



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**DOS INSOLENTES MIRADAS
A LOS AMORES DE BARRIO ADENTRO**
Análisis de Contenido

Trabajo de Investigación presentado por:

Michelle DERNERSISSIAN
Y
Juan Pablo FERNÁNDEZ-FEO

a la
Escuela de Comunicación Social
Como un requisito parcial para obtener el título de
Comunicador Social

Profesor Guía:

Eugenia CANOREA

Caracas, septiembre de 2005

A mi abuelita rueda libre, una mujer de acero inoxidable, indivisible, de mirada agridulce y digna como pocas. Espero que donde estés te sientas orgullosa de mi.

A mi mamá, luchadora, correcta, estoica y visionaria. Te dedico entero este trabajo por que sé que aunque nada pueda estar bien, siempre me apoyarás.

A mi papá, de poco entendimiento. Aquí van muchos números para que te sientas orgulloso de mi. Gracias.

A mis hermanos: Chiqui, Conchita y Kalán por que de alguna manera la sangre llama. Los quiero mucho.

A mis amigos, colegas, colectivo o secta: Mex, Adrián, Elen, Valen y Mai. Tres son multitud y seis, los dueños del mundo. ¡Los quiero!

A May y Jessi, el mejor hallazgo periodístico.

A Ani, una amiga como pocas.

A mi menú favorito: Eli, el plato más pedido, la bachelorette más cotizada.

Por favor cúrame la herida, ja ja ja.

Andre, sólo para paladares muy entendidos en el buen comer, mi teoría con patas. Te quiero y te extrañaré mucho.

Mich, el plato más sabroso, el más calórico, la mejor compañera y amiga que alguien pueda tener. Gracias por no hacer de la tesis un trabajo. Te quiero y admiro demasiado.

Aquí va mucha insolencia de mi parte... Los quiero.

Juan Pablo.

*Racional, ecuánime, centrado, conciente y reflexivo
Quien me enseña todos los días una lección de cómo vivir sin él saberlo
Eres mi maestro de vida
Gracias por tu apoyo
No sabes cuanto te quiero
Para tí,
Mi admirado Hermano*

*Para ustedes,
Dos personas que confiaron en mí y
me dieron la oportunidad de comenzar de nuevo
sólo a cambio de que estuviera feliz.
Dos personas que día a día me demuestran que
la perseverancia, la paciencia, el amor y el trabajo,
valen mucho más que una tesis y un título colgado en la pared.
Dos personas admirables, que todavía siguen aprendiendo y formándose
en la carrera más difícil que les ha tocado ejercer,
ser mis padres...
Los admiro y los amo
Para ustedes dos, Mami y Papi, este fin del comienzo, de nuestro comienzo
Gracias.*

*A la persona más leal y fiel que he conocido en mi vida
Mi compañero
en las buenas y en las malas, de día y de noche, entre números y letras
Gracias por estudiar conmigo una carrera y media
Gustavo, Te amo*

*A ustedes tres,
Lo más valioso que obtuve en estos cinco años de carrera
Eli, en Caracas, Charallave o Shilvaescura
siempre serás mi hermanita, tú sabes cuanto te quiero.
Andre, mujer de mundo, Venezuela te queda pequeña
cerca o lejos, siempre estaré esperando tus consejos duros y racionales
los que a veces no quiero, pero debo escuchar, eso es amistad. Te quiero.
Juan, una amistad muy grande, tan grande como nuestros secretos,
inteligencia y valentía en una sola persona,
nada en la vida me honra más que ser tu amiga
Que orgullo que mi nombre está al lado del tuyo en este trabajo, Te adoro.*

*A los investigadores que me dijeron que
la variable tesis y la variable amistad no tenían correlación,
su hipótesis no se cumple en todas las muestras de la población...
He aquí el resultado.
Insolencia y amistad en 496 páginas, Michelle*

AGRADECIMIENTOS

Por su disposición, interés y tutela, agradecemos a nuestra tutora y amiga, Eugenia Canorea.

Por estar siempre dispuesto a ayudarnos, por asesorarnos por el camino estadístico correcto, agradecemos al profesor José Vicente Carrasquero.

Por colaborar con nuestro proyecto, dándonos su punto de vista respecto a la situación de nuestro país, agradecemos a la profesora Carmen Elena Balbáz.

Por estar dispuestos amablemente a ayudarnos a pesar de estar ocupados, agradecemos a los profesores José Rafael Briceño, Carlos Eduardo Ramírez y Jorge Ezenarro, quienes nos validaron el instrumento de este trabajo.

Por no limitarse a guiarnos en el campo metodológico, sino mostrar interés, preocupación y darnos los consejos acertados, agradecemos a las profesoras Elisa Martínez y Caroline de Oteyza.

Por siempre estar pendientes de nuestro proyecto, por estar dispuestos a ayudarnos, por preocuparse por nosotros y por todo lo que colaboraron, agradecemos a Emigdio Suárez, Romina Pereyra, Alexander Prokos y Daniela Machado.

Por ser más que una profesora, una amiga y consejera; por despejarnos el panorama cuando todo estaba confuso, agradecemos de corazón a la profesora Acianela Montes de Oca.

Por su apoyo técnico, en la transferencia del material, agradecemos a Daniel y Rafael Cadavieco.

Por darnos la oportunidad de tener acceso a los capítulos de *Amores de Barrio Adentro*, agradecemos por su amable atención a Genaro González y a Alberto Linares.

Por asesorarnos con respecto a los melodramas y brindarnos un espacio de su tiempo, agradecemos a Manuel Mendoza y a Indira Páez.

Por estar pendientes, acompañarnos, llevarnos, traernos y, por todo su apoyo, agradecemos a Gustavo Poleo y a Adrián De La Peña.

Por darnos acceso a sus bibliotecas y ayudarnos con información que no teníamos al alcance, agradecemos a Daniela Tracanelli, Elizabeth Sousa y Kairine Torrealba.

Por apoyarnos, entendernos y dejarnos usar la computadora sin quejarse, de verdad verdad, agradecemos a Arsen G. Dernalssian.

Por su puesto, agradecemos a nuestras familias, familia Dernalssian Mazzei y familia Fernández Feo Cano, por que cada uno de sus miembros se aguantó los mal humores, las caras de cansancio y las malas respuestas, todo con la excusa de nuestro trabajo de grado.

Y agradecemos muy especialmente a Paola Palazón y Gabriel Torrelles, por entender y ceder gran parte del espacio laboral para poder realizar este trabajo (Juan Pablo). Y a Karima Urdaneta Rafael Cadavieco, Víctor Sánchez y Melisa Rauseo, por siempre estar pendientes y entender el agotamiento de la tesis; gracias a ellos, podía despertarme cada mañana (Michelle).

ÍNDICE

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I

INDUSTRIAS CULTURALES

La industria cultural y la televisión de señal abierta: espacio para la telenovela	25
La mercancía televisiva	29

CAPÍTULO II

DE REPRESENTACIONES

Nociones básicas sobre representaciones	34
Representaciones mediáticas	35
Primer acercamiento a la representación visual	36
Tadeusz Kowzan: del teatro a la telenovela	37

CAPÍTULO III

LA TELENOVELA

Aproximaciones a la definición de un género	39
Los antepasados del género	40
Evolución de la telenovela en Venezuela	41
Por las calles de un fenómeno	45
La telenovela y sus elementos	49
El argumento	49
Los personajes	49
El contexto	51
La narrativa de la telenovela: una estructura diferente	51
La trama	51
La subtrama	51
Arco tensional	52
Clasificación de la telenovela	52
Marques de Melo	52
Historias rosas	53
Comedias agudas	53
Telenovelas de contenido social	53
Alirio Aguilera	53
El modelo tradicional	53
El modelo socio-existencial	54
Jesús Martín Barbero	54
La telenovela tradicional	55
La telenovela moderna	55
Ibrahím Guerra	55
La telenovela tradicional o rosa	55

La telenovela realista	56
La telenovela social	56
La telenovela funcional	56
Monsalve y Navas	56
La espina de pescado	56
La trama de tronco de árbol	57
La trama reticular	57
Carolina Espada	57
Las buenas	57
Las malas	57

CAPÍTULO IV

LA POBREZA

Conceptualización de la pobreza	59
Pobreza, fenómeno multidimensional	62
La deprivación	63
La multidimensionalidad	63
La necesidad de ayuda externa	64
La vulnerabilidad	64
La heterogeneidad	64
Venezuela: país pobre	64
¿Qué identifica la pobreza?	70
Vivienda	71
Vestuario	71
Venezuela: ¿qué identifica su pobreza?	72
Vivienda	72
Vestuario	73
Barrio Adentro: una misión para los pobres	73

MARCO REFERENCIAL

CAPÍTULO V

AMORES DE BARRIO ADENTRO

La telenovela	76
Presentación de Amores de Barrio Adentro	79
Descripción de los personajes principales	82
“Los Núñez”	82
“Los Villanova”	83
Créditos	84
Elenco	84
Ficha técnica	85
Algunas opiniones sobre Amores de Barrio Adentro	87
Círculo De Tiza: casa productora de Amores de Barrio Adentro	92

MÉTODO

Planteamiento del problema	94
Hipótesis general	94
Objetivo general	94
Objetivos específicos	95
Tipo de investigación	96
FASE I	
Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos	97
Técnica de investigación	97
Plan operativo de muestreo	98
Población	98
Método de muestreo	98
Muestra	99
Instrumento	99
FASE II	
Análisis visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro	101
Técnica de Investigación	101
Plan operativo de muestreo	102
Población	102
Método de muestreo	102
Muestra	103
Unidades muestrales	103
Instrumento	103
Variables	104
Variable A: Personaje	104
Variable B: Sexo	104
Variable C: Pobreza	105
Variable D: Color de piel	105
Variable 1: Mímica	105
Variable 2: Gesto	107
Variable 3: Movimiento	108
Variable 4: Maquillaje	109
Variable 5: Peinado	110
Variable 6: Traje	112
Variable 7: Accesorios	114
Variable 8: Decorado	114
Variable 9: Iluminación	116
Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 1)	117
Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 2)	119

Validación del instrumento	121
De contenido	121
De confiabilidad	132
Procesamiento de la data	133
FASE III	
Personajes principales en los 12 capítulos de Amores de Barrio Adentro	134

ANÁLISIS DE RESULTADOS

FASE I	
Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos	135
FASE II	
Análisis visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro	163
Frecuencia de aparición de los personajes principales	163
Frecuencia de aparición en relación al sexo	164
Frecuencia de aparición en relación a la pobreza	164
Frecuencia de aparición en relación al tipo de maquillaje	165
Frecuencia de aparición en relación al color del cabello	165
Frecuencia de aparición en relación a la textura del cabello	166
Frecuencia de aparición en relación la apariencia del cabello	166
Frecuencia de aparición en relación al estilo del decorado del set	167
Frecuencia de aparición en relación al estilo del vestuario	167
Frecuencia de aparición en relación a los colores del vestuario	168
Frecuencia de aparición en relación a la intensidad de la luz	168
Frecuencia de aparición en relación al carácter de la luz	169
Frecuencia de aparición en relación a la tonalidad de la luz	169
Frecuencia de aparición en relación a la existencia de accesorios	170
Pobreza y expresión de la mímica: preocupación	170
Pobreza y expresión del gesto: rabia	171
Pobreza y expresión del gesto: miedo	172
Pobreza y estilo de maquillaje	173
Pobreza y estilo de maquillaje: natural	175
Pobreza y estilo de maquillaje: dramático	176
Pobreza y color del cabello	177
Pobreza y color del cabello: marrón	178
Pobreza y color del cabello: canoso	179
Pobreza y textura del cabello	180
Pobreza y textura del cabello: lacio	181
Pobreza y textura del cabello: ondulado	182
Pobreza y textura del cabello: rizado	183

Pobreza y estilo del decorado	184
Pobreza y estilo del decorado: sencillo	186
Pobreza y estilo del decorado: recargado	187
Pobreza y estilo del decorado: elegante	188
Pobreza y estilo del decorado: exterior	189
Pobreza y estilo del vestuario	190
Pobreza y estilo de vestuario: casero	192
Pobreza y estilo del vestuario: deportivo	193
Pobreza y estilo del vestuario: juvenil	194
Pobreza y estilo del vestuario: informal	195
Pobreza y estilo del vestuario: casual	196
Pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo	197
Pobreza y estilo del vestuario: elegante	198
Pobreza y colores del vestuario	199
Pobreza y colores del vestuario: sobrios	201
Pobreza y colores del vestuario: brillantes	202
Pobreza y carácter de la luz	203
Pobreza y existencia de accesorios	204
Cruce de la variable pobreza con otras variables donde la correlación no resultó significativa	205
FASE III	
Personajes principales en los 12 capítulos de Amores de Barrio Adentro	207
Frecuencia de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos	207
Porcentajes de frecuencia de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos	208

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

FASE II	209
Pobreza y expresión de la mímica: preocupación	209
Pobreza y expresión del gesto: rabia	210
Pobreza y expresión del gesto: miedo	213
Pobreza y estilo de maquillaje	215
Pobreza y estilo de maquillaje: natural	216
Pobreza y estilo de maquillaje: dramático	217
Pobreza y color del cabello	218
Pobreza y color del cabello: canoso	219
Pobreza y textura del cabello	220
Pobreza y textura del cabello: lacio	222
Pobreza y textura del cabello: ondulado	223
Pobreza y textura del cabello: rizado	223
Pobreza y estilo del decorado	224
Pobreza y estilo del decorado: sencillo	227

Pobreza y estilo del decorado: recargado	228
Pobreza y estilo del decorado: elegante	230
Pobreza y estilo del decorado: exterior	232
Pobreza y estilo del vestuario	235
Pobreza y estilo del vestuario: casero	238
Pobreza y estilo del vestuario: deportivo	240
Pobreza y estilo del vestuario: juvenil	241
Pobreza y estilo del vestuario: informal	242
Pobreza y estilo del vestuario: casual	243
Pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo	244
Pobreza y estilo del vestuario: elegante	246
Pobreza y colores del vestuario	248
Pobreza y colores del vestuario: sobrios	249
Pobreza y colores del vestuario: brillantes	250
Pobreza y carácter de la luz	251
Pobreza y existencia de accesorios	252
FASE III	254
CONCLUSIONES	256
LIMITACIONES	261
RECOMENDACIONES	262
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	264
ANEXOS	
A. Validación del instrumento por expertos	270
B. Confiabilidad del instrumento por expertos	283
C. Observación de cada uno de los personajes principales	304
D. Time codes: Aparición de los personajes principales en los 12 capítulos de la muestra	490

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Instrumento 1 - Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos	100
Tabla 2. Indicadores y categorías del personaje	104
Tabla 3. Indicadores y categorías del sexo	104
Tabla 4. Indicadores y categorías de la pobreza	105
Tabla 5. Indicadores y categorías del color de piel	105
Tabla 6. Operacionalización e indicadores de la mímica	105
Tabla 7. Definición de indicadores de la mímica	106
Tabla 8. Operacionalización e indicadores del gesto	107
Tabla 9. Definición de indicadores del gesto	107
Tabla 10. Operacionalización e indicadores del movimiento	109
Tabla 11. Definición de indicadores del movimiento	109
Tabla 12. Operacionalización e indicadores del maquillaje	110
Tabla 13. Definición de indicadores del maquillaje	110
Tabla 14. Operacionalización e indicadores del peinado	111
Tabla 15. Definición de indicadores del peinado	111
Tabla 16. Operacionalización e indicadores del traje	112
Tabla 17. Definición de indicadores del traje	112
Tabla 18. Operacionalización e indicadores de los accesorios	114
Tabla 19. Definición de indicadores de los accesorios	114
Tabla 20. Operacionalización e indicadores del decorado	114
Tabla 21. Definición de indicadores del decorado	115
Tabla 22. Operacionalización e indicadores de la iluminación	116
Tabla 23. Definición de indicadores de la iluminación	116
Tabla 24. Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 1)	117
Tabla 25. Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 2)	119
Tabla 26: Instrumento 1 - Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos	135
Tabla 27. Frecuencia de aparición de los personajes principales	163
Tabla 28. Frecuencia de aparición en relación al sexo	164
Tabla 29. Frecuencia de aparición en relación a la pobreza	164
Tabla 30. Frecuencia de aparición en relación al tipo de maquillaje	165
Tabla 31. Frecuencia de aparición en relación al color del cabello	165
Tabla 32. Frecuencia de aparición en relación a la textura del cabello	166

Tabla 33. Frecuencia de aparición en relación la apariencia del cabello	166
Tabla 34. Frecuencia de aparición en relación al estilo del decorado del set	167
Tabla 35. Frecuencia de aparición en relación al estilo del vestuario	167
Tabla 36. Frecuencia de aparición en relación al estilo del vestuario	168
Tabla 37. Frecuencia de aparición en relación a la intensidad de la luz	168
Tabla 38. Frecuencia de aparición en relación al carácter de la luz	169
Tabla 39. Frecuencia de aparición en relación a la tonalidad de la luz	169
Tabla 40. Frecuencia de aparición en relación a la existencia de accesorios	170
Tabla 41. Cruce de variables: pobreza y expresión de la mímica: preocupación - según frecuencia de aparición	170
Tabla 42. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión de la mímica: preocupación	171
Tabla 43. Cruce de variables: pobreza y expresión del gesto: rabia - según frecuencia de aparición	171
Tabla 44. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión del gesto: rabia	172
Tabla 45. Cruce de variables: pobreza y expresión del gesto: miedo - según frecuencia de aparición	172
Tabla 46. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión del gesto: miedo	173
Tabla 47. Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje - según frecuencia de aparición	173
Tabla 48. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje	174
Tabla 49. Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje: natural - según frecuencia de aparición	175
Tabla 50. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje: natural	175
Tabla 51. Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje: dramático - según frecuencia de aparición	176
Tabla 52. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje: dramático	176
Tabla 53. Cruce de variables: pobreza y color del cabello - según frecuencia de aparición	177
Tabla 54. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello	178

Tabla 55. Cruce de variables: pobreza y color del cabello: marrón - según frecuencia de aparición	178
Tabla 56. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello: marrón	179
Tabla 57. Cruce de variables: pobreza y color del cabello: canoso - según frecuencia de aparición	179
Tabla 58. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello: canoso	180
Tabla 59. Cruce de variables: pobreza y textura del cabello - según frecuencia de aparición	180
Tabla 60. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello	181
Tabla 61. Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: lacio - según frecuencia de aparición	181
Tabla 62. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: lacio	182
Tabla 63. Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: ondulado - según frecuencia de aparición	182
Tabla 64. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: ondulado	183
Tabla 65. Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: rizado - según frecuencia de aparición	183
Tabla 66. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: rizado	184
Tabla 67. Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado - según frecuencia de aparición	184
Tabla 68. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado	185
Tabla 69. Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: sencillo - según frecuencia de aparición	186
Tabla 70. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: sencillo	186
Tabla 71. Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: recargado - según frecuencia de aparición	187
Tabla 72. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: recargado	187
Tabla 73. Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: elegante - según frecuencia de aparición	188
Tabla 74. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: elegante	189
Tabla 75. Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: exterior - según frecuencia de aparición	189
Tabla 76. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: exterior	190

Tabla 77. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario - según frecuencia de aparición	190
Tabla 78. Correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario	192
Tabla 79. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: casero - según frecuencia de aparición	192
Tabla 80. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: casero	193
Tabla 81. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: deportivo - según frecuencia de aparición	193
Tabla 82. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: deportivo	194
Tabla 83. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: juvenil - según frecuencia de aparición	194
Tabla 84. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: juvenil	195
Tabla 85. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: informal - según frecuencia de aparición	195
Tabla 86. Correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: informal	196
Tabla 87. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: casual - según frecuencia de aparición	196
Tabla 88. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: casual	197
Tabla 89. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo - según frecuencia de aparición	197
Tabla 90. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo	198
Tabla 91. Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: elegante - según frecuencia de aparición	198
Tabla 92. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: elegante	199
Tabla 93. Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario - según frecuencia de aparición	199
Tabla 94. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario	200
Tabla 95. Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario: sobrios - según frecuencia de aparición	201
Tabla 96. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario: sobrios	201
Tabla 97. Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario: brillantes - según frecuencia de aparición	202
Tabla 98. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario: brillantes	202

Tabla 99. Cruce de variables: pobreza y carácter de la luz - según frecuencia de aparición	203
Tabla 100. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y carácter de la luz	203
Tabla 101. Cruce de variables: pobreza y existencia de accesorios - según frecuencia de aparición	204
Tabla 102. Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y existencia de accesorios	204
Tabla 103. Cruce de la variable pobreza con otras variables en las cuales la correlación no resultó significativa	205
Tabla 104. Frecuencia: número de apariciones de cada personaje principal	207
Tabla 105. Porcentaje de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos	208
Tabla 106. Correspondencia entre el instrumento y su ubicación en la base de datos de SPSS	305

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 1: Expresión de la mímica: preocupación de los personajes principales pobres y no pobres	209
Gráfica 2: Expresión del gesto: rabia de los personajes principales pobres y no pobres	210
Gráfica 3: Expresión del gesto: miedo de los personajes principales pobres y no pobres	213
Gráfica 4. Estilo del maquillaje de los personajes principales pobres y no pobres	215
Gráfica 5. Sexo de los personajes principales pobres y no pobres	215
Gráfica 6. Estilo de maquillaje natural de personajes principales pobres y no pobres	216
Gráfica 7. Estilo de maquillaje dramático de personajes principales pobres y no pobres	217
Gráfica 8: Color del cabello de los personajes principales pobres y no pobres	218
Gráfica 09: Color del cabello canoso de los personajes principales pobres y no pobres	219
Gráfica 10: Textura del cabello de los personajes principales pobres y no pobres	220
Gráfica 11: Textura del cabello lacio de los personajes principales pobres y no pobres	222
Gráfica 12. Textura del cabello ondulado de los personajes principales pobres y no pobres	223
Gráfica 13. Textura del cabello rizado de los personajes principales pobres y no pobres	223
Gráfica 14. Estilo del decorado de lo set donde se desempeñan los personajes principales pobres y no pobres	224
Gráfica 15. Estilo del decorado del set sencillo de los personajes principales pobres y no pobres	227
Gráfica 16. Estilo del decorado del set recargado de los personajes principales pobres y no pobres	228
Gráfica 17. Estilo del decorado del set elegante de los personajes principales pobres y no pobres	230
Gráfica 18. Estilo del decorado del set exterior de los personajes principales pobres y no pobres	232
Gráfica 19. Estilo del vestuario de los personajes principales	235
Gráfica 20. Estilo del vestuario de los personajes principales pobres y no pobres	236
Gráfica 21. Estilo del vestuario casero de los personajes principales pobres y no pobres	238

Gráfica 22. Estilo del vestuario deportivo de los personajes principales pobres y no pobres	240
Gráfica 23. Estilo del vestuario juvenil de los personajes principales pobres y no pobres	241
Gráfica 24. Estilo del vestuario informal de los personajes principales pobres y no pobres	242
Gráfica 25. Estilo del vestuario casual de los personajes principales pobres y no pobres	243
Gráfica 26. Estilo del vestuario ejecutivo de los personajes principales pobres y no pobres	244
Gráfica 27. Estilo del vestuario elegante de los personajes principales pobres y no pobres	246
Gráfica 28. Colores del vestuario de los personajes principales pobres y no pobres	248
Gráfica 29. Colores del vestuario sobrios de los personajes principales pobres y no pobres	249
Gráfica 30. Colores del vestuario brillantes de los personajes principales pobres y no pobres	250
Gráfica 31. Carácter de la luz de los personajes principales pobres y no pobres	251
Gráfica 32. Existencia de accesorios de los personajes principales pobres y no pobres	252
Gráfica 33. Sexo de los personajes principales	254
Gráfica 34. Frecuencia de aparición de los personajes principales pobres y no pobres en los 12 capítulos	255

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa de relaciones entre comunicación, cultura y política	25
Figura 2. Presentación Amores de Barrio Adentro: Círculo de Tiza, VTV, Ministro de Estado para la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura	79
Figura 3. Presentación Amores de Barrio Adentro: Jennifer Flores y Anthony Gómez	79
Figura 4. Presentación Amores de Barrio Adentro: Pedro Lander y Gisbel Ascanio	79
Figura 5. Presentación Amores de Barrio Adentro: Henry Galué	79
Figura 6. Presentación Amores de Barrio Adentro: Gladis Prince	79
Figura 7. Presentación Amores de Barrio Adentro: Amores de Barrio Adentro	79
Figura 8. Presentación Amores de Barrio Adentro: Original de Rodolfo Santana	80
Figura 9. Presentación Amores de Barrio Adentro: Con la primera actriz Dilia Waikkarán	80
Figura 10. Presentación Amores de Barrio Adentro: Gabriela D'Avanzo y Alejandro Palacios	80
Figura 11. Presentación Amores de Barrio Adentro: Carlos González	80
Figura 12. Presentación Amores de Barrio Adentro: Julio Bouley y Julyar Delgado	80
Figura 13. Presentación Amores de Barrio Adentro: José Luis Montero	80
Figura 14. Presentación Amores de Barrio Adentro: Diafrancis Salas	80
Figura 15. Presentación Amores de Barrio Adentro: Laureano Olivares	80
Figura 16. Presentación Amores de Barrio Adentro: Verónica Arellano y Félix Landaeta	81
Figura 17. Presentación Amores de Barrio Adentro: Pedro Durán	81
Figura 18. Presentación Amores de Barrio Adentro: Raúl Medina	81
Figura 19. Presentación Amores de Barrio Adentro: Primer actor Julio Mota	81
Figura 20. Presentación Amores de Barrio Adentro: Dirección de Roman Chalbaud	81
Figura 21. Dora Villanova: personaje principal no pobre. Expresión del gesto: rabia.	211

Figura 22. Confección de bombas molotov por parte de Frank, y Carolina y Pedro Villanova: personajes principales no pobres.	212
Figura 23. Recolección de cauchos en casa de la Familia Villanova: personajes principales no pobres.	212
Figura 24. Entrada de la casa de “Los Núñez”. Barrio Buena Brisa.	225
Figura 25. Urbanización Frailejón: zona donde viven “Los Villanova”: personajes principales no pobres	226
Figura 26. Cocina de “Los Núñez”: personajes principales pobres. Decorado estilo: recargado	229
Figura 27. Consultorio de Pedro Villanova: personaje principal no pobre. Decorado estilo: elegante.	231
Figura 28. Lucinda Núñez: personaje principal pobre, entrevista a Lina Ron. Decorado estilo: exterior	233
Figura 29. Carolina Villanova: personaje principal no pobre. Estilo de vestuario: casero	239
Figura 30. Juan y Lucinda Núñez: personajes principales pobres Estilo de vestuario: informal	243
Figura 31. Pedro Villanova: personaje principal no pobre. Estilo de vestuario: ejecutivo	245
Figura 32. Juan Núñez: personaje principal pobre. Estilo de vestuario: informal. Colores del vestuario: brillantes	251
Figura 33. Pedro Villanova: personaje principal no pobre. Carácter de la luz: Luz dura	252

INTRODUCCIÓN

La televisión es el medio de comunicación de masas con el más alto crecimiento y aceptación de la población. Cada vez son menos los hogares que no cuentan con este artefacto eléctrico de amplio poder social, lo que hace que el ser humano haya creado cierta dependencia a poseer por este medio un variado espectro visual del mundo, generándole, al mismo tiempo, la posibilidad de compararlo con la realidad que los rodea (Liberal y Lokpez, 2004).

Es así como la telenovela, uno de los géneros literarios y producto televisivo más importantes de América Latina, tanto por su penetración como por el sentido de pertenencia que crea con el público, es capaz de retratar, mediante la puesta en escena, ese contexto, desdibujando los linderos entre realidad y ficción, y haciendo más evidente la estrecha vinculación entre el espectador y lo espectado.

Dentro del horario en el cual una persona está despierta, entre siete de la mañana y once de la noche aproximadamente, la televisión dedica cinco horas de su programación a la transmisión de telenovelas. Además, dentro del horario estelar (alto encendido y cuñeros más demandados) que es de siete a once de la noche, es decir cuatro horas, dos de ellas son

exclusivas para la difusión de estos dramáticos (en los casos de RCTV y Venevisión, principales televisoras nacionales) (Canorea, 2005).

En Venezuela, desde que el melodrama latinoamericano (género en el que se basan las telenovelas) llegó a la televisión a principios de los años cincuenta, el discurso dramático ha retratado el contexto de cada una de las décadas: en los sesenta la fórmula del gran amor, en los setenta la telenovela cultural, y en los ochenta la exportación de la telenovela como producto distintivo del país.

En los años noventa cuando la conflictividad social aumentó en Venezuela el tema de la pobreza comenzó a convertirse en una preocupación para los escritores de telenovelas. Así surgió el dramáticos “Por estas calles”, donde el foco de atención giraba en torno a los desmanes que había hecho la pobreza dentro de la sociedad urbana. A partir de este momento la televisión venezolana comienza a realizar nuevos productos, los cuales surgen de la identificación de una nueva realidad venezolana llevada a escenarios ficticios (Canorea, 2005).

Partiendo de que en las telenovelas venezolanas se toma como referente el tema de la pobreza y de que Venezuela se encuentra entre uno de los países del Tercer Mundo, en los cuales, según los índices de la ONU, reúnen el 75% de la pobreza de todo el globo terráqueo. Asimismo para el año 1997, Venezuela alcanzaba el 67.2% de población pobre (Torres, 2001). Los investigadores consideran de gran relevancia el tema.

Al mismo tiempo, la teoría del modelaje propone que muchas de las conductas que realizan los seres humanos son por imitación a las personas importantes y destacadas para ellos. Considerando la significación de las telenovelas entre los televidentes, destaca la posibilidad de estudiar la

manera en cómo son representados visualmente los personajes principales y sus familias, debido a que los dramáticos son el género ideal para reiterar y repetir situaciones y temas.

En la presente investigación se analizará la telenovela *Amores de Barrio Adentro*, escrita por el cineasta Rodolfo Santana y dirigida por el cineasta Román Chalbaud, la cual es transmitida por el canal del Estado venezolano, y su trama ejecuta una de las tantas versiones de los sucesos económicos, políticos y sociales desde el primer paro nacional (diciembre 2001) hasta la actualidad, tocando temas tan trascendentes como los acontecimientos de abril del 2002, la huelga petrolera de finales del año 2002 y principios del 2003, las protesta de calle organizadas por la oposición venezolana y el proceso del Referendo Revocatoria Presidencial de agosto del 2004. Esta telenovela rompe los esquemas tradicionales de transmisión del género en Venezuela, ya que se sale al aire solo una vez a la semana, y maneja códigos de la puesta en escena más propios del teatro y del cine que de la televisión.

La telenovela *Amores de Barrio Adentro* se promociona como una producción que pretende exponer la otra cara de la realidad venezolana, la cual no es mostrada por los grandes medios de comunicación privados. (sin nombre, 2004, 22 de junio. Consultado el día 24 de octubre del 2004 de la World Wide Web: <http://www.minci.gov.ve/noticia.asp?numn=1707>), por lo tanto partiendo de esta concepción que define a esta telenovela, resulta interesante estudiarla, ya que parte de la negación del resto de las producciones dramáticas y, además, es atractivo su análisis por su propuesta visual que puede resultar inédita.

Tomando en cuenta la relevancia del tema pobreza dentro de la sociedad venezolana y la óptica dentro de la que está enmarcada la

telenovela *Amores de Barrio Adentro*, la presente investigación utilizará una matriz de análisis de contenido para estudiar la representación visual de los personajes principales de este dramático, partiendo de las categorías planteadas por Tadeusz Kowzan, donde se utilizan criterios teatrales, desde el punto de vista teórico, y las variables visual-auditiva, tiempo-espacio, actor-no actor para el análisis práctico (Tordera, 1983).

Entonces, partiendo de estos factores, tanto la pobreza como la importancia e impacto de las telenovelas en Venezuela, los investigadores consideran que con el análisis de la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres de *Amores de Barrio Adentro* se realizará un excelente aporte académico, pues considerando que la pobreza es un tema prioritario en el acontecer nacional y que las telenovelas son el principal producto audiovisual venezolano, las conclusiones a las que se llegará con esta investigación, nunca antes realizada, serán interesantes.

CAPÍTULO I

INDUSTRIAS CULTURALES

La industria cultural y la televisión de señal abierta: espacio para la telenovela

Para comprender el funcionamiento de la dinámica de producción de las industrias culturales, Martín-Barbero (1998; cp. Canorea, 2005) propone el esquema que se presenta en la figura 1, el cual, busca trazar un mapa de interacción entre comunicación, cultura y política:

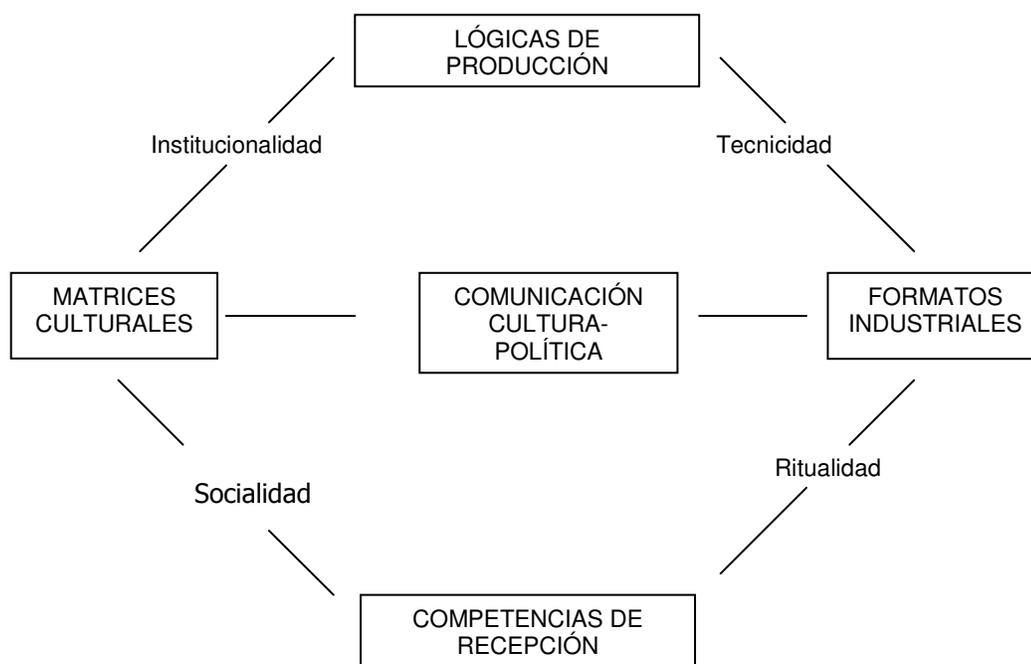


Figura 1. Mapa de relaciones entre comunicación, cultura y política (Martín Barbero, 1998. cp. Canorea, 2005. p. 9. Mapa de relaciones entre comunicación, cultura y política)

Tal y como puede observarse el esquema de Martín Barbero (1998, cp. Canorea, 2005, p. 9) tiene dos ejes fundamentales:

El primer eje lleva a la historia de los cambios sociales ligados a una estructura de comunicación que incide en la articulación de los discursos públicos, donde tanto la estructura comunicacional, como los cambios sociales se encuentran vinculados a las modalidades de producción. Este eje se mueve a través de cambios, en las que las dinámicas culturales varían según los Formatos Industriales de los medios de comunicación masivos. Como por ejemplo, el paso del predominio del cine como elemento de comunicación masiva al predominio de la radio y la televisión como parte de la cotidianidad sencilla en dicho contexto (Canorea, 2005).

El segundo eje “se encuentra mediado por las Matrices Culturales y los Formatos Industriales; es decir que, para pasar de una Lógica de Producción basada en la convivencia de diferentes medios de comunicación de masas” (Canorea, 2005, p. 9) como la radio, la televisión y la prensa escrita, al predominio de uno multimedia, como el Internet, “deberán ocurrir cambios en las Matrices Culturales y los Formatos Industriales los cuales generen a su vez los cambios en las Lógicas de Producción y la aparición de nuevas Competencias de Recepción” (Canorea, 2005, p. 9).

En este contexto, “los cambios en la Institucionalidad generan cambios en la Socialidad, de la misma manera en que los cambios en la Tecnicidad generan nuevas Ritualidades de consumo” (Canorea, 2005, p. 9); pasando del diarismo noticioso de la prensa escrita a la inmediatez informativa de la radio, y más tarde en la televisión, tanto en Lógicas de Producción, como en Formato Industrial y en Competencias de Recepción. (Canorea, 2005).

El punto de vista del emisor del mensaje, fue el lugar de partida de la presente de investigación, ya que se estudió la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres de la telenovela *Amores de Barrio Adentro*. Por lo tanto, este trabajo se ubicó en la parte superior del mapa planteado por Martín Barbero (1998). A partir de aquí, pueden extraerse Lógicas de Producción como los criterios de selección casting (criterios de selección de actores para cada papel: color de piel, color de cabello, características físicas), criterios de elección del traje, maquillaje, vestuario y accesorios de los actores; así como también el criterio de selección para el decorado y la iluminación del set donde los actores realizan su desempeño. Además la mímica y el gesto de los actores. Todos estos aspectos, enmarcados dentro de las Lógicas de Producción, se relacionan con las Matrices Culturales y Formatos Industriales, es decir, se observó si condicionantes culturales, específicamente la pobreza, se relacionan con la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres y, si muestran también elementos como la dependencia de audiencias.

Partiendo de la concepción de que la telenovela es un producto que proviene de “la industria cultural de la televisión (ello) implica una dinámica de consumo que dota a los productos de un doble valor” (Canorea, 2005, p. 10): El de utilidad por proveer entretenimiento a los espectadores, y el simbólico por la significación que los individuos le dan al consumo (Bisbal, 1999. cp. Canorea, 2005).

El valor simbólico es especialmente relevante, en el caso de los productos de la industria cultural, debido a que el valor de utilidad es intangible (Canorea, 2005). Así, entendiendo la cultura como una mercancía, que genera como producto comunicativo: “un bien simbólico, muy aleatorio,

basado en la función creativa” (Aguirre, 1999, p.106. cp. Canorea, 2005, p. 10).

Al igual que el trabajo realizado por Canorea (2005), la presente investigación tratará de buscar tendencias en uno de los aspectos de un bien comunicacional como lo es la telenovela. Sin embargo, el hecho de que existan tendencias en la representación visual de personajes pobres y no pobres realizadas por la telenovela como género televisivo, “no cambia la concepción aleatoria del producto” (Canorea, 2005, 10), debido a que esta representación visual se conjugará con muchos otros aspectos que terminarán configurando el bien.

Como producto masivo, la telenovela, cumple la función de entretener, como resultado de “la dinámica competitiva de captación de públicos consumidores” (Aguirre, 1999, p.106. Canorea, 2005, p.10), y la estructura televisiva convierte al formato de la telenovela en parte de la vida, al día a día de los individuos, de esa forma, se condiciona el mensaje a la estética televisiva (Aguirre, 1999, cp. Canorea, 2005), la cual conlleva la simplificación del mensaje y la exaltación del espectáculo.

En esta línea Tablante (2003) plantea que la naturaleza misma del medio televisivo obliga a simplificar realidades complejas, que deben ser transmitidas a la audiencia en un espacio y un tiempo limitados. Así mismo expone que la televisión ofrece un flujo de programas y contenidos diferentes. Si se considera que el programa de televisión es la unidad dentro de ese flujo, dicho programa deberá, en un espacio de tiempo y con unos recursos limitados, buscar su propia identidad para diferenciarse dentro del contexto (Canorea 2005, p. 10)

En esta búsqueda de identidad Tablante (2003, cp. Canorea, 2005) establece el aplanamiento de contenidos que ocurre en el medio televisivo:

...la televisión como un todo, 'aplana' sus contenidos, es decir, opta por lo que salta a la vista, por afirmar los rasgos característicos de un marco de vida referencial dentro del conjunto de la sociedad. La generalización de los modos de vida permite al espectador, en primer lugar encontrarse en los contenidos que propone la televisión y, en segundo lugar, organizar el tiempo televisivo según las 'visiones del mundo' que podrían converger en la sociedad (Tablante, 2003, p. 3. cp. Canorea, 2005, p. 11).

Esta investigación asumió dicho aplanamiento de la realidad a través de una representación de la misma. La representación que hace la televisión la realiza mediante un proceso de simplificación, dejándose de lado los matices y tomando solo los rasgos resaltantes e importantes (Canorea, 2005).

La mercancía televisiva

La dependencia que existe entre el diseño de la programación y los niveles de audiencia, es otro elemento del Formato Industrial que condiciona el producto televisivo.

“AGB Panamericana, empresa que realiza uno de los estudios más importantes de medición de audiencias televisivas en Venezuela, ofrece un software compuesto por tres programas llamados: Telemonitor, Kubic y Tetelespot, que permiten, entre otras cosas, monitorear la sintonía de un programa minuto a minuto. Esto hace que la cadena televisiva pueda conocer al instante, por ejemplo, que la audiencia aumenta durante el noticiero vespertino al aparecer las informaciones de sucesos, y que el espectador cambia de canal cuando sale al aire la sección de economía. En función de este conocimiento de las reacciones del público la cadena tratará de diseñar el noticiero, o la telenovela, que más satisfaga a la audiencia (Canorea, 2005, p. 13).

El carácter industrial de la televisión en venezolana se observa desde sus comienzos; debido a que el modelo de desarrollo a seguir fue importado

de las cadenas estadounidenses. Este modelo ve al medio en un entorno empresarial y la producción de su programación está condicionada a la venta de espacios publicitarios, dependiendo de la audiencia a la cual va dirigida la programación del medio. Siguiendo este modelo se desarrollaron las cadenas televisivas comerciales en Venezuela. Empresas con fines de lucro que a través de concesiones del Estado, usan el espacio radioelétrico para la transmisión de sus productos comunicacionales (Bustamante, 1999, cp. Canorea, 2005).

Los dos primeros canales comerciales que entraron en el mercado venezolano fueron Televisa, hoy Venevisión, y Radio Caracas Televisión, hoy RCTV, en ambos, tuvieron un capital accionario importante de trasnacionales estadounidenses. En 1953 Nació Televisa YVNV: Canal 4, con *National Broadcasting Company* (NBC) como accionista principal, pero la estación enfrentó problemas económicos y fue vendida a un nuevo grupo que comenzó a explotar la señal con el nombre de Venevisión, canal que inició sus actividades con el apoyo de la cadena norteamericana *American Broadcasting Company* (ABC), que aportó el “42,95%” del capital (Bisbal, 2000, cp. Canorea, 2005, p. 12).

En el mismo año, nace Radio Caracas Televisión: Canal 7. *National Broadcasting Company* (NBC) participó con un capital accionario del 20% (Bisbal, 2000, cp. Canorea, 2005). La televisión venezolana se comportó como la televisión de casi toda Latinoamérica, que se vio influenciada, tanto en la visión del negocio como en contenidos, por el modelo estadounidense.

Hoy en día, aún con el considerable aumento del consumo de la televisión satelital y por cable, estos dos canales comerciales (Venevisión y RCTV) siguen obteniendo los mayores niveles de *rating* de audiencia (Canorea, 2005) y eran los únicos que producían telenovelas en el país hasta que el canal del Estado Venezolana de Televisión (VTV) puso al aire

Amores de Barrio Adentro el 22 de junio de 2004, tras casi veinte años sin producir alguna.

En 1964 sale al aire Cadena Venezolana de Televisión (CVTV) convirtiéndose en 1974 como entidad del Estado. Y es en 1976 cuando pasa a llamarse Venezolana de Televisión (VTV) (sin autor, 2005. Consultado el 03 de agosto de 2005 de la World Wide Web: http://www.vtv.gov.ve/Quienes_Somos.php).

El uso de las industrias culturales por parte del Estado no persigue ninguna finalidad lucrativa u económica como la buscan los canales privados, es decir, su visión de la comunicación no es un negocio. Sus contenidos buscan de alguna manera la transmisión de valores, educación e ideología.

La misión de Venezolana de Televisión desde 1974 hasta el año 2000 era “Preservar valores y tradiciones del país de manera objetiva y sin una línea política específica” (Fernández-Feo, Quintero y Velásquez, 2005, p. 4). En el año 2000 cambia a “Ofrecer a nuestros seguidores una opción competitiva que informe, eduque y entretenga a través de formatos vigentes con criterio constitucional de país” (Sin autor, 2005. Consultado el 03 de agosto de 2005 de la World Wide Web: http://www.vtv.gov.ve/Quienes_Somos.php).

En este contexto, aunque Canorea (2005) afirme que se hace indispensable convertir los programas de televisión en productos rentables, principalmente la telenovela, que en Venezuela ocupa el horario estelar, para VTV la rentabilidad no es el objetivo principal y el canal del estado, buscará otros provechos que van más allá de lo económico y que de alguna manera se mueven dentro del marco del criterio constitucional del país.

La simplificación o aplanamiento de la realidad indicado como característico de la televisión, se observa también en el género de la telenovela. Ésta, al querer “llegar a grandes audiencias debe crear elementos de identificación para los diferentes públicos” (Canorea, 2005, p. 14), divididos básicamente por estratos sociales. “Y uno de los elementos más factibles que tiene la telenovela para lograr una identificación con la audiencia es el que corresponde a los personajes” (Canorea, 2005, p. 14).

Sin embargo, como asegura Aluizio (1997) el discurso de la telenovela no busca recrear una realidad exactamente apegada a lo real, mas bien pretende reproducir una realidad propia morfológica del género. En este sentido, el “amor” es la cuota más importante en la creación discursivo del la telenovela. En torno a él girará el argumento y la jerarquización de demás elementos por encima del “amor” podría afectar el éxito del producto televisivo en la audiencia:

“Guerra sin fin”, una telenovela brasileña que últimamente puso en el aire la red Manchete, tenía muchos rasgos propios del típico docudrama. Trataba sobre el problema del delito en las calles y los violentos conflictos entre pandillas rivales para obtener el dominio del negocio de la droga en los barrios humildes de Río de Janeiro. No fue un ‘éxito de audiencia’. ¿Por qué no? Al fin y al cabo la trama recurrió a las noticias periodísticas como punto de partida para su historia de ficción. Sin embargo había que aprender una lección: que una novela no puede darse el lujo de transmitir tan evidentes los hechos verídicos, pues corre el riesgo de generar resistencia en el público. Concretamente la ficción de entretenimiento no debe ‘copiar’ ni reflejar la realidad “como un espejo” (Aluizio, 1997, p.111).

La situación actual de la telenovela trata de acercarse más a la realidad, tal como afirma Aluizio (1997), disminuyendo su simplificación o aplanamiento.

Otro punto definitivo, en relación a los modos de producción de la telenovela es que se transmite todos los días. En Venezuela se transmite de lunes a sábado, lo que le otorga al público un poder decisorio sobre el proceso de producción que se da a través de mediciones de audiencia y sondeos de opinión acerca de cómo debería desarrollarse la trama, qué personajes deberían salir o quedarse, y qué subtramas están catalizando el éxito de la telenovela.

CAPÍTULO II

DE REPRESENTACIONES

Nociones básicas sobre representaciones

El investigador del Centro de Investigación de la Comunicación de la Universidad Católica Andrés Bello (CIC-UCAB) Leopoldo Tablante (2004) en la ponencia de su proyecto “Pobreza y medios de comunicación” señala en sus primeras indagaciones acerca del tema de la representación, que:

La representación contiene ideas o contenidos ideológicos que pueden no explicitarse. No por casualidad Foucault toma como ejemplos de su problema el cuadro *Las Meninas*, de Diego de Velázquez, y la novela *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. El primero es una representación pictórica de la importancia tutelar de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, importancia que se insinúa no por medio de un regio retrato de los personajes históricos aludidos, inspirador de admiración y respeto, sino por medio de la reconstrucción de una escena palaciega en la que la jerarquía de los reyes apenas se trasluce en un espejo situado al fondo del decorado; la segunda, que daría la impresión de ser la representación de la locura de un hombre de mediana edad profundamente marcado por las leyendas escritas de los caballeros andantes (Tablante, 2004, p. 22).

Esto quiere decir, tal como lo indica Tablante (2004) que, tomando en cuenta que, la realidad que inspira una representación puede no formar parte directamente de ella, esta realidad no es tan evidente sino que más bien se manifiesta desde un plano simbólico.

Representaciones mediáticas

La profesora Sary Calogne (2001. cp. Liberal y Lokpez, 2004) quien ha realizado estudios acerca de la representación de la escuela básica en la prensa escrita, propone el concepto de representación mediática como “la forma en la que un medio de comunicación masivo elabora representaciones simbólicas de la realidad” (Liberal y Lokpez, 2004, p. 20).

Tablante (2004) citando a Calogne, señala que la representación mediática pauta las formas en las cuales los medios de comunicación masivos engranan las distintas simbologías de objetos que provienen de la realidad, que según Calogne, esa realidad es social.

Tablante (2004) advierte que la conceptualización de Calogne se ha apoyado en la teoría clásica de representaciones sociales de Moscovici, y que tal conceptualización posee dos dimensiones, una cognitiva y otra pragmática.

La dimensión cognitiva está “relacionada con los procesos de formación de las representaciones, con la manera como logran fijarse en la mente de las personas y con la estrategia para fijar su contenido” (Tablante, 2004, p. 24).

En esta dimensión, Calogne (2001. cp. Liberal y Lokpez, 2004) señala que sobresalen dos rasgos importantes: la focalización de los contenidos y la cognición polifacética. La primera se refiere al proceso de selección de personas y temas, en detrimento de otras, que serán presentados en los medios de comunicación masivos. “La presencia de un asunto frente a la omisión de otros” (Liberal y Lokpez, 2004, p. 23). Y La cognición polifacética consiste en el enfoque pluralista “que viene dado por una amplia variedad de

métodos, técnicas y visiones transmitidas por los medios” (Liberal y Lokpez, 2004, p. 23).

La dimensión pragmática está signada por el rol, las condiciones de producción, el espacio y el discurso de la representación mediática. Tablante (2004) lo explica como:

El discurso adoptado por los medios durante la diseminación de ciertas representaciones, los campos sociales abiertos a través de la estabilización de ciertas representaciones en ámbitos sociales específicos (por ejemplo, los “sifrinós” para quien no se sienta aludido por ese adjetivo o para quien crea poder distanciarse de él), la alternancia en la misma sociedad de diversas visiones del mundo en función de las representaciones divergentes (que los medios transmiten) y las condiciones de producción de las representaciones, definida por las logísticas determinadas en la estructura y en los procesos económicos y sociales donde reside y opera el medio (Tablante, 2004, p. 24).

Para Calogne (2001. cp. Liberal y Lokpez 2004) los productores de los medios muestran interés por los consumidores de esa mercancía llamada mensaje. Este interés se ve reflejado en el amoldamiento del discurso y del contenido de los medios a las características de esos consumidores.

Primer acercamiento a la representación visual

La presente investigación se basa en categorías visuales del teórico del teatro y semiólogo, Tadeusz Kowzan, para realizar un análisis de la representación visual de un producto mediático como es la telenovela, en este caso, *Amores de Barrio Adentro*.

Tomando en cuenta las nociones de representación y representación mediática aclaradas anteriormente, los investigadores se proponen a construir un concepto de representación visual en el cual se disponga de reconocidas teorías clásicas y una propuesta innovadora que pruebe su efectividad en el análisis de la presente investigación.

Los investigadores definieron como representación visual a los símbolos de valor estético que medios audiovisuales, como la televisión, toman de la realidad para la construcción de un mensaje determinado. Esta simbología solo es susceptible al reconocimiento visual, obviando lo que pueda significar el discurso.

Tadeusz Kowzan: del teatro a la telenovela

Tadeusz Kowzan nació en Wilno (Polonia). Comenzó su carrera de docente e investigador en su país natal (Academia Polaca de Ciencias, Instituto de Arte de Varsovia) y la continuó en Francia (Universidad de Lyon II y Universidad de Caen). En 1968 publicó en Francia *Le signe au théâtre*, obra que abrió la vía a la renovación del teatro y que fue traducida a muchos idiomas. Historiador y teórico de la literatura y el teatro, comparatista, semiólogo, ha publicado numerosos libros entre los que destacan: *Literatura y espectáculo* 1970, traducido al español en 1992, *Hamlet ou Le miroir du monde* 1991 y *Spectacle et signification* 1992 y *Sémiologie de théâtre* 1992 (Kowzan, 1997, s.p.)

A partir de los sentidos, en las puestas en escena se pueden reconocer ciertos aspectos, los cuales se registran tanto en el actor como en el espacio que rodea a éste. Antonio Tordera Sáez (1983), partiendo de Tadeusz Kowzan, plantea dichos aspectos denominados sistemas, donde se aborda al espectáculo como una realidad existente y donde se pone de manifiesto que los valores estéticos, refiriéndose a los sistemas, van de la

mano de los valores afectivos. Entendiéndose por valores afectivos lo que percibe el espectador y el significado que le da al observar los sistemas representados (Kowzan, 1997).

Estos sistemas que se detectan en el espectáculo son, por una parte, la mímica, el gesto y el movimiento, los cuales son observados en la expresión corporal del actor. Por otra parte, el maquillaje, el peinado y el traje, puestos de manifiesto en la apariencia exterior del actor y; los accesorios, el decorado y la iluminación, que conforman el espacio escénico donde el actor se desenvuelve. Estos nueve sistemas pueden ser reconocidos visualmente.

Existen otros cuatro sistemas, considerados por Kowzan signos auditivos. La palabra y el tono, en relación al texto pronunciado y; la música y el sonido, en cuanto a efectos sonoros no dependientes del actor. Pero, partiendo de Tordera (1983) quien plantea que “esta clasificación (de Kowzan), como todas, es arbitraria” (Tordera, 1983, p. 172), pero que al mismo tiempo “se podría reducir el número de sistemas” (Tordera, 1983, p. 172), a efectos del presente trabajo, partiendo del objetivo del mismo, se limitará la investigación a los sistemas visuales, es decir, “signos visuales” (Tordera, 1983, p. 172).

Es necesario acotar, como señala Tordera (1983) que el trabajo de Kowzan del cual parten estos sistemas está enfocado al análisis del teatro, pero tomando en cuenta que “en lingüística como en semiótica del teatro el objeto de estudio viene dado por el conjunto de lo visual y lo verbal, que en el caso del drama se dan en la representación” (Tordera, 1983, p. 171) y la telenovela, está basada en el melodrama, estos sistemas serán operacionalizados para la presente investigación.

CAPÍTULO III

LA TELENVELA

Aproximaciones a la definición de un género

La televisión actual, y los géneros que conforman el espectáculo dramático televisivo, constituyen un fenómeno tan complejo y variante que cualquier aproximación deberá ser parcial. En Latinoamérica, la telenovela es el género televisivo de mayor comercialización, sin embargo no se podría encasillar de manera homogénea al género, porque existen grandes diferencias entre las telenovelas venezolanas, brasileñas, mexicanas, colombianas, peruanas y argentinas, solo por mencionar algunos de los principales países productores y exportadores del género. De esta forma se presentarán algunas definiciones conceptualizadas por estudiosos de este género televisivo y de la comunicación en sí, para de alguna manera unificar las diferentes formas en que ha evolucionado el género telenovelesco y cubrir el amplio espectro conceptual creado acerca de la telenovela.

La telenovela es la expresión literaria-audiovisual más importante que ha nacido en Latinoamérica. Es el producto televisivo latinoamericano por excelencia. Es el género que se basa en el melodrama y que ha venido a conformar un proceso de "integración sentimental" en todo el continente latinoamericano (Martín Barbero, 1995, p. 282).

La telenovela viene a representar la única posibilidad que tiene la mayoría del continente americano, de habla hispana, de verse en la pantalla, de reconocerse en las historias que se presentan. Es el único relato capaz de comunicar a todos los países desde México hasta Argentina, proyectando valores similares, lo que convierte al género en un elemento cohesionador que adosa las diferentes culturas de Latinoamérica (Cabrujas, 2002).

Partiendo de las ideas anteriores, la telenovela es un género netamente latinoamericano que, basándose en el melodrama, cuenta historias de interés para los hispanoparlantes.

Los antepasados del género

La telenovela como género televisivo nació cuando la televisión arribó a los hogares de la población a principio de la década de los cincuenta, pero las historias que se basan en el melodrama se remontan a mediados del siglo XIX en Cuba donde se sentó los cimientos del género.

La cuna del género fue en Cuba en 1865, cuando un lector amenizaba las jornadas de los trabajadores de una fábrica de tabacos, en su mayoría analfabetas. La lectura de las historias se realizaba en cómodas cuotas y siempre terminaban en algún momento cumbre del relato y con un “proseguiremos mañana... El público radioescucha ya estaba cautivo, solo faltaba la radio” (Espada, 2004, p.12).

Tal como afirma Espada (2004), ya en el siglo XX, a finales de los treinta, y bajo el patrocinio de trasnacionales como Colgate y Sydney Ross Company, las radionovelas se hacían escuchar en toda Cuba. La emisora CMQ transmite las 314 emisiones de El Derecho de Nacer de Félix Benjamín

Caignet, rompiendo récord de audiencia. El éxito se exporta y llega a Venezuela en 1949, cuando Radio Continente decide transmitir el éxito de Caignet. “Para pasar a las telenovelas solo faltaba la televisión” (Espada, 2004, p. 13).

La televisión irrumpe en los hogares venezolanos, y el género de la telenovela no se hizo esperar. Gracias al éxito de las radionovelas ya había un público cautivo que esperaba esas historias melodramáticas contadas por pedazos.

En 1952 solo trece países en el mundo tenían televisión y Venezuela era uno de ellos con su primera planta Televisora Nacional, canal 5 (...) La primera telenovela fue La Criada de la Granja en 1953. Una historia protagonizada por Aura Ochoa y José Torres, transmitida en vivo por Televisa, de lunes a viernes a las 7:00 p.m. y con una duración diaria de... ¡quince minutos! En el principio hubo dos grandes patrocinantes y sus espacios, en Radio Caracas Televisión, eran conocidos como La Telenovela Camay y La Telenovela Palmolive. Los escritores pioneros eran Roselia Narváez, Carlos Fernández Y Juan Herbello que escribían una historia tras otra (Espada, 2004, p.15).

Evolución de la telenovela en Venezuela

Como se dijo anteriormente, en Venezuela, en los años 50 se hablaba de una telenovela romántica, con unos patrones muy parecidos a los de las radionovelas importadas de Cuba, en la que la mayor parte del tiempo la historia central giraba alrededor del amor de los protagonistas y los obstáculos que estos debían vencer para materializar su amor, siguiendo ajustadamente los preceptos del melodrama.

Los inicios de la telenovela venezolana, también conocida como culebrón, están estrechamente vinculados con el estilo que llevaron los

exiliados cubanos a partir de 1959. La telenovela se gestó como un género tradicional cuyo mayor exponente es Delia Fiallo quien fue la pionera en establecer una fórmula de mucho éxito y que se fue repitiendo constantemente a lo largo de los años siguientes. “Una niña de bajos recursos, humilde, a la que le suceden una cantidad ilimitada y sucesiva de desgracias antes de lograr simultáneamente la paz y el amor de un joven adinerado” (Mazziotti, 1996, p. 51).

En la década de los sesenta las telenovelas Esmeralda y El Derecho de Nacer, ambas de 1965, impusieron la primera piedra de una tradición televisiva que crecería década tras década. El modelo de Delia Fiallo persiste fundamentalmente en la producción de Venevisión. La telenovela empieza a despertar un gran interés en la sociedad y se comienza a debatir como producto mediático entre los estudiosos de la comunicación (Valdivieso, 2002).

El género de la telenovela empieza a despertar críticas a principio de los setenta. Los intelectuales aseguraban que las temáticas eran repetitivas y que en general el leit motive “era el complejo universo femenino y su 'rollo' humano” (Rojas Vera, 1993, p. 41), determinándolas como historias irreales. No solo la telenovela, sino toda la programación de la televisión venezolana estaba siendo observada por un sector cultural que argumentaba la urgencia de proyectar en la pantalla chica valores culturales propios de los venezolanos.

Por ello en 1976 una resolución gubernamental titulada “Obligación de transmitir programas culturales por TV” dictamina que la duración de las historias no podía extenderse más de 180 capítulos de una hora de duración, y su temática deberá tener un carácter cultural, es decir, transmisión de obras de arte de la literatura, de la historia, de la ciencia, biografías y pasajes

históricos. Todo esto se hizo con el fin de elevar el nivel intelectual de una colectividad hipnotizada por estos seriados dramáticos. (Mazziotti, 1996).

Gracias a esta resolución gubernamental y a la incursión de algunos intelectuales en la televisión (Salvador Garmendia, José Ignacio Cabrujas e Ibsen Martínez, por ejemplo) se comenzó a desarrollar en el país una telenovela que se denominó, a través de los medios de comunicación social, “cultural” porque pretendía llevar a la población algunos mensajes educativos, tocar temas de interés social y reflejar la cotidianidad, sin dejar de lado la historia de amor. Durante este tiempo, se produjeron seriados que hablaban de los problemas de la mujer moderna, el divorcio, la incorporación de la mujer a la vida laboral, como *Natalia de 8 a 9* o *La Señora de Cárdenas*, escapando de los estereotipos habituales, alejándose del esquema tradicional e irrumpiendo con una temática que luego se conocerá como de ruptura (Mendoza, 1996; cp. Mazziotti, 1996).

Caso especial dentro del ciclo de telenovelas culturales es *Estefanía*, que desdibujaba los linderos entre ficción y realidad, y recordaba al país los excesos de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y lo hacía con el fin de remozar la memoria ante el sentimiento de fracaso que comenzaba a experimentarse en la sociedad frente a una recién estrenada democracia que había sido mal entendida como libertad para hacer lo que se quiera. También está el caso de *Se Llamaba S.N.*, donde se retrataba con exactitud las torturas ejecutadas por la Seguridad Nacional en los años 50 (Rojas Vera, 1993).

La década de los ochenta la telenovela venezolana cobra un auge sin precedente en el extranjero. Producciones como *Topacio*, *Cristal* y *La Dama de Rosas* se convierten en productos de exportación distintivos de Venezuela (Mendoza, 1996; cp. Mazziotti, 1996).

Es en esta década cuando estalla el boom de la telenovela venezolana. “Las producciones dramáticas se venden a más de 25 países con una población de más de 550 millones de habitantes. Cristal triunfa en España y es transmitida en repetidas ocasiones. Pasionaria es vista en *Prime Time* en Miami, Los Ángeles, Chicago, Houston y Nueva York” (Rojas Vera 1993, p. 42).

La poca continuidad de las políticas del Estado hace que las legislaciones que exigían hacer una televisión cultural quedaran en el pasado y de alguna manera se retoma el esquema cubano de la telenovela rosa que había logrado tanto éxito comercial en la década de los sesenta.

Se había pasado del modelo del amor desenfrenado y de los temas tabú como la violación en Leonela, a otros más frescos pero que tenían pinceladas realistas como el divorcio en Paraíso, la familia en Carmen Querida o la corrupción en Gardenia, manteniendo como telón de fondo esa historia nuclear de la fórmula romántica, pasional y del hogar (Rojas Vera, 1993).

Llega la década de los 90 y cinco de las seis telenovelas que se transmiten en España son venezolanas: Cristal, Topacio, Señora, La Intrusa y La Dama de Rosa. En sincronía la novela brasilera irrumpe en el mercado venezolano con temáticas distintas a las telenovelas que se realizaban en el país. La esclava Isaura, Roque Santeiro, Vale Todo y Sassá Mutema empiezan a catalizar los gustos del mercado venezolano, sobre todo de la clase media, con una intelectualidad media, que dice haberse cansado de las telenovelas nacionales, y que prefieren las brasileñas porque tratan temas mucho más reales y menos románticos y ficticios (Rojas Vera, 1993).

En 1989 surgió un nuevo estilo apareciendo la telenovela llamada “social”, en el que se equiparaba la importancia de varias de las tramas del seriado y la realidad, es decir, la “realidad” en la que se desarrollaba la trama pasó a tener un carácter protagónico. En este tipo de telenovela se recreaba la cotidianidad con más crudeza. Por ejemplo, en *Por Estas Calles*, precursora de esta modalidad de seriados, se reflejó la realidad de la pobreza, de la violencia, de la corrupción, los personajes no se convirtieron en ricos de la noche a la mañana y la vida en el barrio se representaba como lo único seguro para los personajes. El éxito de la telenovela fue tan grande que llegó a tener 70 puntos promedio de sintonía, de un total de 100 posibles (Cabrujas, 2002).

Por las calles de un fenómeno

A principios de la década de los 90, Radio Caracas Televisión saca al aire en el horario de las nueve de la noche la telenovela *Por Estas Calles* que se convirtió en un suceso de la televisión venezolana, no sólo por haber durado dos años, sino porque era una crónica diaria de lo que sucedía en Venezuela a nivel político, social y económico.

El periodista y dramaturgo Ibsen Martínez, escritor de *Por Estas Calles*, logró detectar lo que estaba sucediendo en la sociedad venezolana y lo llevó a la televisión, permitiendo que los espectadores de alguna manera se identificaran y se reconocieran dentro de una supuesta historia de ficción que proyectaba mediante sus personajes las frustraciones y los descontentos del venezolano en el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (Rodrigo y Rodríguez, 2004).

El libreto de *Por Estas Calles* recoge la protesta que existe en la calle luego de la intentona golpista del cuatro de febrero del 92, creando personajes que se quejan, que chocan, que agreden a las instituciones, y lo logra de una manera genial. Es en esta telenovela donde se empieza a manifestar la necesidad de reflejar fielmente el sentir de un pueblo, y es así como surge la figura del malandro (Cabrujas, 2002).

El concepto artístico de *Por Estas Calles* se focaliza en el conjunto colectivo de los personajes más que en sus individualidades. Centra la atención en el drama humano de las relaciones interpersonales intervenidas e influenciadas por una realidad social. La trama principal es el drama del mismo país. Sus contenidos van desde la política hasta el amor cotidiano, la corrupción, la pérdida de la humanidad. Es un autoexamen de lo que es Venezuela. Es la búsqueda por desnudar la realidad, por desnudar la vida, las entrañas de una sociedad en decadencia y absolutamente desesperanzada. Sus tópicos son tan realistas y crearon tanto apego en la audiencia que algunos críticos la han considerado como subversiva, peligrosa y provocadora (Rojas Vera, 1993).

En *Por Estas Calles* se pueden reconocer a las personas que caminan por las calles de cualquier ciudad de Venezuela: El Loco Don lengua, un personaje pensador muy cuerdo en medio de una sociedad perdida. Las influencias del narcotraficante, la policía corrupta o justiciera, la mujer ingenua y burlada, al juez, el médico inescrupuloso, un ex ministro acusado de malversación, el poder que pueden alcanzar las amantes de los altos políticos. Se ve a un país policlasista, con personajes de diferentes edades para que hasta los niños se vean reflejados y se identifiquen (Rojas Vera, 1993).

Ibsen Martínez estudió a la sociedad venezolana y lo proyectó en la televisión, demostrando que un escritor o un libretista no deben hacer caso omiso de las cosas que dinamizan la sociedad. El éxito de *Por Estas Calles* generó una discusión en los medios, porque fue un fenómeno, una revolución temática y estética que sin duda traería consecuencias. El valor de esta novela fue sin duda la ganancia de terreno que tuvo el realismo frente a la ficción (Cabrujas, 2002).

La novela de Ibsen Martínez ha recibido innumerables elogios y la han definido de la siguiente forma:

Por Estas Calles nunca fue la historia de amor de Marialejandra Martín con Aroldo Betancourt o Carlos Cruz o Roberto Moll o Mariano Álvarez, acompañados por Frankling Virgüez. Fue una crónica de la situación socio-política que se vivía en el país. Un ventilador de miserias locales. Una reflexión. Un editorial. Un sainete picaresco que, según el semiólogo Manuel Bermúdez, reflejaba las perversidades de un sistema insostenible. Un prodigio televisivo con máxima audiencia en Venezuela (Espada, 2004, p. 31).

Tal como señala Rojas Vera (1993) el modelo de *Por Estas Calles* creó un precedente que ha demostrado que el tema de la crisis social, la pérdida de los valores humanos y su crítica mediante la ironía y el humor, pueden ser factores de éxito para movilizar grandes audiencias. Las fórmulas dramáticas que definieron años atrás a la telenovela rosa debe quedar en el recuerdo. “Es posible que *Por Estas Calles* sea la antesala de un nuevo concepto de telenovelas, de un nuevo paradigma de las temáticas que se deben llevar a la pantalla del televisor” (Rojas Vera, 1993, p. 62).

Por Estas Calles pasó a la historia como el programa más visto de la televisión venezolana. Y también como la telenovela de mayor duración (2 años, 2 meses y 27 días) y que mejor sació la sed de realismo social del país. Incluso, hay quienes se aventuran en afirmar que *Por Estas Calles*

contribuyó con el derrumbe del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez. En 1993, pasados los 200 capítulos previstos por el canal y el escritor, Radio Caracas Televisión viendo los altos índices de audiencia decidió alargar la historia, lo que ocasionó la polémica renuncia del escritor Ibsen Martínez, quien argumentó: “Se ha rebasado lo que un químico llamaría el punto Fiallo de ebullición que estableciera alguna vez Cristal” (Sin autor, 2003, Por Estas Calles. El Nacional. Cuerpo E, 14).

Por Estas Calles no retrató la realidad, la reconstruyó, en su propio espacio para dar voz a una parte de la sociedad que en ese momento no tenía canales de expresión. A partir de Por Estas Calles otras telenovelas como Carmen Querida, Los Amores de Anita Peña y Cosita Rica, por ejemplo, han seguido el mismo camino, en el sentido de que lo social ha pasado a ser un elemento importante presente en el género (Canorea, 2005).

La contratación de periodistas, dramaturgos, escritores y demás intelectuales como libretistas de las telenovelas trae como consecuencia la incorporación de elementos y códigos sociológicos e históricos a la telenovela venezolana, alejándola del simple móvil amoroso. Sin embargo, a la par de estas innovaciones que le brindan dinamismo a las temáticas, el factor del rating y la exportación de telenovelas a mercados extranjeros mantienen intactas a las telenovelas rosas, que desenvuelven una trama tradicional, con el lenguaje universal y neutral del amor (Mendoza, 1996; cp. Rodrigo y Rodríguez, 2004).

La telenovela venezolana, tras haber recorrido un camino que la ha enriquecido como género, llega entonces a lo que es hoy en día: un género que ha aprendido a satisfacer las expectativas del gusto de la audiencia y que se ha convertido en un producto de exportación rentable. Un producto

industrial exitoso que ha combinado lo real y lo imaginario con lo popular (Mendoza, 1996; cp. Rodrigo y Rodríguez, 2004).

La telenovela y sus elementos

El argumento

El argumento es la columna vertebral de la trama. “Indica hacia dónde se desplazarán los personajes y marca desde el principio la búsqueda de cada uno de ellos” (Canorea, 2005, p. 18). Roura (1993, cp. Canorea, 2005) explica los tres elementos presentes en el argumento de la telenovela. En primer lugar “el destino que genera los acontecimientos” (p. 18); en segundo lugar “el bien, recibido como premio por los buenos de la historia” (p. 18); y por último, “el mal, recibido igualmente como castigo por los malos” (p. 18) de la historia. Así, partiendo de la definición plateada por Roura, se establece el bien y el mal como elementos genéticos de la telenovela.

El diálogo es el primordial elemento identificatorio de cada personaje: “Es una proposición a la que alguien le presta su cuerpo para que sea producido, es un proyecto que va a encarnarse” (Cabrujas, 2002, p.50)

Los personajes

Los personajes son representaciones de personas construidos mediante un proceso de atribución de rasgos y personalidad que logran darles identidad. La mayoría de las veces son simplificados para lograr generar una imagen que permita la rápida y eficaz identificación por parte de la audiencia. Pueden representar estereotipos presentes en la sociedad, como por ejemplo el del malandro a partir de *Por Estas Calles*, que faciliten el proceso de atribución de significados del público (Canorea, 2005). “Los personajes están

construidos en base a rasgos arquetípicos y estereotipados que hacen posible una decodificación rápida, prescindiendo del lector erudito” (Puppo, 1997, Canorea, 2005, p.19).

Los personajes más importantes dentro de una telenovela son los protagonistas, son ellos los que persiguen el ideal del amor y sufrirán durante la historia para conseguirlo. La protagonista debe ser “una persona normal que apunta en todo hacia lo sublime” (Cabrujas, 2002, p.57). Ella es la encargada de representar el bien y será la buena de la historia, a pesar de que la telenovela de hoy en día está más humanizada y menos deificada (Canorea, 2005). Por su parte, el protagonista “es un galán, ciudadano como Gardel o tosco como Negrete, pero siempre galán. Recto y bueno en el fondo, pero a la vez erróneo” (Cabrujas, 2002, p. 57).

Canorea (2005) explica que todo el bien que personifican los protagonistas, se observa opuesto al de los villanos, quienes representan la maldad. Siempre “hay que colocar polos éticos insustituibles para construir el dilema o desequilibrio moral que al final habrá que restablecer” (Cabrujas, 2002, p. 59).

En cuanto al villano, Cabrujas señala que:

Se coloca fuera del mundo popular, no es de los nuestros - porque está asociado al poder o al dinero: el refrán popular ‘el rico es el villano del pobre’ refleja esta cierta conciencia de clase. Al convertir esa conciencia en concepto, el hombre instala un borde entre sí y los otros a los que considera sus enemigos” (Cabrujas, 2002, p.58).

La villana, casi siempre adinerada, es la génesis de la maldad en el mundo. No es malvada en si misma sino que fue perturbada por el mal. La verdad y el bien le hacen surgir sentimientos de envidia y odio (Cabrujas, 2002).

El contexto

En la telenovela el contexto es la realidad en la que viven los personajes. Esta realidad puede parecerse demasiado a la realidad real, pero nunca puede ser la misma. El contexto debe estar marcado por el mundo popular, pero creando matices para que la marginalidad presentada de una manera cruda, y en cierta medida real, no desagrade a las clases sociales media y alta. La telenovela es una historia romántica que se ajusta a patrones reales (Cabrujas, 2002).

La narrativa de la telenovela: una estructura diferente

Hay tres elementos esenciales que componen la estructura narrativa de la telenovela, según indica Cabrujas (2002):

La trama

Normalmente parte de una historia de amor que tiene un principio y un fin, donde a los protagonistas se les dificulta su unión. La trama se configura como el eje central de la telenovela, en torno al cual giran el resto de las historias y las acciones de los otros personajes. A su vez, debe poseer elementos sacados tanto del mundo real, como del mundo de la belleza y el amor.

La subtrama

Así como la trama es el eje central de la historia, la subtrama está conformada por historias paralelas que se van intercalando a lo largo de la trama, las cuales tienen la función de darle mayor duración y dinamismo a la telenovela. Estas pequeñas historias son las de los otros personajes que no

son los protagónicos, donde se incide en la trama modificándola de forma discreta, sin afectar la historia central. Estos cambios que inciden en la historia central, son denominados *mutaciones pequeñas*.

El arco tensional

Durante la telenovela hay tres cambios grandes que afectan la trama o relación de amor y crean la tensión necesaria al contrariar a los espectadores con el objetivo de atrapar su atención. Es decir, el arco intencional es esa lucha entre lo que se ve y lo que se desea, hasta que al final, la audiencia queda complacida. Estos cambios son denominados *mutaciones grandes* que, específicamente en las telenovelas de ruptura se ven presentes tanto en la trama como en la subtrama.

Clasificación de la telenovela

Varios autores han utilizado diferentes clasificaciones de la telenovela. A continuación se señalarán las clasificaciones citadas por Rondón (2002): Marques de Melo (1990), Alirio Aguilera (1994), Martín Barbero (1999) e Ibrahim Guerra (2001). Asimismo se indicará la realizada por Monsalve y Navas (Sin fecha), citada por Maduro (2002) y también la de Carolina Espada (2004).

Marques de Melo

El brasilero, Marques de Melo (1990, cp Rondón, 2002) basa su clasificación en relación a la trama y la audiencia a la que van dirigidas. Para este autor existen tres tipos de telenovelas: historias rosas, comedias agudas y telenovelas de contenido social.

Historias rosas

Son historias de época, exportadas a los países socialistas. Se transmiten en el horario conocido en Brasil como el horario de las abuelitas y nietas, a las seis de la tarde.

Comedias agudas

Caracterizadas por grandes dosis de humor, son historias que están dirigidas a jóvenes y amas de casa y se transmiten a las siete de la noche.

Telenovelas de contenido social

Van dirigidas a toda la familia, reflejan la cotidianidad brasileña.

Alirio Aguilera

El psicólogo social, Alirio Aguilera (1994, cp. Rondón, 2002) hace referencia a dos modelos predominantes en el desarrollo del género de la telenovela: el tradicional y el socio-existencial.

El modelo tradicional

Desarrollado en función de la fórmula de producción de la radionovela de la CMQ cubana, caracterizada por la existencia de una pareja “victimizada, que debe superar muchos obstáculos para concretar una relación amorosa con un desenlace feliz” (Aguilera, 1994, cp. Rondón, 2002, p. 48). En este estilo de telenovelas la estética de los personajes es muy elaborada. Las mujeres, sobre todo las de alta posición social o ricas, siempre lucían maquillajes muy marcados, peinados bastante elaborados y trajes elegantes a cualquier hora del día (Aguilera, 1994, cp. Rondón, 2002).

La telenovela *tradicional* que plantea Aguilera, se corresponde con la explicación en relación a este género que hace el dramaturgo y escritor de

telenovelas, Manuel Mendoza (2005): “No importa si los personajes se acaban de despertar o si tienen días postrados en un cama de alguna clínica, porque siempre lucen perfectos, lo que los aleja de la realidad y los acerca a la fantasía romántica que se busca representar” (M. Mendoza, comunicación personal, correo-e, Agosto 23, 2005).

Mendoza (2005) indica que a las telenovelas tradicionales o rosas se les ha adjudicado un estilo de actuación muy marcado, exagerado o teatral.

Pero este estilo de actuación se dio básicamente en las telenovelas de los 60, 70 y los 80. En Cristal, los protagonistas, Jeannette Rodríguez y Carlos Mata, y también Lourdes Valera, empiezan a matizar las actuaciones con un tono mucho más real. En eso también influyen los diálogos, que si son cercanos al habla común de la gente la actuación va a ser más convincente (M. Mendoza, comunicación personal, correo-e, Agosto 23, 2005).

El modelo socio-existencial

En este modelo, los protagonistas están inmersos en medio de un ambiente socio-cultural complejo, dentro del cual erigen su propio destino. Aguilera (1994) plantea que el *modelo socio-existencial* es el que corresponde a las telenovelas denominadas culturales que se produjeron en Venezuela en la década de los setenta.

Jesús Martín Barbero

El semiólogo y experto en comunicación Jesús Martín Barbero (1999, cp. Rondón, 2002) plantea una clasificación compuesta por dos modalidades para el género de la telenovela: la tradicional y la moderna.

La telenovela tradicional

Predomina el desgarramiento trágico, el cual parte de la radionovela cubana. Se plasma en imágenes “únicamente pasiones y sentimientos primordiales, elementales, excluyendo del espacio dramático toda ambigüedad psicológica o complejidad histórica” (Martín Barbero, 1999. cp. Rondón, 2002, p.49)

La telenovela moderna

Es aquella que añade realismo, sin afectar completamente la estructura del melodrama. Este realismo es un factor que se ve presente en la narrativa donde se plasma la cotidianidad y “el encuentro del género con la historia y con matrices culturales” (p. 49).

Ibrahim Guerra

El director de teatro y televisión, Ibrahim Guerra (2001, cp. Rondón, 2002) clasifica la telenovela en: tradicional o rosa, realista, social y funcional.

La telenovela tradicional o rosa

Este tipo de telenovela está basada en el amor, son muy melodramáticas. Los personajes protagónicos se caracterizan por ser jóvenes y atractivos; y sus sentimientos permanecen inalterados a lo largo de la historia. La telenovela tradicional o rosa hace referencia a aspectos sociales únicamente para señalar el estatus socioeconómico de los personajes, o en caso de representar que, a pesar de las carencias propias de la pobreza, los protagonistas alcanzarán la felicidad al final de la historia.

La telenovela realista

Toma como punto de partida la estética informal y retratista característica del cine realista y neo-realista. Los protagonistas batallan dentro de sus propias contradicciones y en cuanto al amor, son cautelosos.

La telenovela social

Se asemeja a la realidad en cuanto a sus hechos argumentales. Se observa una huella editorialista y crítica de la sociedad. Este tipo de telenovela está cargada de escenas de violencia, mucho más que el resto de las del género. Asimismo, las convicciones intelectuales, emocionales e incongruencias sociales, son el punto de donde surgen las contradicciones entre los personajes.

La telenovela funcional

Tiene como objetivo la estimulación de actitudes y comportamientos sociales y culturales. Busca promover dentro de la trama acciones comunitarias y personales que estimulan la autoestima de la audiencia.

Monsalve y Navas

Monsalve y Navas (Sin fecha. cp. Maduro y Savelli, 2002) clasifican a la telenovela en tres tipos y dependiendo de la clasificación variará la importancia de la trama y las sub-tramas: la espina de pescado, la trama de tronco de árbol y la trama reticular.

La espina de pescado

La trama principal es el centro desde el inicio hasta el fin. Todo debe estar relacionado con la trama principal, es decir, todas las historias y personajes secundarios dependen de esta. Es la que caracteriza a la telenovela rosa.

La trama de tronco de árbol

También propia de la telenovela rosa. Todos los relatos deben conectarse con la historia central, pero, a diferencia de la anterior, “todas las sub-tramas deben llegar a la trama principal” (Monsalve y Navas, sin fecha. cp. Maduro y Savelli, 2002, p. 18).

La trama reticular

Hay varias tramas que se encargan de sustentar la historia, es decir, no hay una sola línea argumental conductora. Estas diversas tramas son muy importantes, tienen mucho peso y fuerza y; se sobreponen hasta un punto que llegan a compartir conflictos, y muchas veces las tramas secundarias no están creadas con el fin de que ayuden a las principales. Es la típica en la telenovela de ruptura.

Carolina Espada

Por último, la escritora de telenovelas venezolana Carolina Espada (2004) tiene una clasificación más mercadotécnica. Establece dos tipos de telenovelas según el éxito alcanzado en la audiencia:

Las buenas

Son aquellas que logran contar con éxito una gran historia de amor.

Las malas

Las que no consiguen contar la gran historia de amor “y en donde los más excelsos afectos y las más desatadas pasiones se deshilvanan, y aquello se convierte en un arroz con melcocha y confeti que nadie sintoniza” (Espada, 2004, p. 45).

En esta investigación se trabajará, según la clasificación realizada por Ibrahím Guerra (2001), con una telenovela social: producciones dramáticas influenciadas por lo social y marcadas por una agenda política. Según Jesús Martín Barbero (1999) con una telenovela que cotidianiza la narrativa, conocida como moderna. Y según Alirio Aguilera (1994) con una producción socio-existencial en donde la historia de amor se encuentra inmersa en un ambiente altamente condicionado por un complejo socio-cultural.

CAPÍTULO IV

LA POBREZA

Conceptualización de la pobreza

“El problema económico, social y político más central para América Latina, es la existencia de no menos del 50% de los trabajadores potenciales en situación de desempleo y subempleo, por tanto de pobreza” (Ugalde, 2001, p. 56).

El tema de la pobreza se ha planteado desde múltiples ópticas por diferentes autores, institutos de investigación, proyectos y otros, tomando gran relevancia como un aspecto que afecta de sobremanera a la gobernabilidad de los países latinoamericanos y la fuerza económica de las sociedades (Ugalde, 2001)

Buscar una definición exacta de pobreza no es sencillo, así lo afirman Liberal y Lokpez:

La pobreza es un fenómeno heterogéneo y multidimensional, y su definición abarca diversas perspectivas y niveles de abstracción. La pobreza no es un fenómeno simple, cuyo significado se mantienen en todo tiempo y lugar. Este implica un nivel de complejidad tal, que todavía no se ha logrado una explicación única satisfactoria que abarque el fenómeno a cabalidad (Liberal y Lokpez, 2004, p. 71)

Dentro de los factores que influyen para poder definir la pobreza, juega un rol fundamental los métodos de medición de la misma. Aunque cualquier medición siempre será “inexacta e incompleta” (España, 2001, p. 10). Para definir la pobreza, España plantea una serie de elementos que la caracterizan:

La pobreza significa sufrir múltiples privaciones. Supone carecer de los alimentos suficientes con los cuales satisfacer las necesidades de ingesta alimenticia básica diaria, carecer de vivienda, servicios de educación, salud, agua potable y servicios públicos en general. Adicionalmente, los pobres están indefensos frente a los imprevistos, sean estos naturales o económicos; carecen de poder para influir en las decisiones de la colectividad; están más expuestos a sufrir los problemas de la inseguridad personal y jurídica; y frecuentemente son tratados de forma vejatoria ante las instituciones del Estado (España, 2001, p.10).

Tal como afirma España, el problema de la pobreza tiene muchas caras pero siempre convergen en un mismo punto, “la privación como denominador común.” (España, 2001, p. 10). Así también lo señala Browne (2001), conceptualizando a la pobreza en pocas palabras y de forma sencilla:

Una definición más pertinente de pobreza se basa en la privación de capacidades, concepto éste asociado al ganador del Premio Nóbel, Amartya Sen, y desarrollado en el Informe sobre Desarrollo Humano 1997 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en que se denominó ‘pobreza humana’ (Browne, 2001. Consultado el 24 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.undp.org/dpa/spanish/opciones/2001/septiembre/opEnsayo9_01.pdf).

Browne afirma que esa base que define a la pobreza va más allá de la insatisfacción de las necesidades básicas y la falta de ingresos. Hay una privación de capacidad:

que significa que las personas no pueden desempeñar una función plena en la sociedad, que están económicamente inactivas y marginadas debido a conflictos o discriminación. Aunque carecen de ingresos, el mero hecho de proporcionarles más dinero no sería suficiente para sacarlas de su situación de privación. En todo caso, el hecho de estar incapacitados inhibe la capacidad de las personas para ganarse la vida (Browne, 2001. Consultado el 24 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.undp.org/dpa/spanish/opciones/2001/septiembre/opEnsayo9_01.pdf).

Esa forma de ganarse la vida, que señala Browne (2001), va aunada a una gran exclusión, tal como indica Grynspan (1997) en el Informe sobre Desarrollo Humano de Venezuela (PNUD, 2000, p. 24). Exclusión compuesta por la ausencia de “la seguridad, la justicia, la representación política y la ciudadanía, vinculadas con la descomposición de las normas de convivencia y el desmoronamiento del orden jurídico y político” (PNUD, 2000. Capítulo I. Desarrollo humano y pobreza. Consultado el día 25 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.pnud.org.ve/idh2000_2/capitulo_i.pdf).

Así, diferentes autores han esbozado conceptos de pobreza que van más allá del mero aspecto económico, que engloban también el ámbito jurídico, político y social. Arcos, Becerra, Corredor, González, Muñoz y Rivera en el libro ‘Inserción precaria, desigualdad y elección social’ superan la visión de exclusión, tal como la plantea Grynspan (1997) en el Informe sobre Desarrollo Humano de Venezuela:

Los pobres, privados en el beneficio del desarrollo viven en situación de precariedad. La pobreza no es solo insuficiencia de ingreso. Tampoco se define en términos de exclusión. La pobreza la hemos definido como inserción precaria en la actividad económica, social y política. Este concepto es comprensivo y trata de mostrar que al pobreza no puede reducirse a la escasez de los bienes materiales (Arcos et al, 2000, p.16 cp. Liberal y Lokpez, 2004, p. 39).

La conceptualización de la pobreza abarca distintas aristas, pero todas convergen en recalcar que la pobreza no solo se refiere a esa falta de ingresos, definición básica y errada de uso común. El fallo a nivel económico está sumado a un conjunto de factores que van en detrimento con el desarrollo humano de las personas, convirtiéndolas en pobres.

El objetivo básico del desarrollo humano consiste en ampliar las oportunidades y opciones de la gente para lograr un desarrollo más democrático y participativo... Desde esta perspectiva, la pobreza aparece como la ausencia, la denegación del desarrollo humano. Por consiguiente, su causalidad y los rasgos principales de su caracterización se encuentran íntimamente relacionados con la carencia de oportunidades y opciones esenciales en la vida de una persona y con sus fallas en las capacidades básicas. Allí se ubican la carencia de recursos, la insatisfacción de necesidades básicas y la escasa participación de los pobres, vinculada con la ausencia de voz, poder y representación. (PNUD, 2000. Capítulo I. Desarrollo humano y pobreza. Consultado el día 25 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.pnud.org.ve/idh2000_2/capitulo_i.pdf).

De esta forma, la presente investigación estudia la telenovela entendida como un producto de la cultura de masas, que a lo largo del tiempo ha retratado, con o sin intención, los problemas presentes en la sociedad venezolana, y uno de estos problemas es la inequidad social que se ve reflejada en el fenómeno de la pobreza.

Pobreza, fenómeno multidimensional

La pobreza se configura como un fenómeno complejo y multidimensional, cuyas causas no han sido universalmente establecidas. De esa forma, partiendo de la multidimensionalidad, Cartaya y D' Elía (1991. cp.

Canorea 2005. p. 53) definen unas dimensiones para estudiar este fenómeno:

La privación

Definida como “carencias de diferentes órdenes en relación a lo que se considera socialmente aceptable” (Cartaya y D’ Elía 1991. cp. Canorea 2005. p. 53)

La multidimensionalidad

Está correlacionada a los diferentes factores de índole político, social y económico.

La pobreza está caracterizada por “el exceso de carencias, que generan una insatisfacción generalizada de las necesidades básicas, la cual es muy difícil de superar, debido, tanto a la deficiencias de capital humano – bajos niveles de educación, nutrición y salud – como al acceso insuficiente de estas personas a los medios sociales y gubernamentales indicados. (p. 53)

Es así como la pobreza va de la mano con la “incapacidad para aprovechar, tanto las oportunidades que la sociedad le brinda a la población en general, como un empleo estable y bien remunerado o los servicios sociales que el Estado debe proporcionar a la población en su totalidad” (p. 53).

Por otra parte, “la desigualdad en la distribución del poder político, indefensión jurídica y factores culturales a través de los cuales la población protege su “ego” al adjudicar la responsabilidad de su situación a elementos que se encuentran fuera de su esfera de control” (p. 53).

La necesidad de ayuda externa

“La pobreza genera un círculo vicioso hereditario del cual es difícil salir sin ayuda externa” (p. 53).

La vulnerabilidad

“Las personas en situación de pobreza son mucho más vulnerables a que sus condiciones de vida empeoren al ocurrir variaciones” (p. 53), estas variaciones abarcan el denominado por Cartaya y D' Elía (1991. cp. Canorea, 2005) contexto interno de sus familias, dentro del cual se incluyen diversos factores, tales como el desempleo y las rupturas de pareja, como también en el contexto externo social, dentro de lo que se incluyen la calidad de los servicios públicos. Canorea (2005) explica que las razones de la vulnerabilidad se le adjudican a “la falta de herramientas y capital humano para poder reponerse de las situaciones o enfrentarse al cambio” (p. 54).

La heterogeneidad

“Las razones de la pobreza en cada población y en los distintos grupos que las conforman varían, debido a la diversidad de carencias que se pueden presentar y a la existencia o no de medios para superarla. Muchas veces la pobreza responde a vulnerabilidades biológicas - edad, sexo – y otras a factores coyunturales como la recesión económica” (Cartaya y D' Elía 1991. cp. Canorea 2005. p. 54).

Venezuela: país pobre

La pobreza en Venezuela, por sus características de país en vías de desarrollo que cuenta con una gran riqueza de recursos naturales, se da de formas diferentes a otros procesos a los cuales también se les denomina “pobreza”:

No todo lo que llamamos pobreza tiene el mismo sentido en todas las circunstancias, pues no se vive del mismo modo la pobreza en un país que se desarrolla o en uno que se empobrece, ni es igual el origen de la pobreza en una sociedad con altos ingresos por habitante o en una nación que vive en los límites de la subsistencia (Sabino, C. 1996. La Pobreza en Venezuela. Consultado el día el 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://paginas.ufm.edu/sabino/Pobreza-PyA.htm>).

Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004) plantean que el proceso de formación de la pobreza en Venezuela es similar al de otros países de América Latina, dentro del cual la economía juega un papel trascendental. Dentro de los aspectos relevantes para entender el proceso está el crecimiento demográfico, de 5 millones en 1950 a 27,1 millones en 2000, que no ha estado acompañado de

la creación paralela de puestos de trabajo (desde 1990 se han incorporado más de 4 millones de personas a la oferta laboral y sólo se han creado 470.000 puestos de trabajo), la fuga de capitales (que debe haber alcanzado un total de 100.000 millones de dólares) y la consolidación en los últimos decenios de una economía rentista que destruía la base agraria e industrial y dilapidaba al mismo tiempo los siempre mal distribuidos ingresos petroleros. A eso se añadió el debilitamiento de las ya de por sí escasas políticas sociales que llevó directamente a la miseria a las clases desfavorecidas que traía consigo el enorme crecimiento demográfico (Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004). ¿Hay más pobres en Venezuela con Hugo Chávez?. Consultado el 09 de diciembre de 2004 en la World Wide Web:<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ve/tlms-pob.htm>).

Sabino (1996) afirma que el porcentaje de personas pobres ha aumentado considerablemente desde los primeros años de la década de los ochenta. Así también lo señalan Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004) quienes indican que la pobreza masiva se formó en Venezuela durante los años ochenta. De igual forma afirman que este fenómeno durante la década de los ochenta fue algo que se dio alrededor de todo el mundo, como

producto de las políticas neoliberales, quienes han sido las responsables de la pobreza y la desigualdad no solo en Venezuela, sino en todo el planeta.

La pobreza que se fue acumulando durante los años ochenta y noventa creó una sociedad dual, con una masa gigantesca de excluidos sin acceso no sólo al mundo del trabajo sino a la educación o a los servicios sociales. (Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004). ¿Hay más pobres en Venezuela con Hugo Chávez?. Consultado el 09 de diciembre de 2004 en la World Wide Web: <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ve/tlms-pob.htm>).

Sabino (1996) plantea el problema de la pobreza y hace referencia a una difícil situación enmarcada dentro de un “retroceso global que nos impone decrecientes niveles de vida y que se manifiesta en todas las áreas significativas de lo que llamamos lo social: educación, salud, vivienda, seguridad, servicios públicos.” (Sabino, C. 1996. La Pobreza en Venezuela. Consultado el día el 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://paginas.ufm.edu/sabino/Pobreza-PyA.htm>). Para Sabino (1996) estas son características del complejo contexto por el cual atraviesa Venezuela.

Es por ello que la pobreza en Venezuela tiene que ver con el proceder de una dinámica que ha venido empobreciendo económicamente a la población sin que haya encontrado resistencia institucional que frene o revierta dicha tendencia que ha duplicado las estadísticas de pobreza total, y ha triplicado las de pobreza crítica. (España, 2004, p. 50)

Sabino (1996) afirma que “los indicadores macroeconómicos muestran un retroceso de considerable amplitud que comienza, en muchos casos, ya a finales de la década de los setenta, y que sólo muestra un cambio de signo durante el período 1990-1992” (Sabino, C. 1996. La Pobreza en Venezuela. Consultado el día el 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://paginas.ufm.edu/sabino/Pobreza-PyA.htm>). Justamente, este es uno de los períodos donde la línea de pobreza que muestra la gráfica disminuye.

En Venezuela los niveles de pobreza medidos con el índice de desarrollo humano... se incrementaron en los años 90... la década de los noventa fue testigo de manifestaciones de ilegitimidad de los gobiernos vinculadas a políticas públicas favorecedoras de la pobreza, el ejemplo más evidente es el caracazo (Ochoa, H. 2003. Pobreza y gobernabilidad en Venezuela. Consultado el día 09 de diciembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.unimet.edu.ve/CapitalSocial/seminario/ponencias/ochoa.doc>).

Según Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004) en 1990 la situación de pobreza en Venezuela era del 32,98% y para 1996 aumentó al 54,86%. Pero para Matías Riutort, “la tasa de pobreza creció desde casi el 25% en 1970 al 75% en 1997... en 1998 había en Venezuela un 57,6% de hogares por debajo de la línea de pobreza y que en 2001 habrían llegado al 62%.” (Riutort. M, sin fecha. cp. Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004). ¿Hay más pobres en Venezuela con Hugo Chávez?. Consultado el 09 de diciembre de 2004 en la World Wide Web:

<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ve/tlms-pob.htm>)

Ochoa (2003) plantea que en Venezuela la pobreza ha crecido por la ingobernabilidad, pero que la ingobernabilidad no ha sido generada por la pobreza:

... Especialmente en el contexto de las políticas económicas neoliberales que intensificaron de inmediato las condiciones de pobreza en los noventa, pero desde el ascenso de Chávez al poder, la pobreza no es la fuente de ingobernabilidad. Por el contrario los conflictos políticos están asociados a la no aceptación por parte de algunos sectores, del nuevo modelo de sociedad que promueve el gobierno, plasmado en la constitución

y leyes democráticamente definidas, cuyos rasgos fundamentales son la profundización democrática y la justicia social, rasgos que se expresan no sólo en el cuerpo normativo, sino en acciones que permitieron en una primera etapa del gobierno mejorar el índice de desarrollo humano, aunque en el marco de dificultades para mejorar el nivel de ingreso, lo que permite desde otra óptica señalar el incremento de la pobreza (Ochoa, H. 2003. Pobreza y gobernabilidad en Venezuela. Consultado el día 09 de diciembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.unimet.edu.ve/CapitalSocial/seminario/ponencias/ochoa.doc>).

El conflicto de gobernabilidad que vive Venezuela desde finales del año 2001, ha ayudado a incrementar los niveles de pobreza, a pesar de que su origen no es la pobreza. Aunado a esto, se ha producido un aumento del desempleo, producto de la salida de capitales y el paro de las inversiones. (Ochoa, H. 2003. Pobreza y gobernabilidad en Venezuela. Consultado el día 09 de diciembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.unimet.edu.ve/CapitalSocial/seminario/ponencias/ochoa.doc>)

Actualmente, tal como indicó el último reporte del Instituto Nacional de Estadística (INE), “para el primer semestre de este año el 60,1% de los venezolanos vivían en situación de pobreza. Esto significa que 14.503.748 personas no cuentan con ingresos suficientes para adquirir la canasta básica (alimentos y servicios)”. (Barreiro, R. 2004. Preparan otro plan contra la pobreza a un año de anunciar la misión cristo. Consultado el día 27 de noviembre de la World Wide Web:

http://caracas.eluniversal.com/2004/11/16/eco_art_16166A.shtml)

Barreiro (2004) da a conocer las cifras de la población que se considera como pobres extremos, esas personas que no cuentan con ingresos suficientes para comprar la cesta de alimentos, que según el informe del INE es de un 28,1% de la población. En términos absolutos, se estaría hablando de 6.776.393 de venezolanos. En cuanto a los hogares

venezolanos, el 53,1% son pobres, esto representa 2.984.988 núcleos familiares. (Barreiro, R. 2004. Preparan otro plan contra la pobreza a un año de anunciar la misión cristo. Consultado el día 27 de noviembre de la World Wide Web: http://caracas.eluniversal.com/2004/11/16/eco_art_16166A.shtml)

Por otra parte, en el foro Combatir la Pobreza Generando Riqueza, organizado por el Centro de Divulgación del Conocimiento Económico (CEDICE), Miguel Ángel Santos afirmó que “aún con un crecimiento económico sostenido de 9% durante algunos años, la pobreza en Venezuela no bajará de 54%” (Santos, M. 2004. cp. Fernández, M. 2004. Pobreza no bajará de 54% aún con crecimiento sostenido de 9%. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.2001.com.ve/20041116/Econom%C3%ADa/Econom%C3%ADa1.asp>).

El Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), maneja niveles de 73% de pobreza en Venezuela, que pudieran ser llevados 19 puntos hacia abajo a punta de crecimiento económico, es decir hasta 54%... A partir de este nivel, la mayoría de las cabeza de familia en el país no tiene educación suficiente para montarse en el proceso de crecimiento (Santos, M. 2004. cp. Fernández, M. 2004. Pobreza no bajará de 54% aún con crecimiento sostenido de 9%. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.2001.com.ve/20041116/Econom%C3%ADa/Econom%C3%ADa1.asp>).

Santos (2004) explicó que en Venezuela se mantendrá la pobreza ya que para que una familia pueda salir de este estado, se necesita que el miembro que ejerce la cabeza de familia tenga más de seis años de estudios o escolaridad. Por lo tanto,

...cuando el país empiece a crecer, sólo podrá sacar de la pobreza a tres millones de personas, es decir a 600 mil familias, el resto quedará fuera porque no está preparado, no tiene los niveles de educación necesarios para que cuando el país arranque, alguien los contrate. De esta manera, se mantendría en pobreza (Santos, M. 2004. cp. Fernández, M. 2004. Pobreza no bajará de 54% aún con crecimiento sostenido de 9%. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.2001.com.ve/20041116/Econom%C3%ADa/Econom%C3%ADa1.asp>)

¿Qué identifica la pobreza?

En otras investigaciones, como la de Susana Rodrigo y Evelyn Rodríguez (2004) se señalan distintas variables con las cuales se puede denotar la pobreza.

Para entender dichas variables es necesario saber diferenciar entre las necesidades y los deseos. Rodrigo y Rodríguez (2004) citan en su trabajo a Boltvinik (1991), quien explica que las necesidades son la falta de cosas que se hacen imprescindibles para la conservación de la vida, mientras que los deseos tienen un carácter voluntario, es decir, “las necesidades son limitadas y los deseos son inagotables” (Rodrigo y Rodríguez, 2004, p. 41).

Estas variables que hacen denotar la pobreza están estrechamente vinculadas con la distribución de recursos, es decir, con el patrimonio económico, con la riqueza y con el capital humano con que cuentan las personas en determinado momento. Todo esto se traduce en “dotaciones iniciales” que incluyen bienes y servicios mercantiles y no mercantiles, tangibles o intangibles. Los mercantiles son bienes a los que se puede acceder si se cuenta con los recursos económicos, y los no mercantiles se

refieren al ámbito público y no pueden adquirirse (Arcos et al c.p. Rodrigo y Rodríguez, 2004, p.41).

Las variables de identificación de la pobreza que incluyen bienes mercantiles son: la alimentación, la vivienda, la salud, la educación, la recreación, el vestuario, el transporte, la alta dependencia económica y la locación en espacios de alto riesgo. Y los que incluyen bienes no mercantiles son: el sentido de pertenencia, la seguridad, la justicia, la identidad, la autonomía, la libertad, y el medio ambiente (Rodrigo y Rodríguez, 2004).

Como la presente investigación busca analizar la representación visual, enfocándose en la visualidad y en las variables que pueden ser detectadas por el sentido de la vista, solo se explicarán dos de las variables de identificación de pobreza, que incluyen bienes mercantiles. Estas son la vivienda y el vestuario.

Vivienda

“Carencia de propiedad o de posesión sobre la vivienda y/o condiciones inadecuadas de la misma; alto hacinamiento, pisos de tierra, carencia o deficiencia de servicios públicos como la luz, el agua, el alcantarillado, y la recolección de basura. La carencia de propiedad desestimula las inversiones de la vivienda y dificulta la movilización de la comunidad para mejorar la infraestructura” (Arcos et al, 2000. cp. Rodrigo y Rodríguez, 2004, p.42).

Vestuario

“Imposibilidad de cubrir las necesidades mínimas de acuerdo con las exigencias climáticas y de higiene” (Arcos et al, 2000. cp. Rodrigo y Rodríguez, 2004, p. 43).

Venezuela: ¿qué identifica su pobreza?

Vivienda

En cuanto a la vivienda Rodrigo y Rodríguez (2004) señalan los hallazgos del informe sobre el desarrollo humano que realizó el PNUD sobre Venezuela en el año 2000:

En relación con la tipología de vivienda en Venezuela, la quinta aislada, el apartamento en edificio, la quinta tipo, la casa tradicional y la casa moderna representan el 48,42% del total de viviendas del país. Luego se encuentran la casa de barrio, el apartamento en edificio de barrio y el rancho urbano, los cuales suman 38,55% de las viviendas. Se encuentra por último, la vivienda rural de malariología, la casa rural y el rancho rural, que totalizan 13,03% y representan la periferia semi-rural y los poblados rurales del país. La casa moderna o `quintica´ (22,58%), entre la casa de barrio y la quinta, podría ubicarse también con las viviendas de los barrios. La distribución de los tipos de vivienda difiere significativamente en cada dominio urbano, los tipos más sólidos y modernos de vivienda se encuentran en las ciudades grandes, mientras que las viviendas más deterioradas aumentan en las ciudades más pequeñas y en el medio rural (Rodrigo y Rodríguez, 2004, p. 50).

Así, Liberal y Lokpez (2004) en su investigación sobre la telenovela Guerra de Mujeres, encontraron que los personajes femeninos pobres vivían en casas en zonas humildes y los personajes no pobres vivían en apartamentos de categoría intermedia.

Por su parte, Rodrigo y Rodríguez (2004) señalan que los personajes pobres de la telenovela Cosita Rica vivían en casas en zonas humildes y los personajes no pobres vivían en casas de lujo o apartamentos de categoría intermedia.

Vestuario

El vestuario como variable de identificación de pobreza, tomando en cuenta que en Venezuela no hay exigencias climáticas que el vestuario pueda cumplir, se rige por la calidad de la ropa y en la condición en la que se encuentra.

Barrio Adentro: una misión para los pobres

La Misión Barrio Adentro nace el 16 de abril de 2003 en el marco de los convenios firmados entre Cuba y Venezuela, y como respuesta del estado venezolano para la solución de los principales problemas sociales y de sanidad de la población más necesitada. Dentro del marco del desarrollo de las políticas del gobierno del presidente Hugo Chávez, la Misión Barrio Adentro se constituye como el punto de partida para el desarrollo de la Red de Atención Primaria Integral prevista en la Constitución Nacional y en el proyecto de Ley Orgánica y Sistema Público Nacional de Salud (sin nombre, 2004. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web:

<http://www.barrioadentro.gov.ve/>).

El plan Barrio Adentro consiste en la asistencia sanitaria a las barriadas más pobres del país por parte de más de diez mil médicos cubanos. Este plan continúa lo que desde el año 2000 lleva haciendo el gobierno de Hugo Chávez, con el traslado a Cuba de enfermos para que reciban tratamientos o sean operados, contando con la “excelente experiencia de la medicina cubana”. (Sin autor, 2004, Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.mw.nl/tollbar/radioenlace_250604.html). La población que se ha visto beneficiada por este plan es en su mayoría pobres.

Es decir, el gobierno de Hugo Chávez ha exportado enfermos y ha importado médicos, como han señalado muchos medios de comunicación social. Lo que ha generado una nueva polémica en la ya convulsionada sociedad venezolana porque muchos defienden la tesis de que en Venezuela existen muchos médicos que están desempleados y que se han visto desempleados por esta “misión”, y de que la medicina venezolana está mucho más avanzada que la cubana (Sin autor, 2004. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web:

http://www.mw.nl/tollbar/radioenlace_250604.html)

El Plan Barrio Adentro se ha desarrollado en varias fases. Una primera de experimentación entre abril y junio de 2003 en el Municipio Libertador del Distrito Capital que consistió en medir el impacto y el apoyo de las comunidades, la constitución de los primeros Comités de Salud, la adaptación de los médicos cubanos y la evaluación de las enfermedades más frecuentes en cada localidad (Sin autor, 2004. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web: <http://www.barrioadentro.gov.ve/>).

La segunda fase se realizó entre junio y agosto de 2003 y consistió en la expansión del Plan Barrio Adentro hacia diversos estados del territorio nacional. Y una tercera fase, entre septiembre y diciembre de 2003, que consistió en la extensión del Plan hasta alcanzar todos los estados y el Distrito Capital, llegando a un total de 10.179 médicos cubanos en todo el territorio nacional, cada uno de los cuales realiza 26 actividades médicas diarias que incluyen consultas, educación para la salud, actividades de preparación de líderes comunitarios, promoción de salud, visitas directas a enfermos, es decir todo tipo de actividades relacionadas con la salud integral de las 250 familias que están a su cargo (Sin autor, 2004. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web:

<http://www.barrioadentro.gov.ve/>).

El 14 de diciembre de 2003, comienza una nueva fase con el cambio de nombre de “Plan” a “Misión”, para lo cual el presidente Hugo Chávez juramentó la Comisión Presidencial, la cual fue presidida por el Ministro de Salud y Desarrollo Social, Roger Capella e integrada por Alí Rodríguez Araque, Presidente de Pdvsa, el General de División Nelson Verde Graterol, Jefe del Estado Mayor Conjunto de la Fuerza Armada, Alejandro Maya Silva, Viceministro de Desarrollo Social, Freddy Bernal, Alcalde del Municipio Libertador, José Vicente Rangel Ávalos, Alcalde del Municipio Sucre, Tamanaco Lara, Juan Carlos Jiménez y Robert Jiménez del Frente Francisco de Miranda (Sin autor, 2004. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web: <http://www.barrioadentro.gov.ve/>).

CAPÍTULO V

AMORES DE BARRIO ADENTRO

La telenovela

En un formato de serie transmitida una vez a la semana el canal del estado, Venezolana de Televisión, lleva a la pantalla chica *Amores de Barrio Adentro*, producción melodramática que "...plantea, mediante los recursos de la telenovela o serie, una exploración profunda de la actual circunstancia histórica que vive Venezuela" (A. Linares, comunicación personal, correo-e, Agosto, 9, 2005).

La telenovela si bien toma hitos históricos, situaciones conocidas, y conflictos políticos, estos son tratados bajo una óptica objetiva, fresca y lúcida, tratando de mostrar la amplia gama de perfiles del pueblo venezolano. Ahondando en la cotidianidad, surge la anécdota, lo humano, el humor, y lo afectivo, macerado por lo político, y vinculado directamente al drama diario de los personajes. (A. Linares, comunicación personal, correo-e, Agosto, 9, 2005).

Asimismo Alberto Linares, postproductor de *Amores de Barrio Adentro* señala y explica los rasgos generales de dicha producción:

- La miniserie o telenovela mantiene el formato estructural de las series o telenovelas: una pareja que se ama (Lucinda Núñez y Alfonso Villanova) y ve su efecto sometido a múltiples obstáculos, separaciones, angustias y enredos. Sumados a esta pareja, se observan las relaciones afectivas de otros hombres y mujeres.
- La serie o telenovela tiene su nacimiento el 9 de diciembre del 2001, día que antecede al primer paro empresarial y se va desarrollando según los vaivenes de los acontecimientos que suceden en Venezuela.
- “Los personajes de ambas tendencias políticas (Oposición y progobierno) son tratados con equidad y humor, mostrando sus contradicciones, aspiraciones y sueños”. (A. Linares, comunicación personal, correo-e, Agosto, 9, 2005).
- Se destaca “la actividad disolvente” de los medios de comunicación, los recursos que utilizan, sus posturas políticas, propuestas culturales, etc. (A. Linares, comunicación personal, correo-e, Agosto, 9, 2005).
- El personaje de Lucinda Núñez (protagonista), prepara una tesis titulada "El Amor y la Paz en tiempos de Revolución" y con tal propósito entrevista a personajes de la política venezolana a lo largo de los distintos capítulos (Lina Ron, Américo Martín, Tarek William Saab, Liliana Hernández, Freddy Bernal, entre otros) otorgándole características testimoniales a la telenovela.
- La telenovela mantiene un régimen documental de los eventos que ocurren en Venezuela (Entrevistas, ruedas de prensa, acciones, de personajes como Pedro Carmona Estanga, José Vicente Rangel, Hugo Chávez, militares disidentes, diputados de uno y otro bando, ciudadanos

varios, jueces, etc). En fin, opiniones audiovisuales de archivo que sustentan el desarrollo histórico y se combinan con la trama.

- Una de las áreas de desarrollo es el barrio *Buena Brisa*, “nacido a finales de los sesenta por la invasión de un grupo de familias provenientes de oriente y los Andes. Con el tiempo, el barrio ha tomado un aire agradable, consolidado, aunque en algunas áreas superiores tiene los problemas habituales de servicios, sobre todo el agua”. (A. Linares, comunicación personal, correo-e, Agosto, 9, 2005). Otra área de importancia es la *Urbanización Frailejón*, compuesta por casas y condominios de clase media alta. El barrio *Buena Brisa* está situado al lado de la *Urbanización Frailejón* y ambas comunidades tienen acceso a la misma autopista. La mayoría de los personajes vive en una u otra comunidad.
- La telenovela se trasmite una vez a la semana, los días miércoles, por el canal del Estado, VTV. Algunos sábados se realizan retransmisiones.

El nombre de *Amores de Barrio Adentro* proviene de Plan Barrio Adentro, el cual está basado en la “asistencia sanitaria a las barriadas del país con apoyo de más de 10.000 médicos cubanos”. (Sin autor. (s.f). Comienza serie Amores de Barrio Adentro sobre crisis venezolana. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.rnw.nl/sp/toolbar/radioenlace_250604.html)

Presentación de Amores de Barrio Adentro



Figura 2. Presentación Amores de Barrio Adentro: Círculo de Tiza, VTV, Ministro de Estado para la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura

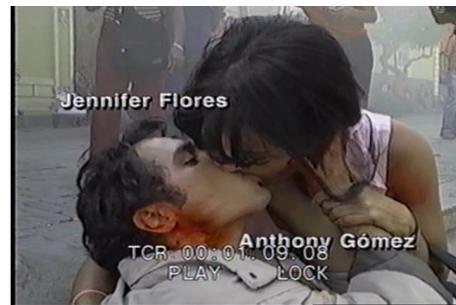


Figura 3. Presentación Amores de Barrio Adentro: Jennifer Flores y Anthony Gómez



Figura 4. Presentación Amores de Barrio Adentro: Pedro Lander y Gisbel Ascanio



Figura 5. Presentación Amores de Barrio Adentro: Henry Galué



Figura 6. Presentación Amores de Barrio Adentro: Gladys Prince



Figura 7. Presentación Amores de Barrio Adentro: Amores de Barrio Adentro



Figura 8. Presentación Amores de Barrio Adentro: Original de Rodolfo Santana



Figura 9. Presentación Amores de Barrio Adentro: Con la primera actriz Dilia Waikkarán



Figura 10. Presentación Amores de Barrio Adentro: Gabriela D'Avanzo y Alejandro Palacios



Figura 11. Presentación Amores de Barrio Adentro: Carlos González



Figura 12. Presentación Amores de Barrio Adentro: Julio Bouley y Julyar Delgado



Figura 13. Presentación Amores de Barrio Adentro: José Luis Montero



Figura 14. Presentación Amores de Barrio Adentro: Diafrancis Salas



Figura 15. Presentación Amores de Barrio Adentro: Laureano Olivares



Figura 16. Presentación Amores de Barrio Adentro: Verónica Arellano y Félix Landaeta



Figura 17. Presentación Amores de Barrio Adentro: Pedro Durán



Figura 18. Presentación Amores de Barrio Adentro: Raúl Medina



Figura 19. Presentación Amores de Barrio Adentro: Primer actor Julio Mota



Figura 20. Presentación Amores de Barrio Adentro: Dirección de Roman Chalbaud

Descripción de los personajes principales

“Los Núñez”

Juan Núñez (Pedro Lander)

Nativo de Ciudad Bolívar. Tiene 50 años. Es un chavista de carácter franco y recio. Operaba grúas en una empresa textilera hasta que queda desempleado en el paro de diciembre de 2001, y a raíz de esto, busca diversas ocupaciones como taxista y buhonero para poder sobrevivir. Es esposo de Aimara y padre de Lucinda y Fermín Núñez.

Aimara Núñez (Gisbel Ascanio)

Nativa de Caicara. Tiene 45 años. Es una excelente cocinera que odia la política y a los políticos en general. Es esposa de Juan y madre de Lucinda y Fermín Núñez.

Lucinda Núñez (Jennifer Flores)

Tiene 24 años. Es una decidida chavista que está culminando sus estudios de sociología en la UCV con la tesis "El Amor y la Paz en tiempos de Revolución". Es hija de Juan y Aimara Núñez, y hermana de Fermín.

Fermín Núñez (Alejandro Palacios)

Tiene 28 años. Es un joven independiente con algunas opiniones opositoras que lo hacen diferir con su familia. Le gusta la ropa de marca, los concursos de belleza y las angustias de la realeza europea. Se enamora de Flomana. Es hijo de Juan y Aimara Núñez, y hermano de Lucinda.

*“Los Villanova”***Pedro Villanova** (Henry Galué)

Tiene 56 años. Es un psiquiatra que se considera “escuálido radical”. Cree fielmente que Venezuela va hacia una dictadura bajo el gobierno de Chávez. Es esposo de Dora, y padre de Alfonso y Carolina Villanova.

Dora Garibaldi de Villanova (Gladis Prince)

Tiene 48 años. Oriunda de Italia. Su abuelo Franchesco Garibaldi fue fusilado por los alemanes. Conoció las penurias al llegar como inmigrante a Venezuela. Su madre la levantó a punta de trabajo. Está preocupada por el radicalismo político expresado por su esposo e hija a tal punto que abandona su casa y pide el divorcio. Es esposa de Pedro, y madre de Alfonso y Carolina Villanova.

Alfonso Villanova (Anthony Gómez)

Tiene 28 años. Es periodista y productor independiente de televisión. Amante del cine clásico. Sin ser chavista, tiene grandes críticas a los gobiernos del Pacto de Punto Fijo. Se mantiene neutral en las confrontaciones políticas que vive su familia. Es hijo de Pedro y Dora Villanova, y hermano de Carolina.

Carolina Villanova (Julyar Delgado)

Tiene 23 años. Es liberada, racista, sifrina y petulante. Se autocalifica como una verdadera escuálida. Aunque es novia de Frank sale embarazada de otro hombre. Se intenta suicidar. Le encantan las marchas de oposición.

Créditos

Elenco

- **Pedro Lander:** Juan Núñez
- **Gisbel Ascanio:** Aimara
- **Jennifer Flores:** Lucinda Núñez
- **Alejandro Palacios:** Fermín Núñez
- **Henry Galué:** Pedro Villanova
- **Gladys Prince:** Dora Garibaldi
- **Anthony Gómez:** Alfonso Villanova
- **Julyar Delgado:** Carolina Villanova
- **Laureano Olivares:** Pepe Vallon
- **Roberto Romero:** Luisín Queral
- **Julio Bouley:** Frank García
- **Elio Rubens:** Julián Llavan
- **José Luis Montero:** Lucho Vyostrini
- **Diafrancis Salas:** Enriqueta Vyostrini
- **Henry Manganiello:** Jaime Vyostrini
- **Eva Mondolfi:** Jimena Vyostrini
- **Eduardo Gadea Pérez:** Marturena
- **Ángel Mariño:** Freddy
- **Orlando Hernández:** Dr. Alejandro Galíndez
- **Blanca Arellano:** Nora Rojas
- **Félix Landaeta:** Ignacio Rojas
- **Sergio Gómez:** Leonardo Rojas
- **Dilia Waikkarán:** Coromoto Hernández
- **Carlos González:** José Gregorio Hernández
- **Julio Mota:** Isaías Petión
- **Antonieta Colón:** María De La Cruz

- **Pedro Durán:** Oscar Valecillos
- **Marta Olivo:** Margot Valecillos
- **Raúl Medina:** Popo
- **Glener Morales:** Mario
- **Manuel Carbonell:** Cristino
- **José Luis Márquez:** Usnavi
- **Tirzo Solórzano:** Guilian Soto
- **Oswaldo Piñango:** Salvador
- **Lucila D`Vanzo:** Lilian Ruiz
- **Gabriela Guzmán:** Flomana Ruiz
- **Pepe Ruiz:** Joao Da Souza
- **Juliana Cuervos:** Alcira
- **Miling Cabello:** Susanita
- **Manuel Escalante:** Edelmiro
- **Carlos Delgado:** Efigenio Luces
- **Ogladih Mayorca:** Virginia Paiguarán
- **Israel Moreno:** Carlucho
- **Marta Estrada:** Sra. Blomberg
- **William Moreno:** Estanislao
- **Mariluz Díaz:** Periodista
- **Soraya Sanz:** Sra. Fátima
- **Joaquín Lugo:** Camaguei
- **María Alejandra Camacho:** María Eugenia

Ficha técnica

- **Idea original:** Rodolfo Santana
- **Guión:** Rodolfo Santana
- **Dirección:** Roman Chalbaud
- **Producción:** Omar Pin y Tahiri Díaz Acosta

- **Producción de campo:** Federico Arellano
- **Producción ejecutiva:** Genaro González
- **Director asociado:** Rafael Gómez López
- **Dirección de arte y escenografía:** Anita Aguerrevere
- **Asistente de dirección:** Rafael Gómez López
- **Edición:** Georgina Pérez
- **Supervisor de postproducción:** Alberto Linares
- **Productora:** A.C. Producciones Audiovisuales de Cineastas. "El Círculo de Tiza"
- **Promociones:** Liber Espinoza, Alberto Monteagudo y Alberto Linares
- **Música:** Juan Carlos Núñez
- **Maquillaje:** Graciela Rodríguez y Cira Medina
- **Vestuario:** Melisa Carrasquero, Rosa Muñoz, Lisbeth Vieira y Marisa Zambrano
- **Iluminación:** Alexander Campos, Ricardo García, José Antonio Cariaco, Antonio Quiroz, Antonio Subero, Giovanni Barrios y Alberto Suárez
- **Asistente de iluminación:** Winston Vázquez
- **Audio:** Yoiman Carrizalez y Abelardo Ibarra
- **Asistente de audio:** Walter de Andrade
- **Sonido:** Carlos Bolívar
- **Camarógrafos:** David Cano, Nelson Aguirre y José Mambie
- **Asistentes:** Antonio Vázquez, Álvaro Lombano y Rommel Rojas
- **Operador de video:** José Pernalet
- **Técnicos de video:** Javier Márquez y José González
- **Realización cinematográfica:** José Roberto González
- **Tramoya y pintura:** Juan Castillo, Juan González, Pedro Matos, Raúl Rodríguez, Miguel Matos, Luis Lomelli, Heriberto Delgado, William Fernández
- **Utilería:** Julio López, Yorman Araque

- **Pasante de dirección:** Carlos Rojas
- **Asistente de reparto:** Alberto Carbonell
- **Enlace de producción de VTV:** Josefina Ferreira, Heidy Pérez, Juan Carlos Sambrano y Arelis Arraez
- **Operador de VTR:** Jesús Méndez
- **Catering:** Margarita Rosales

Algunas opiniones sobre Amores de Barrio Adentro

Amores de Barrio Adentro ha causado múltiples comentario y opiniones, debido a su alto contenido político y la época en la cual se está transmitiendo la teleserie. Es así como por ejemplo su director, Román Chalbaud, dijo que la serie “refleja en la pantalla lo que todos quieren ver: la verdad de la revolución y las mentiras de la oposición”. (Chalbaud, R. cp. Marquéz, H. 2004. POLÍTICA-VENEZUELA: Primer round con telenovela y encuestas. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.ipsnoticias.net/interna.asp?idnews=29877>)

Por otra parte, el día del estreno de *Amores de Barrio Adentro* en el Teatro Teresa Carreño, el cineasta venezolano, Román Chalbaud, destacó que “el deber de la televisión es culturizar a las personas y ahora, 30 años después, están tratando de hacerlo con una programación educativa, bella y auténtica que demuestre la realidad que vive el país. (Radio Nacional de Venezuela (RNV). 2004, 23 de junio. Estreno de “Amores de Barrio Adentro”: Chalbaud: El deber de la televisión es culturizar. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.gobiernoenlinea.ve/noticias/viewNewsUser01.jsp?id_noticia=19309). Haciendo referencia a los productos audiovisuales que se están gestando dentro del proyecto de la Revolución Bolivariana.

Ese mismo día en el Teatro Teresa Carreño:

Visiblemente emocionado, el cineasta (Román Chalbaud) pidió a los venezolanos votar "No" en el referendo presidencial, e hizo un invitación a todos los venezolanos para que vean en sus hogares a "Amores de Barrio Adentro" que demuestra la realidad social y política que se vive en el país (Radio Nacional de Venezuela (RNV). 2004, 23 de junio). Estreno de "Amores de Barrio Adentro": Chalbaud: El deber de la televisión es culturizar. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.gobiernoenlinea.ve/noticias/viewNewsUser01.jsp?id_noticia=19309).

Amores de Barrio Adentro "... no (es) una serie que hace oda al 'chavismo', sino una muestra del sentimiento popular en las zonas populares de Venezuela, tomando una historia de amor como punto de partida", explicó Chalbaud. (Chalbaud, R. cp. Pineda, S. 2004, 23 de junio. Amores de Barrio Adentro, en teleserie de "Revolución Chavista". Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.starmedia.com/articulos/2336538.html>)

Por su parte, los productores de la telenovela afirmaron que

el drama sobre el amor y la vida en una barriada pobre presenta una alternativa a las transmitidas por canales privados a los que Chávez ha atacado por sus implacables críticas a su autoproclamada 'revolución'. "La gente está ávida de ver otras cosas", dijo el director Roman Chalbaud." (Sin autor. 2004, 4 de agosto. Política y Pasión: El populismo chavista utiliza los culebrones como propaganda. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.eldiarioexterior.com/noticia.asp?idarticulo=1481>)

Leonardo Padrón, escritor venezolano, y autor de la telenovela *Cosita Rica* declaró que en *Amores de Barrio Adentro* “uno lo que ve es una hora de propaganda chavista, una hora de proselitismo político”. (Sin autor. 2004, 4 de agosto. Política y Pasión: El populismo chavista utiliza los culebrones como propaganda. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.eldiarioexterior.com/noticia.asp?idarticulo=1481>)

Ibsen Martínez, escritor venezolano de la telenovela *Por Estas Calles*, entre otras, dice que con *Amores de Barrio Adentro*,

el proteico Comandante Hugo Chávez acaba de inaugurarse como productor de culebrones. La serie es un descacharrante destilado de todos los tópicos frecuentados por el culebrón de interés social latinoamericano, el mismo que la impertérrita Delia Fiallo acostumbra a derrotar... es un cruce de Corín Tellado y el Mariano Azuela de *Los de Abajo*, una desafortunada parodia involuntaria de *Los olvidados* de Buñuel, en la que no hay opositores sino "indecisos" o "confundidos" por la propaganda de la oligarquía, y en la que los actores se ven forzados a decir parlamentos como este: "Dejé de amarte cuando te plegaste a la huelga petrolera". (Martínez, I. 2004, 12 de noviembre. La telenovela chavista: El culebrón 'social' para encubrir la demagogia. ¿Un subproducto de la revolución cubana?. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.cubaencuentro.com/opinion/20041113/0f772d2f8811e040c65c5fc01bde3c8a/3.html>)

Además, Martínez afirma que en la trama se incorporan hechos, como el cumpleaños del Presidente Hugo Chávez, donde se “da pie a que los personajes entablen interminables diálogos imbuidos de un rastrero culto a la personalidad o se hagan eco de las acusaciones que, en su show dominical, el máximo líder suele hacer contra la oposición.” (Martínez, I. 2004, 12 de

noviembre. La telenovela chavista: El culebrón 'social' para encubrir la demagogia. ¿Un subproducto de la revolución cubana? Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.cubaencuentro.com/opinion/20041113/0f772d2f8811e040c65c5fc01bde3c8a/3.html>).

De esta forma, *Amores de Barrio Adentro* fue tildada como propaganda política previo el Referendo Revocatorio Presidencial. En una entrevista en el Canal 7 de Argentina (2004, 08 de julio) una periodista le preguntó al Presidente Hugo Chávez si *Amores de Barrio Adentro* era considerado oportunismo o campaña. Luego de varios comentarios y refranes populares el Primer Mandatario Venezolano respondió:

Amores de Barrio Adentro no es ni oportunismo ni es electoralismo; no, es un proyecto de varios años que tiene un grupo de artistas venezolanos, hay un dramaturgo venezolano de gran prestigio y gran altura, y gran respeto tiene del pueblo venezolano, como es Román Chalbaud... él hace varios años viene planteando para salir de la dictadura mediática venezolana, del manejo que los medios privados le han dado incluso a las telenovelas. Entonces han creado una cooperativa, han estado incorporando artistas, actrices, actores, guiones creativos y han producido esa telenovela, que me parece recoge, recoge de verdad en esencia parte de la realidad de lo que está aconteciendo en Venezuela: "Amores de Barrio Adentro" (Chávez, H. Entrevista concedida al Canal 7 De Argentina. 2004, 08 de julio. Consultada el 09 de diciembre de la World Wide Web: <http://www.mre.gov.ve/Noticias/Presidente-Chavez/A2004/DiscurChavez190B-04.htm>)

El presidente de la república, Hugo Chávez comentó que creía que los encargados de ejecutar el proyecto de *Amores de Barrio Adentro*,

se inspiraron en una misión social que no tiene precedentes, creo que no tiene precedentes en la historia de este Continente, desde

hace un año para acá nosotros comenzamos, con apoyo del Gobierno cubano, de los médicos cubanos, de la experiencia cubana en la salud, comenzamos a construir un sistema público de salud, y hoy tenemos miles y miles de médicos, casi 20 mil médicos, entre cubanos y venezolanos, odontólogos, viviendo en los barrios más pobres, allí en la casa del pobre, allí en la esquina, viviendo con ellos, y estamos en capacidad de atender de manera gratuita y casi que a la puerta de su casa, a 17 millones de personas en un país de 23 millones, y además el médico va y te atiende y garantizado tienes el tratamiento, las medicinas, totalmente gratis. De ahí tomaron eso, porque la Misión se llama Misión Barrio Adentro (Chávez, H. Entrevista concedida al Canal 7 De Argentina. 2004, 08 de julio. Consultada el 09 de diciembre de la World Wide Web: <http://www.mre.gov.ve/Noticias/Presidente-Chavez/A2004/DiscurChavez190B-04.htm>)

Por su parte, después de la première de *Amores de Barrio Adentro* en el canal del Estado, Venezolana de Televisión, y simultáneamente en el Teatro Teresa Carreño, el Vicepresidente Ejecutivo de la República, José Vicente Rangel, destacó “que con la teleserie "Amores de Barrio Adentro" la revolución recupera no solamente la televisión sino la cultura como se recuperó a la Fuerza Armada Nacional para la democracia y al periodista para el pueblo.” (Radio Nacional de Venezuela (RNV). 2004, 23 de junio. Estreno de "Amores de Barrio Adentro": Chalbaud: El deber de la televisión es culturizar. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.gobiernoenlinea.ve/noticias/viewNewsUser01.jsp?id_noticia=19309)

Jesse Chacón, Ministro de Comunicación e Información y moderador del programa número 19 "Comunicación en Tiempos de Revolución" señaló al otro día del estreno de *Amores de Barrio Adentro* que,

Además del rotundo éxito y la gran audiencia que tuvo la premier, creo que es interesante que los venezolanos ubiquemos qué está pasando en Venezuela. Creo que ayer comenzó a gestarse la nueva televisión venezolana, un modelo en el cual el Estado sede espacio para que el calificado venezolano, productores independientes de la talla de Román Chalbaud, entre otros, nos presenten trabajos de gran calidad. Se acabó el tiempo en el cual quienes tenían las ideas, tenían que venderla por cuatro lochas a los dueños de los medios de comunicación privado, porque no había forma ni manera que esa creatividad fuese, sirviese, para que su trabajo le permitiera crecer profesionalmente. Bienvenido "Amores de Barrio Adentro" y no solamente "Amores de Barrio Adentro" sino todos los programas que darán clara señal que Venezuela ha cambiado o que conseguimos una televisión distinta, conseguimos una televisión con respeto en el cual el ciudadano es eso, un ciudadano y no un número en el raiting (Chacón Escamillo, J. 2004, 23 de junio. Resumen del Programa número 19: Comunicación en Tiempos de Revolución. Ministerio de Comunicación e Información (MINCI) [Homepage]. Consultado el día 13 de diciembre de la World Wide Web: <http://minci.gov.ve/radio.asp?numn=25>)

Círculo De Tiza: casa productora de Amores de Barrio Adentro

La telenovela Amores de Barrio Adentro está producida por la novel cooperativa de cineastas llamada Círculo de Tiza, que surgió a mediados de 2002 con el apoyo y el auspicio de las instancias culturales del gobierno de Hugo Chávez.

Alfredo Lugo, productor ejecutivo de "El círculo de tiza" y director de las películas "Los tracaleros" y "Un tiro en la espalda al director de orquesta", explica:

"El círculo de tiza" ha sido aupado por el viceministro Sesto (Francisco José "Farruco" Sesto Novás, Viceministro de Cultura y Presidente encargado del Consejo Nacional de la Cultura (Conac) para el 10 de noviembre de 2003) como mecanismo para

abastecer la programación de VTV y Vive TV, deja claro que la idea de un equipo de creadores reunidos en torno a sus afinidades ideológicas y estéticas nació hace más de año y medio. “El proyecto fue madurando en su forma. Al principio pensamos en una asociación de cineastas, después en una ONG, al final optamos por una cooperativa para articular un proyecto social comprometido con el país”. (Sin autor. 2004. Billeto oficial divide a cineastas. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.cadenaglobal.com/Default.asp?pgm=detail&Not=65280&Sec=1>)

El objetivo de “El círculo de tiza” es

la realización de un conjunto de producciones que reflejen los cambios históricos que ha sufrido el país en los turbulentos años recientes. Para eso han concebido seriales dramáticos, humorísticos, históricos y de dibujos animados que serán apuntalados por un conjunto de documentales, unitarios y micros. Por ahora los que se encuentran en fase de producción y preproducción son el dramático Amores de Barrio Adentro, dirigido por Román Chalbaud con guión de Rodolfo Santana; el humorístico Ojo pelao de Alfredo Lugo, con libretos de Francisco Chapman y el propio Lugo, y el histórico Hablo de Venezuela, mi querido país de Edmundo Aray (Sin autor. 2004. Billeto oficial divide a cineastas. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.cadenaglobal.com/Default.asp?pgm=detail&Not=65280&Sec=1>)

La cooperativa de cineastas conocida como Círculo de Tiza está compuesta por importantes nombres del sector cultural venezolano, entre los que se encuentran el reconocido dramaturgo Rodolfo Santana, el director y cineasta Carlos Azpúrua y Román Chalbaud, uno de los iconos del cine de corte social latinoamericano con películas como “El pez que fuma” del año 1977, “Cangrejo” de 1982 y “Pandemonium” de 1997. (Pineda, S. 2004. Amores de Barrio Adentro, en teleserie de “Revolución Chavista”. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.starmedia.com/articulos/2336538.html>).

MÉTODO

Planteamiento del problema

¿Cómo se representa visualmente la pobreza en el espectáculo dramático televisivo (Caso: *Amores de Barrio Adentro*), en función de las variables visuales planteadas por Tadeusz Kowzan: mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje y accesorios de los actores y el decorado y la iluminación del set donde interactúan los mismos?

Hipótesis general

Hay diferencias significativas en la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres de *Amores de Barrio Adentro*.

Objetivo general

Analizar la representación visual de los personajes principales de la telenovela venezolana: *Amores de Barrio Adentro*.

Objetivos específicos

1. Describir a través de expertos los momentos históricos retratados en *Amores de Barrio Adentro*
2. Clasificar a los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro* en dos grupos: pobres y no pobres.
3. Describir las características físicas del casting de *Amores de Barrio Adentro*.
4. Describir la mímica realizada por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
5. Describir los gestos realizados por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
6. Describir los movimientos realizados por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
7. Describir el maquillaje utilizado por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
8. Describir el peinado utilizado por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
9. Describir el traje utilizado por los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
10. Describir el decorado del set donde interactúan los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.
11. Describir la iluminación utilizada en *Amores de Barrio Adentro*.
12. Comparar, según los indicadores visuales, las características de los personajes pobres con los personajes no pobres de *Amores de Barrio Adentro*.

Tipo de investigación

Según el Manual del Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), esta investigación corresponde a un análisis de medios y mensajes. En este trabajo se analizará la representación visual de los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*, basándose en metodologías propias de la Comunicación Social.

Este estudio se clasifica, según su nivel de profundidad en una investigación *correlacional*, ya que se compararán las variables visuales planteadas por Tadeusz Kowzan en relación con la variable pobreza.

El propósito de este trabajo es *aplicado*, puesto que tiene como fin el conocimiento y comprensión de la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres de la telenovela *Amores de Barrio Adentro*.

El alcance es de *corte transversal*, ya que se estudiará la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres de *Amores de Barrio Adentro*, durante un período de tiempo corto definido. Es un *trabajo de campo*.

Asimismo, según el Manual del Tesista de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, esta investigación es de tipo *no experimental*, porque tanto en la FASE I como en la FASE II del estudio, los investigadores no manipularán ni controlarán las variables a observar, sino que se limitarán a entrevistar y a observar de manera directa, respectivamente en cada fase, para luego realizar un análisis y tratar de conseguir explicaciones a los resultados obtenidos. “En la investigación no experimental no es posible manipular las variables o asignar aleatoriamente

a los participantes o tratamientos debido a que la naturaleza de las variables es tal que imposibilita su manipulación” (Kerlinger y Lee, 2002, p.420).

FASE I

Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos

Técnica de investigación

La primera fase de la investigación busca cumplir con el objetivo específico número uno, para lo cual se utilizará el método de la *entrevista*. Kerlinger (1999) define dicho método como “una situación interpersonal “cara a cara” en la cual una persona, el entrevistador, hace a la persona entrevistada, el encuestado, preguntas diseñadas para obtener respuestas pertinentes al problema que investiga.” (Kerlinger, F. 1999, p. 499).

Las preguntas formuladas de manera tal que se obtengan las respuestas requeridas de parte de los investigadores, como lo señala Kerlinger (1999), a efectos de esta investigación serán fechas puntuales donde en Venezuela se suscitaron una serie de acontecimientos, los cuales están retratados en la muestra a estudiar: *Amores de Barrio Adentro*.

Los puntos a tratar con los encuestados fueron previamente preparados y tienen una secuencia y redacción fija. Los entrevistadores podrán tener cierta libertad para hacer preguntas que no se apeguen a las ya programadas, pero no muchas. Por lo tanto, tal como afirma Kerlinger (1999), según las características de esta entrevista, corresponde al tipo *entrevista estandarizada y estructurada*. (Kerlinger, F. 1999, p. 499).

Plan operativo de muestreo

Población

“Todos los individuos posibles que se pueden seleccionar para su estudio (...) Significa el número total de posibles especímenes de una clase que se puedan estudiar (...) No tiene que referirse exclusivamente a personas...” (Mc Guigan F., 1996, p. 94-95).

Para la primera fase de la investigación, la población estará conformada por expertos y científicos sociales capaces de analizar los hechos históricos sucedidos en Venezuela que están plasmados en la muestra a estudiar de *Amores de Barrio Adentro*.

Método de muestreo

El método de muestreo para esta fase es de tipo *no probabilístico* y se realizará de forma *intencional*, ya que bajo el juicio de los investigadores se tomarán de la muestra dos expertos, reconocidos por sus estudios en la academia y también, reconocidos como analistas sociales en los medios de comunicación, quienes puedan analizar los hechos históricos sucedidos en Venezuela que están plasmados los capítulos a analizar de *Amores de Barrio Adentro*, pero cada uno desde un punto de vista diferente.

El *muestro no probabilístico intencional* “se caracteriza por el uso de juicios y por un esfuerzo deliberado de obtener muestras representativas, incluyendo áreas o grupos supuestamente típicos de la muestra.” (Kerlinger, F. 1999, p.135).

Muestra

Para la muestra, se seleccionarán dos expertos que tengan crédito ante la academia y ante el público y que, al mismo tiempo, tenga visiones diferentes de los acontecimientos suscitados en Venezuela, en el período plasmado en los capítulos a estudiar de *Amores de Barrio Adentro*.

Los investigadores seleccionarán a José Vicente Carrasquero y a Carmen Elena Balbáz como muestra de la población ya definida, por “considerarla representativa dentro de dicha población o universo”. (Kerlinger, F. 1999, p.124).

José Vicente Carrasquero es Licenciado en Matemáticas de la Universidad Simón Bolívar (USB), Master en Ciencias Políticas de la USB, Doctor en Ciencias Políticas de la Universidad de Connecticut, Profesor Titular en los postgrados de Ciencias Políticas, y de Comunicación Política y Opinión Pública; y Profesor de pregrado de la Cátedra de Opinión Pública de la UCAB.

Carmen Elena Balbáz es Socióloga graduada en la Universidad Central de Venezuela, Licenciada en Psicología de la UCAB con Maestría en Psicología en la USB. Es docente e investigadora del Centro de Investigación del Comportamiento de la UCAB con un área de estudio enfocada a la Psicología Social. Además, tiene un programa de radio en la Radio informativa de Radio Nacional, los miércoles de 7 a 8 de la noche llamado: De primera mano.

Instrumento

Se construirá una matriz compuesta con los puntos a tratar por los expertos. Estos puntos son fechas específicas, días y meses, donde se

desarrollaron acontecimientos en Venezuela, los cuales están retratados en los 12 capítulos de la muestra de *Amores de Barrio Adentro*.

Los investigadores mencionarán la fecha y el experto dará su punto de vista respecto a qué sucedió ese día.

TEMAS	SUCESOS	Palabras de José Vicente Carrasquero	Palabras de Carmen Elena Balbáz
Análisis de lo sucedido el 10 de diciembre de 2001	Paro convocado por Fedecámaras y apoyado por la máxima central obrera (CTV) de 6:00 a.m. a 6:00 p.m.		
Análisis de los sucesos del 11, 12 y 13 de abril de 2002	Los días 9, 10 y 11 de abril se lleva a cabo una huelga general convocada por Fedecámaras y la CTV. El 11 de abril se enfrenta la población civil en el centro de Caracas. El 12 de abril en la madrugada el entonces ministro de defensa Lucas Rincón anuncia la renuncia del presidente. Ese mismo día Pedro Carmona Estanga se autoproclama presidente de Venezuela con un decreto que destituye las instituciones. Los militares le retiran el apoyo, y Chávez regresa al poder		
Análisis de los sucesos de mayo de	La Asamblea Nacional da inicio al proceso de interpelación para establecer		

2002	responsabilidades políticas sobre los hechos de abril		
Análisis de los sucesos de agosto de 2002	El Tribunal Supremo de Justicia aprueba la ponencia del magistrado Arrieché, sentenciando que en abril de 2002 no hubo un golpe de estado sino un vacío de poder		

Tabla 1. *Instrumento 1 - Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos*

FASE II

Análisis visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro

Técnica de Investigación

Para realizar la investigación se aplicará una matriz de análisis de contenido, como instrumento de medición, con las categorías visuales planteadas por Tadeusz Kowzan (Tordera, 1983), adaptadas para esta investigación, sobre la base de la información primaria proveniente de la muestra de los capítulos de *Amores de Barrio Adentro*.

Berelson (1952) definió al análisis de contenido como “una técnica de investigación para la descripción objetiva, sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto en la comunicación”. (Berelson, 1952, cp. Krippendorff, 1990, p. 29).

Sin embargo, esta investigación va más allá de la mera descripción como plantea Berelson, porque busca un análisis de la muestra estudiada, con el fin de producir conclusiones. Por tanto, este trabajo se apaga más a la definición planteada por Krippendorff (1990): “El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto.” (Krippendorff, 1990, p. 28).

Asimismo, además de la herramienta del análisis de contenido, también se tomarán en cuenta los estudios previamente realizados en esta misma línea de investigación, los cuales aportarán y servirán de referencia para este estudio.

Plan operativo de muestreo

Población

Teniendo previamente definido el concepto de población en la primera fase de la investigación, para la FASE II, la población estará conformada por 12 capítulos de *Amores de Barrio Adentro*, elegidos de forma aleatoria de los 31 transmitidos hasta la fecha de obtención del material.

Método de muestreo

De los 12 capítulos que conforman la población, se elegirán de forma *intencional* las tres primeras apariciones de cada uno de los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*.

A efectos de esta investigación se entenderá por **aparición**, la presencia del personaje durante una escena desde que este sale por primera

vez en la misma hasta que la abandona o la escena termina, ya sea por el paso a otra escena o cortes comerciales o fin del capítulo. Este concepto fue validado por los profesores Carlos Eduardo Ramírez y José Rafael Briceño.

Para este estudio, se denominará **personaje principal** a la pareja protagonista de *Amores de Barrio Adentro* y a las personas que viven con cada uno de ellos bajo su mismo techo, consideradas como su núcleo familiar.

Muestra

Luego de ejecutar el método de muestreo, se seleccionarán las tres primeras apariciones de cada personaje principal de *Amores de Barrio Adentro* de cada uno de los doce capítulos. En caso de que alguno(s) de estos personajes tenga(n) menos de tres apariciones, se analizarán las que existan en dicho capítulo, ya sean dos, una o ninguna.

Unidades muestrales

Las unidades muestrales están compuestas por los ocho personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*. Lucinda Núñez es la protagonista junto a Alfonso Villanova. Los padres de Lucinda son Juan Núñez y Aimara de Núñez, y su hermano es Fermín Núñez. En cuanto a Alfonso, su padre es Pedro Villanova, su madre Dora de Villanova y su hermana, Carolina Villanova.

Instrumento

Los investigadores observarán los 12 capítulos de *Amores de Barrio Adentro* que conforman la muestra y aplicarán el siguiente instrumento,

conformado por nueve de las 13 categorías planteadas por Tadeusz Kowzan: mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado e iluminación (enumeradas de la variable 1 a la variable 9). Las otras cuatro categorías restantes propuestas por Kowzan (1969) pero descartadas para este estudio son: palabra, tono, música y sonido. Dichas categorías no se corresponden con el objetivo de esta investigación.

Por otra parte, hay otras cuatro variables enumeradas desde la letra “A” hasta la letra “D” que son: personaje, sexo, pobreza y color de piel, Éstas se mantienen constantes en cada una de las apariciones de los personajes, sin embargo son consideradas variables a efectos del procesamiento de la data.

Variables

Variable A: **Personaje**

Variable	Indicador	Categoría
Personaje	Nombre del personaje	Juan Núñez
		Aimara de Núñez
		Lucinda Núñez
		Fermín Núñez
		Pedro Villanova
		Dora de Villanova
		Alfonso Villanova
		Carolina Villanova

Tabla 2. *Indicadores y categorías del personaje*

Variable B: **Sexo**

Variable	Indicador	Categoría
Sexo	Tipo de sexo	Mujer
		Hombre

Tabla 3. *Indicadores y categorías del sexo*

Variable C: **Pobreza**

Variable	Indicador	Categoría
Pobreza	Nivel de pobreza	Pobre
		No pobre

Tabla 4. *Indicadores y categorías de la pobreza*Variable D: **Color de piel**

Variable	Indicador	Categoría	Definición
Piel	Color de piel	1. Blanca	De blanco sonrosado a amarillenta
		2. Morena	Canela o marrón
		3. Negra	De marrón muy tostado a negro

Tabla 5. *Indicadores y categorías del color de piel*Variable 1: **Mímica**

Definición: “Arte de imitar, representar o darse a entender por medio de gestos, ademanes o actitudes, con ausencia de cualquier otro elemento” (De La Motta, 1994, tomo 3, p. 152).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Mímica	Movimiento del cuerpo que utiliza el actor para apoyar su lenguaje oral	Cantidad de movimiento de las manos	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Expresión de la mímica	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 6. *Operacionalización e indicadores de la mímica*

Indicador	Categoría	Definición
Cantidad del movimiento de las manos	1. Nada	El actor no mueve las manos mientras habla
	2. Poco	El actor mueve las manos de forma moderada mientras habla
	3. Mucho	El actor utiliza el movimiento de las manos para apoyar totalmente su lenguaje oral
Expresión de la mímica	1. Neutral	El actor no manifiesta sentimientos con su lenguaje corporal
	2. Alegría	El actor manifiesta contento, regocijo y/o júbilo con su lenguaje corporal
	3. Tristeza	El actor manifiesta desconsuelo y/o abatimiento con su lenguaje corporal
	4. Rabia	El actor manifiesta ira, cólera y/o violencia con su lenguaje corporal
	5. Embelesamiento	El actor manifiesta a través de su lenguaje corporal que es seducido (víctima de la seducción)
	6. Enamoramiento	El actor manifiesta seducción y/o hechizo con su lenguaje corporal (victimario de la seducción)
	7. Pasión	El actor manifiesta excitación y/o exaltación con su lenguaje corporal
	8. Preocupación	El actor con su lenguaje corporal se muestra perturbado o consternado
	9. Miedo	El actor con su lenguaje corporal se muestra angustiado y/o con temor por un riesgo o daño

Tabla 7. Definición de indicadores de la mímica

Variable 2: **Gesto**

Definición: “Movimiento del rostro o de las manos con que se expresan los diferentes afectos del ánimo” (De La Motta, 1994, tomo 2, p. 63).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Gesto	Movimientos faciales. Expresión del rostro. Muecas	Cantidad de movimientos faciales	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Tipo de gesto facial	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Expresión del gesto	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 8. Operacionalización e indicadores del gesto

Indicador	Categoría	Definición
Cantidad de movimientos faciales	1. Nada	El actor no realiza movimientos faciales que demuestren algún sentimiento
	2. Normal	El actor manifiesta sus sentimientos con movimientos faciales
	3. Exagerado	El actor se expresa en gran medida con movimientos faciales
Tipo de gesto facial	1. Natural	El actor ejecuta su papel de forma similar a la realidad
	2. Teatral	El actor realiza su desempeño de forma sobreactuada
Expresión del gesto	1. Neutral	El actor no manifiesta sentimientos con sus gestos faciales

	2. Alegría	El actor manifiesta contento, regocijo y/o júbilo con sus movimientos faciales
	3. Tristeza	El actor manifiesta desconsuelo y/o abatimiento con sus movimientos faciales
	4. Rabia	El actor manifiesta ira, cólera y/o violencia con sus movimientos faciales
	5. Embelesamiento	El actor manifiesta a través de sus movimientos faciales que es seducido (víctima de la seducción)
	6. Enamoramiento	El actor manifiesta seducción y/o hechizo con sus movimientos faciales (victimario de la seducción)
	7. Pasión	El actor manifiesta excitación y/o exaltación con sus movimientos faciales
	8. Preocupación	El actor con sus movimientos se muestra perturbado o consternado
	9. Miedo	El actor con sus movimientos faciales se muestra angustiado y/o con temor por un riesgo o daño

Tabla 9. *Definición de indicadores del gesto*

Variable 3: **Movimiento**

Definición: "Es el que establece el director de una obra marcando a cada uno de los personajes cómo moverse en escena y con qué tiempo y qué

ritmo, especialmente en relación con el de los demás que comparten acción y escenario” (De La Motta, 1994, tomo 3, p. 163).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Movimiento	Desplazamiento físico del actor dentro del set	Cantidad de desplazamiento	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición de escala

Tabla 10. Operacionalización e indicadores del movimiento

Indicador	Categoría	Definición
Cantidad de desplazamiento	1. Nada	El actor permanece estático. No se desplaza por el set
	2. Poco	El actor realiza algunos desplazamientos dentro del set
	3. Mucho	El actor se desplaza varias veces a lo largo del set (se sienta, se levanta, etc)

Tabla 11. Definición de indicadores del movimiento

Variable 4: **Maquillaje**

Definición: "Afeite del rostro indispensable para la fotogenia del artista, el cual pierde sus imperfecciones superficiales. Es el retoque fotográfico a priori, ya que obliga a maquillarse a todas las personas que aparecen en pantalla para compensar el color absorbido por la luz." (De La Motta, 1994, tomo 3, p. 149).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Maquillaje	Productos faciales que lleva el actor en su rostro	Estilo de maquillaje	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 12. Operacionalización e indicadores del maquillaje

Indicador	Categoría	Definición
Estilo de maquillaje	1. Natural	Maquillaje corrector en el cual se utiliza: base del color de la piel, sombra para los ojos en colores tierra, rímel y brillo labial y/o de tonos rosa, para las actrices. Y base para corregir los defectos para los actores
	2. Juvenil	Maquillaje atrevido, basado en colores fuertes y contrastantes, escarchas, estrellitas y demás guiños típico de las adolescentes
	3. Dramático	Maquillaje exagerado en el cual se acentúan los rasgos del rostro: pómulos, ojos, labios, pestañas y cejas. Se utilizan colores fuertes. Llama la atención
	4. Sensual	Maquillaje que se inspira en colores cálidos, tonos rojos, naranjas y rosados fuerte. Delinea los ojos y engrosa los labios

Tabla 13. Definición de indicadores del maquillaje

Variable 5: **Peinado**

Definición: “Cada una de las diversas formas de arreglarse el cabello.”

(RAE. Consultado el 26 de enero de enero 2005 de la World Wide Web:

<http://www.rae.es/>).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Peinado	Características de cómo luce el cabello	Color del cabello	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Textura del cabello	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Apariencia del cabello	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 14. Operacionalización e indicadores del peinado

Indicador	Categoría	Definición
Color del cabello	1. Negro	El color del cabello del actor es negro (natural o teñido)
	2. Marrón	El color del cabello del actor es marrón (natural o teñido)
	3. Rojizo	El color del cabello del actor es rojizo (natural o teñido)
	4. Rubio	El color del cabello del actor es rubio (natural o teñido)
	5. Canoso	El actor tiene canas en su cabello
Textura del cabello	1. Lacio	El cabello del actor es liso
	2. Ondulado	El cabello del actor tiene ondas
	3. Rizado	El cabello del actor tiene rizos
	4. Afro	El cabello del actor es exageradamente rizado y luce seco
Apariencia del cabello	1. Natural	El cabello del actor no fue intervenido por productos capilares y secador
	2. Armado	El cabello del actor fue intervenido por productos capilares o secador

Tabla 15. Definición de indicadores del peinado

Variable 6: **Traje**

Definición: "Vestido completo de una persona." (RAE. Consultado el 26 de enero de enero 2005 de la World Wide Web: <http://www.rae.es/>)

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Traje	Vestimenta del personaje (vestuario)	Estilo del vestuario	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Colores del vestuario	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 16. *Operacionalización e indicadores del traje*

Indicador	Categoría	Definición
Estilo del vestuario	1. Casero	Atuendos cómodos de tela de franela. Pijama. Bata
	2. Uniforme	Vestimenta que uniforma a los trabajadores de una empresa, colegio o casa
	3. Militar	Pantalón y/o camisa camuflajeados en tonos verdes
	4. Playero	Indumentaria propia de la playa: traje de baño, bermuda o falda, sandalias playeras, franela, franelilla, gorra
	5. Deportivo	Atuendo característico para realizar ejercicios. Basado en tela de lycra, franela y spandex, mono, zapatos de goma

	6. Juvenil	Bermudas o falda, franela, franelilla, con o sin gorra, con o sin chaqueta de algodón
	7. Informal	Pantalones de tela de jeans con camisa, franela, franelilla, blusa, chaqueta, y/o suéter
	8. Casual	Pantalones de pinzas de tela caqui o cualquier tela que no sea jeans, camisa, franela, franelilla, blusa, chaqueta y/o suéter. Vestido corto
	9. Ejecutivo	Talleres, saco, pantalón de tela, zapatos de suela, tacones, vestido tipo cóctel (entre elegante y corto)
	10. Elegante	Traje con corbata. Vestido o conjunto para la noche
	11. Etiqueta	Esmoquin, frac, uniforme de gala, vestido largo muy elegante
	12. Lencería	Ropa interior. Lingerie
Colores del vestuario	1. Sobrios	Blanco, negro, gris, marrón, verde botella, azul marino, vino tinto
	2. Pasteles	Azul, verde y amarillo en tonos claros, lila, beige y rosado
	3. Brillantes	Rojo, amarillo, azul, verde, fucsia y anaranjado en tonos fuertes

Tabla 17. Definición de indicadores del traje

Variable 7: **Accesorios**

Definición: “Material informativo secundario que depende de un suceso principal. Objetos utilizados en la ambientación de una escena o por los actores.” (De La Motta, 1994, tomo 1, p. 31).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Accesorios	Elementos secundarios de la vestimenta del actor: carteras, zarcillos, collares, anillos, adornos en el cabello, reloj y otros.	Existencia de accesorios	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 18. Operacionalización e indicadores de los accesorios

Indicador	Categoría	Definición
Existencia de accesorios	1. Sí	El actor utiliza uno o más accesorios
	2. No	El actor no utiliza accesorio alguno

Tabla 19. Definición de indicadores de los accesorios

Variable 8: **Decorado**

Definición: “Reproducción artificial del lugar en donde se supone que transcurre la acción de un argumento y que puede ser interior o exterior.” (De La Motta, 1994, tomo 2, p. 38).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Decorado	Espacio físico donde los actores realizan su desempeño. Puede ser exterior o	Estilo del decorado	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

	interior. Este último está caracterizado por la mueblería y accesorios decorativos que están presentes en los set donde se ambienta la escena		
--	---	--	--

Tabla 20. Operacionalización e indicadores del decorado

Indicador	Categoría	Definición
Estilo del decorado	1. Humilde	Decorado escaso. El set sólo consta de los elementos básicos para ambientar la escena. Los elementos se encuentran en mal estado (raídos, sucios, viejos)
	2. Sencillo	El set consta de los elementos básicos para ambientar la escena. Los elementos están en buen estado
	3. Recargado	Decorado exagerado y de poca calidad. Los elementos y los adornos no combinan entre sí
	4. Elegante	Decorado sobrio. De buen gusto. Elementos de calidad
	5. Exterior	El actor no se encuentra dentro de ningún set de televisión

Tabla 21. Definición de indicadores del decorado

Variable 9: **Iluminación**

Definición: “Factor vital en la realización televisiva para la captación de una mejor imagen, con reducción al mínimo de posibles defectos. Variación de la impresión. Mejoramiento del tamaño forma y distancia.” (De La Motta, 1994, tomo 2, p. 189).

Variable	Operacionalización	Indicador	Categorización
Iluminación	Forma como está iluminado el set	Intensidad de la luz	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Carácter de la luz	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal
		Tonalidad de la luz	Cualitativo, numérico, discreto, de nivel de medición nominal

Tabla 22. Operacionalización e indicadores de la iluminación

Indicador	Categoría	Definición
Intensidad de la luz	1. Poco iluminado	La iluminación no permite una adecuada distinción de los elementos presentes
	2. Muy iluminado	La iluminación permite una adecuada distinción de los elementos presentes
Carácter de la luz	1. Luz dura	Los actores lucen con mucho contraste y sombras marcadas
	2. Luz suave	Los actores lucen con poco contraste y sombras leves
Tonalidad de la luz	1. Anaranjado	El set y los actores están envueltos en un ambiente donde resaltan los colores cálidos
	2. Azul	El set y los actores están envueltos en un ambiente donde resaltan los colores fríos

	3. Blanca	El set y los actores están envueltos en un ambiente con tonalidad blanca
--	-----------	--

Tabla 23. Definición de indicadores de la iluminación

Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 1)

Variable	Indicador	Categoría	Ponderación
Personaje	Nombre del personaje	Juan Núñez	1
		Aimara de Núñez	2
		Lucinda Núñez	3
		Fermín Núñez	4
		Pedro Villanova	5
		Dora de Villanova	6
		Alfonso Villanova	7
		Carolina Villanova	8
Sexo	Tipo de sexo	Mujer	1
		Hombre	2
Pobreza	Nivel de pobreza	Pobre	1
		No pobre	2
Piel	Color de piel	Blanca	1
		Morena	2
		Negra	3
Mímica	Cantidad de movimiento de las manos	Nada	1
		Poco	2
		Mucho	3
Gesto	Cantidad de movimiento faciales	Nada	1
		Normal	2
		Exagerado	3
	Tipo de gesto	Natural	1
		Exagerado	2
Movimiento	Cantidad de desplazamiento	Nada	1
		Poco	2
		Mucho	3
Maquillaje	Estilo de maquillaje	Natural	1
		Juvenil	2
		Dramático	3
		Sensual	4

Peinado	Color del cabello	Negro	1
		Marrón	2
		Rojizo	3
		Rubio	4
		Canoso	5
	Textura del cabello	Lacio	1
		Ondulado	2
		Rizado	3
		Afro	4
	Apariencia del cabello	Natural	1
Armado		2	
Decorado	Estilo del decorado del set	Humilde	1
		Sencillo	2
		Recargado	3
		Elegante	4
		Exterior	5
Traje	Estilo del vestuario	Casero	1
		Uniforme	2
		Militar	3
		Playera	4
		Deportiva	5
		Juvenil	6
		Informal	7
		Casual	8
		Ejecutivo	9
		Elegante	10
		Etiqueta	11
		Lencería	12
	Colores del vestuario	Sobrios	1
		Pasteles	2
		Brillantes	3
Iluminación	Intensidad de la luz	Poco iluminado	1
		Muy iluminado	2
	Carácter de la luz	Luz dura	1
		Luz suave	2
	Tonalidad de la luz	Anaranjada	1
		Azul	2
Blanca		3	
Accesorios	Existencia de accesorios	Sí	1
		No	2

Tabla 24. Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 1)

Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 2)

Variable	Indicador	Categoría	Ítem	Ponderación
Piel	Color de piel	Blanca	Sí	1
			No	2
		Morena	Sí	1
			No	2
		Negra	Sí	1
			No	2
Mímica	Expresión de la mímica	Neutral	Sí	1
			No	2
		Alegría	Sí	1
			No	2
		Tristeza	Sí	1
			No	2
		Rabia	Sí	1
			No	2
		Embelesamiento	Sí	1
			No	2
		Enamoramiento	Sí	1
			No	2
		Pasión	Sí	1
			No	2
		Preocupación	Sí	1
			No	2
		Miedo	Sí	1
			No	2
Gesto	Expresión del gesto	Neutral	Sí	1
			No	2
		Alegría	Sí	1
			No	2
		Tristeza	Sí	1
			No	2
		Rabia	Sí	1
			No	2
		Embelesamiento	Sí	1
			No	2
		Enamoramiento	Sí	1
			No	2
		Pasión	Sí	1

			No	2
			Sí	1
		Preocupación	No	2
		Sí	1	
		Miedo	No	2
			Sí	1
Maquillaje	Estilo de maquillaje	Natural	Sí	1
			No	2
		Juvenil	Sí	1
			No	2
		Dramático	Sí	1
			No	2
		Sensual	Sí	1
			No	2
Peinado	Color del cabello	Negro	Sí	1
			No	2
		Marrón	Sí	1
			No	2
		Rojizo	Sí	1
			No	2
		Rubio	Sí	1
			No	2
		Canoso	Sí	1
			No	2
	Textura del cabello	Lacio	Sí	1
			No	2
		Ondulado	Sí	1
			No	2
		Rizado	Sí	1
			No	2
	Afro	Sí	1	
		No	2	
Apariencia del cabello	Natural	Sí	1	
		No	2	
	Armado	Sí	1	
		No	2	
Decorado	Estilo del decorado	Humilde	Sí	1
			No	2
		Sencillo	Sí	1
			No	2
		Recargado	Sí	1
			No	2
		Elegante	Sí	1
			No	2

		Exterior	Sí	1
			No	2
Traje	Estilo del vestuario	Casero	Sí	1
			No	2
		Uniforme	Sí	1
			No	2
		Militar	Sí	1
			No	2
		Playero	Sí	1
			No	2
		Deportivo	Sí	1
			No	2
		Juvenil	Sí	1
			No	2
		Informal	Sí	1
			No	2
		Casual	Sí	1
			No	2
		Ejecutivo	Sí	1
			No	2
		Elegante	Sí	1
			No	2
Etiqueta	Sí	1		
	No	2		
Lencería	Sí	1		
	No	2		

Tabla 25. *Instrumento 2 - Análisis de la representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro (Parte 2)*

Validación del instrumento

De contenido

La validación de contenido tiene como finalidad conocer si el instrumento 2 es capaz de medir lo que pretende medir. Para ello se consideraron dos aspectos, en primer lugar la pertinencia (P) de cada uno de los *indicadores* y sus respectivas *categorías* y en segundo lugar la redacción (R) de estos mismos.

Para realizar esta validación se contó con la colaboración de los profesores de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, Carlos Eduardo Ramírez, José Rafael Briceño y Jorge Ezenarro, quienes realizaron sugerencias y cambios del instrumento 2 original, tal como se observa en el ANEXO A.

A continuación, la planilla que los investigadores le presentaron a los profesores anteriormente mencionados, donde está contenido el instrumento 2:

Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Tesis de Grado

Tutora: Eugenia Canorea

Tesistas: Michelle Dernerisissian

Juan Pablo Fernández Feo

Fecha: _____ / _____ / _____
Nombre: _____

VALIDACIÓN DEL INSTRUMENTO POR EXPERTOS

A continuación se presentan las preguntas que conforman el instrumento para analizar la *representación visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro*.

Adjunto a los ítems hay dos recuadros con las letras “P” y “R”, donde “P” significa **pertinencia** y “R” corresponde a **redacción**.

Se le agradece colocar un signo “√” en caso de estar de acuerdo con la **pertinencia** y/o **redacción**, y una “X” en caso contrario.

Agradeciendo de antemano su amable colaboración, a continuación el instrumento:

MÍMICA

1. Cantidad y velocidad del movimiento de las manos

1. Nada	El actor no mueve las manos mientras habla	P	R
2. Poco	El actor mueve las manos de forma moderada mientras habla con una velocidad sutil	P	R
3. Mucho	El actor utiliza el movimiento de las manos para apoyar totalmente su lenguaje oral y lo hace de manera rápida y brusca	P	R

GESTO**2. Cantidad de movimientos faciales**

1. Nada	El actor no realiza movimientos faciales mientras está en silencio	P	R
2. Normal	El actor manifiesta sus sentimientos con movimientos faciales	P	R
3. Exagerado	El actor se expresa en gran medida con movimientos faciales	P	R

3. Tipo de gesto facial

1. Natural	El personaje actúa de forma similar a la realidad	P	R
2. Teatral	El personaje realiza su acting de forma sobre actuada	P	R

4. Expresión del gesto

1. Neutral	El actor no manifiesta sentimientos con sus gestos faciales	P	R
2. Alegría	El actor manifiesta contento, regocijo y/o júbilo con sus gestos faciales	P	R
3. Tristeza	El actor manifiesta desconsuelo y/o abatimiento con sus gestos faciales	P	R
4. Rabia	El actor manifiesta ira, cólera y/o violencia con sus gestos faciales	P	R
5. Embelesamiento	El actor manifiesta seducción y/o hechizo con sus gestos faciales	P	R
6. Pasión	El actor manifiesta excitación con sus gestos faciales	P	R
7. Preocupación	El actor se muestra perturbado	P	R

MOVIMIENTO**5. Cantidad y velocidad de desplazamiento**

1. Nada	El actor permanece estático	P	R
2. Poco	El actor se desplaza muy poco (se sienta, se levanta, etc.) de forma ecuánime	P	R
3. Mucho	El actor se desplaza a lo largo del set (se sienta, se levanta, etc) de forma rápida y brusca	P	R

MAQUILLAJE

6. Cantidad de maquillaje

1. Natural	Maquillaje corrector en el cual se utiliza: base del color de la piel, sombra para los ojos en colores tierra, rimel y brillo labial y/o de tonos rosa	P	R
2. Juvenil	Maquillaje atrevido, basado en colores fuertes y contrastantes, escarchas, estrellitas y demás guiños típico de las adolescentes	P	R
3. Dramático	Maquillaje exagerado en el cual se acentúan los rasgos del rostro: pómulos, ojos, labios, pestañas y cejas. Se utilizan colores fuertes. Busca llamar la atención.	P	R
4. Sensual	Maquillaje que se inspira en colores cálidos, tonos rojos, naranjas y rosados fuerte. Delinea los ojos y engrosa los labios	P	R

PEINADO

7. Color del pelo

1. Negro	El color del cabello del actor es negro, natural o teñido	P	R
2. Marrón	El color del cabello del actor es marrón, natural o teñido	P	R
3. Rojizo	El color del cabello del actor es rojizo, natural o teñido	P	R
4. Rubio	El color del cabello del actor es rubio, natural o teñido	P	R
5. Canoso	El color del cabello del actor tiene canas	P	R

8. Textura

1. Lacio	Cabello liso	P	R
2. Ondulado	Cabello con ondas	P	R
3. Rizado	Cabello con rizos	P	R

9. Look

1. Natural	El cabello no fue intervenido por productos capilares y secador	P	R
2. Armado	El cabello fue intervenido por productos capilares o secador	P	R

VESTUARIO**10. Estilo**

1. Lencería	Ropa interior. Lingerie	P	R
2. Casera	Atuendos cómodos de tela de franela. Pijama. Bata	P	R
3. Uniforme	Vestimenta que uniforma a los trabajadores de una industria, empresa, colegio, o casa.	P	R
4. Playera	Indumentaria propia de la playa: traje de baño, short o falda, cholas, franelillas, gorra.	P	R
5. Deportiva	Atuendo característico para realizar ejercicios. Basado en tela de lycra y franela, spandex, zapatos de goma	P	R
6. Informal	Jeans, ropa de diario	P	R
7. Casual	Ropa de diario (no jeans)	P	R
8. Ejecutiva	Talleres, blazer, pantalón de tela, zapatos de suela	P	R
9. Elegante	Vestimenta de noche. Traje. Formal	P	R

11. Colores

1. Sobrios	Blanco, negro, gris, colores tierra: marrón, verde botella, beige	P	R
2. Pasteles	Azul, verde, amarillo, lila y rosado en tonos claros	P	R
3. Brillantes	Rojo, amarillo, azul, verde, fucsia y anaranjado en tonos fuertes	P	R

ACCESORIOS**12. Existencia**

1. Sí	El actor utiliza uno o más accesorios	P	R
2. No	El actor no utiliza ningún accesorio	P	R

DECORADO**13. Estilo**

1. Humilde	Decorado escaso. El set solo consta de los elementos básicos para ambientar la escena. Los elementos se encuentran en mal estado (raídos, sucios, viejos)	P	R
2. Sencillo	El set solo consta de los elementos básicos para ambientar la escena. Los elementos están en buen estado.	P	R
3. Recargado	Decorado tipo kitsch. Los elementos y los adornos no combinan entre sí. Propio de los nuevos ricos	P	R
4. Elegante	Decorado sobrio. Casi siempre de estilo clásico. De buen gusto. Elementos finos	P	R

ILUMINACIÓN**14. Intensidad de la luz**

1. Poco iluminado	Set con baja cantidad de luz	P	R
2. Muy iluminado	Set con gran cantidad de luz	P	R

15. Carácter de la luz

1. Luz dura	Los actores lucen con mucho contraste y sombras marcadas	P	R
2. Luz suave	Los actores lucen con poco contraste y sombras leves	P	R

16. Calidad de la luz

1. Anaranjado	El set y los actores están envueltos en un ambiente donde resaltan los colores cálidos	P	R
2. Azul	El set y los actores están envueltos en un ambiente donde resaltan los colores fríos	P	R

Los profesores Ramírez, Briceño y Ezenarro consideraron algunos aspectos de la redacción (R) y sugirieron varios cambios de los indicadores, categorías y definiciones de éstas, considerándolas todas pertinentes (P). Las sugerencias, recomendaciones y cambios fueron los siguientes:

- Variable **mímica**, indicador **cantidad y velocidad del movimiento de las manos**, categoría **poco**: eliminar "...con una velocidad sutil".
- Variable **mímica**, indicador **cantidad y velocidad del movimiento de las manos**, categoría **mucho**: eliminar "...y lo hace de manera rápida y brusca".
- Variable **mímica**: agregar el indicador **expresión de la mímica**, con las categorías similares a las del indicador **expresión del gesto** de la variable **gesto**.
- Variable **gesto**, indicador **tipo de gesto facial**, categoría **teatral**: sustituir la palabra "acting" por "desempeño".
- Variable **gesto**, indicador **expresión del gesto**, categoría **embelesamiento**, definición **el actor manifiesta seducción y/o hechizo con sus gestos faciales**: diferenciar ser víctima de la seducción o victimario de la seducción. Los investigadores agregaron la categoría **enamoramamiento** y redefinieron las categorías, resultando **embelesamiento** definido como: **el actor manifiesta a través de sus movimientos faciales que es seducido (víctima de la seducción)**. Y la categoría **enamoramamiento** como: **el actor manifiesta seducción y/o hechizo con sus movimientos faciales (victimario de la seducción)**.

- Variable **gesto**, indicador **tipo de gesto**, categoría **preocupación**: agregar "...o consternado", resultando así la definición: **el actor se muestra perturbado o consternado**.
- Variable **movimiento**, indicador **cantidad y velocidad de movimiento**: separar lo cualitativo de lo cuantitativo, considerando que la "velocidad" es muy complicada de observar y recomendando solo dejar la cantidad. De esa misma forma los profesores sugirieron suprimir de la categoría **poco**: "...de forma ecuánime" y de la categoría **mucho**: "...de forma rápida y brusca". Por lo tanto, los investigadores redefinieron el indicador **cantidad de movimiento** con las categorías: **Nada**, definición: **el actor permanece estático. No se desplaza por el set**. Categoría **poco**, definición: **el actor realiza algunos desplazamientos dentro del set**. Categoría **mucho**, definición: **el actor se desplaza varias veces a lo largo del set (se sienta, se levanta, etc)**.
- Variable **maquillaje**, indicador **estilo de maquillaje**, categoría **dramático**: eliminar "Busca llamar la atención" y sustituir por "Llama la atención".
- Variable **peinado**, indicador **color del cabello**: en las definiciones de todas las categorías colocar "...natural o teñido" dentro de paréntesis.
- Variable **peinado**, indicador **textura**: agregar la categoría **afro**.
- Variable **peinado**, indicador **look**: sustituir la palabra "look" por "apariencia".
- Variable **traje**, indicador **estilo de vestuario**, categoría **lencería**: colocarla al final de las categorías.

- Variable **traje**, indicador **estilo de vestuario**, categoría **playera**: cambiar la palabra “short” por “bermudas” y la palabra “cholas” por “sandalias playeras”.
- Variable **traje**, indicador **estilo de vestuario**: redefinir las categorías para que fuesen entendidas tanto para hombres como para mujeres.
- Variable **traje**, indicador **estilo de vestuario**, categoría **deportiva**: agregar “mono”.
- Variable **traje**, indicador **estilo de vestuario**: redefinir las categorías **informal** y **casual**. Los investigadores tomaron en cuenta los estudios previos realizados por Liberal y Lokpez (2004) sumado a las sugerencias de los profesores encargados de la validación y concluyeron: categoría **informal**, definición: **pantalones de tela de jeans con camisa, franela, franelilla, blusa, chaqueta, y/o suéter**. Y categoría **casual**, definición: **pantalones de pinzas de tela caqui o cualquier tela que no sea jeans, camisa, franela, franelilla, blusa, chaqueta y/o suéter. Vestido corto**.
- Variable **traje**, indicador **colores del vestuario**, categoría **sobrios**: agregar azul marino y vino tinto. Eliminar beige y colocarlo en categoría **pasteles**.
- Variable **accesorios**, indicador **existencia de accesorios**, categoría **no**: no colocar “... no utiliza ningún accesorio”, sino “el actor no utiliza accesorios”.
- Variable **decorado**, indicador **estilo del decorado**, categoría **recargado**: eliminar “...tipo kitsch” y “...propio de los nuevos ricos”. Los investigadores

redefinieron la categoría como: **decorado exagerado y de poca calidad. Los elementos y los adornos no combinan entre sí.**

- Variable **decorado**, indicador **estilo del decorado**, categoría **elegante**: eliminar “Casi siempre de estilo clásico” y sustituirlo por “Elementos de calidad”.
- Variable **iluminación**, indicador **intensidad de la luz**, categorías **poco iluminado** y **muy iluminado**: cambiar las definiciones, “Set con baja cantidad de luz” por **la iluminación no permite una adecuada distinción de los elementos presentes**, para la categoría de **poco iluminado**, y “Set con gran cantidad de luz” por **la iluminación permite una adecuada distinción de los elementos presentes**, para la categoría **muy iluminado**.
- Variable **iluminación**: sustituir el indicador “Calidad de luz” por **tonalidad de la luz** y agregar dentro de este indicador la categoría **blanca**, definición: **el set y los actores están envueltos en un ambiente con tonalidad blanca**.

Es necesario aclarar que durante el desarrollo del estudio, los investigadores observaron que era necesario añadir tres categorías no contempladas originalmente:

- Variable **mímica**, indicador **expresión de la mímica** categoría **miedo**, definición: **el actor con su lenguaje corporal se muestra angustiado y/o con temor por un riesgo o daño**.

- Variable **gesto**, indicador **expresión del gesto**, categoría **miedo**, definición: **el actor con sus movimientos faciales se muestra angustiado y/o con temor por un riesgo o daño**
- Variable **decorado**, indicador **estilo del decorado**, categoría **exterior**, definición: **el actor no se encuentra dentro de ningún set de televisión.**

De confiabilidad

Luego de realizar la validación de contenido, los profesores Ramírez, Briceño y Ezenarro aplicaron el instrumento 2 para realizar la validación de confiabilidad, tomando en cuenta que los cambios sugeridos en la primera etapa de la validación, no afectaban esta parte.

Los profesores observaron las tres primeras apariciones de Juan Núñez (interpretado por el actor Pedro Lander) del primer capítulo de *Amores de Barrio Adentro*. De los 16 indicadores que conformaban las 9 variables del instrumento 2 original, en la primera aparición los profesores difirieron en dos respuestas, en la segunda aparición difirieron en tres y en la tercera aparición difirieron en tres también, dando un total de ocho. Tal como se observa en el ANEXO B.

Por lo tanto, de las 48 respuestas que dieron cada uno de los tres profesores, 40 fueron iguales entre ellos, resultando así un porcentaje de confiabilidad de 83,33%.

Luego, el mismo procedimiento se realizó con el personaje de Pedro Villanova (interpretado por el actor Henry Galué), pero en este caso no participó el profesor Jorge Ezenarro, quedando como validadores los

profesores José Rafael Briceño y Carlos Eduardo Ramírez, quienes de las 16 respuestas para cada aparición, en la primera no tuvieron desacuerdos, en la segunda tuvieron tres y en la tercera aparición dos, resultando un total de cinco respuestas diferentes entre los dos profesores. En esta oportunidad el porcentaje de confiabilidad, en función del acuerdo entre jueces fue de 89,58%.

Por lo tanto, con estos dos porcentajes de confiabilidad, 83,33% para la primera observación y 89,58% para la segunda, se decidió utilizar el instrumento.

Procesamiento de la data

Para procesar la data se utilizará el programa Statistical Package for the Social Sciences (SPSS). Se solicitará al programa el análisis estadístico de frecuencia sobre la base de las variables nominales, determinando la moda.

Asimismo, todas las variables serán cruzadas con la variable “pobreza”, y los estadísticos requeridos para este análisis serán: “Phi”, para las variables dicotómicas (2x2) y “V de Cramer”, para el resto de las variables, la correlación será considerada significativa cuando el valor es menor o igual a 0,05 y el valor de la correlación se estimará en función del rango indicado por el estadístico de 0-1.

FASE III

Personajes principales en los 12 capítulos de Amores de Barrio Adentro

Se realizará una tabla de frecuencia donde se identificará el número de apariciones que tienen cada uno de los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro* en los doce capítulos que conforman la muestra.

La frecuencia o número de apariciones es una variable *cuantitativa y discreta*, solo tendrá valores *numéricos y enteros*.

Por lo tanto, se procederá a observar todos los capítulos que conforman la muestra y luego se contarán el número de apariciones de cada personaje principal por capítulo y se sumará cada uno, para sacar el total. De esa forma se podrá comparar la relación existente entre la frecuencia de aparición de cada personaje principal, la relación de éstos en función de la familia a la cual pertenecen y según su sexo.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

FASE I

Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos

TEMAS	SUCESOS	Palabras de José Vicente Carrasquero	Palabras de Carmen Elena Balbáz
Análisis de lo sucedido el 10 de diciembre de 2001	Paro convocado por Fedecámaras y apoyado por la máxima central obrera (CTV) de 6:00 a.m. a 6:00 p.m.	“El oficialismo pensaba que tenía un control bastante fuerte en todas las estructuras de la sociedad, de hecho ellos pensaban que eran una gran mayoría y que podían llevar adelante una serie de políticas pasándole por encima a los que	“Lo que ha ocurrido en Venezuela tiene una serie de condiciones previas que comienzan con la llegada de Chávez a la presidencia. El triunfo de Chávez genera un cambio no solo en lo político, por que genera un rompimiento que personifica la

		<p>opinaban contrario a ellos. Esto deriva del hecho de que venían ganando muchas contiendas electorales, y entonces sus políticas no tomaban en cuenta lo que la gente pensaba, como la Ley Habilitante que trajo muchos problemas porque la gente se estaba sintiendo amenazada por la concentración de muchos poderes en una misma persona. A la vez también estaba caminando el decreto 1011 que era la intervención del Estado en la educación privada. Por todas estas razones y como medida de protesta se convocó a un paro nacional que se</p>	<p>ascendencia al poder de un militar con un discurso que no se parecía al de los demás candidatos, paralelamente había un desgaste de la dirigencia política tradicional, es decir, en el país, estaba en el ambiente la necesidad de un cambio. Se necesitaba una figura que no viniera del sector político, porque ya toda la herencia del Pacto de Punto Fijo estaba desgastada, y había una especie de desencanto por esa democracia establecida. Chávez surge como una figura que rompe con todo por su participación directa en el golpe de 1992. Desde el 27 de</p>
--	--	---	---

		<p>llevó a cabo el 10 de diciembre del 2001, con la mayúscula sorpresa para el gobierno de que la gente se plegó, y eso inclusive el mismo José Vicente Rangel ha dicho que los agarró desprevenidos, porque los canales de televisión mostraban las avenidas y las calles vacías, los negocios cerrados, y el canal ocho no tuvo mayor respuesta sino ir a una esquina y amontonar a un poco de gente para decir que el paro no estaba funcionando para tratar de contrainformar. Lo cierto es que la gente de oposición supo que no eran tan minoría como</p>	<p>febrero de 1989 y luego el 4 de febrero del 92, Venezuela deja de ser una sociedad armónica, poco conflictiva, donde había una democratización más que todo del consumo, pero con las medidas que se dan, la población propicia un estallido. En los sectores populares se estaba dando un trabajo muy silencioso realizado por grupos de base que no eran políticos y que trabajaron durante mucho tiempo en esas comunidades, eso hace que la toma de conciencia sea real. La llegada de Chávez fue lo que estas personas estaban esperando".</p> <p>"Yo hice un</p>
--	--	---	---

		<p>pensaban y que había un malestar en la población”</p> <p>“Existe una teoría que se llama “El espiral del silencio” de una profesora alemana llamada Elizabeth Noel Newman, que dice que la gente cuando piensa que es minoría tiende a callarse o a plegarse a lo que los demás piensan, en otras palabras, no necesariamente se acepta lo que los demás dicen, pero ante la posibilidad de que los otros sean más, yo me callo y no digo cuál es mi parecer. El espiral del silencio se rompió ese 10 de diciembre, la oposición se dio cuenta de que no era</p>	<p>estudio de las campañas electorales presidenciales de 1998 y todos los candidatos hablaban de cambio, es decir, que todos, no sólo Chávez estaban concientes de que era necesario un cambio, que el país estaba pidiendo un cambio. Chávez fue el que propuso cambios tanto coyunturales como estructurales, sobre todo en lo político, en lo jurídico y en lo social”.</p> <p>“Chávez gana, llega al poder y empieza a generar los cambios políticos con la convocatoria a una Asamblea Constituyente para redactar una nueva carta magna. A</p>
--	--	--	--

		<p>tan poquita como pensaban, dada la manifestación, el hecho de que la gente no salió a trabajar, dijo mucho, el efecto fue muy importante. Esa paralización del país le puso una especie de barrera al gobierno para que no fueran avanzando como lo venían haciendo por que se les podía escapar de las manos.</p>	<p>medida de que la actuación política se empieza a alejar de los grupos económicos, o los mismos medios de comunicación que en su momento lo apoyaron, emergen grupos nuevos que lo apoyan, lo que empieza a generar confrontaciones con los demás factores de poder. En cierta forma Chávez pone en práctica, contextualmente, lo que Betancourt expresaba en el Plan de Barranquilla. Es así como empieza la pugna que se materializa en el primer paro, el 10 de diciembre de 2001. Tanto en lo político como en lo económico se van endureciendo las</p>
--	--	---	---

		<p>posiciones. Los que no estaban de acuerdo con Chávez se van configurando al rededor de lo que posteriormente se llamará la oposición. Ciertos sectores empiezan a buscar el poder mediante otras formas. Gente de diferentes ideologías, de diferentes sectores, se unen con el único fin de sacar a Chávez del poder”.</p> <p>“También considero que en el ámbito de situación, las medidas y los mecanismos de presión son muy extremos, como por ejemplo el paro. Cuando hay una situación de conflicto, donde se busca la desaparición del</p>
--	--	---

			<p>otro, se empiezan a ejercer mecanismo de presión de forma escalada para tener luego como elemento extremo y último, una situación extrema, y el paro general es una medida extrema. La oposición nunca pensó qué pasaría después del paro, cuál sería el paso siguiente, lo que genera desespero y endurece aún más todas las posiciones al respecto. Entonces ya se buscaban situaciones límites para ultimar el gobierno. Ese paro general también sirvió como un termómetro para medir fuerzas entre los progobierno y los que estaban en</p>
--	--	--	---

		<p>contra. Ahí se evidenció una diferencia urbana entre el este y el oeste. Mientras el este cumplía el paro, en el oeste la situación era más dinámica. En mi opinión, los espacios comunes que había entre todos los venezolanos se estaban borrando. Se empiezan a marcar diferencias entre “ellos” y “nosotros”. Se generan situaciones de diferenciación de clases sociales, cosa que en Venezuela no se había hablado en mucho tiempo. Se empieza a hablar de estratos sociales. Se evidencia también en la territorialidad. Cada uno tiene su posición geográfica,</p>
--	--	---

			<p>estableciéndose fronteras como la Plaza Altamira para la oposición, y la esquina caliente para el oficialismo. La polarización se da no solo en la política, sino también en lo social. Las personas de los dos “bandos” empiezan a encontrar en el otro las características negativas que no encuentran en ellos. Esta paralización tuvo como excusa el impulso de la Ley Habilitante y el decreto 1011 que buscaba de alguna manera legislar la educación privada”.</p>
<p>Análisis de los sucesos del 11, 12 y 13 de abril de 2002</p>	<p>Los días 9, 10 y 11 de abril se lleva a cabo una huelga general convocada por Fedecámaras y la CTV. El 11 de abril</p>	<p>“Como fecha importante antecesora a los sucesos de abril de 2002 está el 23 de</p>	<p>“El espacio territorial no solo es físico, sino también psicológico. Una persona de oposición</p>

	<p>se enfrenta la población civil en el centro de Caracas. El 12 de abril en la madrugada el entonces ministro de la defensa, Lucas Rincón, anuncia la renuncia del presidente. Ese mismo día Pedro Carmona Estanga se autoproclama presidente de Venezuela con un decreto que destituye las instituciones. Los militares le quitan el apoyo, y Chávez regresa al poder</p>	<p>enero del mismo año. Esa fecha significaba mucho para la democracia venezolana pero había perdido importancia, sin embargo los factores de oposición convocan a una marcha siendo esta una de las movilizaciones espontáneas más importantes de la historia de este país. Para esa fecha el gobierno ya no estaba fuera de combate, estaba en guardia gracias al precedente del paro del 10 de diciembre, y prohíbe el sobrevuelo de helicópteros de medios de comunicación sobre la marcha porque sabía que las</p>	<p>no podía acercarse a la esquina caliente. La situación en la cual se va a generar esta segunda convocatoria a paro es mucho más álgida. En marzo de ese mismo año se había configurado un proyecto democrático de transición opositor. Fedecámaras con Carmona Estanga, la CTV con Carlos Ortega y la Iglesia católica con Luis Ugalde (Rector de la UCAB), signaba una unión poderosa en contra del gobierno. En el ambiente se respiraba que no iba a ser como el paro anterior sino que había algo más allá de una huelga. La huelga se hace más extensa, los medios</p>
--	---	---	--

		<p>imágenes de esa gran concentración popular iban a contradecir la idea de un gobierno popular y de masas. Ya el espiral del silencio se había roto y ya la gente no se sorprende por saber que no eran pocos sino que empiezan a contarse, quieren saber quiénes son mayoría. La marcha fue un éxito, y ya la gente no estaba pidiendo una rectificación, sino la renuncia del presidente. Ante esa falta de rectificación, y una serie de eventos que agravaron la atmósfera, como la situación interna de PDVSA... el gobierno empieza a acelerar, a huir hacia adelante</p>	<p>asumen un rol más protagónico y una presencia más próxima como actor político con una declaración de apoyo a la oposición. La convocatoria se hace mucho mayor y desencadena en la situación de los días subsiguientes".</p> <p>"Detrás de esa convocatoria a paro y de esa movilización de gente estaba ya configurada la figura del golpe de Estado. Los sectores sociales agrupados en la oposición tienen todo el control económico, tienen una alta popularidad en la población y ganan mucho terreno en el mundo militar, lo que les facilita dar el golpe. A diferencia del paro de</p>
--	--	--	---

		<p>el proceso de la Ley habilitante. Toda la atmósfera del país estaba caliente. Durante el 10 de abril lo que se denota es una pugna muy intensa entre el gobierno y los factores de oposición por tratar de demostrar quién era el que tenía la razón. El día anterior había comenzado el paro general y el gobierno desconoce el paro. La actitud del gobierno evidentemente fue la peor, porque en democracia cuando se desconoce al otro se cierran todas las vías de discusión, para más adelante aceptar tristemente que el paro hizo mucho daño. Esta huelga general no</p>	<p>diciembre, este paro no fue tan efectivo en sus primeros días. El comercio de todo el oeste de Caracas estaba abierto y en funcionamiento, y en el interior del país se vivían situaciones similares”.</p> <p>“Los sucesos se dieron muy rápido y muy precipitados. El fraccionamiento del mundo militar fue la clave para sacar a Chávez del poder. La máxima polarización que hubo evidenció lo sentimental sobre lo racional. El gobierno de Chávez estaba viviendo un momento muy frágil, se estaba tambaleando porque la oposición había marcado toda la agenda informativa,</p>
--	--	---	--

		<p>hubiera tenido tanto impacto si el gobierno no hubiera dado una serie de declaraciones. El gobierno toma acciones erróneas como botar a la alta gerencia de PDVSA en cadena nacional y con un pito, y armando un escándalo. Lo cierto es que fue un mal manejo político de la situación por parte del gobierno, logrando calentar la calle y legitimando el paro nacional”.</p> <p>“El 11 de abril yo asistí a un programa de radio en RCR y compartí panel con Saúl Ortega, un diputado del MVR. El programa giró en torno a por qué el gobierno y la</p>	<p>lo había atacado, desequilibrándolo. Esto generó una nueva configuración psicosocial. La armonía social que supuestamente tenía la sociedad venezolana se rompe y las diferencias sociales se deslindan de gran manera, no solo en la política sino en lo social. El uso de términos para calificar y descalificar al otro se hace normal, y este segundo paro fue primordial para aflorar ese sentimiento de odio entre unos y otros. Un sentimiento de resentimiento. Los de la oposición tenían resentimiento por lo que supuestamente les</p>
--	--	---	--

		<p>oposición no se podían sentar en una misma mesa y darse cuenta de que los problemas que tiene el país son problemas que atañen a los dos grupos, y por lo tanto lo que hay que hacer es ponerse de acuerdo, en eso giró el programa. Al mismo tiempo se estaban viendo ya ese mar de gente que salía de Altamira y del Parque del Este rumbo a Chuao en la marcha que había convocado la oposición. Se desata un proceso que en mi opinión, o no estaba previsto que pasara como pasó. La gente estaba totalmente envalentonada, ya no piensan que</p>	<p>van a quitar, y los chavistas por lo que supuestamente les van a dar".</p> <p>“El mismo Chávez por sus características físicas y por su forma de ser es en sí mismo la diferenciación social en Venezuela. Él despierta pasión en unos y odio en otros. Entre en serio y en broma digo que nunca se podrá ver a Chávez en el Country Club, él ahí se sentirá como una verruga. Físicamente y en su actitud, no tiene cabida en ese contexto. Sería muy chocante. Quizás no es un detonante, pero generó una situación de racismo que quieran ver o no, el país poco a poco</p>
--	--	---	---

		<p>están de igual a igual sino que piensan que son la mayoría, y deciden ir hasta Miraflores. Lamentablemente el gobierno estaba preparado de forma ofensiva. Por primera vez en Venezuela a la gente se le impide llegar hasta el palacio de Miraflores, y sucedieron los eventos del 11 de abril que nuevamente han querido disfrazar, porque los pistoleros de Puente Llaguno dispararon, no se sabe a quién le dispararon, pero lo cierto es que no había ninguna razón para que alguien se levante en armas contra otra persona porque además la marcha fue una</p>	<p>ha impulsado ese sentimiento, no tan marcado como en otras sociedades, pero evidente y solapado, y cada vez se arraiga más en la población por la situación política y social. Todo esto se traduce en segregación y discriminación de los unos a los otros que se vivió el 11 de abril en las calles del centro de Caracas.</p>
--	--	--	---

		<p>protesta pacífica. Como si fuese poco el presidente Chávez llama a activar el Plan Ávila que es un plan para reprimir a una población que no estaba representando un frente violento, más bien presentaba un frente pacífico de protesta.</p> <p>Paralelamente se conocen durante la tarde manifestaciones de descontento de militares de altos cargos, y que conllevaron a los eventos de la madrugada del 12 de abril”.</p> <p>En la madrugada del 12 de abril sale Lucas Rincón, ministro de la defensa para ese entonces,</p>	
--	--	--	--

		<p>asegurando que se le solicitó la renuncia al presidente y que la renuncia había sido aceptada, hecho que han querido desvirtuar y han querido hacer creer que fue un hecho preparado. La presión militar fue muy fuerte por los acontecimientos del día anterior, y tanto fue que el alto mando le pidió a Chávez que renunciara. El presidente aceptó la renuncia de palabra, pero nadie nunca le hizo firmar un papel, o por lo menos no se sabe la existencia de eso. Inclusive la ingeniería del asunto ya se había arreglado hace rato, y había un formato de carta de renuncia</p>	
--	--	---	--

		<p>donde el mismo Chávez tenía que destituir al Vicepresidente para romper la cadena de sucesión que manda la constitución. Ese día queda en evidencia la debilidad del nuevo proceso, del nuevo diseño constitucional. Por ejemplo el 4 de febrero de 1992 amanece instalado el congreso de la república con todos los actores políticos defendiendo la constitución, haciéndole críticas como lo hicieron Rafael Caldera y Aristóbulo Istúriz, pero defendiendo el sistema democrático, pero el 12 de abril no ocurrió eso. Los diputados oficialistas</p>	
--	--	--	--

		<p>desaparecieron del mapa. Mientras tanto hubo gente que se agarraron el proceso para ellos, los militares se agarraron el proceso para ellos, el cardenal Velasco se agarró el proceso para él, Carmona se lo agarró para él, y entonces lo que fue un clamor popular se capitalizó en los intereses de un pequeño grupo que terminó en lo que fue la juramentación de Carmona. Si hay algo que me queda claro a mí como politólogo es que no hubo tal orquestación programada como lo han querido hacer ver. Los sucesos se dan de alguna manera bastante</p>	
--	--	--	--

		<p>natural. Se cometieron muchos errores que hicieron que Chávez volviera al poder. Lo cierto es que hubo una ruptura del hilo constitucional por que la Asamblea Nacional no reacciona, porque el presidente del Tribunal Supremo de Justicia acaricia la idea de renunciar, y de hecho lo hace, para asumir la presidencia de la república, el fiscal estaba escondido llamando por teléfono como un demente. El diseño del sistema político colapsa hasta que Chávez vuelve al poder. Aquí las cosas se precipitaron, y por eso resultó lo que</p>	
--	--	---	--

		<p>resultó.</p> <p>Indudablemente aquí había una agenda que era debilitar al gobierno para lograr la renuncia de Chávez, pero siempre usando la ruta democrática”.</p> <p>“El decreto de Carmona es un decreto estúpido que desconoce cosas que estaban aprobadas electoralmente.</p> <p>También el General Vásquez Velasco se enfurece al no ser nombrado como Ministro de la Defensa, hay una confrontación en el mundo militar y le quitan el apoyo a Carmona. Al quitarle el apoyo, Carmona no es nadie, abandona el palacio, y los chavistas</p>	
--	--	---	--

		<p>retoman Miraflores y Venezolana de Televisión.</p> <p>Paralelamente salen algunos oportunistas y revoltosos a saquear y a causar pánico en las calles aprovechando la situación de incertidumbre, porque no hubo la suficiente diligencia para poner en práctica mecanismos de orden público que de alguna manera reprimieran el desorden callejero. No hubo resistencia, y por lo tanto no hubo tal epopeya de reconquista como es la versión chavista”.</p>	
<p>Análisis de los sucesos de mayo de 2002</p>	<p>La Asamblea Nacional da inicio al proceso de interpelación para establecer</p>	<p>“El proceso de interpelaciones se hace como una especie de vendeta</p>	<p>“Yo creo que el proceso de interpelaciones enmarcaron más y</p>

	responsabilidades políticas sobre los hechos de abril	pública, como una especie de revancha donde el oficialismo decía que había recuperado el poder y no lo querían soltar”. Los protagonistas de este proceso fueron los diputados chavistas, sobre todo la fosforito (Iris Varela) y Raúl Esté. Aquí se evidencia que nunca hubo una posición seria frente al asunto, sólo hubo recriminaciones, y acusaciones sin sentido, donde Esté llamaba payaso a los militares que mal que bien es un General de la República así como él es diputado de la Asamblea Nacional. Fueron horas de bochorno porque no hubo una verdadera intención	establecieron más las dos visiones de país que había. Primero estuvieron muy mal hechas. Fueron mucho más políticas que con intención de buscar las razones y las causas de lo sucedido en abril. Definitivamente generó mayor separación. Se transformaron en un espectáculo, en mera representación de lo político. Ahí no se clarificó nada. Además la interpelación se hizo muy inmediata a los hechos, entonces los pocos datos novedosos que se encontraron no pudieron ser analizados por que no hubo de parte de ninguno de los
--	---	--	---

		<p>de descubrir la verdad, de aclarar para la historia lo que sucedió, sino que fue un acto de revancha para ridiculizar a la oposición, y de esa forma tener elementos para seguir actuando como actuaron anteriormente. No hubo un propósito de enmienda, es decir, no te confieses si al día siguiente vas a cometer los mismos pecados por los que te confesaste. Chávez dice una frase que dice mucho. El presidente dijo el 14 de abril “yo voy a hacer que ustedes me entiendan”, es decir, él está tratando de decir que el equivocado no es él,</p>	<p>grupos, la suficiente separación, todo fue muy próximo para lograrlo de manera objetiva. Las preguntas que se hicieron estuvieron muy mal hechas, y desde el principio se estableció quienes eran los buenos y quienes eran los malos. Fue un proceso confuso y ambiguo que no proporcionó una versión concreta de lo ocurrido. Además con el proceso se fragmentó el país por que los sentimientos se llevaron a extremo”.</p>
--	--	--	--

		<p>sino el resto del mundo, ahí no hay propósito de enmienda, ahí no hay una búsqueda de conciliación. Esa frase es muy importante. Yo lo dije en una entrevista que me hicieron en CNN en Español, pero el moderador nunca me entendió”.</p>	
<p>Análisis de los sucesos de agosto de 2002</p>	<p>El Tribunal Supremo de Justicia aprueba la ponencia del magistrado Arrieche, sentenciando que en abril de 2002 no hubo un golpe de estado sino un vacío de poder</p>	<p>“Este es el día de las plastas. Aquí es el asunto de no haber copado todavía totalmente los poderes del estado. El TSJ estaba dividido, y se buscaba culpar a los militares de golpe de Estado, y no se encontró. Nunca hubo un levantamiento en armas, ningún militar</p>	<p>“La decisión de TSJ desencadenó un gran impacto. En ese momento el Tribunal Supremo estaba influenciado políticamente por Luis Miquilena. Cuando hay una situación indefinida donde se han generado unas consecuencias muy negativas y conflictivas, se apela</p>

		<p>echó plomo. A Chávez le preocupaba la tesis, que venía circulando desde abril, del vacío de poder. La tesis del golpe era la que el oficialismo quería impulsar por que necesitaban un culpable para que el vacío de poder no se haya dado, básicamente por que el vacío de poder evidenciaba un mal diseño del sistema político, y pone en evidencia una serie de delitos en los cuales incurrieron los que estaban a cargo de los poderes públicos. ¿Dónde estaba el presidente de la Asamblea Nacional? El presidente del Tribunal Supremo renunció porque</p>	<p>a una instancia, casi siempre jurídica que da el arbitraje. El país esperaba que se establecieran responsabilidades, y que se impusiera una ley. Lo que sucedió esos días fue una situación álgida y de inestructuración donde hubo muertos, saqueos, toda una situación de violación de derechos. Desde mi punto de vista, y por que he vivido golpes de estado, puedo afirmar que en abril de 2002 sí hubo un golpe de estado en Venezuela, un golpe frío porque los incidentes más violentos enfrentaron a la población civil y no a las fracciones militares”. “Cuando</p>
--	--	--	---

		<p>quería la presidencia, y los demás se escondieron. En ese panorama el vacío de poder se tenía que rechazar por que evidenciaba que el diseño político fracasó. Había que establecer quienes eran los culpables del golpe, pero no se consiguieron. El TSJ dictaminó que hubo ausencia de gente que retomara constitucionalmente el poder, de hecho la vuelta al poder de Chávez se da por la vía de facto. No hubo condena a los militares, por lo tanto no hubo golpe de estado. Chávez sale de sus cabales, llama plasta al tribunal, hay una media trifulca</p>	<p>empezó a salir por televisión el ex ministro de defensa, Lucas Rincón, sale diciendo que Chávez renunció, hubo que creerle. En los sectores que apoyaban a Chávez hubo un bajón emocional, y en los sectores que apoyaban la constitucionalidad. Luego ver y escuchar el decreto de Carmona, es muy difícil decir que no hubo golpe y negar que lo que venía era una dictadura. Eso no era una junta cívica militar, eso era una dictadura al mejor estilo romano y pretoriano".</p> <p>"Cuando supe la sentencia del TSJ yo pensé que se iba a armar algo peor</p>
--	--	---	--

		<p>callejera en las inmediaciones del TSJ donde salen heridas varias personas, civiles y militares, y los diputados chavistas, especialmente Juan Barreto, empiezan a burlarse de las preferencias sexuales de los de Primero Justicia”.</p>	<p>que lo que ocurrió el 11 de abril. En todos los sectores populares, esa gente que salió a la calle el 13 de abril, estaba totalmente indignada, asqueada con una verdad que todo el mundo sabía, que era que aquí innegablemente ocurrió un golpe de estado y el tribunal dictaminó otra cosa, perdiendo la oportunidad de establecer responsabilidades por todo lo ocurrido. Y Chávez y José Vicente Rangel fueron los que contuvieron esa violencia, bajaron las aguas al declarar que acataban la decisión, dinamizando los factores</p>
--	--	--	--

			democráticos”.
--	--	--	----------------

Tabla 26: *Instrumento 1 - Momentos históricos retratados en Amores de Barrio Adentro a través de expertos*

FASE II

Análisis visual de los personajes principales de Amores de Barrio Adentro

Frecuencia de aparición de los personajes principales

		Personaje			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Juan Núñez	32	13,1	13,1	13,1
	Aimara Núñez	26	10,6	10,6	23,7
	Lucinda Núñez	33	13,5	13,5	37,1
	Fermín Núñez	32	13,1	13,1	50,2
	Pedro Villanova	33	13,5	13,5	63,7
	Dora de Villanova	26	10,6	10,6	74,3
	Alfonso Villanova	35	14,3	14,3	88,6
	Carolina Villanova	28	11,4	11,4	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 27. *Frecuencia de aparición de los personajes principales*

Alfonso ocupa el primer lugar en la frecuencia de aparición con un 14,3%, y Aimara y Dora tienen la menor frecuencia de aparición con 10,6%. Los porcentajes de apariciones no varían de manera significativa entre un personaje y otro, ya que se están evaluando un máximo de tres apariciones de cada personaje por capítulo.

Frecuencia de aparición en relación al sexo

		Sexo			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Mujer	113	46,1	46,1	46,1
	Hombre	132	53,9	53,9	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 28. *Frecuencia de aparición en relación al sexo*

Se puede observar que hay mayor frecuencia de aparición de los personajes del sexo masculino que los del femenino, teniendo esto relación con la frecuencia de aparición de los personajes principales donde Alfonso ocupa el primer lugar con un 14,3%, le sigue Pedro con 13,5%, Fermín y Juan con 13,1% cada uno, sumando un total de 56,9%.

Frecuencia de aparición en relación a la pobreza

		Pobreza			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Pobre	123	50,2	50,2	50,2
	No pobre	122	49,8	49,8	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 29. *Frecuencia de aparición en relación a la pobreza*

Los personajes principales pobres y los no pobres tienen una frecuencia de aparición similar: 50,2% y 49,8% respectivamente.

Frecuencia de aparición en relación al tipo de maquillaje

		Tipo de maquillaje			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Natural	192	78,4	78,4	78,4
	Dramático	47	19,2	19,2	97,6
	Sensual	6	2,4	2,4	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 30. *Frecuencia de aparición en relación al tipo de maquillaje*

El maquillaje natural ocupa la primera posición con 78,4%. Se debe tomar en cuenta que el 53,9% de las apariciones de los personajes principales están constituidas por personajes del sexo masculino, quienes en su totalidad lucen un maquillaje natural.

Frecuencia de aparición en relación al color del cabello

		Color del cabello			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Negro	133	54,3	54,3	54,3
	Marrón	28	11,4	11,4	65,7
	Rubio	52	21,2	21,2	86,9
	Canoso	32	13,1	13,1	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 31. *Frecuencia de aparición en relación al color del cabello*

En el 54,3% de las apariciones de los personajes principales, éstos tienen el cabello negro. Lucinda, Alfonso, Fermín y Pedro, quienes representan el 50% de los personajes principales, tienen el cabello de color negro. Seguido del 21,2%, conformado por Aimara y Dora quienes tienen el cabello rubio.

*Frecuencia de aparición en relación a la textura del cabello***Textura del cabello**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lacio	187	76,3	76,3	76,3
	Ondulado	32	13,1	13,1	89,4
	Rizado	26	10,6	10,6	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 32. *Frecuencia de aparición en relación a la textura del cabello*

El 76,3% de los personajes principales tienen el cabello de textura lacia, seguido del ondulado con 13,1%, representado por Juan y el 10,6% rizado de Aimara. El resto de los personajes principales entran dentro de la categoría lacio.

*Frecuencia de aparición en relación la apariencia del cabello***Apariencia del cabello**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Natural	140	57,1	57,1	57,1
	Armado	105	42,9	42,9	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 33. *Frecuencia de aparición en relación la apariencia del cabello*

En el 57,1% de las apariciones de los personajes principales predomina la apariencia del cabello natural. En todas las apariciones de los personajes principales de sexo masculino, quienes tienen el mayor número de apariciones, según la muestra estudiada, lucen el cabello con apariencia natural.

Frecuencia de aparición en relación al estilo del decorado

Estilo del decorado del set

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Humilde	14	5,7	5,7	5,7
	Sencillo	101	41,2	41,2	46,9
	Recargado	39	15,9	15,9	62,9
	Elegante	30	12,2	12,2	75,1
	Exterior	61	24,9	24,9	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 34. *Frecuencia de aparición en relación al estilo del decorado del set*

La mayoría de los set donde interactúan los personajes principales son de estilo sencillo. Aún tratándose de una telenovela de corte social, los set humildes tienen el menor peso dentro de los escenarios donde se desenvuelve *Amores de Barrio Adentro*.

Frecuencia de aparición en relación al estilo del vestuario

Estilo del vestuario

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Casero	30	12,2	12,4	12,4
	Uniforme	2	,8	,8	13,3
	Militar	1	,4	,4	13,7
	Deportivo	4	1,6	1,7	15,4
	Juvenil	15	6,1	6,2	21,6
	Informal	118	48,2	49,0	70,5
	Casual	50	20,4	20,7	91,3
	Ejecutivo	7	2,9	2,9	94,2
	Elegante	14	5,7	5,8	100,0
	Total	241	98,4	100,0	
Perdidos	Sistema	4	1,6		
Total		245	100,0		

Tabla 35. *Frecuencia de aparición en relación al estilo del vestuario*

El estilo de vestuario que predomina dentro de las apariciones de los personajes principales es el informal: pantalones de tela de jeans con camisa y/o franela, franelilla, blusa, chaqueta y/o suéter. Ninguno de los personajes principales luce durante las apariciones con traje de estilo de etiqueta.

Frecuencia de aparición en relación al color del vestuario

		Colores del vestuario			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Sobrios	113	46,1	46,9	46,9
	Pasteles	57	23,3	23,7	70,5
	Brillantes	71	29,0	29,5	100,0
	Total	241	98,4	100,0	
Perdidos	Sistema	4	1,6		
Total		245	100,0		

Tabla 36. *Frecuencia de aparición en relación al color del vestuario*

Los colores predominantes dentro de las apariciones de los personajes principales son: blanco, negro, gris, marrón, verde botella, azul marino y vino tinto, operacionalizados bajo la categoría de colores sobrios. Es necesario destacar que el 1,6% de valores perdidos en el sistema, se corresponde con cuatro apariciones donde los personajes principales lucían desnudos.

Frecuencia de aparición en relación a la intensidad de la luz

		Intensidad de la luz			
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Poco iluminado	10	4,1	4,1	4,1
	Muy iluminado	235	95,9	95,9	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 37. *Frecuencia de aparición en relación a la intensidad de la luz*

La gran mayoría de las apariciones por parte de los personajes principales se dieron dentro de decorados donde se permitía una clara distinción de los mismos y de los objetos.

Frecuencia de aparición en relación al carácter de la luz

Caracter de la luz

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Luz dura	237	96,7	96,7	96,7
	Luz suave	8	3,3	3,3	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 38. *Frecuencia de aparición en relación al carácter de la luz*

En la mayoría de las apariciones de los personajes principales, un 96,7% se pudo percibir el uso de una luz dura, representada por sombras marcadas y alto contraste.

Frecuencia de aparición en relación a la tonalidad de la luz

Tonalidad de la luz

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Anaranjado	169	69,0	69,0	69,0
	Azul	7	2,9	2,9	71,8
	Blanca	69	28,2	28,2	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 39. *Frecuencia de aparición en relación a la tonalidad de la luz*

La mayoría de los set estaban iluminados buscando calidez, siendo por ello el color anaranjado el que tiene mayor porcentaje por aparición (69,0%).

Frecuencia de aparición en relación a la existencia de accesorios

Existencia de accesorios

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Si	182	74,3	74,3	74,3
	No	63	25,7	25,7	100,0
	Total	245	100,0	100,0	

Tabla 40. *Frecuencia de aparición en relación a la existencia de accesorios*

Solo en el 25,7% de las apariciones de los personajes principales, no usan accesorios. Considerando accesorios relojes, carteras, zarcillos, collares, adornos y todo elemento extra a la vestimenta.

Pobreza y expresión de la mímica: preocupación

Tabla de contingencia

			Expresión de la mímica de preocupación		Total
			Sí	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	15	108	123
		% de Pobreza	12,2%	87,8%	100,0%
	No pobre	Recuento	5	117	122
		% de Pobreza	4,1%	95,9%	100,0%
Total		Recuento	20	225	245
		% de Pobreza	8,2%	91,8%	100,0%

Tabla 41. *Cruce de variables: pobreza y expresión de la mímica: preocupación - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres aparecen con una expresión de la mímica de preocupación mayor a la de los personajes principales no pobres, en un número total muy similar de apariciones (123 y 122 respectivamente). Los pobres expresan preocupación en un 12,2% y los no pobres en 4,1%.

Así, en las apariciones de los personajes no pobres, estos no expresan mímica de preocupación en un 87,8% de sus apariciones y los no pobres en un 95,9%.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,148	,021
nominal	V de Cramer	,148	,021
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 42. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión de la mímica: preocupación*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,148, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y expresión de la mímica: preocupación además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y expresión del gesto: rabia

Tabla de contingencia

			Expresión del gesto de rabia		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	6	117	123
		% de Pobreza	4,9%	95,1%	100,0%
	No pobre	Recuento	16	106	122
		% de Pobreza	13,1%	86,9%	100,0%
Total		Recuento	22	223	245
		% de Pobreza	9,0%	91,0%	100,0%

Tabla 43. *Cruce de variables: pobreza y expresión del gesto: rabia - según frecuencia de aparición*

La expresión del gesto de rabia se ve presente en el 4,9% de las apariciones de los personajes principales pobres y en un 13,1% de las de los personajes principales no pobres. Así, los personajes principales pobres no utilizan expresión facial de rabia en 95,1% de sus apariciones y en 86,9% no la utilizan los no pobres.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,144	,024
nominal	V de Cramer	,144	,024
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 44. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión del gesto: rabia*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,144, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable expresión del gesto: rabia, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y expresión del gesto: miedo

Tabla de contingencia

			Expresión del gesto de miedo		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	4	119	123
		% de Pobreza	3,3%	96,7%	100,0%
	No pobre	Recuento		122	122
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
Total		Recuento	4	241	245
		% de Pobreza	1,6%	98,4%	100,0%

Tabla 45. *Cruce de variables: pobreza y expresión del gesto: miedo - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres no tienen ninguna aparición donde muestren miedo en sus expresiones gestuales. Pero los personajes principales pobres tienen cuatro apariciones donde este gesto se hace presente, siendo el 3,3% del total de las mismas.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,128	,045
nominal	V de Cramer	,128	,045
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 46. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y expresión del gesto: miedo*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,128, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable expresión del gesto: miedo, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo de maquillaje

Tabla de contingencia

			Tipo de maquillaje			Total
			Natural	Dramático	Sensual	
Pobreza	Pobre	Recuento	86	34	3	123
		% de Pobreza	69,9%	27,6%	2,4%	100,0%
	No pobre	Recuento	106	13	3	122
		% de Pobreza	86,9%	10,7%	2,5%	100,0%
Total		Recuento	192	47	6	245
		% de Pobreza	78,4%	19,2%	2,4%	100,0%

Tabla 47. *Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres lucen un maquillaje natural en el 69,9% de sus apariciones, un maquillaje dramático en el 27,6% y de tipo sensual en 2,4%. Mientras que en las apariciones de los personajes principales no pobres, en un 86,9% tienen un maquillaje de estilo natural, en un 10,7% dramático y 2,5% sensual. El maquillaje estilo juvenil no está presente en ninguna de las apariciones de los personajes principales pobres ni de los no pobres.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,216	,003
nominal	V de Cramer	,216	,003
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 48. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,216, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de maquillaje, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo de maquillaje: natural

Tabla de contingencia

			Maquillaje natural		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	86	37	123
		% de Pobreza	69,9%	30,1%	100,0%
	No pobre	Recuento	106	16	122
		% de Pobreza	86,9%	13,1%	100,0%
Total	Recuento		192	53	245
	% de Pobreza		78,4%	21,6%	100,0%

Tabla 49. *Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje: natural - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales lucen en un 69,9% maquillaje de tipo natural en sus apariciones. Por su parte, los personajes principales no pobres, se observan con maquillaje natural en el 86,9% de sus apariciones.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,206	,001
	V de Cramer	,206	,001
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 50. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje: natural*

El coeficiente de correlación Phi es -0,206, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de maquillaje: natural, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo de maquillaje: dramático

Tabla de contingencia

			Maquillaje dramático		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	33	90	123
		% de Pobreza	26,8%	73,2%	100,0%
	No pobre	Recuento	13	109	122
		% de Pobreza	10,7%	89,3%	100,0%
Total		Recuento	46	199	245
		% de Pobreza	18,8%	81,2%	100,0%

Tabla 51. *Cruce de variables: pobreza y estilo de maquillaje: dramático - según frecuencia de aparición*

En las apariciones de los personajes principales pobres, estos lucen maquillaje tipo dramático, donde se resaltan sus pómulos, ojos, labios, pestañas y cejas, en un 26,8% y no tienen este estilo de maquillaje en 73,21% de sus apariciones, mientras que los personajes principales no pobres, en un 10,7% lucen este tipo de maquillaje que llama la atención y en 89,3% de sus apariciones no lo utilizan.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,207	,001
	V de Cramer	,207	,001
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 52. *Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo de maquillaje: dramático*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,207, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de maquillaje: dramático, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y color del cabello

Tabla de contingencia

			Color del cabello				Total
			Negro	Marrón	Rubio	Canoso	
Pobreza	Pobre	Recuento	65		26	32	123
		% de Pobreza	52,8%		21,1%	26,0%	100,0%
	No pobre	Recuento	68	28	26		122
		% de Pobreza	55,7%	23,0%	21,3%		100,0%
Total		Recuento	133	28	52	32	245
		% de Pobreza	54,3%	11,4%	21,2%	13,1%	100,0%

Tabla 53. *Cruce de variables: pobreza y color del cabello - según frecuencia de aparición*

En más del 50% de las apariciones de los personajes principales tanto pobres como no pobres, predomina el color de cabello negro (52,8% y 55,7% respectivamente). Los personajes principales pobres no lucen cabello de color marrón en ninguna de las apariciones pero los personajes principales no pobres tienen el cabello marrón en 23% de las apariciones, representadas por Carolina Villanova. En cuanto al cabello de color rubio, tanto Dora de Villanova, personaje principal no pobre, como Aimara de Núñez, personaje principal pobre, lucen este color, 21,1% y 21,3% respectivamente, en función del número de apariciones total de los personajes no pobres, para la primera, y pobres, para la segunda. El cabello canoso está presente en 26% de las apariciones de los personajes principales pobres, representado por Juan Núñez. La categoría color de cabello rojizo no tiene ninguna aparición en la muestra.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,495	,000
nominal	V de Cramer	,495	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 54. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,495, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable color de cabello, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

*Pobreza y color del cabello: marrón***Tabla de contingencia**

			Cabello de color marrón		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento		123	123
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
	No pobre	Recuento	28	94	122
		% de Pobreza	23,0%	77,0%	100,0%
Total		Recuento	28	217	245
		% de Pobreza	11,4%	88,6%	100,0%

Tabla 55. *Cruce de variables: pobreza y color del cabello: marrón - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres no tienen apariciones con el cabello de color marrón. Pero los personajes principales no pobres aparecen en 23% de las apariciones con este tipo de color de cabello.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,361	,000
nominal	V de Cramer	,361	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 56. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello: marrón*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,361, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable color de cabello: marrón, además de ser significativa ($p < 0,05$), media baja.

Pobreza y color del cabello: canoso**Tabla de contingencia**

			Cabello de color canoso		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	32	91	123
		% de Pobreza	26,0%	74,0%	100,0%
	No pobre	Recuento		122	122
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
Total		Recuento	32	213	245
		% de Pobreza	13,1%	86,9%	100,0%

Tabla 57. *Cruce de variables: pobreza y color del cabello: canoso - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres no tienen apariciones con el cabello de color canoso, pero los personajes principales pobres se observan en 26% de sus apariciones luciendo este color de cabello. En 74% de las apariciones de los personajes no pobres, éstos no tienen cabello canoso.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,386	,000
nominal	V de Cramer	,386	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 58. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y color del cabello: canoso*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,386, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable color de cabello: canoso, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y textura del cabello**Tabla de contingencia**

			Textura del cabello			Total
			Lacio	Ondulado	Rizado	
Pobreza	Pobre	Recuento	65	32	26	123
		% de Pobreza	52,8%	26,0%	21,1%	100,0%
	No pobre	Recuento	122			122
		% de Pobreza	100,0%			100,0%
Total		Recuento	187	32	26	245
		% de Pobreza	76,3%	13,1%	10,6%	100,0%

Tabla 59. *Cruce de variables: pobreza y textura del cabello - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres tienen en todas sus apariciones el cabello con textura lacia, mientras que los personajes principales pobres tienen en 52,8% de sus apariciones el cabello lacio, en 26% lo tienen ondulado y en 21,1% rizado. La categoría textura de cabello afro no está

presente en ninguna de las apariciones de los personajes principales de la muestra.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,555	,000
	V de Cramer	,555	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 60. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,555, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable textura del cabello, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media alta.

Pobreza y textura del cabello: lacio

Tabla de contingencia

			Cabello lacio		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	65	58	123
		% de Pobreza	52,8%	47,2%	100,0%
	No pobre	Recuento	122		122
		% de Pobreza	100,0%		100,0%
Total		Recuento	187	58	245
		% de Pobreza	76,3%	23,7%	100,0%

Tabla 61. *Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: lacio - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres tienen en el 100% de sus apariciones el cabello lacio, mientras que los personajes principales no

pobres lo tienen lacio en 52,8% de sus apariciones y no lucen esta textura de cabello en 47,2% de las mismas.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,555	,000
nominal	V de Cramer	,555	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 62. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: lacio*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,555, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y textura del cabello: lacio, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media alta.

Pobreza y textura del cabello: ondulado

Tabla de contingencia

			Cabello ondulado		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	32	91	123
		% de Pobreza	26,0%	74,0%	100,0%
	No pobre	Recuento		122	122
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
Total		Recuento	32	213	245
		% de Pobreza	13,1%	86,9%	100,0%

Tabla 63. *Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: ondulado - según frecuencia de aparición*

De las apariciones de los personajes principales no pobres, en ninguna de ellas lucen con el cabello ondulado. Pero el 26% de las

apariciones de los personajes principales pobres, tienen el cabello de textura ondulada. Porcentaje representado por Juan Núñez, quien también es el personaje principal no pobre que tiene el cabello de color canoso, coincidiendo así estos dos porcentajes.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,386	,000
nominal	V de Cramer	,386	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 64. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: ondulado*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,386, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y textura del cabello: ondulada, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y textura del cabello: rizado

Tabla de contingencia

			Cabello rizado		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	26	97	123
		% de Pobreza	21,1%	78,9%	100,0%
	No pobre	Recuento		122	122
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
Total		Recuento	26	219	245
		% de Pobreza	10,6%	89,4%	100,0%

Tabla 65. *Cruce de variables: pobreza y textura del cabello: rizado - según frecuencia de aparición*

En ninguna de las apariciones de los personajes principales no pobres, éstos aparecen con el cabello rizado. En cambio, los personajes principales pobres tienen un 21,1% de apariciones con el cabello rizado, representado este porcentaje por Aimara de Núñez.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,343	,000
nominal	V de Cramer	,343	,000
N de casos válidos		245	

- Asumiendo la hipótesis alternativa.
- Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 66. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y textura del cabello: rizado*

El coeficiente de correlación Phi V de Cramer es de 0,343, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y textura del cabello: rizado, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y estilo del decorado

Tabla de contingencia

			Estilo del decorado del set					Total
			Humilde	Sencillo	Recargado	Elegante	Exterior	
Pobreza	Pobre	Recuento	10	36	36	2	39	123
		% de Pobreza	8,1%	29,3%	29,3%	1,6%	31,7%	100,0%
	No pobre	Recuento	4	65	3	28	22	122
		% de Pobreza	3,3%	53,3%	2,5%	23,0%	18,0%	100,0%
Total		Recuento	14	101	39	30	61	245
		% de Pobreza	5,7%	41,2%	15,9%	12,2%	24,9%	100,0%

Tabla 67. *Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres se desenvuelven en igual porcentaje de apariciones en set que lucen decorados de forma sencilla y de forma recargada, con 29,3% para cada una de ellas. El mayor porcentaje de apariciones lo tienen exteriores, 31,7%. En 8,1% aparecen en set humildes y solo en 1,6% están en set que lucen un decorado elegante.

Los personajes principales no pobres tienen el mayor porcentaje de apariciones en set decorados de manera sencilla, con 53,3%. Seguido por el 23% de las apariciones en set elegantes, 18% en exteriores y 3,3% en set con decorados humildes.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,519	,000
nominal	V de Cramer	,519	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 68. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,519, lo que nos indica que la correlación entre la variables pobreza y la variable estilo del decorado, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media alta.

Pobreza y estilo del decorado: sencillo

Tabla de contingencia

			Decorado del set sencillo		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	36	87	123
		% de Pobreza	29,3%	70,7%	100,0%
	No pobre	Recuento	65	57	122
		% de Pobreza	53,3%	46,7%	100,0%
Total		Recuento	101	144	245
		% de Pobreza	41,2%	58,8%	100,0%

Tabla 69. *Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: sencillo - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres se desenvuelven en 29,3% de sus apariciones en set decorados de forma sencilla. Mientras no lo hacen en set de este tipo en el 70,7%. Los personajes principales no pobre, por su parte, tienen 53,3% de apariciones en set con decorados sencillos, mientras el 46,7% de estas, lo hacen en set que no están decorados de esta forma.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,244	,000
	V de Cramer	,244	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 70. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: sencillo*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,244,, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de decorado: sencillo además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del decorado: recargado

Tabla de contingencia

			Decorado del set recargado		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	36	87	123
		% de Pobreza	29,3%	70,7%	100,0%
	No pobre	Recuento	3	119	122
		% de Pobreza	2,5%	97,5%	100,0%
Total		Recuento	39	206	245
		% de Pobreza	15,9%	84,1%	100,0%

Tabla 71. *Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: recargado - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres tienen mayor número de apariciones en set con decorados de estilo recargado que los personajes principales no pobres, 29,3% frente a 2,5%. Por tanto, los personajes principales pobres no aparecen en set que tienen este tipo de decorado en 70,7% del total de sus apariciones y los personajes principales no pobres en 97,5%.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,366	,000
	V de Cramer	,366	,000
N de casos válidos		245	

- Asumiendo la hipótesis alternativa.
- Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 72. *Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: recargado*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,366, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de decorado: recargado, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y estilo del decorado: elegante

Tabla de contingencia

			Decorado del set elegante		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	2	121	123
		% de Pobreza	1,6%	98,4%	100,0%
	No pobre	Recuento	28	94	122
		% de Pobreza	23,0%	77,0%	100,0%
Total		Recuento	30	215	245
		% de Pobreza	12,2%	87,8%	100,0%

Tabla 73. *Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: elegante - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres aparecen en 23% de sus apariciones en set con características que corresponden a la categoría de decorados con estilo elegante, mientras los personajes principales pobres solo se desenvuelven en este tipo de set 2% de sus apariciones. Así los personajes principales pobres no aparecen en set elegantes en 98,4% y los personajes principales no pobres en 77%, cada uno en relación al total de sus apariciones.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,325	,000
nominal	V de Cramer	,325	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 74. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: elegante*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,325, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de decorado: elegante, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

*Pobreza y estilo del decorado: exterior***Tabla de contingencia**

			Exterior		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	39	84	123
		% de Pobreza	31,7%	68,3%	100,0%
	No pobre	Recuento	22	100	122
		% de Pobreza	18,0%	82,0%	100,0%
Total		Recuento	61	184	245
		% de Pobreza	24,9%	75,1%	100,0%

Tabla 75. *Cruce de variables: pobreza y estilo del decorado: exterior - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres se desenvuelven fuera de estudios, es decir, en exteriores en 31,7% de sus apariciones y los personajes principales no pobres en 18% de sus apariciones. Los personajes principales

pobres no aparecen en exteriores en 68,3% de sus apariciones y los personajes principales no pobres en 82%.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,158	,013
nominal	V de Cramer	,158	,013
N de casos válidos		245	

- Asumiendo la hipótesis alternativa.
- Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 76. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del decorado: exterior*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,158, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de decorado: exterior, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del vestuario

Tabla de contingencia

			Estilo del vestuario								Total	
			Casero	Uniforme	Militar	Deportivo	Juvenil	Informal	Casual	Ejecutivo		Elegante
Pobreza	Pobre	Recuento % de Pobreza	7 5,8%	2 1,7%		4 3,3%	14 11,7%	83 69,2%	10 8,3%		120 100%	
	No pobre	Recuento % de Pobreza	23 19,0%		1 ,8%		1 ,8%	35 28,9%	40 33,1%	7 5,8%	14 11,6%	121 100%
Total		Recuento % de Pobreza	30 12,4%	2 ,8%	1 ,4%	4 1,7%	15 6,2%	118 49,0%	50 20,7%	7 2,9%	14 5,8%	241 100%

Tabla 77. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario - según frecuencia de aparición*

En cuanto al estilo del vestuario, los personajes principales pobres tienen mayor número de apariciones donde lucen prendas que se corresponden con la categoría informal, un porcentaje de 69,2%. Mientras que los personajes principales no pobres visten prendas de estilo casual en 33,1% de sus apariciones, seguido del 28,9% correspondiente al estilo informal, 19% al casero, 11,6% al estilo elegante y un 0,8%, correspondiente a una aparición con vestuario de estilo juvenil y de la misma forma, un 0,8%, correspondiente al estilo militar.

Se observa en las apariciones de los personajes principales pobres, que estos utilizan vestuario de tipo juvenil en 11,7%, casual en 8,3%, casero en 5,8%, deportivo 3,3% y están uniformados en 1,7% de sus apariciones. Estos personajes nunca visten de al estilo militar, ni tampoco ejecutivo, ni elegante.

Los personajes principales no pobres no utilizan vestuario deportivo, ni tampoco están uniformados en ninguna de sus apariciones.

Ni los personajes principales pobres ni los personajes principales no pobres tienen apariciones con vestuario de tipo playero, etiqueta o lencería.

En la tabla 78 se observa que los personajes principales pobres tienen contabilizadas 120 apariciones y los personajes principales no pobres 121, siendo en total 123 y 122 apariciones respectivamente. Esas apariciones no contabilizadas corresponden a las oportunidades en las cuales los personajes principales tanto pobres como no pobres no tenían vestuario, es decir, lucían desnudos.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,595	,000
nominal	V de Cramer	,595	,000
N de casos válidos		241	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 78. *Correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,595, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media alta.

Pobreza y estilo de vestuario: casero**Tabla de contingencia**

			Vestuario casero		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	7	116	123
		% de Pobreza	5,7%	94,3%	100,0%
	No pobre	Recuento	23	99	122
		% de Pobreza	18,9%	81,1%	100,0%
Total		Recuento	30	215	245
		% de Pobreza	12,2%	87,8%	100,0%

Tabla 79. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: casero - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres visten prendas caseras en 5,7% de sus apariciones y no utilizan este tipo de vestuario en 94,3% de las mismas. Por su parte, los personajes principales no pobres tienen un mayor número de apariciones con este tipo de vestuario, en relación a los personajes

principales pobres, un 18,9% del total de sus apariciones. Los personajes principales no pobres no visten ropa con estilo casero en 81,1% de las apariciones.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,201	,002
	V de Cramer	,201	,002
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 80. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: casero*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,201 lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo de decorado: casero, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del vestuario: deportivo

Tabla de contingencia

			Vestuario deportivo		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	4	119	123
		% de Pobreza	3,3%	96,7%	100,0%
	No pobre	Recuento		122	122
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
Total		Recuento	4	241	245
		% de Pobreza	1,6%	98,4%	100,0%

Tabla 81. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: deportivo - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres, en el total de sus apariciones, no utilizan prendas correspondientes al estilo de vestuario deportivo. En cambio, los personajes principales pobres, las usan en 4 apariciones, es decir 3,3% del total de las mismas.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,128	,045
nominal	V de Cramer	,128	,045
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 82. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: deportivo*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,128, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: deportivo, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del vestuario: juvenil

Tabla de contingencia

			Vestuario juvenil		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	14	109	123
		% de Pobreza	11,4%	88,6%	100,0%
	No pobre	Recuento	1	121	122
		% de Pobreza	,8%	99,2%	100,0%
Total		Recuento	15	230	245
		% de Pobreza	6,1%	93,9%	100,0%

Tabla 83. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: juvenil - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres utilizan el estilo de vestuario juvenil en una sola aparición, correspondiente al 0,8% del total de las mismas. Por tanto, no utilizan este vestuario en el 99,2% de sus apariciones. Los personajes principales pobres utilizan prendas que caracterizan al vestuario estilo juvenil en el 11,4% de sus apariciones y no lo utilizan en 88,6% de estas.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	,220	,001
nominal	V de Cramer	,220	,001
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 84. *Coeficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: juvenil*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,220, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: juvenil, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del vestuario: informal

Tabla de contingencia

			Vestuario informal		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	83	40	123
		% de Pobreza	67,5%	32,5%	100,0%
	No pobre	Recuento	35	87	122
		% de Pobreza	28,7%	71,3%	100,0%
Total		Recuento	118	127	245
		% de Pobreza	48,2%	51,8%	100,0%

Tabla 85. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: informal - según frecuencia de aparición*

El vestuario de estilo informal es el más utilizado por los personajes principales pobres, con un 67,5% del total de sus apariciones. Los personajes principales no pobres, visten de forma informal en 28,7% de sus apariciones y no utilizan este tipo de prendas en 71,3% del total de sus apariciones.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,388	,000
	V de Cramer	,388	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 86. *Correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: informal*

El coeficiente de correlación Phi V es de 0,388, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: informal, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y estilo del vestuario: casual

Tabla de contingencia

			Vestuario casual		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	10	113	123
		% de Pobreza	8,1%	91,9%	100,0%
	No pobre	Recuento	40	82	122
		% de Pobreza	32,8%	67,2%	100,0%
Total		Recuento	50	195	245
		% de Pobreza	20,4%	79,6%	100,0%

Tabla 87. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: casual - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres tienen 32,8% de sus apariciones un vestuario estilo casual, mientras que los personajes principales pobres utilizan este vestuario en 8,1% de las mismas. De esa forma, los personajes principales pobres y los no pobres no utilizan prendas que caracterizan el vestuario estilo casual en 91,9% y 67,2% de sus apariciones, respectivamente.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,306	,000
nominal	V de Cramer	,306	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 88. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: casual*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,306, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: casual, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo

Tabla de contingencia

			Vestuario ejecutivo		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento		123	123
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
	No pobre	Recuento	7	115	122
		% de Pobreza	5,7%	94,3%	100,0%
Total		Recuento	7	238	245
		% de Pobreza	2,9%	97,1%	100,0%

Tabla 89. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo - según frecuencia de aparición*

En las apariciones de los personajes principales no pobres, estos utilizan vestuario de estilo ejecutivo en 7 apariciones, 5,7% del total de las mimas y no lo utilizan en el 94,3% restante. Los personajes principales pobres nunca usan este vestuario.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,172	,007
nominal	V de Cramer	,172	,007
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 90: *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,172, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: ejecutivo, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y estilo del vestuario: elegante

Tabla de contingencia

			Vestuario elegante		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento		123	123
		% de Pobreza		100,0%	100,0%
	No pobre	Recuento	14	108	122
		% de Pobreza	11,5%	88,5%	100,0%
Total		Recuento	14	231	245
		% de Pobreza	5,7%	94,3%	100,0%

Tabla 91. *Cruce de variables: pobreza y estilo del vestuario: elegante - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres nunca visten con prendas que caractericen el estilo elegante. Los personajes principales no pobres, por su parte, usan este vestuario en 14 apariciones, un 11,5% del total de las mismas y no utilizan en 88,5%.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por	Phi	-,247	,000
nominal	V de Cramer	,247	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
 b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 92. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y estilo del vestuario: elegante*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,247, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable estilo del vestuario: elegante, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y colores del vestuario

Tabla de contingencia

			Colores del vestuario			Total
			Sobrios	Pasteles	Brillantes	
Pobreza	Pobre	Recuento	38	35	47	120
		% de Pobreza	31,7%	29,2%	39,2%	100,0%
	No pobre	Recuento	75	22	24	121
		% de Pobreza	62,0%	18,2%	19,8%	100,0%
Total		Recuento	113	57	71	241
		% de Pobreza	46,9%	23,7%	29,5%	100,0%

Tabla 93. *Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales pobres utilizan los colores sobrios, pasteles y brillantes en un porcentaje similar, 31,7%, 29,2% y 39,2% respectivamente. Pero en los personajes principales no pobres predominan los colores sobrios para el vestuario, representando el 62% de las apariciones. Mientras 19,8% corresponden a los colores brillantes y 18,2% a los pasteles.

Al igual que en el cruce de la variable pobreza y la variable estilo del vestuario, el total de apariciones de los personajes principales pobres y no pobres es de 120 y 121, respectivamente, porque en las apariciones donde los personajes carecen de prendas de vestir, tampoco tienen colores.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,306	,000
	V de Cramer	,306	,000
N de casos válidos		241	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 94. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario*

El coeficiente de correlación V de Cramer es de 0,306, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable colores del vestuario, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y colores del vestuario: sobrios

Tabla de contingencia

			Colores sobrios		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	38	85	123
		% de Pobreza	30,9%	69,1%	100,0%
	No pobre	Recuento	75	47	122
		% de Pobreza	61,5%	38,5%	100,0%
Total		Recuento	113	132	245
		% de Pobreza	46,1%	53,9%	100,0%

Tabla 95. *Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario: sobrios - según frecuencia de aparición*

Los personajes principales no pobres utilizan los colores sobrios en su vestuario en la mayoría de sus apariciones, resultando un 61,5% del total de las mismas y no utilizándolos en 38,5% de éstas. Los personajes principales pobres usan prendas de vestir con colores sobrios en 30,9% de sus apariciones y utilizan otros colores en 69,1%.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,307	,000
	V de Cramer	,307	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 96. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario: sobrios*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,307, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable colores del vestuario: sobrios, además de ser significativa ($p < 0,05$), es media baja.

Pobreza y colores del vestuario: brillantes

Tabla de contingencia

			Colores brillantes		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	52	71	123
		% de Pobreza	42,3%	57,7%	100,0%
	No pobre	Recuento	24	98	122
		% de Pobreza	19,7%	80,3%	100,0%
Total		Recuento	76	169	245
		% de Pobreza	31,0%	69,0%	100,0%

Tabla 97. *Cruce de variables: pobreza y colores del vestuario: brillantes - según frecuencia de aparición*

Los colores brillantes para el vestuario son usados en 42,3% de las apariciones de los personajes principales pobres y en 19,7% de las de los no pobres. Los personajes principales pobres y los personajes principales no pobres usan otros colores diferentes a los denominados brillantes en 57,7% y 80,3% del total de apariciones de cada uno de ellos, respectivamente.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	,244	,000
	V de Cramer	,244	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 98. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y colores del vestuario: brillantes*

El coeficiente de correlación Phi es de 0,244, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable colores del vestuario: brillantes, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y carácter de la luz

Tabla de contingencia

			Caracter de la luz		Total
			Luz dura	Luz suave	
Pobreza	Pobre	Recuento	115	8	123
		% de Pobreza	93,5%	6,5%	100,0%
	No pobre	Recuento	122		122
		% de Pobreza	100,0%		100,0%
Total		Recuento	237	8	245
		% de Pobreza	96,7%	3,3%	100,0%

Tabla 99. *Cruce de variables: pobreza y carácter de la luz - según frecuencia de aparición*

En el total de apariciones de los personajes principales no pobres, éstos lucen con mucho contraste y sombras marcadas, es decir, luz dura. Los personajes principales pobres, por su parte, tienen el 93,5% de apariciones con luz de este tipo y el otro 6,5% restante con luz suave.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,183	,004
	V de Cramer	,183	,004
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 100. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y carácter de la luz*

El coeficiente de correlación Phi V de Cramer es de -0,183, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable carácter de la luz, además de ser significativa ($p < 0,05$), es baja.

Pobreza y existencia de accesorios

Tabla de contingencia

			Existencia de accesorios		Total
			Si	No	
Pobreza	Pobre	Recuento	75	48	123
		% de Pobreza	61,0%	39,0%	100,0%
	No pobre	Recuento	107	15	122
		% de Pobreza	87,7%	12,3%	100,0%
Total		Recuento	182	63	245
		% de Pobreza	74,3%	25,7%	100,0%

Tabla 101. *Cruce de variables: pobreza y existencia de accesorios - según frecuencia de aparición*

El uso de accesorios en las apariciones de los personajes principales pobres es de 61%, mientras que los personajes principales no pobres utilizan accesorios en 87,7% de sus apariciones. Tanto personajes principales pobres como personajes principales no pobres no utilizan algún accesorio en 39% y 12,3%, respectivamente, del total de apariciones para cada uno.

Medidas simétricas

		Valor	Sig. aproximada
Nominal por nominal	Phi	-,306	,000
	V de Cramer	,306	,000
N de casos válidos		245	

- a. Asumiendo la hipótesis alternativa.
- b. Empleando el error típico asintótico basado en la hipótesis nula.

Tabla 102. *Coefficiente de correlación entre las variables: pobreza y existencia de accesorios*

El coeficiente de correlación Phi es de -0,306, lo que nos indica que la correlación entre la variable pobreza y la variable existencia de accesorios, además de ser significativa ($p < 0,05$), media baja.

Cruce de la variable pobreza con otras variables donde la correlación no resultó significativa

A continuación se reportan los estadísticos Phi y V de Cramer resultantes del cruce de la variable pobreza con cada una de las variables que se observan en la tabla, cruces de los cuales la correlación no resultó significativa:

Cruce de variables: pobreza y	Nivel de significación	Phi	V de Cramer
sexo	0,561	0,037	-
color de la piel			
color de la piel blanca			
color de la piel morena			
color de la piel negra			
cantidad de movimiento de las manos	0,188	-	0,117
expresión de la mímica: neutral	0,206	-0,081	-
expresión de la mímica: alegría	0,450	0,048	-
expresión de la mímica: tristeza	0,557	-0,038	-
expresión de la mímica: rabia	0,150	-0,092	-
expresión de la mímica: embelesamiento	0,479	0,045	-
expresión de la mímica: enamoramiento	0,510	-0,042	-
expresión de la mímica: pasión	0,435	0,050	-
expresión de la mímica: miedo	0,314	-0,064	-
cantidad de movimientos faciales	0,143	0,126	-
tipo de gesto	0,797	0,016	-
expresión del gesto: neutral	0,279	-0,069	-
expresión del gesto: alegría	0,349	0,060	-
expresión del gesto: tristeza	0,669	0,027	-
expresión del gesto: embasamiento	0,078	0,113	-
expresión del gesto: enamoramiento	0,510	-0,042	-
expresión del gesto: pasión	0,975	-0,002	-
expresión del gesto: preocupación	0,232	0,076	-
cantidad de desplazamiento	0,069	-	0,148
estilo de maquillaje: juvenil			
estilo de maquillaje: sensual	0,992	-0,001	-
color de cabello: negro	0,650	-0,029	-
color de cabello: rojizo			
color de cabello: rubio	0,974	-0,002	-

textura del cabello: afro			
aparición del cabello	0,268	-0,071	-
aparición del cabello: natural	0,268	-0,071	-
aparición del cabello: armado	0,268	-0,071	-
estilo del decorado: humilde	0,102	0,105	-
estilo del vestuario: uniforme	0,157	0,090	-
estilo del vestuario: militar	0,314	-0,064	-
estilo del vestuario: playero			
estilo del vestuario: etiqueta			
estilo del vestuario: lencería			
color de la ropa: pasteles	0,054	0,123	-
intensidad de la luz	0,201	0,082	-
tonalidad de la luz	0,082	0,143	-

Tabla 103. *Cruce de la variable pobreza con otras variables en las cuales la correlación no resultó significativa*

Las casillas que se encuentran sombreadas, son aquellas donde al cruzar pobreza con la otra variable, no resultó ningún estadístico ya que este era constante durante todas las apariciones.

FASE III*Personajes principales en los 12 capítulos de Amores de Barrio Adentro**Frecuencia de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos*

		Frecuencia de apariciones (por capítulo)													
Fila.	Personaje	Capítulo												Total	
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII		
		01	02	12	13	14	15	16	17	18	23	24	31		
Pobre	Juan Núñez	4	5	4	9	6	4	4	0	6	2	5	4	53	199
	Aimara de Núñez	3	8	0	4	2	3	4	1	1	1	5	3	35	
	Lucinda Núñez	9	8	1	7	6	2	7	4	3	5	5	3	60	
	Fermín Núñez	2	15	3	5	3	2	4	6	2	2	4	3	51	
No pobre	Pedro Villanova	8	8	3	4	3	3	1	5	3	5	2	6	51	174
	Dora de Villanova	4	4	3	4	0	5	0	2	1	5	2	3	33	
	Alfonso Villanova	8	5	2	4	6	3	4	6	4	6	6	3	57	
	Carolina Villanova	2	2	3	2	1	4	1	3	2	4	4	5	33	

Tabla 104. Frecuencia: número de apariciones de cada personaje principal

Los personajes principales pobres en total tienen mayor frecuencia de aparición que el total de las de los personajes principales no pobres en los 12 capítulos de *Amores de Barrio Adentro*.

Porcentajes de frecuencia de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos

Personajes principales

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Juan Núñez	53	14,2	14,2	14,2
	Aimara de Núñez	35	9,4	9,4	23,6
	Lucinda de Núñez	60	16,1	16,1	39,7
	Fermín Núñez	51	13,7	13,7	53,4
	Pedro Villanova	51	13,7	13,7	67,0
	Dora de Villanova	33	8,8	8,8	75,9
	Alfonso Villanova	57	15,3	15,3	91,2
	Carolina Núñez	33	8,8	8,8	100,0
	Total	373	100,0	100,0	

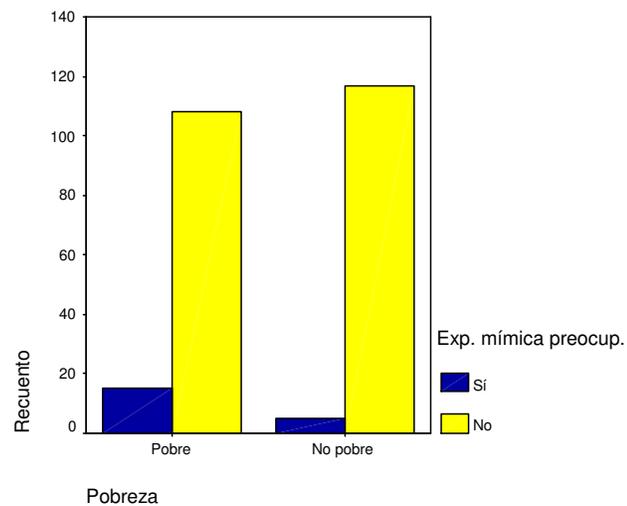
Tabla 105. *Porcentaje de aparición de los personajes principales en los 12 capítulos*

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

A continuación se interpretan los resultados obtenidos en el desarrollo de la investigación, partiendo de las bases teóricas expuestas en el marco teórico y marco referencial. Es importante mencionar que estos resultados solamente pueden ser estadísticamente transferidos a *Amores de Barrio Adentro*.

FASE II

Pobreza y expresión de la mímica: preocupación

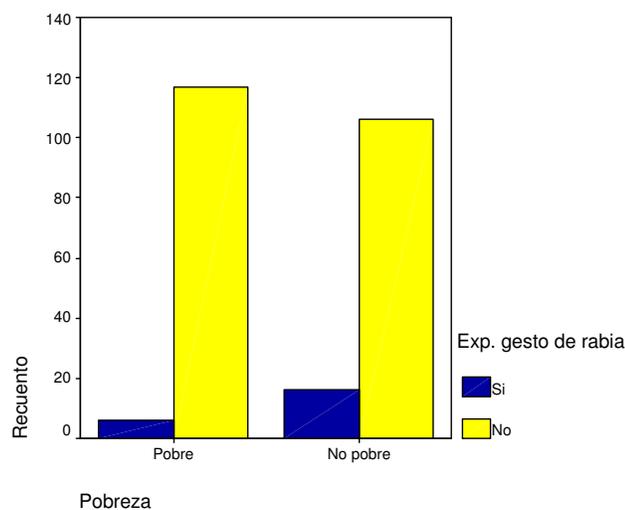


Gráfica 1. Expresión de la mímica: preocupación de los personajes principales pobres y no pobres

La gráfica 1 muestra que los personajes principales pobres manifiestan mímica que expresa preocupación en mayor porcentaje de apariciones que los personajes principales no pobres. Entendiéndose que la preocupación es una manifestación de problemas, en *Amores de Barrio Adentro* se muestra que los personajes principales no pobres tienen menos problemas que los personajes principales pobres.

Tomando en cuenta que los capítulos analizados reflejan los sucesos acontecidos en Venezuela el 10 de diciembre de 2001; 10, 11, 12 y 13 de abril de 2002; 04 y 06 de mayo de 2002; y 14 de agosto de 2002; cuando en los sectores populares se sintió un “bajón emocional” (Balbáz, 2005), se observa que en *Amores de Barrio Adentro* son representados visualmente los personajes principales no pobres con la expresión de la mímica de preocupación.

Pobreza y expresión del gesto: rabia



Gráfica 2. Expresión del gesto: rabia de los personajes principales pobres y no pobres

El gesto de rabia se ve representado mayormente en los personajes principales no pobres. Partiendo de los análisis de la profesora Balbáz (2005) y del profesor Carrasquero (2005), y tomando en cuenta el carácter ideologizante de *Amores de Barrio Adentro*, por ser una telenovela del canal del Estado, se puede afirmar que los personajes no pobres (grueso de la población conglomerada en la oposición política venezolana) son representados visualmente manifestando ira, cólera y violencia. Mientras que los personajes principales pobres no muestran el sentimiento de rabia en el 95,1% de sus apariciones.

También es importante destacar que en los primeros capítulos que conforman la muestra, capítulo 1 y capítulo 2, donde a su vez se realiza la presentación de los personajes, del conflicto y la trama de la telenovela, Dora de Villanova, personaje principal no pobre, pero no afecto a la oposición, expresa gestos de rabia (tal como se observa en la figura 21) en todas las apariciones correspondientes a estos dos capítulos.



Figura 21. Dora Villanova: personaje principal no pobre.
Expresión del gesto: rabia.

De esta forma, Dora manifiesta su desaprobación, ira y cólera por las actitudes que asumen dos de los miembros de su familia: Pedro y Carolina Villanova, esposo e hija respectivamente, quienes tienen su postura política

sumamente marcada y participan en actos de rebelión pública de la oposición tales como confección casera de bombas molotov (figura 22) y recolección de cauchos (figura 23) para trancar las calles. Esto quiere decir que la rabia se expresa mayormente para desaprobación de las actitudes de la oposición política venezolana.

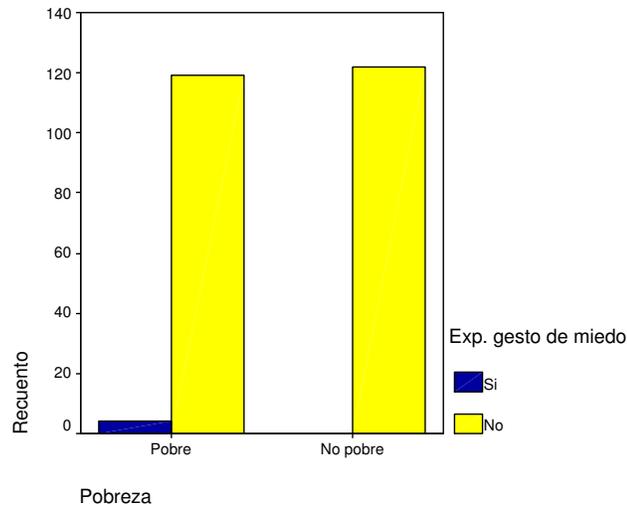


Figura 22. Confección de bombas molotov por parte de Frank, y Carolina y Pedro Villanova: personajes principales no pobres.



Figura 23. Recolección de cauchos en casa de "Los Villanova": personajes principales no pobres.

Pobreza y expresión del gesto: miedo



Gráfica 3. Expresión del gesto: miedo de los personajes principales pobres y no pobres

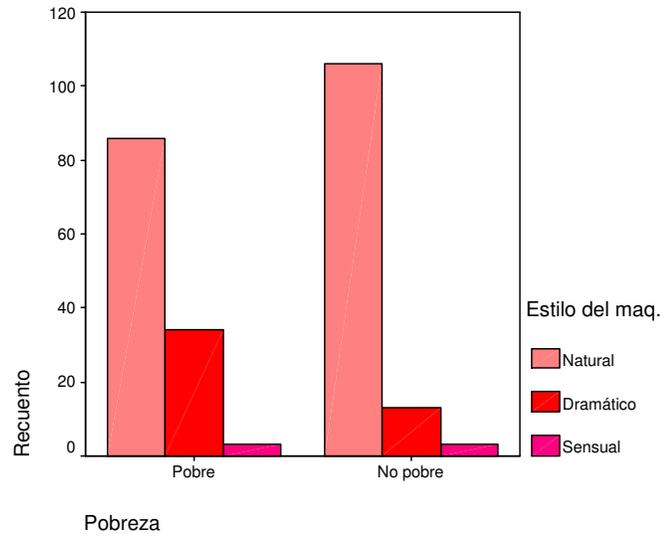
En *Amores de Barrio Adentro* los personajes principales no pobres no manifiestan el gesto de miedo en ninguna de sus apariciones. Pero los personajes principales pobres sí lo manifiestan, aunque solo en cuatro de sus apariciones, un 3,3% del total de las mismas. Por ello el coeficiente de correlación es bajo. Pero es necesario acotar que de los personajes principales pobres, los que manifiestan este sentimiento son: Aimara de Núñez, en su tercera aparición en el capítulo 31, cuando la Guardia Nacional está reprimiendo a los manifestantes que se encuentran protestando de “manera pacífica” en el Tribunal Supremo Justicia (TSJ), hecho acontecido en la realidad el 14-08-02 y que contrasta con lo representado en la telenovela, ya que según el profesor Carrasquero (2005), ese día hubo “una media trifulca callejera en las inmediaciones del TSJ donde salen heridas varias personas, civiles y militares”.

En cuanto a las otras 3 apariciones donde se manifiesta el miedo en la expresión de gesto, están caracterizadas por Juan Núñez en el capítulo 18. En este capítulo se plasman los sucesos del 13 de abril de 2002 y en medio de estos acontecimientos Juan Núñez está en el Palacio de Miraflores, acompañado por el personaje de José Gregorio Hernández, y en repetidas oportunidades ven a cuatro hombres a caballo que se aproximan hacia ellos. José Gregorio le dice a Juan: “los ves Juan, son los jinetes del mal y vienen para acá”. Esto simboliza lo que el Presidente de la República Hugo Chávez Frías ha denominado en múltiples oportunidades como los cuatro jinetes del apocalipsis, haciendo referencia a los medios de comunicación privados de Venezuela.

“Las elites venezolanas, con conexiones en el extranjero, los dueños de las televisoras privadas de Venezuela, cuatro grandes cadenas de televisión que ya son llamadas por las calles, por el pueblo... ¿Saben ustedes como los llaman? «Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis». A nombre de la libertad de expresión quienes son propietarios de esas cadenas de televisión atropellan la verdad y dirigieron la conspiración y la siguen dirigiendo porque no ha terminado la conspiración.” (Chávez, 2003. Consultado el 25 de agosto de 2005 de la World Wide Web:

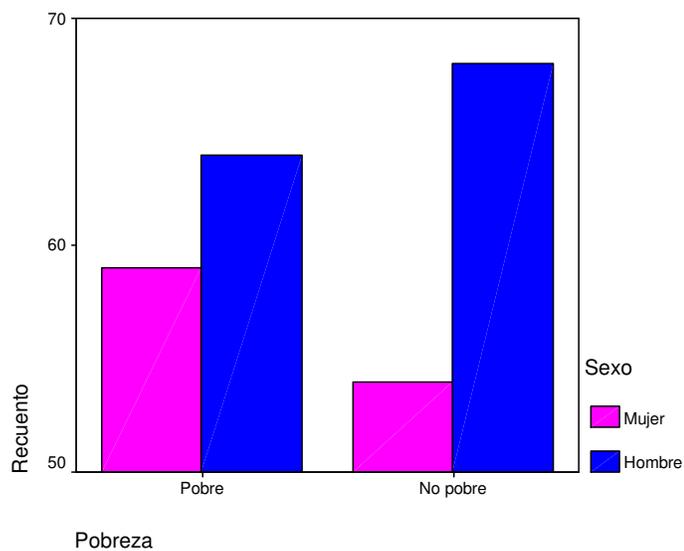
http://www.analitica.com/bitbliblioteca/hchavez/entrega_grupo77.asp)

Pobreza y estilo de maquillaje



Gráfica 4. Estilo del maquillaje de los personajes principales pobres y no pobres

Según la teoría, *Amores de Barrio Adentro* no se corresponde con las características de la telenovela rosa. En la práctica, esta afirmación se corrobora ya que en el género rosa, como afirma el escritor de telenovelas Manuel Mendoza (2005), los maquillajes no son naturales, sino muy elaborados.

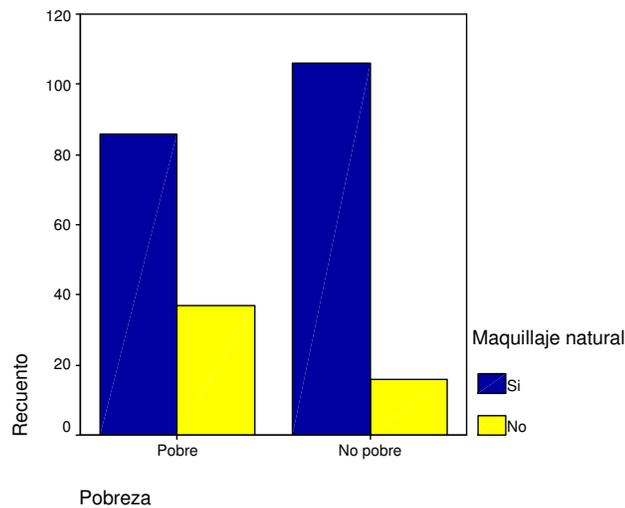


Gráfica 5. Sexo de los personajes principales pobres y no pobres

Es necesario acotar que los personajes principales que se están analizando, cuatro son de sexo femenino y cuatro de sexo masculino. Asimismo, tal como lo señala la gráfica 5, los personajes principales de sexo masculino, tanto pobres como no pobres, son los que tienen mayor porcentaje de aparición en la muestra estudiada. Esto le da sentido a la gráfica 4, donde se correlaciona la variable pobreza con estilo de maquillaje, en la cual resalta significativamente el estilo de maquillaje natural. Este maquillaje es el que lucen todos los personajes principales, pobres y no pobres, de sexo masculino en el total de apariciones observadas.

A su vez, la gráfica 5 contradice el concepto de telenovela donde según Rojas Vera (1993) esta se desarrolla en el “complejo universo femenino y su rollo humano”, por lo cual los personajes femeninos deberían tener mayor número de apariciones frente a los personajes masculinos.

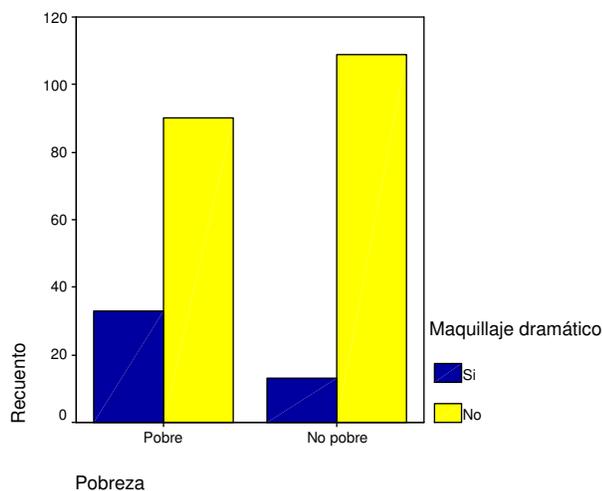
Pobreza y estilo de maquillaje: natural



Gráfica 6. Estilo de maquillaje natural de los personajes principales pobres y no pobres

Al cruzar las variables pobreza y estilo de maquillaje: natural, resulta un coeficiente de correlación significativo bajo. Esto se explica, tal como se mencionó anteriormente, por el alto número de apariciones en las cuales este estilo de maquillaje está presente. Este maquillaje no está presente en el 21,6% del total de las apariciones observadas.

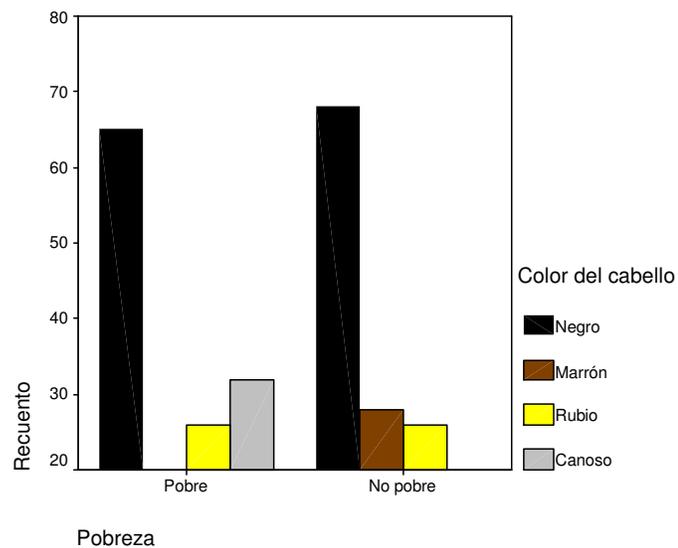
Pobreza y estilo de maquillaje: dramático



Gráfica 7. Estilo de maquillaje dramático de personajes principales pobres y no pobres

El tipo de maquillaje que busca llamar la atención, maquillaje dramático, está presente en los personajes principales pobres en más del doble de las apariciones que en los personajes principales no pobres, 26,8% frente a 10,7% respectivamente. Es importante señalar que Lucinda Núñez, personaje principal pobre y protagonista de la novela, en el 91% de sus apariciones luce este tipo de maquillaje. Como el maquillaje dramático busca llamar la atención se puede decir que, como señala Cabrujas (2002), la protagonista es el personaje más importante dentro de una telenovela. En *Amores de Barrio Adentro* se busca caracterizar y resaltar de manera especial a Lucinda Núñez frente a los demás personajes femeninos.

Pobreza y color del cabello



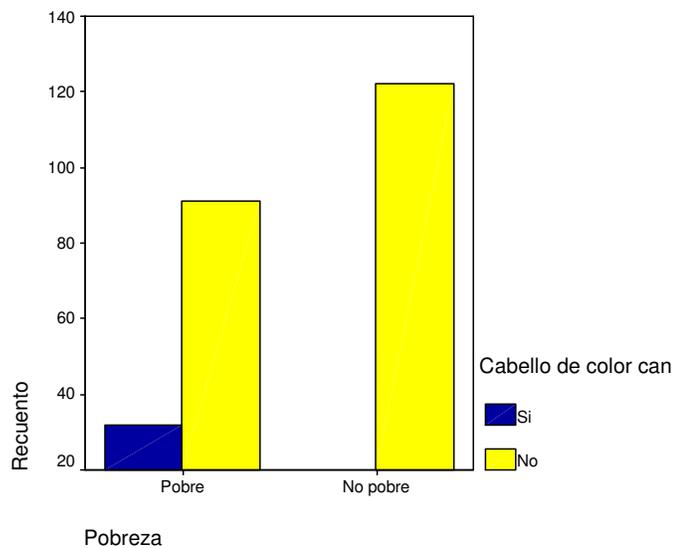
Gráfica 8. Color del cabello de los personajes principales pobres y no pobres

La gráfica 8 refleja un aspecto importante del manejo de la representación visual de *Amores de Barrio Adentro*. Los porcentajes de apariciones según el color de cabello para los personajes principales pobres y no pobres son similares en dos de los colores. Por su parte, el color negro tiene 52,8% de las apariciones de los personajes principales pobres y el 68% de las de los personajes principales no pobres. La presencia de cabello rubio se evidencia en 26 apariciones de los personajes principales pobres e igual número de apariciones para los no pobres, generando porcentajes de 21,1% y 21,3%.

Esto demuestra que al elegir el casting de la telenovela, tomaron como referencia patrones similares en cuanto al color del cabello, con el fin de atenuar las diferencias físicas entre los pobres y los no pobres. (Ver figuras 3, 4, 5, 6, 10 y 12). Este arquetipo de elección tiene un doble discurso. Si bien, los personajes principales pobres lucen características del color del cabello muy parecidas a las de los personajes principales no pobres, dando

como resultado dos familias relativamente semejantes en cuanto al aspecto físico, se está creando un patrón de discriminación indirecto que resulta del desapego de la realidad donde estas características físicas no son las predominantes en la población venezolana.

Pobreza y color del cabello: canoso

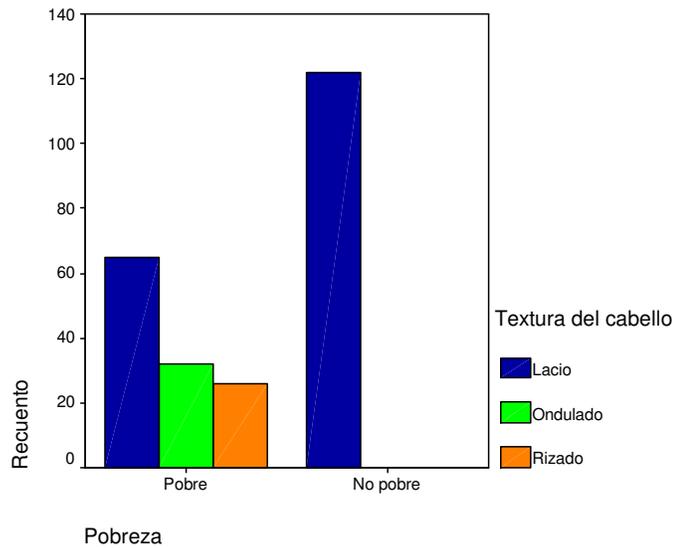


Gráfica 09. Color del cabello canoso de los personajes principales pobres y no pobres

El cabello de color canoso aparece solo en los personajes principales no pobres, concentrado en el personaje de Juan Núñez. La descripción de este personaje dice que tiene 50 años, mientras que la otra cabeza de familia, personificada en Pedro Villanova, tiene 56 años y no presenta el cabello con canas. Esto podría responder a los estilo de vida que lleva cada uno de estos personajes pobres y no pobres, tomando en cuenta que las privaciones, calamidades y problemas que tienen que afrontar se da en mayor proporción en los pobres por su mismo estado de pobreza.

Por otra parte se puede decir también que las canas son sinónimo (por antonomasia) del paso de los años y éstos a su vez, reflejan experiencia y sabiduría. Es decir que, Juan Núñez, personaje principal pobre, tiene experiencia y sabiduría, lo que puede interpretarse como que la tendencia política que él ha elegido para apoyar, en este caso la oficialista, es la acertada.

Pobreza y textura del cabello



Gráfica 10. Textura del cabello de los personajes principales pobres y no pobres

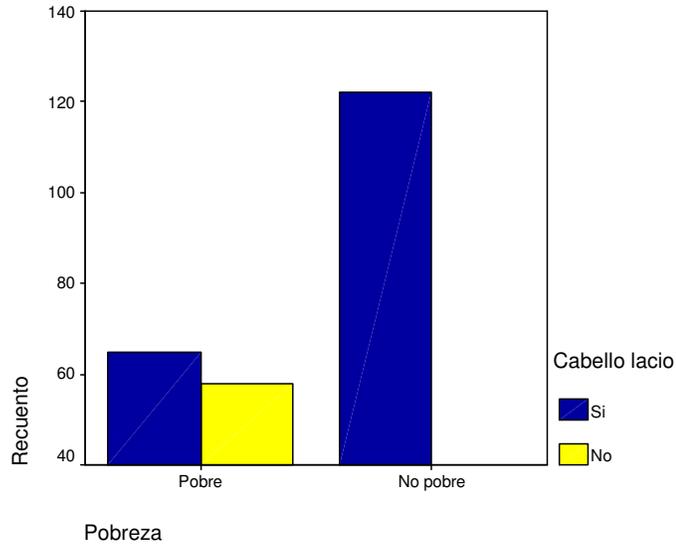
Amores de Barrio Adentro es una telenovela con una función ideologizante más que mercantil y que, además refleja una notable señal de la segmentación y diferenciación racial que se relaciona directamente con la clase social, en cuanto a la textura del cabello, ya que los personajes principales no pobres tienen en su totalidad el cabello lacio.

Tal como señala Balbáz (2005), “El mismo Chávez por sus características físicas y por su forma de ser es, en sí mismo, la diferenciación social en Venezuela”. Este carácter de diferenciación racial, que se ve muy solapado frente a la realidad, se observa en la representación visual de la textura del cabello.

Es interesante a su vez que el cabello de textura afro, no está en ninguna de las apariciones de los personajes principales pobres y no pobres. Aspecto que resulta contradictorio con las declaraciones del presidente Chávez (2005) en relación a *Amores de Barrio Adentro*, donde señala que en la telenovela “han estado incorporando artistas, actrices, actores, guiones creativos y recoge, recoge de verdad en esencia parte de la realidad de lo que está aconteciendo en Venezuela...” (Entrevista concedida al Canal 7 De Argentina. 2004, 08 de julio. Consultada el 09 de diciembre de la World Wide Web:<http://www.mre.gov.ve/Noticias/Presidente-Chavez/A2004/DiscurChavez190B-04.htm>)

Las declaraciones del presidente Chávez indican que *Amores de Barrio Adentro* cubre, en todo sentido, la realidad actual venezolana. Según estas declaraciones y según las características físicas del casting de los personajes principales pobres y no pobres de esta telenovela, en Venezuela no hay personas con el cabello afro.

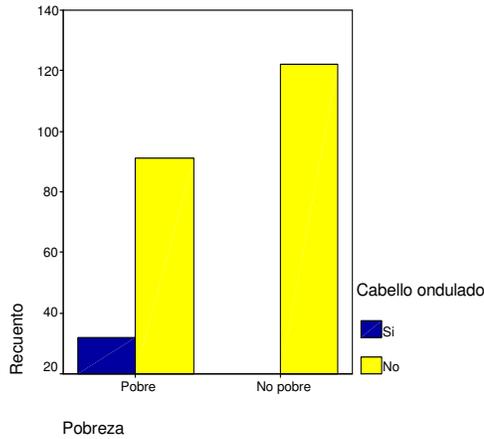
Pobreza y textura del cabello: lacio



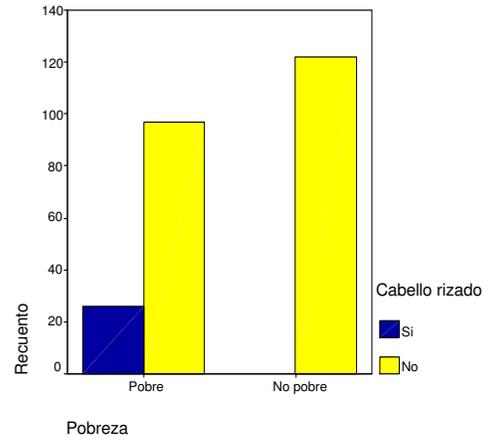
Gráfica 11. Textura del cabello lacio de los personajes principales pobres y no pobres

En este mismo sentido, la textura de cabello lacio se le adjudica en su totalidad a los personajes principales no pobres, siguiendo las diferenciaciones raciales focalizadas en las clases sociales. Esto puede deberse a un mensaje ideologizante que busque transmitir la idea de que la clase social sea el verdadero catalizador que marque las diferencias entre la población venezolana, tomando en cuenta también, según palabras del presidente Chávez, que los venezolanos de clase social alta son en su mayoría opositores a su proyecto político.

Pobreza y textura del cabello: ondulado *Pobreza y textura del cabello: rizado*



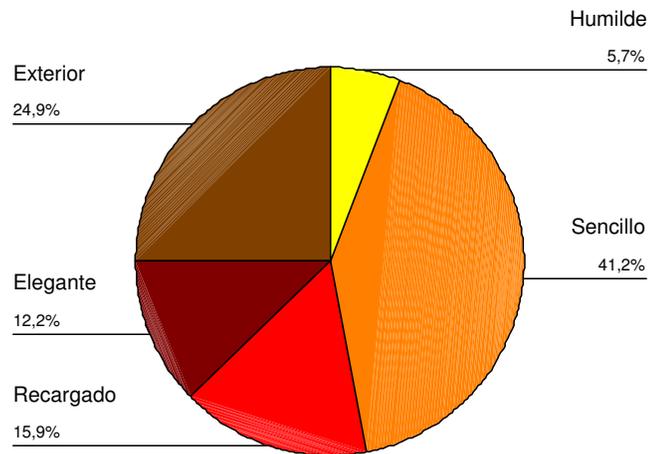
Gráfica 12. Textura del cabello ondulado de los personajes principales pobres y no pobres



Gráfica 13. Textura del cabello rizado de los personajes principales pobres y no pobres

Los dos gráficos anteriores siguen en la misma línea explicativa. Mientras que los personajes principales no pobres tienen el cabello lacio, los personajes principales pobres presentan en sus apariciones cabellos rizos y ondulados (Aimara y Juan Núñez respectivamente). Esto indica que según *Amores de Barrio Adentro* los pobres son los únicos que presentan cabellos rizos y ondulados, exponiendo una clara diferenciación racial expresada en términos de clases sociales.

Pobreza y estilo del decorado



Gráfica 14. Estilo del decorado de lo set donde se desempeñan los personajes principales pobres y no pobres

El estilo del decorado sencillo se destaca en relación a los otros tipos de decorados. Dicho decorado está presente en un 41,2% del total de las apariciones observadas de los personajes principales. Es importante tomar en cuenta que el número total de apariciones fue de 245, donde 123 corresponden a las de los personajes principales pobres y 122 a las de los personajes principales no pobres (número similar) y, haciendo referencia a las declaraciones de Román Chalbaud, director de la telenovela, donde señala que la televisión tiene como deber culturizar a las personas, se entiende que con el predominio del decorado sencillo, se busca canalizar las preferencias estéticas del venezolano hacia la simplicidad y austeridad, por lo menos a lo que decorado se refiere.

De todos los decorados, el que aparece en menor porcentaje es el que se corresponde con una representación visual donde los elementos que la conforman están raídos y en mal estado. Dentro de este tipo de set se

desenvolvieron los personajes principales pobres en 8,1% de sus apariciones y los personajes principales no pobres en solo 3,3%. Este último porcentaje atañe a un número de 4 apariciones, a cargo de Alfonso Villanova, protagonista de la telenovela, quien a pesar de ser un personaje principal no pobre, su actuar siempre va en contra de lo que hace y convoca la oposición, a pesar de que en la descripción de su personaje lo definen como neutral a las confrontaciones políticas. Por ello se entiende que, el único personaje principal no pobre que aparece en decorados de tipo humilde, no tiene tendencia opositora, haciendo evidente la explicación de espacios físicos y territoriales que plantea la profesora Balbáz (2005).

Según el informe sobre desarrollo humano que realizó el PNUD sobre Venezuela en el año 2000 reseñado por Rodrigo y Rodríguez (2004), el tipo de vivienda correspondiente a casa de barrio, apartamento en edificio de barrio o rancho urbano, suman 38,55% de las viviendas. Este porcentaje se ve representado en *Amores de Barrio Adentro* con la vivienda de los personajes principales pobres, ubicada en el barrio *Buena Brisa* (figura 24), barrio que tiene algunos problemas de agua, según señaló Alberto Linares, director de postproducción de la telenovela. Los problemas de agua son a su vez, un indicador de pobreza, según plantea España (2001).



Figura 24. Entrada de la casa de “Los Núñez”:
personajes principales pobres,
ubicada en el Barrio Buena Brisa.

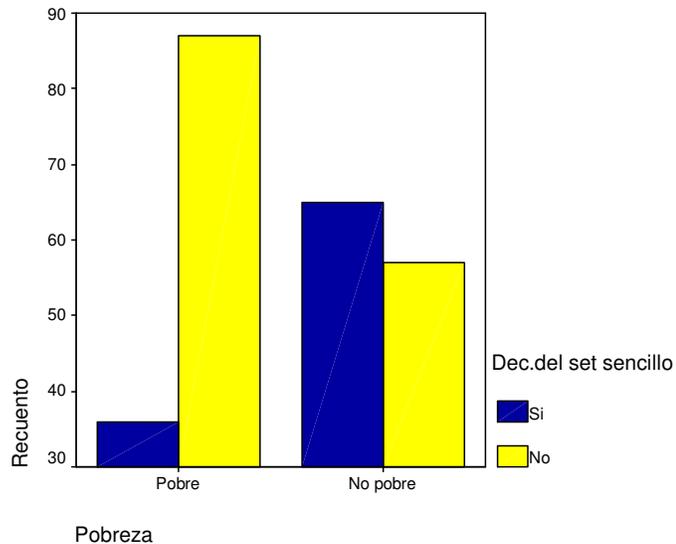
En cuanto a la vivienda de los personajes principales no pobres que está ubicada en la *Urbanización Frailejón* (figura 25), ésta se corresponde con el 48,42% de las viviendas venezolanas, las cuales entran dentro del rango de quinta aislada, apartamento de edificio, quinta tipo, casa tradicional y casa moderna, partiendo de los hallazgos del informe desarrollado por el PNUD sobre Venezuela en el año 2000, citados por Rodrigo y Rodríguez (2004).



Figura 25. Urbanización Frailejón: zona donde viven “Los Villanova”: personajes principales no pobres

Es interesante resaltar que a pesar de las diferencias existentes entre los dos tipos de viviendas, éstas están ubicadas en locaciones limítrofes, hecho que se ve representado en la tercera aparición de Pedro Villanova, capítulo 2, donde éste observa desde el balcón de su casa a los manifestantes afectos al oficialismo saliendo a marchar.

Pobreza y estilo del decorado: sencillo

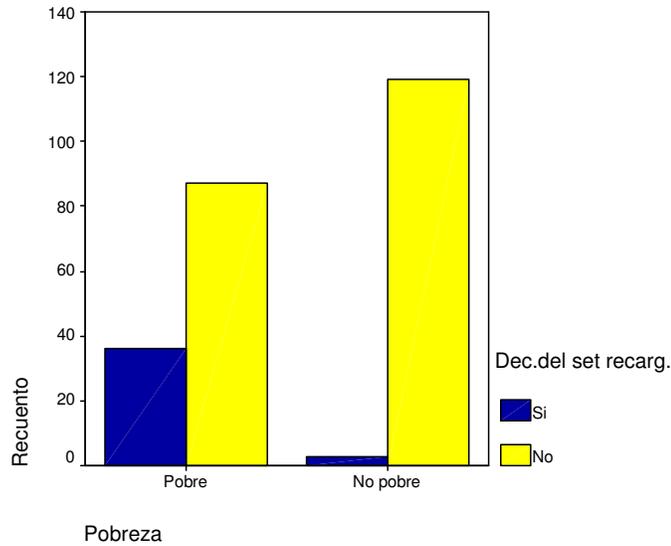


Gráfica 15. Estilo del decorado del set sencillo de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales no pobres no desempeñan su actuación en decorados de tipo sencillo en 46,7% de sus apariciones, es decir, el entorno donde se desenvuelven es 53,3% sencillo, correspondiente en su gran mayoría a las apariciones dentro de la casa donde conviven estos personajes, a pesar de estar ubicada en la *Urbanización Frailejón*, urbanización de clase media alta.

A pesar de que los personajes principales pobres no se observan en decorados sencillos en 70,7% de sus apariciones, las veces que sí lo hacen constituyen un porcentaje igual que cuando lo hacen en decorados recargados (29,3%), siendo estos porcentajes los que destacan en relación al resto de los decorados.

Pobreza y estilo del decorado: recargado



Gráfica 16. Estilo del decorado del set recargado de los personajes principales pobres y no pobres

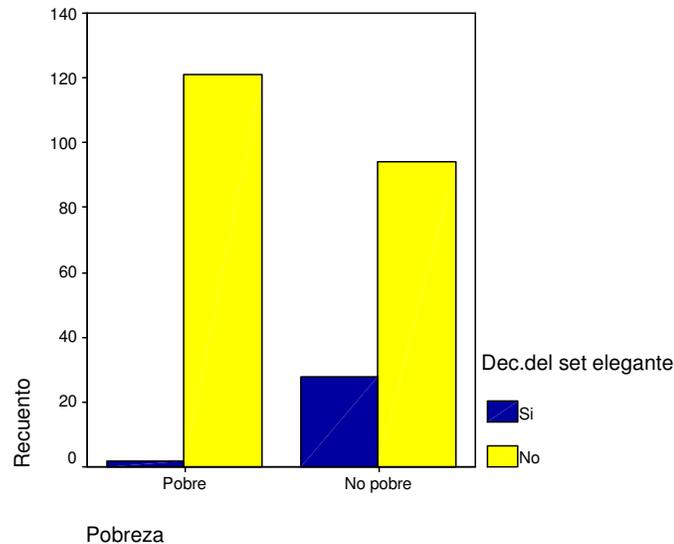
Tal como señalamos, la presencia de los personajes principales pobres en decorados de tipo recargado, es igual al porcentaje en las del tipo sencillo. Este rasgo del decorado de dichos personajes tiene dos lecturas, en primer lugar, el hecho de que los personajes principales pobres tengan 29,3% de apariciones en decorados de tipo recargado y los personajes principales no pobres tengan solo 2,5% de sus apariciones en este decorado, refleja a partir de la definición del decorado recargado, que los personajes principales no pobres tienen buen gusto para combinar los elementos entre sí, contrariamente a los personajes principales pobres (figura 26).



*Figura 26.*Cocina de “Los Núñez”:
personajes principales pobres.
Decorado estilo: recargado.

Pero, por otra parte, se puede atribuir una segunda lectura a este tipo de decorado a un problema de presupuesto de producción, ya que en toda la representación visual de la telenovela no se observan decorados con objetos de gran calidad como se puede ver en producciones dramáticas de otras plantas televisivas (Venevisión y RCTV), atribuyéndose esta carencia a que VTV tenía casi veinte años sin producir telenovelas. Sin embargo, si el problema fue este, pudieron haber dedicado mayor parte del presupuesto a los objetos que conforman los decorados de los personajes principales no pobres y menor al de los personajes principales pobres. Tomando además en cuenta que, de la casa de los Villanova, personajes principales no pobres, los decorados donde ellos se desenvuelven son: la sala (decorado estilo sencillo), el comedor (decorado estilo elegante), la biblioteca (decorado estilo elegante) y las habitaciones (decoradas estilo sencillo) para cumplir con el proceso que Tablante (2003) denomina como aplanamiento de la realidad con el fin de que el público identifique mejor, en un tiempo limitado, el mensaje que se quiere transmitir.

Pobreza y estilo del decorado: elegante



Gráfica 17. Estilo del decorado del set elegante de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres no aparecen en decorados elegantes en 98,4% de sus apariciones, es decir, solo en dos apariciones estos personajes están en este tipo de decorado, apariciones correspondientes a las desempeñadas en los salones del Palacio de Miraflores cuando Juan Núñez se encontraba ahí junto con el personaje de José Gregorio Hernández.

Por su parte, los personajes principales no pobres aparecen en decorados elegantes en 23% de sus apariciones. Éstas están compuestas por las apariciones en el comedor, la biblioteca y el consultorio de Pedro Villanova, siendo este último el que aparece en mayor porcentaje.

Pedro Villanova es un psiquiatra. Dentro de su consultorio interactúa con sus pacientes, quienes acuden a él debido a sus problemas creados a partir de la situación política. Los pacientes de Pedro son de tendencias

oficialistas y opositoras, pero ambos sufren por los acontecimientos que se dan en Venezuela.

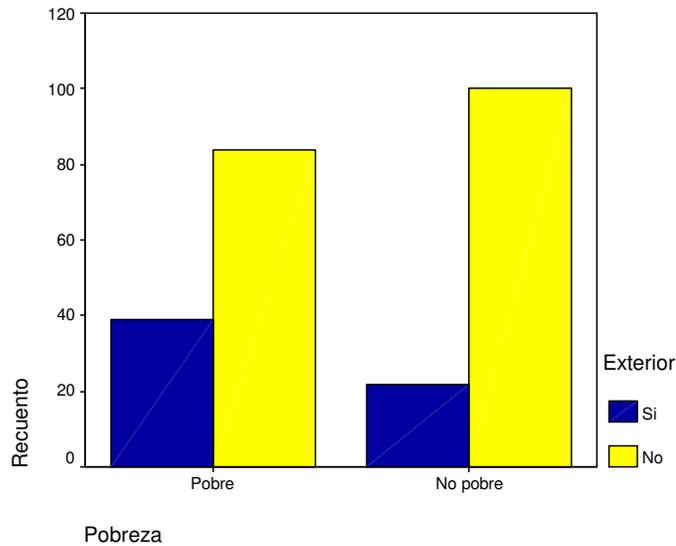
Los pacientes que aparecen son los personajes de Oscar Valecillos y Nora Rojas, interpretados por Pedro Durán y Blanca Arellano, respectivamente. Oscar (figura 27) es alcohólico y una de las grandes causas de su enfermedad son las acciones de la oposición con el fin de sacar al presidente Chávez. Nora, por su parte, es extremadamente escuálida y su marido no comparte su postura política. Es descrita como una persona que sufre continuas crisis de nervios, rabia y desesperación, es descrita como una persona neurótica.



Figura 27. Consultorio de Pedro Villanova:
personaje principal no pobre.
Decorado estilo: elegante.

Lo interesante de mencionar quienes son los pacientes y por qué acuden al psiquiatra es que el decorado donde Pedro los atiende es de tipo elegante y dentro de este decorado lo que se desarrollan son problemas, entendiéndose que, el decorado elegante es sinónimo de problemas.

Pobreza y estilo del decorado: exterior



Gráfica 18. Estilo del decorado del set exterior de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres y los personajes principales no pobres están en exteriores en 31,7% y 18% de sus apariciones respectivamente. Dichas apariciones en su mayoría son en marchas tanto del oficialismo como de la oposición. La característica a destacar de este tipo de manifestaciones es que, en las del oficialismo se observa un espíritu de lucha, compañerismo y alegría. Todos los afectos a esta postura salen juntos a marchar, se buscan de casa en casa, ofrecen sus vehículos para trasportarse e incluso, se reúnen en casa de los personajes principales pobres, los Núñez, para hacer pancartas. Para esta reunión en casa de los Núñez, asisten gran cantidad de personas del barrio *Buena Brisa*, muchas de ellas llevan café, jugos, tortas y sándwiches para los que están realizando las pancartas, hecho donde se pone de manifiesto el compañerismo anteriormente nombrado.

Asimismo, Lucinda Núñez, personaje principal pobre, aparece en exteriores entrevistada para su tesis a Tarek William Saab y a Lina Ron (figura 28), entre otros.



Figura 28. Lucinda Núñez: personaje principal pobre, entrevista a Lina Ron.
Decorado estilo: exterior

En el capítulo 31, Lucinda, Alfonso y Carolina, la primera personaje principal pobre y los otros dos no pobres, realizan un viaje a Maracaibo, donde se exalta la cultura de esa región, mostrando los mercados populares, las prácticas de agricultura y cría, y además, un personaje de la región relata cómo los “oligarcas” atacan a las personas de menores recursos, los agricultores y trabajadores, agrediéndolos y desalojándolos de las tierras, incluso matándolos.

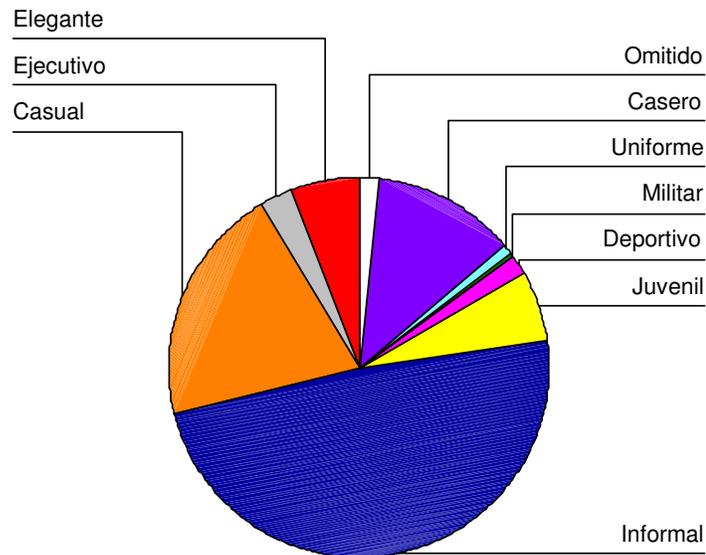
En cuanto a las apariciones de los personajes principales no pobres en exteriores, éstos también están en marchas y/o acciones convocadas por la Confederación de Trabajadores de Venezuela (CTV) y la Federación de Cámaras y Asociaciones de Comercio y Producción de Venezuela (Fedecamaras). En estas manifestaciones de los opositores se observa a los personajes principales que asisten, específicamente Pedro y Carolina Villanova, expresando con sus gestos sentimientos de rabia y pasión. Estos

personajes lucen accesorios con el tricolor nacional (amarillo, azul y rojo), símbolo utilizado por la oposición venezolana durante este período.

Si bien es cierto, según plantea Linares (2005) que *Amores de Barrio Adentro* mantiene un carácter de documental, donde se hace referencia a los eventos que se suscitaron en Venezuela, cabe destacar que las tomas que se hacen de las marchas opositoras son planos cerrados, donde se muestra solamente a los personajes de Carolina y Pedro Villanova. En cambio en las marchas pro gobierno, las tomas son planos generales donde se puede apreciar a gran cantidad de gente uniformada con camisas de color rojo, color que identifica a la tendencia oficialista, siguiendo los parámetros ideologizantes y reflejando en la pantalla “la verdad de la revolución y las mentiras de la oposición” según explicó su director Román Chalbaud. (Chalbaud, R. cp. Marquéz, H. 2004. POLITICA-VENEZUELA: Primer round con telenovela y encuestas. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.ipsnoticias.net/interna.asp?idnews=29877>)

Pobreza y estilo del vestuario

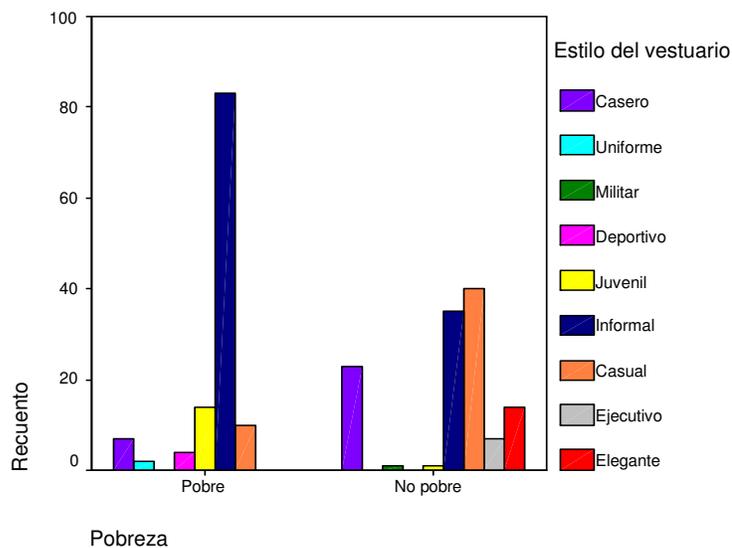


Gráfica 19. Estilo del vestuario de los personajes principales

El estilo de vestuario más utilizado en las apariciones de los personajes principales es el que corresponde al tipo informal. El presidente Chávez (2004) dijo que en esencia *Amores de Barrio Adentro* recoge lo que sucede en la realidad venezolana, esta realidad se ve plasmada en el vestuario de los personajes, donde el uso del blue jeans junto franela, franelilla, camisa o suéter, se ve presente en casi la mitad de las apariciones de los personajes principales (49%), tal como se observa en el gráfico 20.

El éxito que obtuvo la telenovela *Por estas calles* se le adjudica a que esta producción retrataba lo que sucedía a nivel político, económico y social en Venezuela. El público se sentía representado por la cotidianidad de *Por Estas Calles* y, tal como afirma Rojas Vera (1993), en esta telenovela se puede reconocer a las personas que caminan por cualquier calle de Venezuela. Así, partiendo en primer lugar de los resultados obtenidos en el

presente estudio en cuanto a la frecuencia de aparición en relación al estilo de vestuario, tabla 35; en segundo lugar tomando como referencia las declaraciones del presidente Chávez (2004) y; las palabras de Rojas Vera (1993) en relación a Por Estas Calles, se observa una similitud en cuanto al tratamiento del estilo de vestuario entre estas dos producciones.



Gráfica 20. Estilo del vestuario de los personajes principales pobres y no pobres

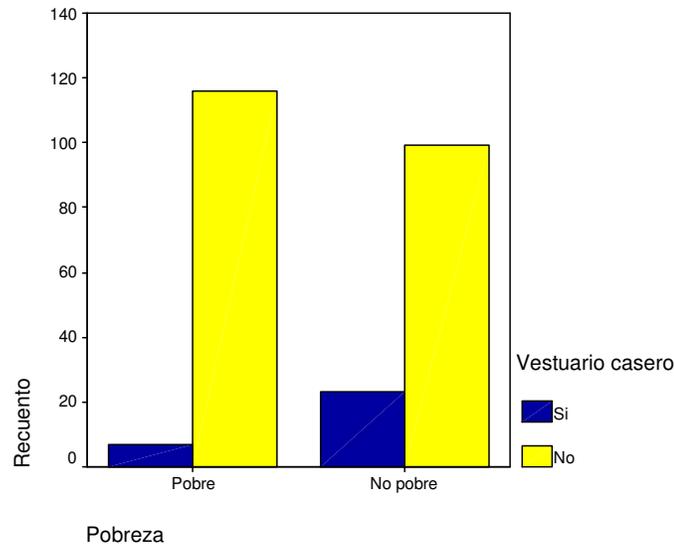
Por su parte, resulta una correlación medianamente alta (V de Cramer = 0,595) al cruzar las variables pobreza y estilo de vestuario. Tal como se observa en la gráfica 20 el vestuario estilo informal es el más utilizado por los personajes principales pobres con un 69,2% del total de sus apariciones. En contraposición con el análisis realizado por Rodrigo y Rodríguez (2004), en la telenovela *Cosita Rica* el vestuario más utilizado por los personajes principales pobres de sexo femenino era el de tipo casual (siendo las definiciones de estilo de vestuario casual similares entre ambos estudios). A pesar de que en este análisis de *Amores de Barrio Adentro* se observaron personajes principales pobres y no pobres de sexo femenino y masculino y, en la investigación de Rodrigo y Rodríguez (2004) la muestra sólo estaba

compuesta por personajes del sexo femenino, es importante señalar esta diferencia que existe entre el vestuario de los personajes pobres entre *Cosita Rica* y *Amores de Barrio Adentro*.

Esta diferencia anteriormente señalada también se presenta al comparar los resultados del estudio realizado Liberal y Lokpez (2004), quienes analizaron la telenovela *Guerra de Mujeres* y obtuvieron que los personajes principales de sexo femenino pobres y no pobres utilizaban en 42,3% de sus apariciones el vestuario tipo casual. El tipo informal en *Guerra de Mujeres*, fue usado solo en 9,2% de las apariciones, donde 18,2% corresponde a los personajes principales pobres representados por mujeres.

Resulta interesante que los personajes principales no pobres de *Amores de Barrio Adentro* utilizan el vestuario de tipo informal en casi igual medida que el vestuario casual (28,9% y 33,1% del total de sus apariciones, respectivamente, como se observa en la tabla 78), contradiciendo lo que plantea Manuel Mendoza (2005), quien afirma que los personajes ricos, entendido como los personajes principales no pobres a efectos de este estudio, lucen trajes muy elegantes a cualquier hora del día, lo que a su vez, también va en contra de que el tercer vestuario más utilizado por los personajes principales no pobres es el de tipo casero con 19% del total de sus apariciones. Esto refleja que *Amores de Barrio Adentro* no entra de las características de telenovela tradicional o rosa.

Pobreza y estilo del vestuario: casero



Gráfica 21. Estilo del vestuario casero de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres utilizan vestuario tipo casero en 7% de sus apariciones, mientras que los personajes principales no pobres lo utilizan en 18,9% de sus apariciones. En las oportunidades que los personajes principales pobres usan este tipo de vestuario es en las apariciones correspondientes a los capítulos 15 y 16, donde se desarrollan los hechos del 11 y 12 de abril, los cuales ocasionaron un “bajón emocional” (Balbáz, 2005) en los sectores que apoyaban a Chávez. De hecho, la expresión en el gesto de tristeza se ve presente dichas apariciones en estos capítulos en los personajes principales pobres: Juan y Lucinda Núñez, padre e hija, partidarios del oficialismo.

Resulta importante señalar que durante las apariciones de Aimara en estos dos capítulos, hay expresiones de neutralidad en sus gestos y mímica, ya que la esposa de Juan “odia la política” (Linares, 2005) según la descripción de su personaje. De hecho, que Lucinda y Juan vieran por

televisión lo que estaba sucediendo y las declaraciones del ex ministro de la Defensa, Lucas Rincón, diciendo que Chávez había renunciado, son consideradas por Aimara actitudes de “tortura y masoquismo”.

En cuanto a los personajes principales no pobres, el vestuario casero lo utiliza en las primeras apariciones Dora Villanova, quien en todas las oportunidades donde el tema político está presente, sale a relucir su desacuerdo en cuanto a las actitudes de radicalismo asumidas por su esposo, Pedro, y su hija Carolina. Este porcentaje de 18,9% está compartido también por Carolina, quien durante las apariciones correspondientes a 4 capítulos estuvo en cama, hospitalizada, debido a que intentó suicidarse (figura 29). Estas continuas apariciones de Carolina donde sufre las consecuencias de su intento de suicidio, dan a entender que los personajes principales no pobres son los que atentan contra su vida y a su vez, tienen deseos incorrectos como lo son el querer abortar.

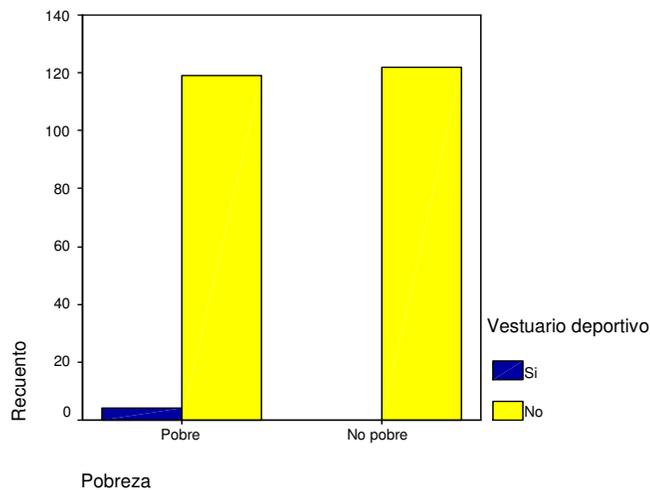


Figura 29. Carolina Villanova: personaje principal no pobre,
Estilo de vestuario: casero

En las apariciones correspondientes al capítulo 31 se observa que Carolina Villanova sufre un cambio radical en cuanto a la actitud de joven malcriada, grosera y despectiva con los personajes pobres, como por

ejemplo, la señora que trabaja en su casa, tal como se observaba en el resto de las apariciones. Si bien las razones del cambio de Carolina no están claras, tomando en cuenta que los capítulos analizados fueron elegidos de forma aleatoria y no hay, por tanto, continuidad en la historia, la variación en su personaje va de la mano con el giro de su actitud respecto a la situación política. Carolina a pesar de conservar su tendencia opositora, no simpatiza con las manifestaciones de calle que hace este sector.

Pobreza y estilo del vestuario: deportivo



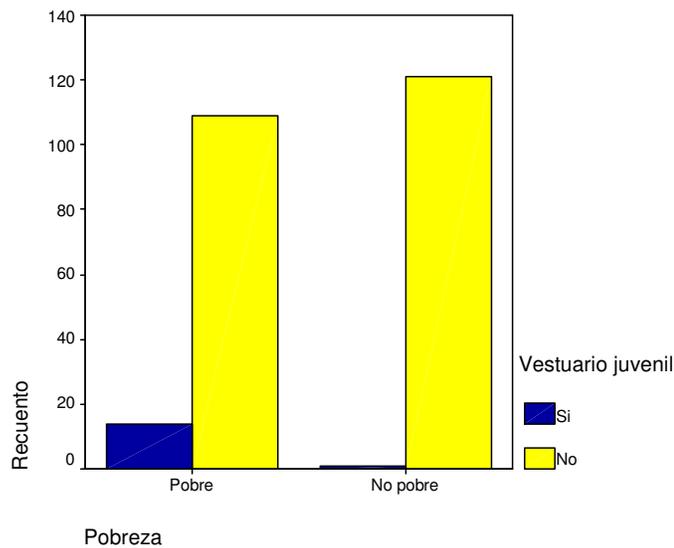
Gráfica 22. Estilo del vestuario deportivo de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales no pobres no utilizan en sus apariciones vestuario tipo deportivo, mientras que los personajes principales pobres en 4% de sus apariciones sí usan prendas correspondientes al estilo deportivo. Este patrón se ve presente también en los análisis realizados por Rodrigo y Rodríguez (2004) y Liberal y Lokpez (2004), donde se observaron que los personajes principales de sexo femenino en las telenovelas *Cosita Rica* y *Guerra de Mujeres*, respectivamente, utilizan el vestuario de tipo deportivo en

poco porcentaje de apariciones, 12,1% y 10%, para cada uno de estos estudios.

Por tanto, tomando en cuenta los análisis previos realizados más los resultados de la presente investigación, parece que en las telenovelas el vestuario deportivo no es muy utilizado.

Pobreza y estilo del vestuario: juvenil

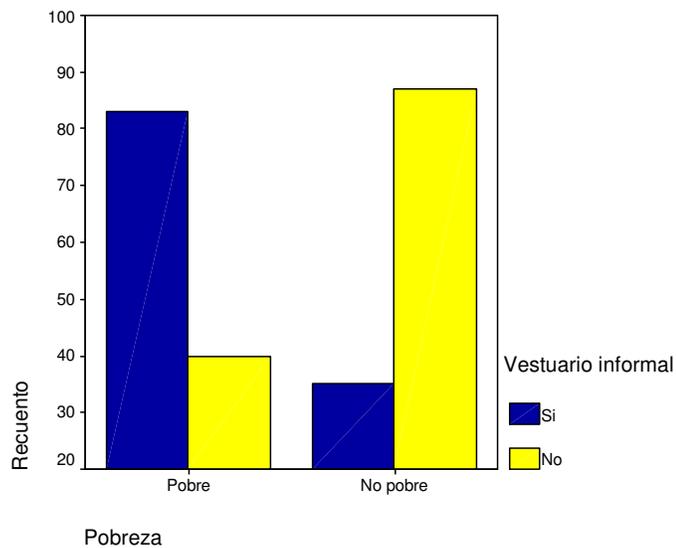


Gráfica 23. Estilo del vestuario juvenil de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres lucen con vestuario juvenil en 11,4% de las apariciones. En cambio, los personajes principales no pobres solo utilizan este estilo de vestuario en una sola aparición, correspondiente al 0,8% de las mismas. La juventud es sinónimo de fresca, pero a la vez de inmadurez y en *Amores de Barrio Adentro* estos atributos están presentes en Fermín Núñez, quién a pesar de ser fresco, no es afecto al oficialismo, por

tanto, se puede entender que su inmadurez lo lleva a optar por otra postura política.

Pobreza y estilo del vestuario: informal



Gráfica 24. Estilo del vestuario informal de los personajes principales pobres y no pobres

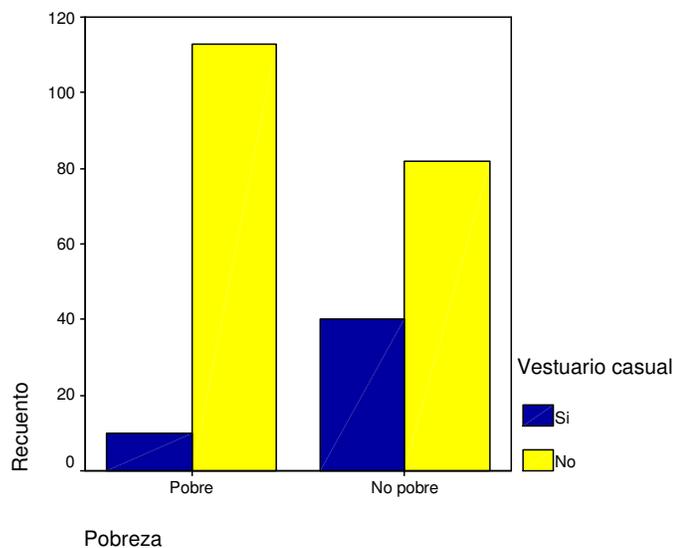
Tal como hemos señalado, el vestuario de estilo informal, conformado por jeans y franela, franelilla, camisa y/o suéter, tiene el mayor porcentaje de apariciones en los personajes principales pobres (figura 30), quienes solo en 32,5% de las mismas, no lo utilizan. En cuanto a los personajes principales no pobres, éstos no lucen este tipo de prendas en 71,3% de las mismas, resultando una diferencia significativa, donde a pesar de que en *Amores de Barrio Adentro* las diferencias entre los personajes principales pobres y los personajes principales no pobres son atenuadas en aspectos como el uso de expresiones para la mímica y el gesto, hay otras variables, como el tipo de vestuario que si tienen una correlación significativa.

De los personajes principales no pobres los que lucen el vestuario informal son Alfonso y Carolina Villanova, 28 y 23 años respectivamente. Pedro usa este tipo de vestuario en una sola aparición, específicamente en una marcha opositora, y Dora por su parte, nunca lo usa.



Figura 30. Juan y Lucinda Núñez: personajes principales pobres
Estilo de vestuario: informal

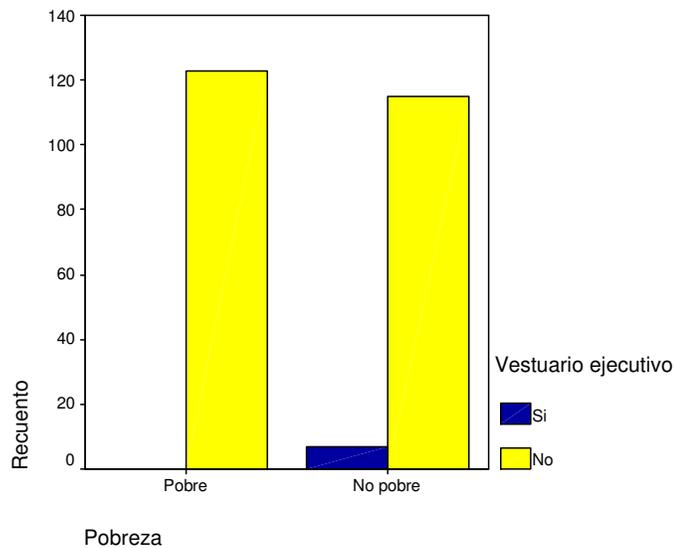
Pobreza y estilo del vestuario: casual



Gráfica 25. Estilo del vestuario casual de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres no lucen vestuario casual en 91,9% del total de sus apariciones, mientras que los personajes principales no pobres lucen prendas características a este tipo de vestuario en 32,8% de las apariciones. Este resultado se le atribuye a las diferencias de clases de los personajes principales pobres y no pobres. Según se observa en la tabla 88, las 40 apariciones donde los personajes principales no pobres usan el vestuario de estilo casual, están a cargo, en su mayoría de Pedro Villanova y Dora Villanova, ésta última por su parte viste prendas caseras las primeras apariciones, tal como señalamos anteriormente, pero cuando no utiliza el vestuario casero (bata), casi siempre está vestida de forma casual. Este resultado se aproxima a los obtenidos por Rodrigo y Rodríguez (2004) y Liberal y Lokpez (2004), donde se observa que los personajes principales de sexo femenino no pobres en las telenovelas *Cosita Rica* y *Guerra de Mujeres*, respectivamente, tienen mayor número de apariciones con vestuario casual, tal como en *Amores de Barrio Adentro*, ya que Dora Villanova es uno de los personajes principales no pobres de sexo femenino.

Pobreza y estilo del vestuario: ejecutivo



Gráfica 26. Estilo del vestuario ejecutivo de los personajes principales pobres y no pobres

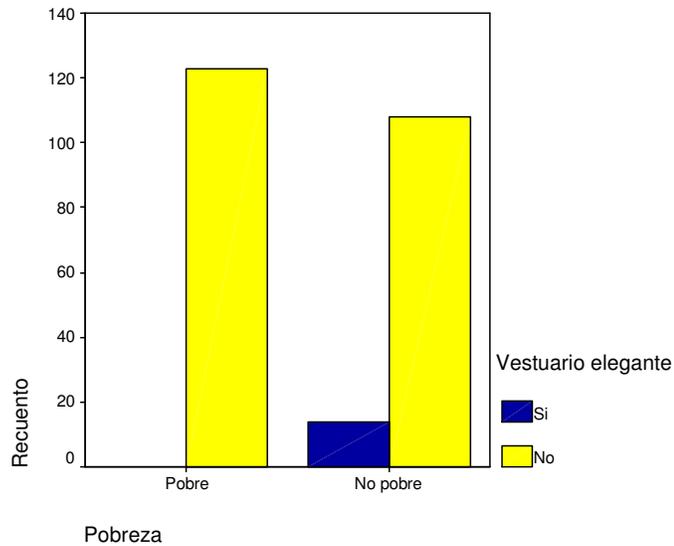
La variable pobreza tiene correlación con el vestuario de tipo ejecutivo, donde los personajes principales pobres nunca utilizan este estilo de vestuario, mientras los personajes principales no pobres sí lo lucen.

Las apariciones donde los personajes principales no pobres utilizan este tipo de vestuario están representadas por Pedro Villanova, quien antes de salir a su consultorio y lucir vestuario de tipo elegante, está ejecutivo (figura 31). Es decir, Pedro viste pantalón de tela, zapatos de suela, camisa manga larga y corbata.



Figura 31. Pedro Villanova: personaje principal no pobre
Estilo de vestuario: ejecutivo

Pobreza y estilo del vestuario: elegante



Gráfica 27. Estilo del vestuario elegante de los personajes principales pobres y no pobres

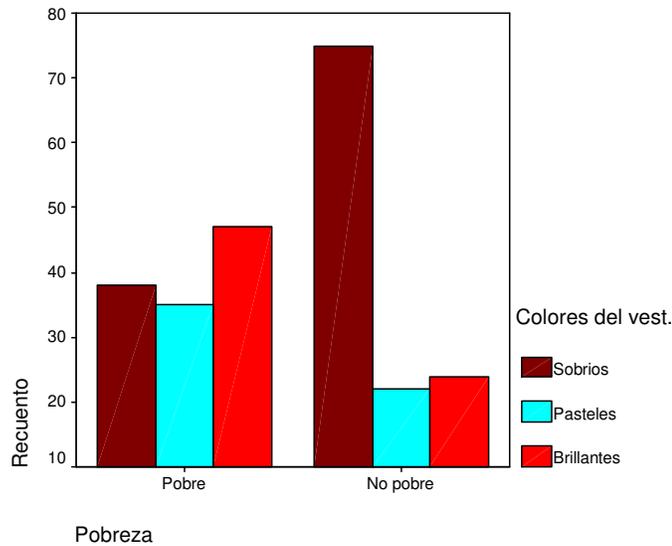
Los personajes principales pobres no utilizan traje con corbata o conjunto para la noche, prendas que caracterizan el vestuario elegante. Mientras que los personajes principales no pobres lucen este estilo en 11,5% de sus apariciones, las cuales están representadas por Pedro Villanova, en su mayoría, y por Dora de Villanova.

Pedro Villanova es psiquiatra, es decir, tiene una profesión a diferencia del otro personaje principal cabeza de familia, Juan Núñez, quién era operador de grúas, según la descripción de su personaje, pero queda desempleado en el paro de diciembre de 2001 (capítulo 1). En ninguna de las apariciones de Juan, él está vestido de forma elegante, mientras que Pedro, por su parte, siempre que está ejerciendo su profesión, está luciendo este estilo de vestuario. De hecho, Juan utiliza vestuario tipo uniforme en dos de sus apariciones, en las cuales, todavía trabaja en la empresa textilera.

Este patrón de vestuario presente en Pedro Villanova y Juan Núñez, va de la mano con los factores educación y actividad económica planteados en varios de los conceptos de pobreza. España (2001) dice que una de las “múltiples privaciones” (España, 2001, p.10) que caracterizan la pobreza es carecer de servicios de educación, indicador que se pone de manifiesto en los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro* y que va ligado a la forma de vestir de estos personajes principales, específicamente Pedro y Juan.

Por otra parte, en el Informe sobre Desarrollo Humano de Venezuela, Grynspan (1997) plantea que “La pobreza la hemos definido como inserción precaria en la actividad económica, social y política” (Arcos et al, 2000, p.16 cp. Liberal y Lokpez, 2004, p.39). En cuanto a Juan Núñez, si bien es cierto que no está desempeñándose laboralmente (actividad económica según señala Grynspan), sí participa políticamente dentro de su comunidad, de hecho, lidera el Partido Popular de los Trabajadores (PAPOTE), donde en principio el líder iba a ser José Gregorio Hernández, pero en pleno discurso ante los habitantes del barrio *Buena Brisa*, José Gregorio sufre una crisis, causada por una premonición y Juan, quien se encontraba a su lado, tomó el micrófono, dio un discurso, donde animó y exaltó a los espectadores invitándolos a ir a manifestar su desacuerdo en cuanto a la decisión del TSJ, apariciones correspondientes al capítulo 31.

Pobreza y colores del vestuario



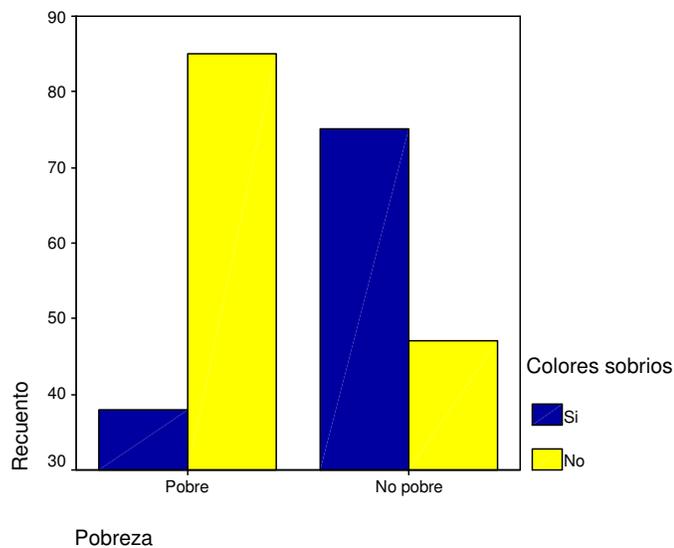
Gráfica 28. Colores del vestuario de los personajes principales pobres y no pobres

En las apariciones de los personajes principales pobres, éstos utilizan los tres tipos de colores en un porcentajes similares, tal como se observa en la gráfica 28, teniendo 31,7% los colores sobrios, 29,2% los pasteles y 39,2% los brillantes. En cambio, para los personajes principales no pobres, sí destaca un tipo de colores para su vestuario, los colores sobrios. Dicho patrón, también se ve presente en el análisis realizado por Rodrigo y Rodríguez (2004) donde se observó que los personajes principales no pobres de sexo femenino en la telenovela *Cosita Rica* utilizaban en 60,8% de sus apariciones colores sobrios. En dicha telenovela, para los personajes principales pobres de sexo femenino resaltaban los colores brillantes con 47,9%.

En cuanto al uso de los colores de los personajes principales pobres, se observa que en *Amores de Barrio Adentro* buscan proyectar una imagen de equilibrio, ya que ninguno de los tipos de colores resalta sobre los otros.

Pero es importante resaltar que tres de los cuatro personajes principales no pobres: Pedro, Dora y Alfonso, están cargados de problemas y son personas sumamente más sobrias que los personajes principales pobres. Esta diferencia de personalidad se ve claramente reflejada en el uso de los colores en las apariciones de los personajes principales de esta telenovela.

Pobreza y colores del vestuario: sobrios

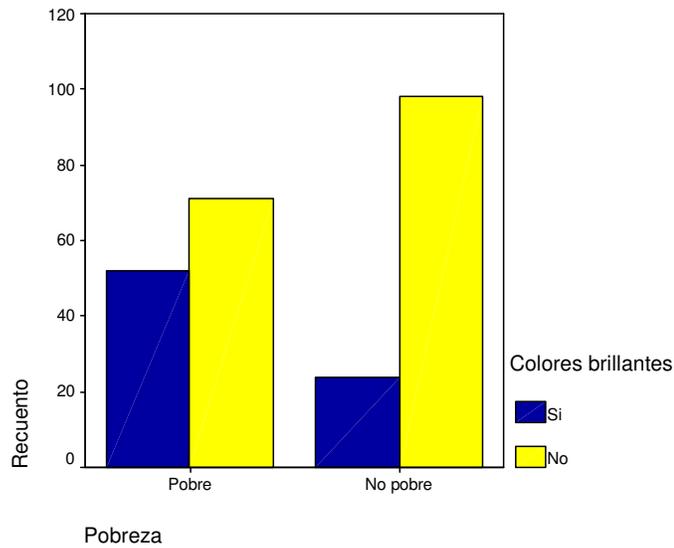


Gráfica 29. Colores del vestuario sobrios de los personajes principales pobres y no pobres

Resulta interesante que el color que sobresale en los personajes principales no pobres con 61,5% del total de sus apariciones, no es utilizado por los personajes principales pobres en 69,1%. De esa forma, tal como señalamos anteriormente, se busca que la representación visual a partir de los colores de la ropa de los personajes principales de *Amores de Barrio Adentro*, señale una diferencia.

Tal como se observa en la tabla 96, la utilización y no utilización de estos colores, se observa cruzada en la correlación de estas variables, resultando ser media baja, con un Phi de -0,307.

Pobreza y colores del vestuario: brillantes



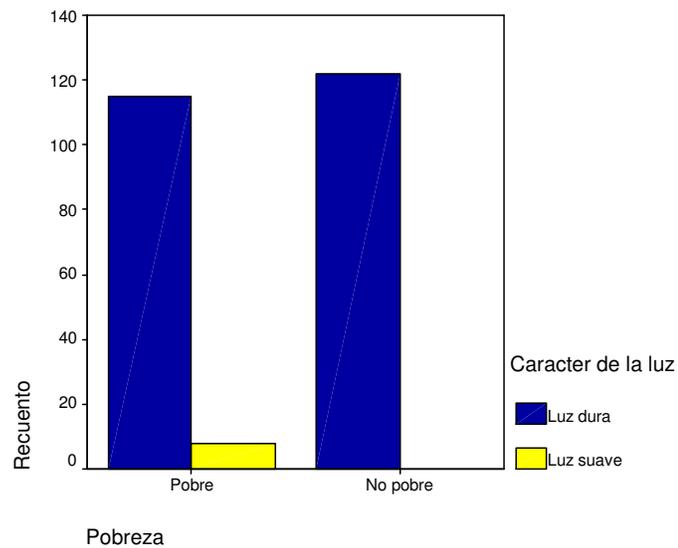
Gráfica 30. Colores del vestuario brillantes de los personajes principales pobres y no pobres

Los personajes principales pobres utilizan colores brillantes en el 42,3% de sus apariciones, dentro de las cuales, el color rojo destaca (color simbólico de los afectos al oficialismo), ya que Lucinda y Juan Núñez utilizan este color en gran parte de sus apariciones cuando asisten a marchas. Por su parte, Juan (figura 32), utiliza el rojo en otras ocasiones, de hecho, en las últimas 10 apariciones de este personaje, siempre mantiene las características de su vestuario: blue jeans y camisa roja (estilo informal y colores brillantes).



Figura 32. Juan Núñez: personaje principal pobre.
 Estilo de vestuario: informal.
 Colores del vestuario: brillantes.

Pobreza y carácter de la luz



Gráfica 31. Carácter de la luz de los personajes principales pobres y no pobres

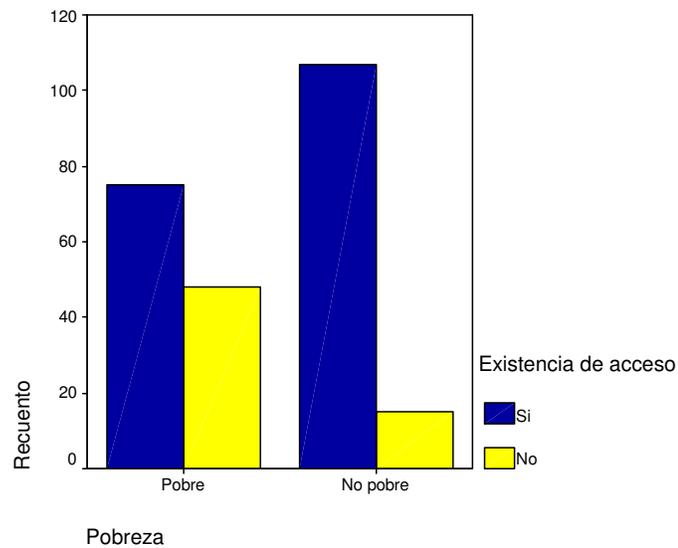
Los personajes principales no pobres nunca aparecen en set que estén iluminados con luz suave, es decir, siempre tienen las sombras marcadas y se observan los objetos y los personajes con mucho contraste

(figura 33). Esta dureza en la iluminación refleja la consistencia de sus caracteres.



Figura 33. Pedro Villanova: personaje principal no pobre.
Carácter de la luz: Luz dura

Pobreza y existencia de accesorios



Gráfica 32. Existencia de accesorios de los personajes principales pobres y no pobres

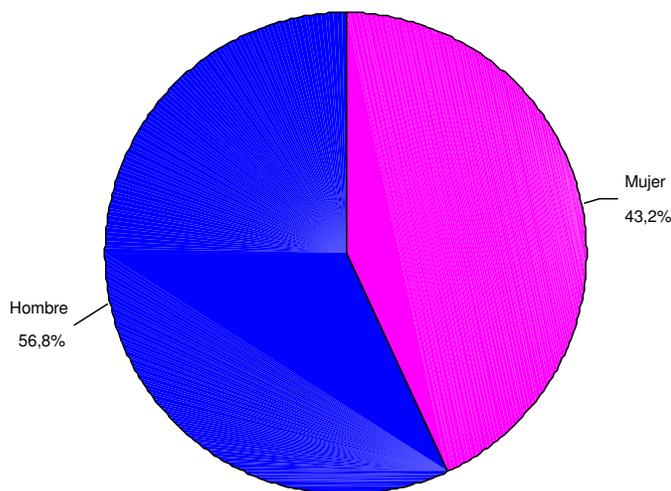
Los personajes principales pobres utilizan accesorios en el 61% de sus apariciones, pero los personajes principales no pobres los utilizan en

87,7%. Este resultado se le atribuye a que los personajes principales no pobres tienen más dinero para poder comprar accesorios.

También se puede decir que, como señala el escritor de telenovelas, Leonardo Padrón citado por Rodrigo y Rodríguez (2004), los personajes femeninos pobres son mucho más coquetos que los no pobres, buscando acentuar su feminidad sin escatimar en el uso de zarcillos, pulseras, y otros accesorios, que bien se ve reflejado en *Amores de Barrio Adentro* con un 61% de las apariciones de estos personajes.

FASE III

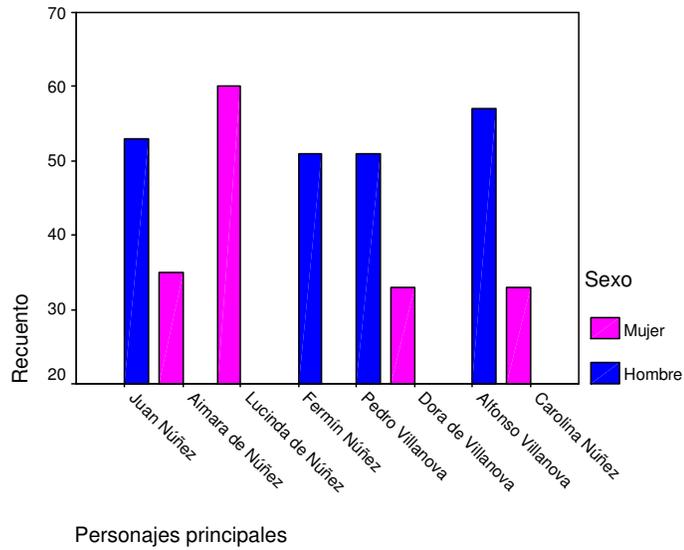
En los 12 capítulos de *Amores de Barrio Adentro* los personajes principales de sexo masculino tienen mayor número de apariciones que los personajes principales de sexo femenino, tal como se observa en la gráfica 32.



Gráfica 33. Sexo de los personajes principales

Partiendo de que *Amores de Barrio Adentro* es una telenovela ideologizante, o una producción dramática que busca otros provechos que van más allá de lo económico y que de alguna manera se mueven dentro del marco del criterio constitucional, se puede hacer la analogía entre las apariciones de personajes principales pobres y no pobres con la composición del gobierno nacional. Es decir, en *Amores de Barrio Adentro* aparecen más los hombres que las mujeres (56,8% frente a 43,2%) y el gobierno nacional está compuesto mayoritariamente por hombres. Por ejemplo, en el tren ministerial compuesto por 23 ministerios, solo cuatro de ellos (el 17,4%) son comandados por mujeres: Ministerio de Ciencia y Tecnología, Ministerio de

Industrias Ligeras y Comercio, Ministerio del Ambiente y Recursos Naturales, y Ministerio del trabajo. Los demás ministros son del sexo masculino.



Gráfica 34. Frecuencia de aparición de los personajes principales pobres y no pobres en los 12 capítulos

CONCLUSIONES

Realizada la discusión de los resultados arrojados y teniendo en cuenta que éstos sólo son válidos para la telenovela venezolana *Amores de Barrio Adentro*, se puede concluir que:

Hay diferencias significativas en la representación visual de los personajes principales pobres y no pobres en los siguientes casos:

- Los personajes principales pobres manifiestan más preocupación que los personajes principales no pobres en cuanto a la expresión de su mímica.
- La rabia se ve presente en mayor medida en los personajes principales no pobres que en los personajes principales pobres, en relación a la expresión de sus gestos.
- Los personajes principales no pobres en ninguna de las situaciones tienen gestos de miedo, mientras que los personajes principales pobres sí.
- Los personajes principales no pobres utilizan un maquillaje de estilo natural en mayor medida que los personajes principales pobres.

- Los personajes principales no pobres lucen maquillaje estilo dramático en muy pocas oportunidades, a diferencia de los personajes principales pobres, quienes sí lo utilizan con mayor frecuencia.
- Ninguno de los personajes principales no pobres tiene el cabello con canas, mientras que uno de los personajes principales pobres sí lo tiene.
- Todos los personajes principales no pobres tienen el cabello de textura lacia. Los personajes principales pobres lo tienen lacio, ondulado y rizado.
- Los personajes principales no pobres se desenvuelven en decorados sencillos casi el doble de veces que los personajes principales pobres.
- Los personajes principales pobres son los que se desenvuelven en decorados recargados, ya que los personajes principales no pobres lo hacen en muy pocas oportunidades.
- Los personajes principales no pobres desempeñan su actuación en decorados de estilo elegante. Los personajes principales pobres, están en locaciones con este tipo de decorado en muy pocas oportunidades y, cuando lo hacen, este decorado no les pertenece.
- Los personajes principales no pobres utilizan vestuario casero casi el triple de las oportunidades que los personajes principales pobres.
- Los personajes principales no pobres no utilizan prendas de vestir deportivas, pero los personajes principales pobres sí hacen uso de ellas.
- Los personajes principales pobres son quienes se visten de forma juvenil, mientras que los personajes principales no pobres no lo usan.

- Los jeans y las franelas (vestuario estilo informal) son las prendas de vestir más utilizadas por los personajes principales pobres. Los personajes principales no pobres las utilizan en poco menos de un tercio de sus apariciones.
- En sus apariciones, los personajes principales pobres se visten de forma casual la cuarta parte de las veces que lo hacen los personajes principales no pobres.
- Los personajes principales no pobres son los que utilizan el vestuario elegante y ejecutivo, a diferencia de los personajes principales pobres quienes nunca lucen este tipo de prendas.
- Los colores que predominan en las prendas de vestir de los personajes principales no pobres son los sobrios. Mientras que los colores de las prendas de vestir de los personajes principales pobres se distribuyen entre sobrios, pasteles y brillantes.
- Los personajes principales no pobres nunca ejecutan su actuación en set donde los elementos contrasten poco y las sombras no estén marcadas (luz suave). Mientras que los personajes principales pobres si lo hacen aunque en muy pocas oportunidades.
- Los personajes principales no pobres utilizan accesorios en más oportunidades que los personajes principales pobres.

No se presentaron diferencias significativas entre los personajes principales pobres y no pobres en cuanto a:

- Cantidad de movimiento de las manos.

- Expresión de la mímica: neutral.
- Expresión de la mímica: alegría.
- Expresión de la mímica: tristeza.
- Expresión de la mímica: rabia.
- Expresión de la mímica: embelesamiento.
- Expresión de la mímica: enamoramiento.
- Expresión de la mímica: pasión.
- Expresión de la mímica: miedo.
- Cantidad de movimientos faciales.
- Tipo de gesto facial.
- Expresión del gesto: neutral.
- Expresión del gesto: alegría.
- Expresión del gesto: tristeza.
- Expresión del gesto: embelesamiento.
- Expresión del gesto: enamoramiento.
- Expresión del gesto: pasión.
- Expresión del gesto: preocupación.
- Cantidad de desplazamiento.
- Estilo de maquillaje: juvenil
- Estilo de maquillaje: sensual.
- Color del cabello: negro.
- Color del cabello: rojizo.
- Color del cabello: rubio.
- Textura del cabello: afro.
- Apariencia del cabello: natural.
- Apariencia del cabello: armado.
- Estilo del decorado: humilde.
- Estilo de la ropa: uniforme.
- Estilo de la ropa: militar.

- Estilo de la ropa: playera.
- Estilo de la ropa: etiqueta.
- Estilo de la ropa: lencería.
- Colores del vestuario: pasteles.
- Intensidad de la luz.
- Tonalidad de la luz.

LIMITACIONES

- Los resultados y conclusiones de la presente investigación se refieren únicamente a la telenovela *Amores de Barrio Adentro* y no a la totalidad o a un número mayor de telenovelas venezolanas.
- La cooperativa de cineastas “El Círculo de Tiza” solo pudo suministrar a los investigadores 12 de los 52 capítulos a transmitir.
- El estudio se limita a los personajes principales pobres y no pobres, y en la muestra se observó que otros personajes no analizados tenían mayor frecuencia de aparición que algunos de los personajes principales.
- La investigación se limitó al análisis de la mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, accesorios, decorado, traje e iluminación. Limitándose a estos aspectos, el análisis deja de lado el discurso que, por ser una telenovela con carácter ideologizante, está cargado de significados dignos de estudiar.
- Debido a las limitaciones del tiempo se analizaron un máximo de tres apariciones, en cada de existir, de cada personaje principal por cada capítulo que conforma la muestra.

RECOMENDACIONES

A continuación se presentan una serie de recomendaciones, basadas en la experiencia del desarrollo del presente trabajo, para aquellas personas que deseen continuar esta línea de investigación o realizar trabajos similares a éste:

- Para realizar análisis de la representación visual, se recomienda observar la muestra sin sonido con el fin de que la palabra, el tono, la música y los efectos sonoros no influyan en la percepción de los investigadores.
- Llevar a cabo un análisis del discurso de los personajes principales pobres y no pobres de *Amores de Barrio Adentro*, y su correlación con la representación visual que estos personajes tienen.
- Desarrollar un análisis de los personajes principales pobres y no pobres de sexo masculino y femenino, tomando en cuenta que entre los hombres y mujeres observados existen diferencias significativas.
- Continuar con las investigaciones relativas a la representación visual de la pobreza en la televisión, en diferentes telenovelas y programas, de los cuales surjan hallazgos pertinentes con esta línea de investigación, que

permitan desarrollar cada vez más el complejo proceso de la representación visual en Venezuela.

- Empezar una investigación acerca de la receptividad que tiene la población pobre y no pobre en relación a la representación que de ellos se plasma en la telenovela venezolana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes Bibliográficas

Aluizio, R. (1997) Telenovelas y docudramas. Realidad y ficción. En L. Escudero y E. Verón (Ed.) *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales* (pp.105-112). Barcelona: Gedisa.

Cabrujas, J. I. (2002). Y Latinoamérica Inventó la Telenovela. Área Instituto de Creatividad y Comunicación. Caracas, Venezuela: ALFADIL Ediciones.

De La Motta, I. (1994). Enciclopedia de la comunicación. Tomos I, II, III, IV. México. Editorial Limusa. S. A.

Espada, Carolina. (2004). La telenovela en Venezuela. Caracas: Fundación Bigott.

España, L. (2001). Superar la pobreza en Venezuela: el camino por recorrer. El camino por recorrer: Documentos del Proyecto Pobreza. (pp. 7-28). (Vol. 2). Caracas, Venezuela. ACPES. UCAB.

España, L. (2004). La cultura y las causas de la pobreza en Venezuela. Detrás de la pobreza. (pp. 27-59). Caracas, Venezuela. ACPES. UCAB.

Hernández, Romera, Talents y Tordera (1983). Elementos para una semiótica del texto artístico. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid.

Kerlinger, F. Y Lee, N. (2002). Investigación del comportamiento. Métodos de Investigación en Ciencias Sociales. Cuarta edición. (Pineda, L. y Mora, I. Trads.) Ciudad de México, México. Editorial McGraw Hill Interamericana. (Trabajo original publicado en 1964).

Kerlinger, F. (1999). Investigación del comportamiento. Segunda edición. (Traducido de la tercera edición en inglés por Foundations of behavioral research). México. McGraw Hill Interamericana.

Kowzan, Tadeusz. El signo y el teatro / Tadeusz Kowzan; traducción al español m. C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid : Arco Libros, D.L. 1997.
Krippendorff, K. (1990). Metodología de análisis de contenido. España. Barcelona-Buenos Aires-México. Ediciones Paidós.

Mc Guigan, F. J. (1996) Psicología experimental. Métodos de investigación. México: Prentice Hall.

Mazziotti, Nora. (1996). La industria de la telenovela: La producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós.

Rojas Vera, L.R. (1993). La telenovela venezolana: El éxito de un negocio. Maracaibo: LUZ

Santalla, Z. (2003). Guía para la elaboración formal de reportes de investigación. UCAB. Caracas, Venezuela

Torres, G. (2001) Un sueño para Venezuela. Asociación Civil Liderazgo y Visión. (pp. 25). Caracas, Venezuela.

Ugalde, L. 2001. Cultura productiva: Superación de la pobreza y cambio de horizonte cultural-institucional. El camino por recorrer: Documentos del Proyecto Pobreza. (pp. 55-60). (Vol. 2). Caracas, Venezuela. ACPES. UCAB.

Tesis y trabajos académicos

Canorea, E. (2005). Características de la mujer presentada en la telenovela venezolana de 2000 a 2004 en función de su nivel socioeconómico. Trabajo no publicado. UCAB. Caracas, Venezuela.

Fernández-Feo, J. Quintero, P, y Velásquez X. (2005). VTV ¿El canal de todos los venezolanos? Trabajo no publicado. UCAB. Caracas, Venezuela.

Liberal, L. y Lokpez, E. (2004). Representación de la Mujer Pobre en la Telenovela Venezolana. Caso: Guerra de Mujeres. Trabajo de Grado de licenciatura no publicado. UCAB. Caracas, Venezuela.

Maduro, P. y Savelli, A. (2002). Escritura de un guión de telenovela: más allá de un simple diálogo. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. UCAB. Caracas, Venezuela.

Rodrigo, S. y Rodríguez, E. (2004). La mujer pobre en la pequeña pantalla de 9:00pm a 10:00pm: una Cosita Rica. Trabajo de grado de licenciatura no publicado. UCAB. Caracas, Venezuela.

Fuentes Electrónicas

Barreiro, R. (2004, 16 de noviembre). Preparan otro plan contra la pobreza a un año de anunciar la misión Cristo. El Universal [Homepage]. Caracas, Venezuela. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://caracas.eluniversal.com/2004/11/16/eco_art_16166A.shtml)

Browne, S. (2001). El buen gobierno y la pobreza humana. UNDP [Homepage]. Consultado el día 24 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.undp.org/dpa/spanish/opciones/2001/septiembre/opEnsayo9_01.pdf

Chacón Escamillo, J. 2004, 23 de junio. Resumen del Programa número 19: Comunicación en Tiempos de Revolución. Ministerio de Comunicación e Información (MINCI) [Homepage]. Consultado el día 13 de diciembre de la World Wide Web: <http://minci.gov.ve/radio.asp?numn=25>)

Chávez, H. (2003). Discurso en acto de la entrega de la Presidencia del Grupo de los 77. Tema: Venezuela: el sabotaje petrolero, ayuda internacional. Analítica.com Venezuela. (Homepage). Nueva York. Estados Unidos. Consultado el día 25 de agosto de 2005 de la World Wide Web: http://www.analitica.com/bitblioteca/hchavez/entrega_grupo77.asp

Chávez, H. (2004). Entrevista concedida Al Canal 7 De Argentina. (2004, 08 de julio). Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Bolivariana de Venezuela (MRE). Consultada el 09 de diciembre de la World Wide Web: <http://www.mre.gov.ve/Noticias/Presidente-Chavez/A2004/DiscurChavez190B-04.htm>

Fernández, M. (2004, 16 de noviembre). Pobreza no bajará de 54% aún con crecimiento sostenido de 9%. 2001 [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.2001.com.ve/20041116/Econom%C3%ADa/Econom%C3%ADa1.asp>)

Fuentes Nacionales (2004, 01 de septiembre). Cosita Rica: De la realidad a la pantalla chica. Nuevaprensa.com.ve [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.nuevaprensa.com.ve/ver_art.php?cod=168

Marquéz, H. (2004, 28 de junio). POLITICA-VENEZUELA: Primer round con telenovela y encuestas. Inter Press Service New Agency (IPS) [Homepage].

Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.ipsnoticias.net/interna.asp?idnews=29877>.

Martínez, I. (2004, 12 de noviembre). La telenovela chavista: El culebrón 'social' para encubrir la demagogia. ¿Un subproducto de la revolución cubana?. Cubaencuentro.com [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.cubaencuentro.com/opinion/20041113/0f772d2f8811e040c65c5fc01bde3c8a/3.html>).

Martínez, I. (2004, noviembre). Del culebrón no aristotélico: La "revolución bonita" de Hugo Chávez. Etcétera [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://etcetera.com.mx/pag131ne49.asp>

Ochoa, H. (2003, Junio). Pobreza y gobernabilidad en Venezuela. Seminario Internacional: Capital Social, Ética Y Desarrollo. Universidad Metropolitana (UNIMET) [Homepage]. Caracas. Venezuela. Consultado el día 09 de diciembre 2004 de la World Wide Web: <http://www.unimet.edu.ve/CapitalSocial/seminario/ponencias/ochoa.doc>

Pineda, S. (2004, 23 de junio). Amores de barrio adentro, en teleserie de "Revolución Chavista". Starmedia [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.starmedia.com/articulos/2336538.html>)

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) (2000). Informe sobre el desarrollo humano en Venezuela. Caminos para superar la pobreza. Capítulo 1: Desarrollo Humano y pobreza. UNDP [Homepage]. Consultado el día 25 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.pnud.org.ve/idh2000_2/capitulo_i.pdf

RAE. Real Academia Española [Homepage]. Consultado el 26 de enero de enero 2005 de la World Wide Web: <http://www.rae.es/>

Radio Nacional de Venezuela (RNV). (2004, 23 de junio). Estreno de "Amores de Barrio Adentro": Chalbaud: El deber de la televisión es culturizar. Gobierno en línea [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: http://www.gobiernoenlinea.ve/noticias/viewNewsUser01.jsp?id_noticia=19309)

Sabino, C. (1996). La Pobreza en Venezuela. Universidad Marroquin (UFM) [Homepage]. Guatemala. Consultado el día el 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://paginas.ufm.edu/sabino/Pobreza-PyA.htm>

Santos, M. 2004. cp. Fernández, M. 2004. Pobreza no bajará de 54% aún con crecimiento sostenido de 9%. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.2001.com.ve/20041116/Econom%C3%ADa/Econom%C3%ADa1.asp>)

Sin autor (2004). Misión Barrio Adentro. Consultado el día 20 de agosto de 2005 de la World Wide Web:

<http://www.barrioadentro.gov.ve/>).

Sin autor. (2004, 10 de marzo). Billeto oficial divide a cineastas. Cadenaglobal.com [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.cadenaglobal.com/Default.asp?pgm=detail&Not=65280&Sec=1>

Sin autor. (2004, 4 de agosto). Política y Pasión: El populismo chavista utiliza los culebrones como propaganda. Diarioexterior.com [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

<http://www.eldiarioexterior.com/noticia.asp?idarticulo=1481>

Sin autor. (Sin fecha). Comienza serie "Amores de Barrio Adentro" sobre crisis venezolana. Radio Nederland Wereldomroep [Homepage]. Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.rnw.nl/sp/toolbar/radioenlace_250604.html)

Sin autor (2005). Manual del tesista de Comunicación Social de la UCAB. UCAB [Homepage]. Consultado el día 21 de marzo de 2005 de la World Wide Web: <http://www.ucab.edu.ve/ucabnuevo/index.php?pagina=2166>

Sin autor (2005). Consultado el 03 de agosto de 2005 de la World Wide Web: http://www.vtv.gov.ve/Quienes_Somos.php)

Sin autor (2004). Consultado el día 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web:

http://www.mw.nl/tollbar/radioenlace_250604.html).

Sin autor (2004, 22 de junio). VTV Estrena Hoy Amores De Barrio Adentro. Ministerio de Comunicación e Información (MINCI). [Homepage]. Consultado el día 24 de octubre del 2004 de la World Wide Web:

<http://www.minci.gov.ve/noticia.asp?numn=1707>

Torres López, J. y Montero Soler, A. (2004). ¿Hay más pobres en Venezuela con Hugo Chávez?. Observatorio de la Economía Latinoamericana, N° 32. Consultado el 09 de diciembre de 2004 en la World Wide Web:

<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/ve/tlms-pob.htm>

VTV/MINCI/ZC. (2004, 22 de junio). Desde el Teatro Teresa Carreño VTV estrena hoy Amores De Barrio Adentro. Ministerio de Comunicación e Información (MINCI) [Homepage]. Consultado el 27 de noviembre de 2004 de la World Wide Web: <http://www.minci.gov.ve/noticia.asp?numn=1707>)

Revistas y periódicos

Rondón, A. (2002) Medio siglo de besos y querellas, la telenovela nuestra de cada día. Comunicación N^o 120.

Tablante L. (2004). Pobreza y medios de comunicación: lo que nos cuentan y lo que nos contamos. Comunicación, N^o 128, 20-25).

Valdivieso, L. (2002). Los Apuntes. (pp. 7-6 .- 7-9). Sexto Semestre. Escuela de Comunicación Social. UCAB. Caracas, Venezuela.

Sin autor (2003, Agosto 02), Por Estas Calles. El Nacional. Cuerpo E, p. 14.

ANEXO A

Validación del instrumento
por expertos

ANEXO B

Confiabilidad del instrumento
por expertos

ANEXO C

Observación de cada uno de los personajes principales

A continuación, como ANEXO C, se presenta el instrumento utilizado para la presente investigación. Cada hoja atañe a cada aparición de cada uno de los personajes principales, al mismo tiempo, hay dos hojas por cada aparición, las cuales están colocadas seguidas, correspondientes a cada investigador.

Las apariciones están numeradas y esos números se relacionan con la ubicación que tienen dentro de la tabla de datos de SPSS. Esta tabla de datos está dentro del CD de anexos.

La presente tabla indica el nombres del personaje, su número de apariciones en la muestra y; desde y hasta qué número va su clasificación dentro de la base de datos de SPSS.

Personaje	Apariciones en la muestra	Tabla de datos de SPSS	
		Desde	Hasta
Juan Núñez	32	01	32
Aimara de Núñez	26	33	58
Lucinda Núñez	33	59	91
Fermín Núñez	32	92	123
Pedro Villanova	33	124	156
Dora de Villanova	26	157	182
Alfonso Villanova	35	183	217
Carolina Villanova	28	218	245

Tabla 106. Correspondencia entre el *instrumento* y su ubicación en la base de datos de SPSS

ANEXO D

Time codes

Aparición de los personajes principales
en los 12 capítulos de la muestra