

### **3.2.3.2. Análisis del dimensionamiento morfológico**

Los resultados del análisis morfológico de las fichas que componen el corpus de investigación evidencian un lenguaje visual complejo, profundamente arraigado en la identidad cultural del Pase del Niño Viajero. Este lenguaje se articula a través de elementos gráficos como puntos, líneas, contornos, colores y texturas, los cuales no solo cumplen funciones decorativas, sino también trascienden lo estético para actuar como portadores de significados culturales, históricos y religiosos.

En todas las fichas analizadas, los puntos surgen como elementos fundamentales que aportan ritmo y dinámica a las composiciones. Su ubicación estratégica, ya sea en el fondo o alrededor de las flores principales, genera patrones repetitivos que estructuran visualmente el espacio y conectan los elementos principales. Esta recurrencia subraya la importancia del ritmo visual en los diseños ornamentales, alineándose con lo que Dondis (1997) denomina "elementos de organización formal" dentro de las composiciones visuales. Además, el uso constante de puntos enfatiza el carácter decorativo y simbólico de estos diseños, evocando una sensación de festividad y vitalidad intrínseca a las celebraciones religiosas del Pase del Niño Viajero.

Las líneas, por su parte, desempeñan un papel crucial al conectar los distintos elementos dentro de cada composición. Su trazo curvilíneo y orgánico refuerza el dinamismo y la fluidez visual, guiando la mirada del observador a través del diseño. En consonancia con lo que Arnheim (1974) describe como "la percepción de movimiento implícito," las líneas contribuyen a una experiencia visual que trasciende la bidimensionalidad, sugiriendo continuidad y vida dentro de la composición. Este uso de líneas refleja también una conexión con patrones naturales y vegetales, elementos recurrentes en las tradiciones gráficas y culturales de Cuenca.

El contorno, definido y preciso en cada ficha, asegura la claridad y la legibilidad de los elementos gráficos. Este enfoque coincide con la teoría de la "claridad perceptual" propuesta por Wong (1993), quien argumenta cómo los contornos bien definidos son esenciales para distinguir las formas dentro de una composición compleja. En el contexto de las festividades religiosas, esta claridad permite que los motivos decorativos sean interpretados como símbolos culturales específicos, reforzando su función identitaria.

El uso del color en las composiciones analizadas es particularmente significativo. Las paletas cromáticas empleadas, dominadas por tonos vibrantes como el rojo, amarillo, azul y verde, no solo generan contrastes visuales impactantes, sino que también están cargadas de simbolismo cultural y religioso. El rojo, por ejemplo, recurrentemente asociado con la pasión y la devoción, sirve como fondo unificador en muchas de las composiciones, mientras que los tonos amarillos y azules refuerzan la vitalidad y la espiritualidad del diseño. Según Küpper (2002), el color además de embellecer actúa como un medio para transmitir significados profundos, lo cual es evidente en estas composiciones.

En cuanto a la textura, aunque es principalmente visual, se percibe una riqueza ornamental a través de la repetición de patrones, puntos y detalles internos en flores y hojas. Esta textura visual refuerza la conexión entre los diseños gráficos y las técnicas artesanales tradicionales, como los bordados y tejidos característicos de los trajes del mayoral. La teoría de la "experiencia táctil visual" de Heller (2008) resulta pertinente aquí, pues sugiere cómo los diseños gráficos pueden evocar una sensación táctil a pesar de su bidimensionalidad.

Un análisis más profundo de las proporciones y escalas utilizadas revela un equilibrio intencionado entre los elementos principales, como las flores y los secundarios como los puntos y las hojas. Este equilibrio asegura una jerarquía visual clara, en la que los elementos más grandes y vibrantes atraen la atención, mientras que los detalles menores complementan la composición sin competir por protagonismo. Esta jerarquía se alinea con los principios de diseño establecidos por Beatrice Warde (1930), quien abogaba por la "transparencia funcional" en los diseños, permitiendo que cada elemento cumpla un propósito específico dentro del todo.

Otro aspecto recurrente en las fichas es la organización espacial y la ubicación de los elementos, que tienden a seguir patrones simétricos y repetitivos. Esta regularidad crea un ritmo visual que, como explica Munari (2008), es fundamental para generar orden y armonía en las composiciones visuales. Además, la simetría y la repetición refuerzan la familiaridad cultural de los diseños, conectándolos con las tradiciones gráficas de la festividad.

Sin embargo, también se observan diferencias significativas entre las fichas. Algunas composiciones presentan un mayor grado de tridimensionalidad sugerida, logrado a través de sombras y superposiciones, mientras que otras enfatizan una bidimensionalidad más

plana. Estas variaciones reflejan no solo las interpretaciones estilísticas individuales de los diseñadores, sino también la evolución de las técnicas gráficas a lo largo del tiempo. Esta adaptabilidad estilística se alinea con la noción de "traducción cultural" de Hall (1997), que destaca cómo los elementos culturales pueden transformarse para mantener su relevancia en contextos contemporáneos.

La relación entre figura y fondo también varía entre las fichas, pero en todas se mantiene una separación clara que asegura la legibilidad y el impacto visual de los elementos decorativos. Este principio, que se encuentra en el centro de la teoría Gestalt, permite que las composiciones sean tanto atractivas como funcionales, al guiar eficazmente la atención del observador.

Dicho análisis confirma que los elementos gráficos asociados al Pase del Niño Viajero no solo actúan como adornos visuales, sino que también desempeñan un papel esencial en la construcción y preservación de una identidad cultural rica y compleja. Al combinar tradiciones artesanales con adaptaciones estilísticas modernas, estas representaciones gráficas encapsulan los valores de religiosidad, prestigio y comunidad que son centrales a la festividad. Este "común denominador" subraya la relevancia de los diseños gráficos como vehículos de significado cultural, resonando con la hipótesis de la investigación y consolidando su importancia en la narrativa cultural y estética de Cuenca.

### **3.2.3.3. Análisis del dimensionamiento compositivo**

El corpus analizado en el contexto del dimensionamiento compositivo ofrece una riqueza de datos que permite explorar las estructuras subyacentes de las representaciones visuales del Pase del Niño Viajero. Este proceso de análisis arroja resultados que refuerzan la hipótesis central de cómo los elementos gráficos asociados a esta festividad no solo cumplen una función decorativa, sino también son portadores de valores culturales, religiosos y estéticos.

En primer lugar, las similitudes entre las fichas analizadas revelan un uso consistente de principios compositivos como la simetría, la repetición y el contraste. La simetría, identificada en la mayoría de las composiciones, cumple una función fundamental para transmitir equilibrio y estabilidad visual. Rudolf Arnheim (1980), en su obra *Art and Visual Perception*, destaca que la simetría organiza el espacio visual y genera a su vez, una

experiencia de orden cognitivo, una característica crucial en diseños que buscan evocar solemnidad y armonía, como es el caso de las representaciones religiosas.

La repetición, por su parte, se manifiesta en la reiteración de motivos florales, hojas y patrones curvilíneos. Este recurso establece un ritmo visual que guía la mirada del espectador a través de la composición, asegurando una lectura fluida y coherente. John Berger (1972), en *Ways of Seeing*, argumenta cómo la repetición en el diseño gráfico actúa como un lenguaje visual que refuerza el mensaje simbólico, en este caso, relacionado con la festividad y su identidad cultural.

Otro principio recurrente es el contraste, particularmente cromático, entre tonos vibrantes y fondos oscuros. Este recurso no solo realza los elementos principales, sino que también los dota de jerarquía visual. Para Josef Albers (1963), el contraste cromático es esencial para generar “el efecto de color”, una herramienta que, en estas composiciones, se utiliza para destacar los valores de devoción, alegría y solemnidad.

Sin embargo, también emergen diferencias significativas entre las fichas, lo cual refleja la evolución gráfica y las variaciones estilísticas a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en las fichas más antiguas (1971-1980), se aprecia una mayor predominancia de elementos relacionados con la religiosidad tradicional, como cruces y motivos inspirados en ornamentos eclesiásticos. En contraste, las fichas más recientes (2000-2013) muestran una tendencia hacia una estética más contemporánea, con mayor abstracción en las formas y un enfoque más decorativo que simbólico. Esta transición refleja lo que Heskett (2005) describe como la “adaptabilidad del diseño”, donde las formas gráficas evolucionan para mantener su relevancia cultural en contextos cambiantes.

Desde una perspectiva de jerarquía, las flores ocupan un lugar central en casi todas las composiciones, actuando como ejes visuales que organizan los elementos secundarios, como hojas y puntos decorativos. Esta jerarquización se alinea con lo expuesto por Ellen Lupton (2004) en *Thinking with Type*, donde se enfatiza la importancia de establecer niveles visuales claros para guiar la interpretación del diseño. Además, las hojas y tallos funcionan como conectores visuales que aseguran la continuidad y fluidez en el recorrido visual.

Un aspecto clave, el cual también resalta es la relación figura-fondo. El uso de fondos oscuros, generalmente en tonos rojos o negros, refuerza el protagonismo de los elementos

decorativos. Este contraste permite que las formas florales y los patrones ornamentales se destaquen con claridad. Maurice Merleau-Ponty (1962), en su fenomenología de la percepción, argumenta cómo la relación figura-fondo es esencial para dar sentido y jerarquía al espacio visual, un principio que se aplica de manera efectiva en estas composiciones.

Desde un punto de vista argumentativo, las contraposiciones más notables surgen en el tratamiento de la tridimensionalidad. Mientras que algunas fichas logran sugerir volumen mediante el uso de sombras y gradaciones cromáticas (especialmente en los diseños más recientes), otras optan por una representación bidimensional más plana y estilizada. Esta diversidad estilística puede interpretarse como una respuesta a diferentes objetivos comunicativos: enfatizar la riqueza material y el prestigio en un contexto más tradicional, o privilegiar la decoración y la adaptabilidad estética en un marco contemporáneo.

Finalmente, los resultados del análisis compositivo evidencian un común denominador: la capacidad de los elementos gráficos para transmitir identidad cultural. Esta identidad se construye a través de la integración de principios universales del diseño con particularidades locales que reflejan valores comunitarios y espirituales. La narrativa visual resultante no solo preserva las tradiciones del Pase del Niño Viajero, sino que también las adapta a un lenguaje gráfico contemporáneo que conecta con audiencias modernas.

Los principios compositivos analizados confirman cómo las representaciones gráficas del Pase del Niño Viajero cumplen una doble función: son tanto manifestaciones de identidad cultural como expresiones de un diseño adaptativo y evolucionado. Este equilibrio entre tradición y modernidad refuerza la hipótesis central de la investigación y subraya la importancia del diseño gráfico como herramienta de preservación y transformación cultural.

#### **3.2.3.4. Análisis del dimensionamiento enunciativo**

El análisis del dimensionamiento enunciativo realizado sobre las fichas estudiadas revela una rica interacción entre los elementos gráficos, culturales y simbólicos que configuran las representaciones visuales de la festividad del Pase del Niño Viajero. Este ejercicio analítico pone de manifiesto cómo el Diseño Gráfico se posiciona como un medio efectivo para comunicar valores culturales, estéticos y religiosos, consolidando una narrativa visual que dialoga con el pasado y el presente. Al integrar el análisis de similitudes, diferencias y contraposiciones entre las fichas, emergen patrones consistentes y aspectos

distintivos que refuerzan la relevancia del diseño gráfico como vehículo de identidad cultural, en consonancia con la hipótesis investigativa.

Uno de los aspectos más destacables del dimensionamiento enunciativo es la persistencia de una identidad gráfica coherente a lo largo de las fichas analizadas. Los motivos florales, las líneas curvas y los patrones geométricos se presentan como invariantes culturales que remiten a la tradición andina y al contexto festivo-religioso del Pase del Niño Viajero. Estas invariantes gráficas no solo cumplen una función ornamental, sino que también actúan como índices de pertenencia cultural, conectando a los participantes con un legado colectivo. Autores como Joan Costa (2004) destacan que los sistemas visuales efectivos deben ser consistentes y reconocibles, y en este caso, la repetición de elementos gráficos tradicionales asegura la continuidad y el reconocimiento cultural. La coherencia en la identidad gráfica se refuerza mediante el uso de paletas cromáticas vibrantes, donde predominan tonos cálidos y contrastantes que evocan emociones de alegría, devoción y solemnidad.

Sin embargo, también emergen variantes significativas en las representaciones gráficas. Estas variantes se evidencian en la estilización de los motivos florales y en las combinaciones cromáticas que, aunque mantienen un vínculo con la tradición, muestran adaptaciones a sensibilidades estéticas contemporáneas. Estas transformaciones sugieren un proceso de reinterpretación cultural, donde el diseño gráfico actúa como un campo dinámico que responde a los cambios sociales y estéticos. Según Lupton y Miller (1996), el diseño gráfico es intrínsecamente evolutivo, y su capacidad para adaptarse sin perder su esencia lo convierte en una herramienta poderosa para la comunicación cultural. Esta adaptabilidad también se traduce en una ampliación del espectro interpretativo, permitiendo lecturas polisemánticas que enriquecen la experiencia visual.

El color desempeña un papel central en la construcción de significados culturales. En todas las fichas, se observa una atención cuidadosa al uso del color, donde los tonos predominantes como el rojo, amarillo y azul no solo cumplen una función estética, sino que también poseen un fuerte contenido simbólico. El rojo, por ejemplo, asociado a la pasión y la devoción, contrasta con el azul, que transmite calma y espiritualidad. Esta dualidad cromática refuerza la naturaleza festiva y solemne del Pase del Niño Viajero. Autores como Arnheim (1974) subrayan la importancia del color en la percepción visual y su capacidad

para evocar emociones, un aspecto que se confirma en este análisis al observar cómo los colores potencian la narrativa visual y conectan con el espectador a un nivel emocional profundo.

La estructura compositiva también se presenta como un elemento crucial en la comunicación visual. Las fichas destacan por su organización simétrica y repetitiva, donde la disposición de los elementos gráficos genera un equilibrio visual que facilita la interpretación del mensaje. Esta regularidad compositiva es consistente con las observaciones de Rudolf Arnheim (1971), quien afirma cómo la simetría y el orden son principios fundamentales para la comprensión visual. Al mismo tiempo, se introducen asimetrías sutiles en los detalles ornamentales, como variaciones en los colores o las formas de los elementos secundarios, los cuales aportan dinamismo y evitan la monotonía. Esta combinación de simetría y asimetría evidencia una atención al detalle que enriquece la experiencia visual.

La relación figura-fondo es otra constante en las fichas analizadas. El uso de fondos oscuros para destacar los elementos gráficos en tonos brillantes genera un alto contraste visual que asegura la legibilidad y el impacto estético. Esta estrategia se alinea con los principios de la gestalt, que enfatizan la importancia de una relación clara entre figura y fondo para facilitar la percepción del espectador. Además, los elementos decorativos como puntos y patrones geométricos contribuyen a enriquecer el fondo sin competir con los motivos principales, creando una composición visualmente atractiva y equilibrada.

Un aspecto clave que surge del análisis es la codificación y decodificación de los elementos gráficos. La codificación visual responde a un sistema simbólico compartido por la comunidad, donde los motivos florales, las líneas curvas y los patrones geométricos son inmediatamente reconocibles como parte de la iconografía del Pase del Niño Viajero. Sin embargo, esta codificación también permite una decodificación universal, pues los elementos visuales tienen un atractivo estético que trasciende las fronteras culturales. Esto se alinea con la teoría de Eco (1984) sobre la interpretación abierta de los signos visuales, donde un diseño bien construido puede comunicar tanto en contextos locales como globales.

La narrativa temporal y espacial también juega un papel destacado en las fichas. Los patrones repetitivos y la simetría sugieren una continuidad temporal que conecta el pasado

con el presente, por su parte la organización espacial refleja un contexto ceremonial específico. Esta dualidad temporal y espacial refuerza la idea de cómo el diseño gráfico no solo embellece, sino también actúa como un archivo visual que preserva y transmite la memoria cultural. En este sentido, autores como Hall (1997) destacan que las representaciones visuales son herramientas fundamentales para la construcción de identidades colectivas, un principio observado claramente en este análisis.

El análisis del dimensionamiento enunciativo revela un común denominador en las fichas: la capacidad del diseño gráfico para actuar como un puente entre la tradición y la modernidad, preservando la identidad cultural mientras se adapta a las demandas estéticas contemporáneas. Este equilibrio entre invariantes y variantes, simetría y asimetría, así como entre codificación local y decodificación global, refuerza la hipótesis de cómo los elementos gráficos del Pase del Niño Viajero son más que adornos: son portadores de significados culturales profundos y herramientas efectivas para la comunicación y la preservación de una identidad visual arraigada en la tradición.

#### **3.2.4. Cuarta etapa: el rol del diseño en la producción gráfica identitaria**

El diseño gráfico, como disciplina, trasciende los límites de la estética para convertirse en un medio de comunicación visual que conecta significados, valores y emociones con sus audiencias. En el contexto del Pase del Niño Viajero, este rol se magnifica al integrarse con tradiciones profundamente arraigadas en la identidad cultural de Cuenca, Ecuador. El análisis de las representaciones visuales en las fichas evidencia cómo el diseño gráfico, más allá de ser un ejercicio decorativo, se configura como un lenguaje que sintetiza y proyecta una narrativa cultural multifacética. Este lenguaje, además de perpetuar las raíces culturales, dialoga con los códigos visuales contemporáneos para mantenerse vigente en un contexto globalizado.

La afirmación de cómo el diseño gráfico trasciende los límites de la estética para convertirse en un medio de comunicación visual que conecta significados, valores y emociones con sus audiencias se fundamenta en la esencia misma de la disciplina como lenguaje visual y herramienta cultural. En este sentido, no se trata únicamente de embellecer o adornar, sino de generar un puente significativo entre lo visual y lo simbólico, un concepto respaldado ampliamente por teóricos del diseño gráfico y la comunicación visual. Joan Costa



(2004) describe el diseño como un "sistema visual de comunicación", enfatizando que su valor no reside solo en su atractivo estético, sino en su capacidad para transmitir ideas complejas y generar impacto cultural. Costa argumenta cómo el diseño debe ser legible, funcional y significativo, cualidades que exceden la simple decoración para penetrar en el ámbito de la narrativa cultural y social. Este enfoque resalta cómo cada decisión gráfica, desde la tipografía hasta la paleta cromática, actúa como un vehículo de valores y significados que establecen conexiones entre el creador y el observador. Por su parte, Rudolf Arnheim (1974) explora cómo la percepción visual está profundamente mediada por la estructura y organización de los elementos gráficos. Según Arnheim, la estética visual no es un fin en sí mismo, sino un medio para activar la cognición y la emoción en el espectador. En este contexto, el diseño gráfico no solo atrae la mirada, sino que comunica ideas y valores culturales que conectan al observador con el mensaje implícito. Por ejemplo, una composición gráfica puede evocar solemnidad o festividad mediante principios como la simetría o la armonía cromática, elementos que actúan como catalizadores emocionales y simbólicos. En un contexto más contemporáneo, Ellen Lupton y J. Abbott Miller (1996) abordan el diseño gráfico como un campo dinámico, el cual responde y da forma a las realidades culturales y sociales. Según los autores, el diseño gráfico no solo representa significados preexistentes, sino que los construye activamente al articular formas visuales con narrativas simbólicas. En este sentido, el diseño gráfico puede operar como un medio transformador que no solo refleja valores y emociones, sino también influye en cómo se perciben, adaptan y evolucionan dentro de una comunidad. Además, Umberto Eco (1984) en su teoría de la semiótica aplicada a los signos visuales, resalta cómo el diseño gráfico funciona como un lenguaje polisemántico, capaz de comunicar múltiples significados dependiendo del contexto cultural y la experiencia del espectador. Esto subraya la capacidad del diseño gráfico para trascender las barreras lingüísticas y culturales, conectando valores universales como la alegría, la solemnidad o la espiritualidad a través de elementos visuales que resuenan emocionalmente. Por último, John Heskett (2005) refuerza esta perspectiva al posicionar el diseño gráfico como un "puente entre la cultura material y la comunicación humana". Heskett argumenta que el diseño gráfico tiene la capacidad de integrar valores históricos y culturales con sensibilidades contemporáneas, creando una narrativa visual, la cual además de conectar audiencias, les permite interpretarlo y adaptarlo según sus propias experiencias.

El diseño gráfico en las festividades populares, como en el Pase del Niño Viajero, desempeña una función identitaria clave. En primer lugar, organiza y preserva elementos visuales tradicionales a través de sistemas gráficos que aseguran su reconocimiento y perdurabilidad. Joan Costa (2004) sostiene cómo la eficacia del diseño radica en su capacidad para ser reconocible y consistente, aspectos que garantizan su impacto en las audiencias. En este caso, los patrones geométricos, motivos florales y líneas curvas se erigen como índices culturales, los cuales conectan las representaciones visuales con una memoria colectiva. Esta continuidad estilística refuerza la identidad visual de la festividad, consolidándola como un emblema cultural tanto en lo local como en lo regional.

Al mismo tiempo, el diseño gráfico opera como un catalizador de transformación cultural, adaptándose a sensibilidades estéticas contemporáneas sin sacrificar sus raíces. Según Ellen Lupton y J. Abbott Miller (1996), el diseño es un campo dinámico que responde a cambios socioculturales, adaptando su discurso visual a las demandas del presente. En las fichas analizadas, la incorporación de estilizaciones modernas, combinaciones cromáticas actuales y técnicas gráficas avanzadas demuestra esta capacidad del diseño gráfico para reinterpretar lo tradicional y hacerlo relevante para audiencias contemporáneas. Este equilibrio entre tradición e innovación no solo mantiene vivo el legado visual, sino también refuerza su pertinencia y resonancia emocional en diferentes generaciones.

Uno de los aspectos más destacados en el análisis es el papel del color como vehículo de significado. En las representaciones gráficas del Pase del Niño Viajero, los tonos cálidos, como el rojo y el amarillo, evocan emociones de devoción, vitalidad y alegría, mientras que los colores fríos, como el azul, simbolizan serenidad y espiritualidad. Rudolf Arnheim (1974) subraya cómo el color no solo tiene una función estética, sino también narrativa, capaz de evocar estados emocionales y construir significados. En este contexto, la paleta cromática empleada no solo refuerza la belleza de los diseños, sino que también conecta los valores religiosos y culturales de la festividad con los espectadores, fortaleciendo el vínculo entre la comunidad y sus tradiciones.

La estructura compositiva también es central para el impacto del diseño gráfico en la construcción identitaria. Elementos como la simetría, la repetición y el contraste organizan el espacio visual, facilitando la percepción y comprensión de las representaciones. Rudolf Arnheim (1980) enfatiza que estos principios compositivos generan estabilidad y orden

cognitivo, esenciales para la comunicación visual efectiva. En el caso del Pase del Niño Viajero, estas composiciones trascienden la funcionalidad al transmitir solemnidad y armonía, características intrínsecas de la festividad. Además, la introducción de asimetrías sutiles añade dinamismo y riqueza visual, evitando la monotonía y haciendo que las narrativas gráficas sean atractivas y complejas.

La relación figura-fondo es otro componente esencial en estas composiciones, donde los fondos oscuros, generalmente en tonos rojos o negros, destacan los elementos principales mediante un alto contraste visual. Este recurso, alineado con los principios de la Gestalt, asegura que las narrativas visuales sean claras y legibles, guiando la atención del espectador hacia los motivos centrales. Josef Albers (1963) enfatiza que el contraste cromático no solo resalta elementos visuales, sino también dirige la experiencia perceptiva del observador, creando una jerarquía visual efectiva que facilita la comprensión y el impacto emocional.

La interacción entre los elementos gráficos y su contexto cultural refuerza la capacidad del diseño gráfico para actuar como un puente entre lo local y lo global. Las representaciones visuales analizadas demuestran una dualidad entre invariantes culturales, que aseguran la continuidad de las tradiciones, y variantes estilísticas, que adaptan los diseños a las sensibilidades contemporáneas. Esta tensión entre permanencia y cambio es característica del diseño gráfico como disciplina, tal como lo define John Heskett (2005), quien argumenta que la adaptabilidad del diseño es clave para su relevancia cultural. Las invariantes, como los motivos florales y los patrones geométricos, conectan las composiciones con una memoria colectiva, mientras que las variantes permiten diálogo con un público más amplio y diverso.

Además, los elementos gráficos analizados actúan como índices de pertenencia cultural, conectando a los espectadores con su herencia y tradiciones. Los patrones geométricos y las formas florales, aunque estilizados, evocan un legado visual andino que trasciende generaciones. Esta conexión con la memoria colectiva resalta la función del diseño gráfico como un medio para preservar y transmitir valores culturales. Joan Costa (2004) enfatiza que los sistemas visuales consistentes son esenciales para construir identidades reconocibles, una característica evidente en las fichas analizadas, donde los elementos gráficos actúan como símbolos de una identidad cultural compartida.

El análisis enunciativo de las fichas añade una dimensión interpretativa que subraya la capacidad del diseño gráfico para comunicarse en múltiples niveles. Las composiciones no solo son fácilmente interpretables dentro de su contexto cultural inmediato, sino que también permiten lecturas diversas según el conocimiento y la perspectiva del espectador. Umberto Eco (1984) destaca la apertura interpretativa de los signos visuales, los cuales permiten que las representaciones del Pase del Niño Viajero resuenen más allá de sus límites culturales originales, conectando con audiencias globales a través de una estética visual universal.

El Diseño Gráfico en el contexto del Pase del Niño Viajero desempeña un papel multifacético que combina preservación cultural, innovación estética y comunicación efectiva. Los elementos gráficos no solo embellecen, sino que encapsulan narrativas complejas, las cuales conectan valores históricos, religiosos y sociales con sus audiencias. Este análisis reafirma que el diseño gráfico no es simplemente un medio decorativo, sino una herramienta poderosa para construir, preservar y proyectar identidades culturales en un mundo en constante cambio. La capacidad del diseño para sintetizar tradición y modernidad lo consolida como un vehículo esencial en la narrativa cultural, evidenciando su relevancia tanto en lo local como en lo global. Este impacto trasciende su ámbito inicial, consolidando al diseño gráfico como un medio indispensable para fortalecer la conexión entre las comunidades y su herencia cultural, proyectando esa identidad hacia un futuro dinámico y plural.

### **3.3. Campo semántico de la gráfica proveniente de la fiesta popular**

El análisis del campo semántico de la gráfica asociada a la fiesta popular del Pase del Niño Viajero revela una profunda conexión entre los elementos visuales y las estructuras simbólicas que conforman la identidad cultural de Cuenca (ver figura 59). Este campo semántico, entendido como el conjunto de significados atribuidos a las representaciones gráficas, está profundamente imbricado con las tradiciones, valores religiosos y narrativas históricas de la comunidad. Desde esta perspectiva, las gráficas no se perciben como simples adornos, sino como portadoras de significados polivalentes, en los cuales interactúan de manera compleja con los contextos sociohistóricos en los que se inscriben, consolidándose como mediadores entre las dinámicas culturales pasadas y las contemporáneas. Según Lachman y Roland (2014), estas representaciones no solo reflejan valores colectivos, sino

también operan como vehículos de transformación cultural, permitiendo que las tradiciones visuales se recontextualicen en función de las sensibilidades modernas. Asimismo, Julier (2017) argumenta que esta interacción refuerza el papel del diseño gráfico como un lenguaje vivo, en constante evolución, lo cual equilibra lo tradicional con las influencias de un entorno globalizado, sin perder su capacidad de resonar profundamente en su contexto local. Este diálogo entre lo histórico y lo actual confiere a las gráficas del Pase del Niño Viajero un carácter simbólico que trasciende lo meramente decorativo, consolidándolas como herramientas clave en la construcción y transmisión de significados culturales.

**Figura 59.** *Campo semántico de la gráfica asociada a la fiesta popular*

ASPECTO ANALIZADO	DESCRIPCIÓN	IMPLICACIONES PARA LA IDENTIDAD GRÁFICA
<b>Significado del campo semántico en la gráfica</b>	Las representaciones visuales no son adornos, sino portadoras de significados culturales que conectan el pasado con el presente, consolidando la identidad cultural de Cuenca.	Las gráficas son herramientas clave en la transmisión de significados culturales, reforzando la identidad visual de Cuenca.
<b>Construcción de significados y símbolos culturales</b>	Los patrones geométricos, colores vibrantes y formas ornamentales conectan lo sagrado con lo cotidiano, fortaleciendo la identidad colectiva.	Los elementos gráficos funcionan como puentes entre experiencias individuales y colectivas, fortaleciendo la cohesión social.
<b>Equilibrio entre tradición y modernidad</b>	Las gráficas mantienen una coherencia estilística histórica mientras incorporan variaciones modernas, asegurando su relevancia contemporánea sin perder su esencia.	El diseño gráfico permite la evolución de los códigos visuales sin perder la esencia identitaria de la festividad.
<b>Rol del color en la configuración semántica</b>	Los colores cálidos evocan emoción y devoción, mientras que los tonos fríos transmiten serenidad y espiritualidad, contribuyendo a la narrativa visual de la festividad.	El color moldea la experiencia emocional de los observadores, transmitiendo valores culturales profundos.
<b>Figura-fondo en la estructuración visual</b>	El contraste entre figura y fondo facilita la legibilidad y refuerza los significados culturales intrínsecos, asegurando la claridad y resonancia visual.	El equilibrio visual mejora la comprensión de los mensajes gráficos, asegurando su impacto en la comunidad.
<b>Elementos gráficos como marcadores de identidad</b>	Las formas florales y patrones curvilíneos son emblemas de la tradición cuencana, sirviendo como un lenguaje visual que conecta a la comunidad con su herencia cultural.	El lenguaje visual reafirma la identidad local y permite la adaptación a contextos globalizados.
<b>Narrativa temporal y espacial en la gráfica</b>	Las representaciones visuales documentan la historia de la festividad y reinterpretan sus valores para adaptarse a las nuevas generaciones, asegurando la continuidad cultural.	El diseño gráfico actúa como mediador cultural, asegurando la preservación y proyección futura de la memoria colectiva.

*Fuente.* Elaboración propia

La construcción de significados dentro de este campo semántico está marcada por la recurrencia de elementos visuales que actúan como índices culturales. Los patrones geométricos, los colores vibrantes y las formas ornamentales reflejan un simbolismo capaz de conectar lo sagrado con lo cotidiano. Estos elementos encuentran eco en las

investigaciones de Lachman y Roland (2014), quienes destacan cómo las representaciones gráficas en contextos populares actúan como mediadores entre lo colectivo y lo individual, facilitando la apropiación simbólica de los valores culturales y proporcionando un lenguaje visual que refleja la dinámica social de la comunidad. Según estos autores, este proceso permite que los elementos gráficos operen como puentes entre las experiencias individuales y los significados compartidos, fortaleciendo las narrativas culturales que configuran la identidad colectiva.

Un aspecto destacado del campo semántico es la capacidad de los elementos gráficos para articular un equilibrio entre la tradición y la modernidad. Las formas visuales presentes en la festividad del Pase del Niño Viajero mantienen una coherencia estilística lo cual remite a prácticas históricas, al mismo tiempo que incorporan variaciones contemporáneas cuidadosamente adaptadas a las sensibilidades estéticas actuales. Estas transformaciones responden a lo que Margolin (2015) denomina "diseño cultural dinámico", donde los elementos tradicionales se reinterpretan para dialogar con contextos socioculturales contemporáneos. Este proceso asegura la preservación de la esencia identitaria de la festividad, mientras permite la evolución de sus códigos visuales. Así, la capacidad del diseño gráfico para equilibrar la continuidad histórica con la innovación estilística se convierte en un pilar en la articulación de narrativas culturales significativas. Esta dualidad se alinea con los postulados de Julier (2017), quien afirma que el diseño gráfico, especialmente en contextos culturales, debe entenderse como un proceso dinámico capaz de adaptarse sin perder su esencia identitaria.

El color, como componente fundamental del lenguaje gráfico, juega un papel central en la configuración semántica de las gráficas de la festividad. Los tonos cálidos, como el rojo y el amarillo, evocan emoción y devoción, mientras que los tonos fríos, como el azul, transmiten serenidad y espiritualidad. Este uso cromático es coherente con las interpretaciones de Van Leeuwen (2011), quien argumenta que el color no solo comunica significados culturales, sino también moldea la experiencia emocional de los observadores. En el caso del Pase del Niño Viajero, la paleta cromática, además de embellecer actúa como un elemento narrativo central que refuerza la espiritualidad y el sentido de comunidad inherente a la festividad. Esta elección cromática, además de ser visualmente atractiva, comunica significados profundamente arraigados en la tradición cultural de Cuenca, un enfoque que Van Leeuwen (2011) señala como esencial en el diseño visual, al subrayar cómo

el color trasciende lo estético para moldear la experiencia emocional y simbólica del observador.

Otro componente crucial en el campo semántico es la relación figura-fondo, que estructura las composiciones visuales de manera que facilite la comprensión de los significados representados. Las gráficas del Pase del Niño Viajero emplean contrastes altos para destacar los elementos principales, como los personajes y los ornamentos, asegurando su prominencia frente a fondos más sobrios. Este principio estético, profundamente desarrollado por Bloomer y Moore (2010), enfatiza que la claridad visual no solo es un requisito técnico, sino una herramienta esencial para facilitar el entendimiento y la resonancia cultural. Según los autores, las composiciones gráficas que priorizan la diferenciación clara entre figura y fondo no solo aseguran la legibilidad de los elementos, sino que también potencian su capacidad para transmitir significados culturales intrínsecos. Esto adquiere especial relevancia en contextos como el Pase del Niño Viajero, donde las representaciones visuales deben comunicar narrativas culturales complejas de manera accesible y evocadora, subrayando la importancia de un diseño que equilibre lo funcional con lo simbólico.

Desde una perspectiva simbólica, los elementos gráficos también actúan como marcadores de pertenencia y diferenciación. Las formas florales, los patrones curvilíneos y las composiciones simétricas son reconocidos como emblemas de la tradición cuencana, configurándose como un lenguaje visual que conecta a la comunidad con su herencia cultural. Estas representaciones no solo refuerzan la memoria colectiva, sino también funcionan como un espacio de negociación entre lo local y lo global. Las variaciones estilísticas, reflejo de las influencias externas y los procesos de globalización cultural, no diluyen la identidad local, sino que generan un espacio híbrido donde se articula la resistencia y la reinterpretación. Según Manovich (2016), este fenómeno subraya cómo las prácticas visuales locales absorben elementos globales sin perder su esencia, permitiendo que las representaciones se mantengan relevantes y funcionales en contextos contemporáneos. Esta capacidad de adaptación reafirma la importancia del diseño gráfico como una herramienta para preservar y dinamizar las identidades culturales, en un entorno cada vez más interconectado.

En el contexto del diseño gráfico, el campo semántico de la gráfica del Pase del Niño Viajero subraya la importancia de considerar las representaciones visuales como textos culturales. Estos textos no solo comunican información, sino también participan en la construcción de significados compartidos, los cuales refuerzan la identidad colectiva. En este sentido, Kress y van Leeuwen (2020) plantean que el diseño visual debe analizarse en términos de su gramática semántica, explorando cómo los elementos visuales configuran estructuras narrativas que conectan con las audiencias.

Por último, la narrativa temporal y espacial implícita en las gráficas del Pase del Niño Viajero evidencia un diálogo continuo entre el pasado y el presente, fundamentado en la capacidad del diseño gráfico para actuar como mediador cultural. Este diálogo no solo permite documentar la historia de la festividad, sino que también reinterpreta sus valores para alinearse con las sensibilidades y expectativas de las nuevas generaciones. En este proceso, las prácticas visuales se configuran como vehículos esenciales para la transmisión de tradiciones, una perspectiva que encuentra respaldo en los planteamientos de Jenkins et al. (2013), quienes destacan cómo la capacidad adaptativa de las representaciones culturales es clave para mantener su relevancia en un mundo en constante cambio. Así, las gráficas del Pase del Niño Viajero no solo preservan una memoria colectiva, sino que también la proyectan hacia el futuro, asegurando que su significado permanezca vivo y resonante en un contexto cultural contemporáneo.

En síntesis, el campo semántico de la gráfica proveniente de la fiesta popular del Pase del Niño Viajero destaca la riqueza y complejidad de las representaciones visuales como herramientas de comunicación cultural. A través de la integración de elementos tradicionales y contemporáneos, estas gráficas construyen un puente entre la memoria colectiva y la expresión individual, consolidándose como un componente fundamental en la articulación de la identidad cultural de Cuenca.



## Conclusiones

Las conclusiones del presente estudio doctoral abordan de manera integral el impacto del diseño gráfico en la construcción de una identidad gráfica cultural en la ciudad de Cuenca, Ecuador, tomando como eje las representaciones visuales de la festividad del Pase del Niño Viajero. El análisis realizado permite identificar no solo los elementos gráficos que constituyen esta identidad, sino también las relaciones socioculturales que subyacen en su construcción y preservación.

En primer lugar, el estudio confirma cómo el diseño gráfico trasciende su función decorativa para actuar como un mecanismo de construcción de significado y preservación cultural. Los elementos gráficos presentes en las vestimentas y ornamentos del mayoral — como motivos florales, patrones geométricos y colores vibrantes— no solo embellecen, sino que encapsulan valores culturales, religiosos y sociales profundamente arraigados en la comunidad cuencana. Esto refuerza la hipótesis central de cómo el diseño gráfico desempeña un papel crucial en la comunicación y continuidad de la identidad cultural.

El análisis morfológico reveló la persistencia de invariantes culturales, como las formas y colores que se repiten de manera consistente a lo largo del período estudiado (1961-2019). Estos elementos se consolidan como símbolos culturales, los cuales refuerzan la memoria colectiva y la narrativa identitaria de Cuenca. Sin embargo, también se identificó una notable capacidad de adaptación estilística, con la incorporación de variantes modernas en las combinaciones cromáticas y los diseños gráficos. Esta dualidad entre invariabilidad y transformación destaca la dinámica del diseño como una disciplina en constante evolución, alineada con las perspectivas de autores como Lupton y Miller (1996), quienes enfatizan el carácter adaptable y contextualmente sensible del diseño gráfico.

La composición de los elementos gráficos también evidencia un equilibrio deliberado entre principios como la simetría, la repetición y el contraste, que contribuyen a la legibilidad y el impacto visual de las representaciones. Esta organización visual facilita la transmisión de valores culturales y espirituales, alineándose con las teorías de Arnheim (1980) sobre la importancia del orden cognitivo en las composiciones visuales. Asimismo, el uso del color como recurso central —con tonos como el rojo, amarillo y azul— no solo embellece las

representaciones, sino que también comunica emociones y narrativas complejas, tal como lo describe Arnheim (1974) en su análisis del simbolismo cromático.

Desde una perspectiva enunciativa, los elementos gráficos analizados actúan como signos visuales que conectan a los participantes con un legado cultural compartido. Estos signos poseen una doble función: por un lado, operan como indicadores culturales que refuerzan la identidad colectiva; por otro, ofrecen interpretaciones polisemánticas, las cuales permiten una lectura diversa y contextualizada, tal como sugiere Umberto Eco (1984). La capacidad del diseño gráfico para articular significados locales y globales reafirma su rol como medio de comunicación cultural.

Uno de los hallazgos más significativos del estudio es la relación entre la narrativa visual y la memoria colectiva. Los patrones repetitivos y las estructuras compositivas no solo embellecen, sino que también actúan como archivos visuales que documentan la evolución cultural de Cuenca. Esta función trasciende la mera representación estética para convertirse en un mecanismo de anclaje cultural, donde los elementos gráficos sirven como puentes que conectan el pasado con el presente, permitiendo la transmisión de valores y tradiciones de generación en generación. Según Hall (1997), las representaciones visuales no solo reflejan una identidad colectiva, sino que también la construyen activamente, en tanto que condensan y proyectan significados compartidos en un lenguaje accesible para la comunidad. Este fenómeno se evidencia en las festividades del Pase del Niño Viajero, donde los diseños gráficos no solo encapsulan una narrativa histórica, sino también facilitan la reinterpretación contemporánea, asegurando su relevancia en un mundo en constante transformación. La narrativa visual, entonces, no solo documenta la historia, sino que se erige como una herramienta dinámica de construcción identitaria, reforzando la continuidad cultural en un contexto globalizado y cambiante.

En cuanto a la metodología empleada, la combinación de análisis morfológico, compositivo y enunciativo permitió una evaluación integral de las representaciones visuales. Este enfoque multidimensional no solo facilitó la identificación de patrones recurrentes, sino también permitió explorar las variaciones estilísticas y su impacto en la narrativa visual. La incorporación de metodologías cualitativas, como entrevistas y observación participante, enriquecieron la comprensión del contexto cultural y social en donde se producen estas representaciones gráficas.

La investigación también aborda una vacancia crítica en el estudio del diseño gráfico vinculado a contextos culturales específicos. Aunque el diseño ha sido ampliamente estudiado desde perspectivas globales, existe una carencia de análisis que aborden su rol en la construcción de identidades gráficas locales, especialmente en festividades populares. Este trabajo llena ese vacío al proporcionar un análisis detallado y riguroso de las representaciones visuales del Pase del Niño Viajero, ofreciendo una comprensión más profunda de cómo el diseño gráfico se convierte en una herramienta esencial para articular y preservar narrativas culturales. Esta contribución es particularmente relevante en un contexto de globalización, donde las tradiciones locales enfrentan desafíos constantes para mantener su vigencia.

Desde la perspectiva académica, este estudio representa una contribución significativa al campo del diseño gráfico y su intersección con las ciencias sociales. La investigación no solo profundiza en el análisis de los elementos gráficos, sino también propone un marco teórico y metodológico replicable para futuras investigaciones en contextos similares. Este enfoque interdisciplinario subraya la importancia del diseño gráfico como un objeto de estudio legítimo y valioso, capaz de generar conocimientos aplicables tanto en el ámbito académico como en la práctica profesional. Además, el estudio aporta una base sólida para el desarrollo de políticas culturales y estrategias de diseño que promuevan la preservación del patrimonio gráfico, facilitando una mayor integración de estas tradiciones en un contexto contemporáneo y global. Al articular prácticas de diseño que respeten y realcen los valores culturales inherentes a las festividades, se establece un marco que no solo protege el patrimonio existente, sino que también incentiva la innovación responsable en el ámbito gráfico. Este enfoque proactivo asegura que las expresiones gráficas tradicionales se mantengan relevantes, actuando como un puente entre generaciones y culturas.

El estudio también destaca la importancia de considerar las festividades populares como expresiones culturales que trascienden su carácter ceremonial. En el caso del Pase del Niño Viajero, las representaciones visuales no solo refuerzan la identidad cultural de Cuenca, sino que también actúan como mecanismos de cohesión social y comunicación intercultural. Este hallazgo subraya la urgencia de incluir el diseño gráfico como un componente estratégico central en la preservación y promoción del patrimonio cultural. Su capacidad para articular significados complejos y conectar a las comunidades con su

memoria colectiva lo convierte en una herramienta esencial en la salvaguardia de tradiciones culturales. En el contexto del Pase del Niño Viajero, los elementos gráficos no solo embellecen, sino que desempeñan un rol activo como mediadores de valores culturales y sociales, asegurando su transmisión y relevancia intergeneracional. Según Heskett (2005), el diseño gráfico no es solo un producto estético, sino una disciplina con la capacidad de influir en la percepción y conservación del legado cultural, una perspectiva que este estudio confirma plenamente.

Para finalizar, la investigación confirma que el diseño gráfico desempeña un papel fundamental en la construcción y preservación de la identidad cultural de Cuenca. A través de su capacidad para integrar principios estéticos universales con particularidades locales, el diseño gráfico actúa como un puente entre la tradición y la modernidad, consolidándose como una herramienta indispensable para la comunicación y preservación de una identidad cultural rica y multifacética. Este trabajo no solo contribuye al campo del diseño gráfico, sino que también ofrece una base sólida para futuras investigaciones sobre la relación entre diseño, cultura e identidad.

## Bibliografía

Aaker, D. A. (1996). *Building strong brands*. The Free Press.

Abreu, M. (2012). *Recursos básicos para el diseño de estructuras formales* [CD multimedia]. Ediciones Forma.

Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Paidós.

Abu-Lughod, L. (2006). Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión. *Iconos*, 24, 119–141. FLACSO.

Acha, J. (1975). La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente. *La vida literaria*, 14, mayo/junio.

Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamericana: El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica.

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamericana: El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica.

Acha, J. (1981). Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Museo de Arte Moderno de Medellín.

Acha, J. (1984). *El arte y su distribución*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Acha, J. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. Editorial Trillas.

Acha, J. (1993). *Las culturas estéticas de América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Acha, J. (2009). *Introducción a la teoría de los diseños* (4.a ed.). Editorial Trillas.

Aínsa, F. (2006). *Del canon a la periferia*. Editorial del Cardo.

- Aguilar, L. (2012). Cultura popular, identidad, artesanía y sus manifestaciones en la provincia del Azuay. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 103–128.
- Álvarez, J. A., & Núñez, P. (2004). Mundo simbólico y sugestión ritual. *Huelva Arqueológica*, 89–112.
- Anath, V. A., & Zighelboim, A. (2002). *Memoria textil e industria del recuerdo en los Andes: Identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Abya-Yala.
- Aparici, R., & García, M. (2008). *Lectura de imágenes en la era digital*. De la Torre.
- Aparicio, R., & Tornos, A. (2009). Migraciones, diversidad cultural y teoría de la cultura. *Papers*, 94, 139–153. Universidad Pontificia Comillas.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.
- Arheim, R. (2006). *Arte y percepción visual* (20.a ed.). Alianza Forma.
- Arriagada, G. (2013). *Performance, intersticio e interdisciplina*. Universidad de Chile.
- Arteaga, D. (2008). *Cuenca y sus gentes: 1875–1900*. Universidad del Azuay.
- Arteaga, D. (2012). Sobre las indumentarias en la Cuenca colonial como parte del mestizaje cultural. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 129–146.
- Arteaga, D. (s. f.). Tras las huellas de la chola cuencana (siglos XVI–XVII).
- Auyero, J., & Benzecry, C. (2002). Cultura. En C. Altamirano (Comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós.
- Augé, M. (1996). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa.
- Avenburg, K., & Matarrese, M. (2019). Cruces entre cultura y diseño. *Cuaderno*, 71. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

- Ávila, M. M. (2010). Pocos entienden que el color es un material de construcción. Recuperado el 2 de agosto de 2015, de La Voz: <https://www.lavoz.com.ar>.
- Capriotti, P. (1992). *Planificación estratégica de la imagen corporativa*. Ariel.
- Costa, J. (s.f.). \*La imagen de la empresa\*. Recuperado de [https://www.isel.edu.ar/assets/imagen\\_de\\_la\\_empresa.pdf](https://www.isel.edu.ar/assets/imagen_de_la_empresa.pdf)
- Bachelard, G. (1989). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Ballestas, L. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano* [Tesis de maestría]. Universidad Complutense de Madrid.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida* (Reimpresión 2004, M. Rosemberg & J. Arrambide, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- Bazant, J. (2008). *Espacios urbanos: Historia, teoría y diseño*. Limusa.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Herder.
- Bickford-Smith, V. (2012). Providing Local Color? “Cape Coloreds,” “Cockneys,” and Cape Town’s Identity from the Late Nineteenth Century to the 1970s. *Journal of Urban History*, 38(1), 133–151.
- Bigot, M. (2010). *Apuntes de lingüística antropológica*. Universidad Nacional de Rosario.
- Blashki, K., & Isaias, P. (2013). *Emerging Research and Trends in Interactivity and the Human-Computer Interface*. IGI Global.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Prentice Hall.
- Boas, F. (1992). *La mentalidad del hombre primitivo* (M. R. García, Trad.). Editorial Almagesto.

- Boeri, C. (2010). A perceptual approach to the urban colour reading. En *Colour & Light in Architecture: First International Conference Proceedings* (pp. 459–463).  
Università Iuav di Venezia.
- Bonsiepe, G. (2012). *Diseño y crisis*. Campgràfic.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Borja, J. H. (1998). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada: Indios, negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satán*. Editorial Ariel.
- Borja de Mozota, B. (2003). *Design Management*. Allworth Press.
- Brandão, P. (2011). *La imagen de la ciudad: Estrategias de identidad y comunicación*.  
Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Brito, M. (2015). *Iconología por categorías: Identidades bajo la piel*. Fundación Sinchi Sacha.
- Cabrera, D. (2006). Lo tecnológico y lo imaginario: Las nuevas tecnologías como creencias y esperanza colectivas. Biblos.
- Caivano, J. L. (1995). Sistemas de orden de color. *Serie Difusión*, 12.
- Caivano, J. L. (2006). La investigación sobre color en la arquitectura: Breve historia, desarrollos actuales y posible futuro. *Color Research and Application*, 31(4), 350–363.
- Caizapanta. (2007). ¿Quién es el diablo? La diablada de Píllaro. *Revista Geográfica Gaia: Explorando el Ecuador*, 8, 15–18.
- Capel, H. (1975). La definición de lo urbano. En *Homenaje al Profesor Manuel Terán*.  
*Estudios Geográficos*, 138, 265–301.



- Capel, H. (2010). Diálogo y participación para profundizar la democracia y dar nuevas perspectivas a la ordenación urbana y del territorio. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*.
- Carós, J. (2003). *Los santuarios marianos en Cataluña: Una aproximación desde la etnografía*. Anthropos.
- Caspistegui, J. (2013). Montejurra, la construcción de un símbolo. *Historia Contemporánea*.
- Cassirer, E. (1957). *The Philosophy of Symbolic Forms*. Yale University Press.
- Castells, M. (1979). *La cuestión urbana*. Siglo XXI.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Fábula TusQuets.
- Cerviño, J. (2002). *Marcas internacionales: Cómo crearlas y gestionarlas*. Pirámide.
- César Dachary, A., & Arnaiz Burne, S. (2006). *Territorio y turismo: Nuevas dimensiones y acciones*. Universidad de Guadalajara.
- CIDAP (Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares). (2004). *Identidades de Cuenca*. CIDAP.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos* (10.a ed.). Ediciones Siruela.
- Collet, J. P., & Nguyen, L. (2006). Couleur et pratiques urbanistiques. *Les Cahiers de l'Urbanisme*, 70–75.
- Colombres, A. (2010). *Sobre la cultura y el arte popular* (Edición ampliada). Del Sol.
- Correa, A. (2010). *Ciudades, turismo y cultura*. La Crujía.
- Costa, J. (1999). *Imagen corporativa en el siglo XXI*. La Crujía Ediciones.
- Costa, J. (2004). *La imagen de marca: Un fenómeno social*. Paidós.
- Cross, I. (2010). La música en la cultura y la evolución. *Epistemos*, 9–19.

- Cruz, M. (2013). *Barcelona: De modelo a marca*. El País.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- De Carvalho, P. (2001). *Diccionario del folklore ecuatoriano: Tratado del folklore ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- De Mojica, S. (2001). Mapas culturales para América Latina: Culturas híbridas, no simultaneidad y modernidad periférica (Comp.) (2.a ed.). CEJA.
- De la Vega, P. (2016). La diablada de Píllaro no es desfile ni es diablada. *Quito, Pichincha, Ecuador*.
- Delgado, J. M., & Gutiérrez, J. (1994). *Metodología de las ciencias sociales*. Alianza Editorial.
- Díaz-Cayeros, A., & Magaloni, B. (2004). La geografía del clientelismo: La provisión de bienes públicos bajo el PRI. *Política y Gobierno*, 11(1), 127–157.
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Virtual Artes Escénicas.
- Dondis, D. A. (1980). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI Editores.
- Durand, G. (1999). *Ciencia del hombre y tradición*. Paidós.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Durand, G. (1981). *Lo imaginario*. Ediciones de Bronce.
- Durkheim, É. (2018). *Las reglas del método sociológico*. Colihue.

- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Taurus.
- Eco, U. (1994). *Signo* (2.a ed.). Letra E.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repeticiones*. Emecé.
- Eliade, M. (1999). *Lo sagrado y lo profano*. Alianza Editorial.
- Encalada, O. (2012). Geosemántica popular. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 47–68.
- Escobar, T. (2018). *Imaginarios vestimentarios de la Bolsicon: Quito siglo XIX*. Universidad Técnica de Ambato.
- Espinosa, J. (1999). *Principios de diseño paso a paso*. IADAP.
- Estébanez, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Ghaleh Noee, M., & Tadayon, B. (2011). Providing a comprehensive color plan attempt to manage the color in the city: The case study of Sepah Street in Isfahan. *Urban Management*, 241–257.
- Fisch, O. (1985). *El folclore que yo viví: Memorias de Olga Fisch*. Cuenca: CIDAP.
- Floch, J. (1993). *Semiótica, marketing y comunicación: Bajo los signos, las estrategias*. Paidós Comunicación.
- Flores, E. (1988). El concepto de "cultura estética" en Juan Acha y su relación con el de "cultura visual" de Néstor García Canclini. En *Cuaderno de Publicaciones APROA* (Artistas Plásticos de Rosario Agremiados), N.º 2, 29–37. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Flusser, W. (2002). *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis S. A.
- Foges, C. (1999). *Diseño de revistas*. Index Books.

- Fontana, R. (2003). Reflexiones sobre la compleja relación entre el arte y el diseño. En A. Calvera (Ed.), *Arte ¿? Diseño* (pp. xx–xx). Gustavo Gili.
- Franco, C. (2003). *Arte geométrico: Análisis y tendencias de su desarrollo plástico* (Tesis de licenciatura). Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes.
- Frascara, J. (2000). *Diseño gráfico y comunicación* (7.<sup>a</sup> ed.). Buenos Aires: Infinito.
- Frascara, J. (2004). *Communication Design: Principles, Methods, and Practice*. Allworth Press.
- Fonte, M., & Ranaboldo, C. (2007). Desarrollo rural, territorios e identidades culturales: Perspectivas desde América Latina y la Unión Europea. *Revista Opera*, 7, 9–31. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.
- Gaggiotti, H. (2015). Urban as a symbolic organizer of the social. En L. Urteaga & V. Casals (Eds.), *Horacio Capel, geógrafo* (pp. 143–162). Universitat de Barcelona.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1987a). Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1987b). Narciso sin espejos: La cultura visual después de la muerte del arte culto y del popular. Ponencia presentada en la Conferencia Internacional de CLACSO: "Identidad latinoamericana, modernidad y posmodernidad", Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1987c). Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la Comunicación*, (17).
- García Canclini, N. (2001d). Definiciones en transición. En D. Mato (Comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO.

- García Canclini, N. (2001e). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Canclini, N. (2001f). *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte* (7.<sup>a</sup> ed.). Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2005g). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Gedisa.
- García Canclini, N. (2011h). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- García, R. (2011). *Apuntes de semiótica y diseño*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Garrido, E. (2015). *Donde el diablo mete la cola: Estética indígena en un pueblo purépecha (México)* (Tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas* (12.<sup>a</sup> ed.). Gedisa.
- Gentile, M. (2008). El tocapu 285: Consideraciones acerca de la llamada "escritura incaica". *Revista Electrónica de Arqueología PUCP*, 3(2).
- Gentile, M. (2010a). Tocapu: Unidad de sentido en el lenguaje gráfico andino. En *Espectáculo: Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Glaser, B. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Aldine Publishing.
- Glaser, B., & Struss, A. (1967). *El desarrollo de la teoría fundada*. Aldine.
- Gómez, E. (2014). *El diseño de autor: Una construcción conceptual desde la Asociación Gremial Moda-Chile* (Tesis de maestría). Universidad de Chile.
- Gómez Nieves, S. (2005). *El desarrollo turístico imaginado*. Universidad de Guadalajara.

- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 199–226.
- Gonzales, A. (2012). La máscara del diablo, como elemento simbólico, en la celebración del Corpus Christi (Atánquez-Colombia). *Boletín Antropológico*, 30(83), 73–103.
- González, M. (2002). ¡Viva la Fiesta! *Revista Diners*, (242).
- González, S. (1981). *El Pase del Niño Viajero*. Universidad de Cuenca.
- González, S. (1993). *Tradición y cambio en las fiestas religiosas del Azuay*. Universidad de Cuenca.
- González, S. (2012). El priostazgo. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 147–176.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.
- Guerrero, P. (1991). *La fiesta de la Mama Negra: Sincretismo, cambio cultural y resistencia*. Quito: Instituto de Antropología Aplicada, Talleres Abya-Yala.
- Hadock. (2023). *Evolución del Branding: De sus Inicios a la Era Digital*. Recuperado de [https://hadock.es/evolucion-del-branding-inicios-era-digital/?utm\\_source=chatgpt.com](https://hadock.es/evolucion-del-branding-inicios-era-digital/?utm_source=chatgpt.com)
- Haidar, J. (2000). El poder y la magia de la palabra: El campo del análisis del discurso. *La producción textual del discurso científico*, 33–66.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2011). *Cuestiones de identidad cultural* (2.<sup>a</sup> ed.). Amorrortu.
- Halperin, M. (2018). *El imaginario y la simbología en los sistemas de dominación*. Fundación CICCUS.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Anthropos.

- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Herrera, G., Carrillo, M., & Torres, A. (Eds.). (2005). *La migración ecuatoriana: Transnacionalismo, redes e identidades*. FLACSO.
- Hidalgo, A. (2008). Ecuador. En S. Fernández & G. Bonsiepe (Coords.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe* (pp. xx–xx). Blücher.
- Homobono, J. (2004). Fiesta, ritual y símbolo. *Facultad de CC. Sociales y de Comunicación*, 33–76.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: De la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista Eure*, 33(99), 17–30.
- Hume, D. (2007). *Investigación sobre el entendimiento humano* (trad. de F. Larreta). Alianza Editorial.
- Huyssen, A. (2008). *Other cities, other worlds: Imaginaries in a globalizing age*. Duke University Press.
- IADAP. (1980). *Conceptos operativos de diseño* (Folleto N.º 2). Quito: IADAP.
- IADAP. (1980a). El primer curso de diseño. *Revista IADAP*, Año 1(1), 33–39.
- IADAP. (1980b). *El arte popular y sus proyecciones* (Folleto N.º 0). Quito: IADAP.
- IADAP. (1980c). *Estructura de la forma plástica* (Folleto N.º 3). Quito: IADAP.
- IADAP. (1980d). *Proyección de motivos gestores* (Folleto N.º 6). Quito: IADAP.
- Iglesia, R. E. (2010). *Imaginar la ciudad*. Nobuko.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (2010). *Censo de población y vivienda en el Ecuador*. Administración Central.

- Jackson, J. (1995). Cultura genuina y espúrea: Las políticas de la indianidad en la región del Vaupés, Colombia. *American Ethnologist: The Journal of the American Ethnological Society*, 22(1), 3–27.
- Jiménez, J. (2006). *Los dogmas de la antiglobalización*. Club Universitario.
- Jaramillo, H. (1988). *Tintes y textiles*. CIDAP.
- Julier, G. (2010). *La cultura del diseño*. Gustavo Gili.
- Jung, C. G. (2002). *Obra completa, Vol. 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trotta.
- Jung, C. G. (1998a). *Símbolos de transformación*. Paidós.
- Jung, C. G. (1984b). *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- Kendall, J. (1999). Axial coding and the grounded theory controversy. *Western Journal of Nursing Research*, 743–757.
- Kerényi, K. (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos*. Anthropos.
- Kirk, G. S. (2006). *El mito*. Paidós.
- Landívar, M. (1969). *Adoración de los Reyes Magos al Divino Infante*. Instituto Azuayo del Folklore.
- Landívar, M. (1974a). Fiesta de Navidad en Cuenca y sus alrededores. *Revista de Antropología*, 5, 24–88.
- Landívar, T. (2004). La imagen del Niño Dios y los nacimientos. *Yachac*.
- Lenclos, J. P., & Lenclos, D. (1999). *Colors of the world*. Norton.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública: De la comunicación visual en la era del individualismo*. Editorial Argonauta.



- Lévi-Strauss, C. (1975). A eficácia simbólica. *Antropología Estructural* (4).
- Llerena, P. (2001). *Yacu Fiesta: Interacciones culturales y prácticas discursivas en el Carnaval de Guaranda*. Ilustre Municipio de Guaranda.
- Lloret, A. (1993). *Cuencanerías* (Vol. 2). Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- López-Lita, R., & Benlloch, M. T. (2005). De la marca comercial a la marca territorio. *Recerca: Revista de Pensament i Anàlisi*, 5, 87–100.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Lupton, E., & Phillips, J. (2016). *Diseño gráfico: Nuevos fundamentos*. Gustavo Gili.
- Lynch, K. (1972). *What time is this place?*. MIT Press.
- Lynch, K. (1985a). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Madrid, A. L. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: Una introducción al dossier. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (13).
- Madrid Cánovas, S. (2008). *Semiótica del discurso publicitario: Del signo a la imagen*. Universidad de Murcia.
- Malo, C. (2012). Cultura popular y los otros. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 8–9.
- Mandoki, K. (2007). *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. Siglo XXI Editores.
- Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2003). *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

- Martínez, J., & Sinchi Sacha, Fundación. (2015). *Catálogo de iconografía del Ecuador antiguo: Proyecto “Artesanía de los pueblos ancestrales en la mitad del mundo: Ecuador”*. Fundación Sinchi Sacha - Unión Europea.
- Martínez, M. (2015). *Arte, signo y resignificación de la palabra en el movimiento indígena de América Latina: Del movimiento zapatista a la resistencia mapuche* (Tesis de maestría). Universidad de Granada.
- Marzal, J. J., Gómez, F., & López, R. (2004, octubre). El análisis de la imagen fotográfica. En *Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales* (pp. 49–80). Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Mato, D. (Coord.). (2001). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Tecnos.
- Micelli, M., & Crespo, C. (2011). La geometría entretejida. *Revista Latinoamericana de Etnomatemática*, 4(1), 4–20.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Ediciones Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.
- Milla Villena, C. (2008). *Génesis de la cultura andina*. Editorial Amaru Wayra.
- Miller, J. (2010). *Extimidad*. Paidós.
- Miller, P. (2015). El turismo, una actividad que genera desarrollo. *Revista Cuenca Ilustre - Ecuador*. Recuperado de <https://patomiller.wordpress.com/2015/12/12/el-pase-del-nino-viajero-24-de-diciembre/>
- Ministerio de Cultura. (2007). *Declaratoria del “Pase del Niño Viajero” como patrimonio cultural inmaterial del Estado ecuatoriano*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Mirzoeff, N. (1998). *The Visual Culture Reader* (1.<sup>a</sup> ed.). Routledge.

- Mirzoeff, N. (2002). *The Visual Culture Reader* (2.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Molano, O. (2007). Identidad cultural: Un concepto que evoluciona. *Opera*, 7, 69–84.
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Organización de las Naciones Unidas.
- Mukarovsky, J. (1977). El arte como hecho semiológico. En *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili. Recuperado de <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Mukarovsky%2C%20EL%20ARTE%20COMO%20HECHO%20SEMIOL%C3%93GICO.pdf>
- Müller, M. (2010). La performance aborígen: Arte de relación en el espacio. *Aisthesis*, 46, 307–331.
- Naranjo, M. (1987). *Cultura popular del Ecuador* (Toms. III, IV, V, VII, IX, X, XI, XII). CIDAP.
- Naranjo, M. (2012). Desencuentros conceptuales en torno a la cultura popular. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 10–27.
- Muñoz, M. (2000). *La Tierra Morlaca*. Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Nieto Calleja, R. (1999). Cultura y antropología urbanas en América Latina: La experiencia mexicana. En A. Signorelli, *Antropología urbana* (pp. 217–233). Anthropos Editorial.
- Olívar, D. (2015). *De la necesidad a la búsqueda: El arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha* (Tesis de doctorado). Universidad Carlos III de Madrid.
- Ortiz, R. (1997). *Mundialización y cultura*. Alianza Editorial.
- Pedroza, G., et al. (2013). La enseñanza del diseño y la comunicación visual en la Universidad Nacional de Lanús. UNLa.

- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy: Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Paidós Ibérica.
- Patin, B. (2007). *Mestizierung, Transkulturation, Hybridisierung Perspektiven der Begriffsgeschichte, Diskursanalyse und Metaphorologie für die Kulturtheorien in Lateinamerika* (Tesis de doctorado). ZI Lateinamerika-Institut. Der Freien Universität Berlin.
- PCMLE. (2000). *Línea política*. ERE.
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión.
- Pepe, E. (2017). *Identidad regional: El diseño aborígen como elemento identitario*. Ediciones de la Utopía.
- Pita, E., & Samaniego, P. (1985). *Artesanía y modernización en el Ecuador*. CONADE - Banco Central del Ecuador.
- Porter, T. (1982). *Colour Outside*. The Architectural Press.
- Porter, T., & Mikellides, B. (2009). *Color for Architecture Today*. Taylor and Francis Edition.
- Puig, T. (2009). *Marca ciudad: Cómo rediseñarla para asegurar un futuro espléndido para todos*. Paidós.
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Ariel.
- Prieto, M. (2008). Rosa Lema y la misión cultural ecuatoriana indígena a Estados Unidos: Turismo, artesanías y desarrollo. En C. de la Torre & M. Salgado (Eds.), *Galo Plaza y su época* (pp. 157–191). FLACSO.
- Ramírez, F., & Ramírez, J. (2005). *La estampida migratoria ecuatoriana: Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*. Abya Yala.
- Ramón Valarezo, G. (2014). Una iconografía multicolor en la Mitad del Mundo: Las bellas y diversas expresiones del Ecuador aborígen. *Proyecto Artesanía de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador*. Fundación Sinchi Sacha.

- Ranaboldo, C. (2009). Recorridos de una mirada latinoamericana. En *El valor del patrimonio cultural: Territorios rurales, experiencias y proyecciones Latinoamericanas* (pp. xx–xx). IEP, RIMISP.
- Reygadas, L. (2002). Producción simbólica y producción material: Metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo. *Nueva Antropología*, 18(60). México: Asociación Nueva Antropología A.C.
- Rodríguez, C. M. (2012). *Atlas de la ciudad imaginada: Tunja*. Universidad de Boyacá.
- Rodríguez, C. M. (2013a). *Cromatología de la ciudad imaginada*. Universidad de Boyacá.
- Rodríguez, C. M. (2014b). ¿De qué color son las ciudades? Metodologías de apreciación cromática urbana. *Designia*, 14–35.
- Rueda, M. V. (1982). *La fiesta religiosa campesina en los Andes ecuatorianos*. Editorial de la Universidad Católica.
- Saussure, F. (1987). *Curso de lingüística general*. Alianza.
- Sánchez, M. (2005). *Morfogénesis del objeto de uso: La forma como hecho social de convivencia*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Santillán Güemes, R. (2007). Hacia un concepto operativo de cultura. En O. Moreno (Coord.), *Artes e industrias culturales: Debates contemporáneos en Argentina* (pp. 35–49). Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Santos, M. (1990). *Por una geografía nueva*. Espasa Calpe.
- Sarlo, B. (1996). *Instantáneas: Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Ariel.
- Sautú, R. (2003). *Todo es teoría*. Lumiere.
- Schaeffer, J.-M. (2010). Semiótica. En E. Souriau (Comp.), *Diccionario Akal de estética*. Akal.

- Schreuder, J. (1955). Sobre las artes populares en Ecuador: Carta abierta al Dr. D. F. Rubín de la Borbolla. *América Indígena*, 15(2), 159–164. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Shaftesbury, A. A. C. (2001). *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge University Press.
- Shapins, J. (2010). Urban imaginaries, stadblind, and the colors of Berlín: Intervening in the realm of perception, initiating urban transformation. En G. Doherty (Ed.), *New Geographies 3: Urbanisms of color* (pp. 146–151). Harvard University Press.
- Signorelli, A. (1977). Integrazione, consenso, dominio: Spazio e alloggio in una prospettiva antropológica. En P. Coppola Pignatelli, *Luoghi dell'abitare: Note di progettazione*. Officina Edizioni.
- Signorelli, A. (1999). *Antropología urbana*. Anthropos Editorial.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Arango.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Nomos.
- Simaluiza, R. (2017). *Iconografía precolombina del Ecuador: Aplicación en obras de arte sobre materiales alternativos* (Tesis de maestría). Universidad de Málaga.
- Song, J., & Di, Y. (2010). Reading the colors of Macao. En G. Doherty (Ed.), *New Geographies 3: Urbanisms of color* (pp. 152–155). Harvard University Press.
- Sparke, P. (2010). *Diseño y cultura: Una introducción desde 1900 hasta la actualidad*. Gustavo Gili.
- Sotomayor, E. (2019). Los indios de manos mágicas: Prácticas artesanales y construcciones de representación nacional alrededor de las Exposiciones de Artes Manuales Populares en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Matriz Quito, 1952, 1954 (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Swirnoff, L. (2000). *The color of the cities: An international perspective*. McGraw-Hill.

- UNESCO. (1978). *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles*.
- UNESCO. (1997a). *La experiencia de la región de América Latina y el Caribe sobre la preservación y conservación de las expresiones del folklore*. Fórum Mundial UNESCO-OMPI sobre la Protección del Folklore, Phuket, Thailand.
- UNESCO. (2001a). *Declaración: Identidad, diversidad y pluralismo*.
- UNESCO. (2003b). *Convenio internacional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*.
- UNESCO. (2005c). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.
- Unver, R., & Ozturk, L. D. (2002). An example of facade colour design of mass housing. *Colour Research & Application*, 291–299.
- Universitat Carlemany. (s.f.). \*La semiótica visual y su relación con el diseño gráfico\*. Recuperado de <https://www.universitatcarlemany.com/actualidad/blog/semiotica-visual-diseno-grafico/>
- Urrutia, J. (2009). Territorio, identidad y mercado. En C. Ranaboldo & A. Schejtman (Eds.), *El valor del patrimonio cultural: Territorios rurales, experiencias y proyecciones latinoamericanas* (pp. xx–xx). IEP, RIMISP.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Teller, J. (2001). La régulation morphologique dans le cadre du projet urbain: Spécification d'instruments informatiques destinés à supporter les modes de régulation performantiels. Université de Liège.
- Todd, Z., Nerlich, B., McKeown, S., & Clarke, D. D. (2005). *Mixing methods in psychology*. Psychology Press.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900–1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.

- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Turner, V. (1988a). *El proceso ritual*. Taurus.
- Turner, V. (1999b). *La selva de los símbolos: Símbolos en el ritual ndembu*. Siglo XXI.
- Ullauri, N. (2012). Turismo y patrimonio. *Revista Universidad Verdad de la Universidad del Azuay*, 48, 69.
- UNESCO. (2001). \*Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural\*. Recuperado de <https://www.unesco.org>
- Valdés de León, G. A. (2010). *Tierra de nadie: Una molesta introducción al estudio del diseño*. Facultad de Diseño y Comunicación Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- Vargas, V. (2001). Ciudadanías globales y sociedades civiles globales: Pistas para el análisis. *Forum Social Mundial*, 1–11.
- Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social: Relaciones, significados e imaginario*. Paidós.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Vernadsky, V. (1926). *The biosphere*. Synergetic Press.
- Villegas, A. (2000). El plan de ordenamiento territorial de Medellín y el patrimonio cultural. En *1er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*. Recuperado de <http://www.Naya.org.ar/congreso2000>
- Warnier, J. (2002). *La mundialización de la cultura*. Gedisa.



- Weber, M. (1949). Objectivity in social science and social policy. En *The methodology of the social sciences*. Free Press.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Paidós.
- Williams, R. (2015a). *Sociología de la cultura* (2.<sup>a</sup> ed.). Paidós.
- Wirth, L. (2011). Leer la ciudad: Ensayos de antropología urbana. *Revista de Estudios Sociales*, 110–115.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tractatus logico-philosophicus*. T. García Trejo (Trad.). Alianza Editorial.
- Wong, W. (1992). *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional* (8.<sup>a</sup> ed.). Gustavo Gili.
- Wright, S. (1998). La politización de la cultura. *Anthropology Today*, 14(1), 1–2.
- Xiaomin, D., & Yilin, K. (2009). Urban colourscape planning: A colour study of the architecture of Karlskrona. Master of European Spatial Planning and Regional Dissertation, Blekinge Tekniska Högskola.
- Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método: Aportes para una metodología crítica*. CENGAGE Learning.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Gedisa.
- Zamora, D. (2000). El Pase del Niño. *El Mercurio (Cuenca)*, 22 de diciembre, A-5.
- Zaragoza, L. (2010). Cultura, identidad y etnicidad: Aproximaciones al entorno multicultural: Rompiendo costumbres y paradigmas cotidianos. *Cuicuilco*, 17(48). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Zúñiga, V. (2014). Aproximación a un vocabulario visual básico andino. *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, 9(6).
- Zybaczynski, V. (2016). Replacing colours: Evaluation of the chromatic interventions on the blocks of flats in Bucharest, Romania. En *AIC2016 Interim Meeting Color in*

*Urban Life: Images, Objects, and Spaces* (pp. 39–43). Asociación Chilena del Color.