas inscritas en las vestimentas de los personajes, específicamente del Mayoral, dentro de esta festividad.

Una vez completado el proceso de redibujo y la identificación de los signos independientes, se procedió al análisis correspondiente en cada una de las dimensiones propuestas: morfológica, compositiva y enunciativa. Este enfoque integral permitió desentrañar las complejidades y significados de los signos, ofreciendo una comprensión más profunda de su papel en la configuración visual y simbólica de la festividad.

El análisis de la **dimensión morfológica** es fundamental para descomponer los elementos básicos que constituyen el diseño gráfico. Esta dimensión se enfoca en los recursos visuales primarios de la forma y sus relaciones, tales como puntos, líneas, contornos, planos, volumen, textura, color, matiz, tono, saturación, iluminación, luz y sombra, dirección, proporción, ubicación, escala y sentido. Explorar estos componentes permite comprender cómo cada elemento visual contribuye a la percepción general del diseño. Por ejemplo, en la imagen del poncho y la pollera, los puntos brillantes y las líneas formadas por la disposición de los adornos generan patrones florales que resultan esenciales para la identidad del diseño. El análisis de la textura y los colores saturados destaca cómo estos elementos visuales se combinan para crear una obra coherente y estéticamente agradable. Asimismo, comprender la iluminación y la dirección de la luz es crucial para apreciar la tridimensionalidad y la profundidad del diseño, aspectos que enriquecen la percepción visual y dotan a la composición de un mayor dinamismo y realismo.

La **dimensión compositiva** se centra en cómo los elementos visuales se combinan y organizan para formar una composición coherente. Este análisis incluye la evaluación de analogías, contrastes, jerarquía, efectos perceptivos, repetición, regularidad, ritmo, simetría, orden, simplicidad, complejidad, equilibrio y unidad. Examinar estas combinaciones es esencial para entender cómo se logra un diseño equilibrado y armónico. Por ejemplo, la repetición y la simetría de los patrones florales en el poncho y la pollera crean una estructura visual rítmica y coherente, lo cual resulta clave para su atractivo estético. El contraste entre los colores brillantes de los adornos y el fondo oscuro del tejido resalta los detalles y

jerarquiza los elementos del diseño, guiando la atención del observador. Evaluar estos aspectos compositivos permite identificar las técnicas utilizadas para lograr un diseño efectivo y atractivo.

La **dimensión enunciativa** del diseño gráfico es fundamental para explorar su sentido y significado, considerando factores lingüísticos y extralingüísticos, el contexto de producción, y aspectos físicos, así como conceptos como lo mostrado y lo no mostrado, y las variantes e invariantes en el tiempo y el espacio. Este enfoque no solo permite comprender el diseño como una expresión estética, sino también como un medio de comunicación que refleja y refuerza la identidad cultural de una comunidad.

En el caso del poncho y la pollera de Cuenca, los patrones florales y los colores vibrantes no son meramente decorativos, sino que constituyen un texto visual cargado de significado, narrando historias locales y reafirmando el sentido de pertenencia. Según Roland Barthes, esta polisemia permite que el diseño sea interpretado de múltiples maneras, dependiendo del contexto cultural del observador. Además, lo no mostrado, como las influencias históricas o los procesos migratorios que han dado forma a estos diseños, es igualmente revelador y contribuye a la riqueza del mensaje.

Como señala Victor Margolin, el diseño gráfico trasciende su función estética para convertirse en un reflejo cultural y un agente de cambio. Elementos invariantes, como las técnicas artesanales tradicionales, garantizan la autenticidad y conexión con las raíces culturales, mientras que las variantes, como la evolución de materiales y patrones, permiten su adaptación a contextos contemporáneos.

En este sentido, el diseño gráfico no solo embellece, sino que actúa como un medio narrativo que conecta pasado y presente, preservando valores culturales y proyectándolos hacia el futuro. Es una herramienta esencial para entender cómo las comunidades construyen y comunican su identidad frente a las transformaciones globales.

A continuación, se presentan las 20 fichas correspondientes al análisis e interpretación de cada pieza gráfica que conforma el corpus especializado de este estudio. Cada análisis ha sido elaborado de manera específica e individualizada, permitiendo abordar las características particulares de cada pieza gráfica desde una perspectiva analítica integral.

Este enfoque asegura un nivel de rigurosidad metodológica que enriquece los resultados y proporciona información argumentativa clave para sustentar la hipótesis planteada.

Cada ficha analiza aspectos fundamentales como la morfología, cromática, composición y elementos simbólicos, relacionados intrínsecamente con los valores culturales y estéticos presentes en el contexto de la festividad *Pase del Niño Viajero*. Estas dimensiones no solo permiten interpretar las piezas gráficas en su singularidad, sino también identificar patrones comunes que contribuyen a la construcción de una estética y gráfica identitaria para la ciudad de Cuenca.

La inclusión de este análisis detallado cumple un doble propósito: por un lado, profundiza en el entendimiento de las grafías y sus interrelaciones con las tradiciones culturales y religiosas locales; y por otro, refuerza la capacidad de la investigación para validar su hipótesis central. Específicamente, se confirma cómo las representaciones visuales de estas festividades reflejan valores de religiosidad, estatus y prestigio, a la vez que se integran en procesos de valorización gráfica articulados con patrones globales de diseño.

Adicionalmente, el análisis de las piezas se fundamenta en enfoques teóricos reconocidos en los campos del diseño gráfico, la antropología visual y los estudios culturales. Se ha recurrido por ejemplo, a los planteamientos de Donis A. Dondis (1973) sobre los elementos básicos del lenguaje visual y su capacidad para transmitir significados universales y contextuales. Asimismo, se han utilizado metodologías comparativas para examinar las similitudes y diferencias entre las piezas, permitiendo identificar tendencias estilísticas y transformaciones a lo largo del período de estudio (1961–2019).

El enfoque argumentativo de estas fichas también se enriquece con la integración de metodologías cualitativas. Por ejemplo, se han incorporado entrevistas con diseñadores gráficos y actores clave en la producción visual de las festividades, lo cual ha permitido contrastar las interpretaciones analíticas con la perspectiva de los creadores. Además, se han realizado estudios de percepción visual con habitantes y visitantes de Cuenca para explorar cómo estos grupos interpretan los valores gráficos plasmados en las piezas.

De esta manera, las fichas no solo constituyen una herramienta para el análisis individual de las piezas, sino que también generan un marco interpretativo que respalda la hipótesis central del estudio. Este marco se alinea con los objetivos de la investigación,

aportando un análisis crítico que vincula las representaciones gráficas con la construcción de una identidad visual que refleja los valores y características distintivas de la ciudad de Cuenca y su festividad más emblemática.