



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Maestría en Gestión y Políticas Culturales

La Ópera en Venezuela:
Una Visión del Sector y su Gestión Cultural entre 2016-2019
Trabajo de Grado presentado para optar al Título de
Magister Scientiarum en Gestión y Políticas Culturales

Tutora:
Adriana Antonia Alfonzo Luis
C.I. 14.276.304

Autora:
Francis Andreina Poleo Hernández
C.I. 11.677.747

Caracas, Febrero de 2020



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**



CONSTANCIA DE ASIGNACIÓN DEL NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL

Yo, **RAMÓN EDUARDO CORTEZ MATEUS**, venezolana, mayor de edad, titular de la cédula de identidad N° 17.115.898, en mi carácter de Director de Programa de Servicios Técnicos Bibliotecarios, Según consta en Providencia Administrativa N° 064-2019 de fecha 17 de septiembre 2019, emanada de la Dirección del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas en uso de la atribución legal contenida en el Artículo 14° de la Ley de Depósito Legal, en concordancia con los Artículos 31° y 41° del Reglamento de la citada Ley; por medio del presente documento doy constancia que se le ha asignado a el editor / productor: FRANCIS POLEO.

TÍTULO DE LA OBRA / PRODUCTO / PRODUCCIÓN	NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL
La Ópera en Venezuela: Una Visión del Sector y su Gestión Cultural entre 2016-2019.	DC2021000675

Cabe destacar que el (los) número (s) indicado (s) deberá (n) ser impreso (s) conforme a lo establecido en los Artículos 16°, 17°, 18° y 19° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal, y deberá consignar ante la División de Depósito Legal los ejemplares de la obra, producto o producción dentro de los treinta (30) días siguientes a su publicación y antes de su circulación, distribución y venta. En consecuencia dentro del lapso antes citado, deberá remitir un escrito indicando la cantidad de ejemplares que consigna con las especificaciones contenidas en los Artículos 15° y 21° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal. El incumplimiento de las obligaciones que impone la Ley de Depósito Legal, acarreará la imposición de una multa conforme a lo previsto en el artículo 11° en concordancia con el Artículo 51° del Reglamento de la citada Ley. El número asignado de Depósito Legal es valido para el año en curso tal y como lo contempla el artículo 31 del Reglamento de la Ley de Depósito Legal. En caso de que el número otorgado no sea utilizado, el mismo deberá ser devuelto por medio de notificación a la División de Depósito Legal, tal y como lo contempla el Artículo 34° del citado Reglamento. Constancia que se expide en Caracas, el día Lunes, 24 de Mayo de 2021.

RAMÓN EDUARDO CORTEZ MATEUS



24639



DC2021000675



Universidad Central de Venezuela
 Facultad de Humanidades y Educación
 Comisión de Estudios de Postgrado
 Maestría en Gestión y Políticas Culturales



VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el Trabajo de Grado presentado por: FRANCIS ANDREINA POLEO HERNÁNDEZ, Cédula de identidad N° 11.677.747, bajo el título "LA ÓPERA EN VENEZUELA: UNA VISIÓN DEL SECTOR Y SU GESTIÓN CULTURAL ENTRE 2016-2019", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGISTER SCIENTIARUM EN GESTIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES**, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día **22 de Marzo de 2021 a las 08:00 AM.**, para que la autora lo defendiera en forma pública, lo que ésta hizo bajo la modalidad online a través de la plataforma Zoom de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales; mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con las ideas expuestas por la autora, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.



2/3

Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado cumplió con los criterios fundamentales de evaluación por constituir un aporte a un área poco explorada en el país, considerando al sector de la ópera desde su condición cultural y productiva, pues toma en cuenta la cadena de valor que la acompaña, en términos de creación, producción, difusión y consumo. Ofrece un diagnóstico y una caracterización del sector de la ópera en Venezuela y permite vislumbrar propuestas concretas a las organizaciones que conforman el sector.

3.- El jurado por unanimidad decidió otorgar la calificación de **EXCELENTE** al presente trabajo por considerarlo de excepcional calidad, excelente calidad y rigor teórico, con suficiente explicación justificativa y metodológica empleada que contribuye significativamente al desarrollo de la Línea de Investigación referida a la Gestión Cultural, innovación y economía creativa y de la cultura. En tal sentido, el jurado por unanimidad recomienda su **PUBLICACIÓN** por lo argumentado anteriormente.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los **22** días del mes de **Marzo** del año 2021, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como Coordinadora del jurado la **Profesora Adriana Antonia Alfonzo Luis**. Atendiendo a lo indicado en el numeral 6 de la Resolución N° 331 emitida por el Consejo Universitario de la Facultad de Humanidades y Educación el 10/01/2021, firma y da fe de este acto el **Profesor Carlos Enrique Guzmán**, titular de la Cédula de Identidad N° 5.610.738, **Coordinador del Programa de Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela,** además el



referido Coordinador del Programa hace constar que el acto se realizó por medios telemáticos síncronos, con la participación de todos los participantes de forma virtual.



Prof. MORAIMA BEATRIZ GUANIPA URDANETA
C.I. N° 7.604.299
Universidad Central de Venezuela
Profesora Asociada




Prof. ANA SOFÍA AFANADOR ÁLVAREZ
C.I. N° 7.959.680
Universidad Audiovisual de Venezuela
Profesora Asociada




Prof. ADRIANA ANTONIA ALFONZO LUIS
C.I. N° 14.276.304
Universidad Central de Venezuela
Profesora Asistente
Tutora




Prof. CARLOS ENRIQUE GUZMÁN CÁRDENAS
C.I. N° 5.610.738
Universidad Central de Venezuela
ININCO-UCV
Coordinador del Programa de Postgrado
Maestría en Gestión y Políticas Culturales



DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo y el esfuerzo de mi recorrido por esta maestría, al motor que me ha acompañado toda la vida, encendiendo mi pasión, coronando mis logros y alegrías, iluminando mis horas sombrías e inspirándome para abrirme hacia nuevos caminos: la música, llama eterna de energía universal.

AGRADECIMIENTOS

A mi esposo y a mi hijo, por ser mis mayores maestros y confiar en mis capacidades, brindándome amor, apoyo y paciencia en todas las aventuras que emprendo.

A mi madre, con cuyo amor y lucha incansable me demuestra cómo se deben enfrentar los retos y a no desistir jamás.

A mi tutora Adriana Alfonzo, cuya claridad y tenacidad permitió que llevara a buen término esta nueva meta.

A todos los gestores, artistas y productores especialistas de la ópera que me brindaron su tiempo, experiencia y conocimiento del medio para poder realizar esta investigación en beneficio de tan valioso sector artístico.

Al profesor Carlos Guzmán, quien con su perseverancia mantiene viva esta Maestría para el beneficio de nuevas generaciones de custodios y amantes de los acervos culturales, y por extensión, para el beneficio de la sociedad.

A todos los maravillosos profesores con los que tuve la oportunidad de aprender en esta maestría, los cuales reformularon y elevaron mi visión de lo que significa ser un profesional.

A mi súper equipo campeón: Rocío, Alicia, Johana, Silenia, Rosita y Francisco, los hermanos que encontré en esta experiencia y que me han brindado valiosas enseñanzas más allá de lo académico.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Constancia de Depósito Legal.....	ii
Veredicto del Jurado.....	iii
Dedicatoria.....	vi
Agradecimientos.....	vii
Lista de Tablas.....	xi
Lista de Gráficos.....	xiii
Resumen... ..	1
Introducción.....	2
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA.....	4
1.1 Planteamiento del problema.....	4
1.2 Objetivos de la investigación.....	10
1.3 Justificación.....	10
1.4 Antecedentes de la investigación.....	12
CAPÍTULO II. ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR DE LA ÓPERA.....	15
2.1 La ópera y su complejidad.....	15
2.2 La ópera como sector cultural y productivo.....	18
2.2.1 La ópera como sector productivo.....	18
2.2.2 La ópera como sector cultural.....	20
2.3 Estructura del sector de la ópera.....	20
2.3.1 Estructura de la ópera en el mundo.....	21
2.3.2 Estructura de la ópera en Venezuela hasta 2015.....	23
2.4 Funcionamiento del sector de la ópera.....	24
2.4.1 Funcionamiento de la ópera en el mundo.....	25
2.4.1.1 El financiamiento en la ópera.....	26

2.4.1.2 La dependencia de recursos y enfermedad de los costos.....	27
2.4.1.3 Cadena de valor del sector de la ópera.....	28
2.4.2 Funcionamiento de la ópera en Venezuela hasta 2015.....	32
CAPÍTULO III. GESTIÓN CULTURAL EN LA ÓPERA.....	34
3.1 Noción de cultura.....	34
3.2 Economía cultural.....	35
3.3 Noción de Gestión Cultural.....	36
3.4 La relación entre la gestión cultural y las políticas culturales.....	38
3.5 Modelos de gestión cultural de acuerdo a Martinell (2014).....	40
3.6 Gestión cultural en la ópera.....	43
3.6.1 Gestión cultural de la ópera en el mundo.....	43
3.6.2 Gestión cultural de la ópera en Venezuela.....	46
3.6.2.1 Contexto venezolano (2016-2019).....	49
3.6.2.2 Fundamentos legales de la ópera en Venezuela.....	51
CAPÍTULO IV. METODOLOGÍA.....	52
4.1 Tipo de investigación.....	52
4.2 Diseño de la investigación.....	53
4.3 Selección de técnicas.....	55
4.4 Operacionalización de variables.....	62
4.5 Etapas operativas de la investigación.....	63
CAPÍTULO V. ANÁLISIS DE RESULTADOS	64
5.1 Estructura del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019).....	64
5.1.1 Categorización de respuestas.....	64
5.1.2 Análisis de respuestas.....	66
5.1.3 Caracterización.....	67
5.2 Funcionamiento del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019).....	72

5.2.1 Categorización de respuestas.....	72
5.2.2 Análisis de respuestas.....	75
5.2.3 Caracterización.....	82
5.3 Gestión cultural del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019).....	84
5.3.1 Categorización de respuestas.....	84
5.3.2 Análisis de respuestas.....	93
5.3.3 Caracterización.....	107
5.4 Modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela según Martinell.....	113
5.4.1 Categorización de respuestas.....	113
5.4.2 Análisis de respuestas.....	123
5.4.3 Tipificación.....	138

CAPÍTULO VI. PROPUESTA PARA EL MEJORAMIENTO DEL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA Y SU GESTIÓN CULTURAL....	143
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	152
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	160

LISTA DE TABLAS

N°	TÍTULO	PÁG.
1	AUTORES QUE FUNDAMENTAN LA INVESTIGACIÓN	14
2	ACTIVIDADES PRIMARIAS DEL SECTOR DE LA ÓPERA	29
3	ACTIVIDADES SECUNDARIAS DEL SECTOR DE LA ÓPERA	29
4	CARACTERÍSTICAS DE LA POLÍTICA CULTURAL EN VENEZUELA	39
5	RESEÑAS CURRICULARES DE LOS ESPECIALISTAS	60
6	CRONOLOGÍA DE ÓPERAS PRODUCIDAS EN VENEZUELA (2015-2019)	61
7	ETAPAS OPERATIVAS DEL PROYECTO	63
8	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DE LA ESTRUCTURA DEL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019)	64
9	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DEL FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019)	72
10	CARACTERIZACIÓN DEL FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	82
11	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019): RECURSO HUMANO	84
12	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019): RELACIONES QUE SE ESTABLECEN	86
13	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019): ACTIVIDADES QUE SE REALIZAN	88
14	CATEGORIZACIÓN DE LAS RESPUESTAS ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019): BIENES Y SERVICIOS QUE SE PRODUCEN	89
15	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS ACERCA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019): CONTACTO CON LA COMUNIDAD	91

16	ORGANIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019)	100
17	CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL EN EL RECURSO HUMANO DE LA ÓPERA (2016-2019)	107
18	CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL EN CUANTO A LAS RELACIONES QUE SE ESTABLECEN EN EL SECTOR DE LA ÓPERA (2016-2019)	108
19	CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DE LAS ACTIVIDADES EN EL SECTOR DE LA ÓPERA (2016-2019)	109
20	CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL EN LOS BIENES Y SERVICIOS DEL SECTOR DE LA ÓPERA (2016-2019)	111
21	CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA PARA EL CONTACTO CON LA COMUNIDAD (2016-2019)	112
22	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS SOBRE LA DEDICACIÓN A LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS POR PARTE DE LAS ORGANIZACIONES PRODUCTORAS (2016-2019)	113
23	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS SOBRE LA COMPLEJIDAD DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS EN VZLA (2016-2019)	114
24	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS SOBRE FINANCIAMIENTO DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS EN VZLA (2016-2019)	116
25	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS SOBRE LOS CONTENIDOS DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS EN VZLA (2016-2019)	118
26	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS SOBRE LA CALIDAD DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS EN VZLA (2016-2019)	119
27	CATEGORIZACIÓN DE RESPUESTAS ACERCA DEL IMPACTO GEOGRÁFICO DE LOS PROYECCTOS DEL SECTOR DE LA ÓPERA (2016-2019)	121
28	MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL DE LA ÓPERA SEGÚN MARTINELL (2014)	140
29	MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL PREDOMINANTES	142

LISTA DE GRÁFICOS

N°	TÍTULO	PÁG.
1	DIMENSIONES CONCEPTUALES DE LA ÓPERA	16
2	ÁMBITOS CULTURALES	19
3	ESTRUCTURA DEL SISTEMA ESCÉNICO ESPAÑOL	22
4	CADENA DE VALOR DEL SECTOR DE LA ÓPERA	31
5	VARIABLES DEL CONTEXTO QUE INCIDEN EN LOS MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL	42
6	ARISTAS FUNDAMENTALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA ENTREVISTA	56
7	LEYENDA DEL GRÁFICO DE LA ESTRUCTURA DEL SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	68
8	ESTRUCTURA DEL SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	69
9	ESTRUCTURA INTERNA DE LOS AGENTES DEL SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	71
10	CIRCUITO DE LOS GASTOS FUNDAMENTALES DE LAS PRODUCCIONES DE ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	79
11	DISTRIBUCIÓN DEL PRESUPUESTO DE LAS PRODUCCIONES DE ÓPERAS EN VENEZUELA (2016-2019)	80
12	RELACIONES ESTABLECIDAS EN EL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA (2016-2019)	97
13	BIENES Y SERVICIOS GENERADOS EN EL SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA (2016-2019)	103
14	IMPACTO GEOGRÁFICO DE LOS PROYECTOS OPERÍSTICOS VENEZOLANOS (2016-2019)	137

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Maestría en Gestión y Políticas Culturales

**La Ópera en Venezuela:
Una Visión del Sector y su Gestión Cultural entre 2016-2019**

Tutora:

Adriana A. Alfonzo L.
C.I. 14.276.304

Autora:

Francis A. Poleo H.
C.I. 11.677.747

Resumen

La presente investigación analiza el sector venezolano de la ópera en cuanto a su estructura, funcionamiento y gestión cultural durante el período 2016-2019. El desarrollo teórico aborda la gestión cultural, modelos de gestión según Martinell (2014), políticas culturales, producción, financiamiento, estructura y funcionamiento de la ópera como sector cultural y productivo desde el punto de vista de los agentes productores. La investigación se enmarca en la línea de investigación de Gestión Cultural, Innovación y Economía Creativa y de la Cultura de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela. La interpretación de la información se realiza desde la perspectiva del paradigma del interaccionismo-simbólico. Desde el punto de vista metodológico es una investigación de tipo descriptiva y de enfoque cualitativo con un diseño de tipo documental y de campo organizado en tres fases. Fase 1: revisión documental acerca de las teorías y temáticas pertinentes. Fase 2: investigación de campo a través de entrevistas semiestructuradas para la recolección de información acerca de la estructura, funcionamiento, gestión cultural y modelos de gestión del sector entre 2016-2019. Fase 3: caracterización de estructura, funcionamiento y gestión cultural de la ópera en Venezuela, tipificación de los modelos de gestión según las variables de Martinell (2014) y elaboración de una propuesta para el mejoramiento del sector de la ópera en Venezuela y su gestión cultural a través de puntos claves de acción. Para concluir, se presentan las correspondientes conclusiones y recomendaciones de investigación.

Palabras claves: ópera, Venezuela, estructura, funcionamiento, gestión cultural, modelos.

Introducción

La ópera es una actividad artística y cultural que consiste en el disfrute de las representaciones escénicas de composiciones musicales basadas en textos teatrales, la misma surgió en Florencia a finales del s. XVI y desde entonces ha trascendido sus fronteras arraigándose en los distintos continentes del planeta (Neef, 1999). Su producción es sumamente compleja y altamente costosa debido a la combinación de una multiplicidad de disciplinas y oficios, esto genera que el sector productivo y cultural que se construye alrededor de este arte posea una estructura y funcionamiento igualmente complejos, por ende, la gestión que articula a este sector y lo pone al servicio de la sociedad también es compleja y dinámica (Towse, 2003).

En Venezuela, el sector de la ópera y su gestión cultural comenzaron a desarrollarse en el siglo XVIII con la construcción de teatros coloniales más ambiciosos a nivel de la exhibición escénico-musical, la creación de sociedades musicales que se organizaron para formar el recurso humano necesario, la composición de las primeras óperas, la adquisición de los implementos requeridos y el intercambio con compañías profesionales europeas (Díaz, 2015). La ópera en Venezuela siguió desarrollándose hasta alcanzar su esplendor en los años 80 con la confluencia de las más grandes luminarias internacionales en el Teatro Municipal de Caracas y la inauguración de uno de los teatros más modernos del mundo para el momento, el Complejo Cultural Teatro “Teresa Carreño” (Goyo, 1998).

Hoy en día, este sector se encuentra en un período de adaptación frente a una profunda crisis económica (Planchart, 2018) que ha afectado a todos los ámbitos productivos del país (Sierra, 2017), lo que se evidencia a través del marcado descenso en las producciones operísticas a partir del año 2016 (Ópera Venezuela, 2015-2019), aunado a estas circunstancias en los últimos años no se han generado datos que den a conocer el alcance de la adaptación o transformación de este sector.

Atendiendo a las razones anteriormente expuestas se desarrolla la presente investigación con el objetivo de analizar el sector de la ópera en Venezuela en cuanto

a su estructura, funcionamiento y gestión cultural durante el período 2016-2019. Es importante resaltar que analizar la estructura, funcionamiento y gestión cultural del sector venezolano de la ópera permite establecer una visión amplia de sus condiciones actuales de producción, mediante esta información se pueden identificar puntos de acción a través de los cuales generar cierto impacto y a largo plazo producir modificaciones significativas en pro del mejoramiento del sector.

Esta investigación se enmarca en la línea de investigación de Gestión Cultural, Innovación y Economía Creativa y de la Cultura de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela. Su desarrollo teórico aborda tanto a nivel general como en Venezuela, temas como: la gestión cultural, las políticas culturales, la producción, el financiamiento, la estructura, el funcionamiento y la definición de la ópera como sector cultural y productivo. Una teoría focal es la publicación de Martinell (2014) en torno a los modelos de gestión cultural, brindando una especial atención a la gestión cultural en las disciplinas artísticas.

Desde el punto de vista metodológico la investigación es de tipo descriptiva, de enfoque cualitativo y su diseño es de tipo documental y de campo desarrollado en tres fases: en la fase 1 se realizó una revisión documental acerca de las temáticas pertinentes y los productores de ópera activos en Venezuela entre 2016-2019. En la fase 2 se llevó a cabo una investigación de campo por medio de entrevistas semiestructuradas para recolectar información sobre las características de estructura, funcionamiento, gestión cultural y modelos de gestión predominantes en la ópera en Venezuela entre 2016-2019. La fase 3 consiste en las caracterizaciones de la estructura, el funcionamiento y gestión cultural del sector venezolano de la ópera entre 2016-2019, la tipificación de los modelos de gestión cultural predominantes de acuerdo a las variables de Martinell (2014) y la elaboración de una propuesta de mejoramiento para el sector venezolano de la ópera y su gestión cultural en base a puntos claves de acción con la finalidad de contribuir con el desarrollo de un valioso sector artístico y cultural cuya gestión ha sido escasamente estudiada sobre todo a nivel nacional.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

La ópera es un drama escénico con acompañamiento instrumental en el que el canto tiene la función primordial de ser el vehículo principal para retratar la acción dramática y las emociones de los personajes (Lathan, 2008: 1084). En principio fue un espectáculo producto de la cultura europea, pero progresivamente logró trascender sus fronteras y arraigarse en todos los continentes como una disciplina artística sumamente compleja debido a la integración de la literatura, la música, la actuación, la plástica, las proyecciones escenográficas, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, técnica, la danza y la coordinación administrativa que garantiza el resultado artístico (Matabosch, 2018). Esta complejidad ha producido que esta disciplina alcance diversas dimensiones: como arte (Neef, 1999), como espectáculo (Allier, 2018), como actividad cultural (UNESCO, 2009), como industria cultural (UNESCO, 2010) y como sector cultural y productivo, siendo este último el sentido que se emplea en lo sucesivo, entendiendo como sector cultural y productivo al conjunto conformado por actividades culturales, bienes culturales, sujetos que los desarrollan y que los disfrutan, actores públicos que intervienen y problemáticas que surgen en cada uno de los mercados en los que se desarrollan estas actividades (Arroyo, 2014).

El mantenimiento del sector de la ópera en el tiempo y su expansión mundial se ha debido a una ardua labor de gestión cultural, concibiéndola como una labor profesional de quienes ponen en contacto a la cultura con la sociedad (Banús, 2013). Esta gestión cultural cuando ha estado bajo el apoyo y la orientación de políticas culturales certeras ha logrado dejar huella en el desarrollo del sector de la ópera a nivel mundial, con ejemplos como el nivel alcanzado por la ópera de New York, la

ópera de Viena, o la ópera en Milán (Towse, 2003). En Venezuela el sector de la ópera también ha alcanzado momentos relevantes a lo largo de su historia, tales como la fundación de la primera compañía ópera del país con la realización de giras internacionales en 1808 (Díaz, 2015), la importancia alcanzada por el Teatro Municipal de Caracas en el mercado internacional en el último tercio del siglo XX y la inauguración del complejo cultural Teatro “Teresa Carreño” en la década de los 80 como el teatro más innovador de latinoamérica y uno de los más modernos del mundo para el momento (Goyo, 1998).

En la actualidad, el sector venezolano de la ópera al igual que el resto de los ámbitos productivos nacionales, ha sido transformado tras atravesar por un proceso de sobrevivencia y adaptación ocasionado por la intensa y prolongada crisis económica, política y social que sufre el país (Sierra, 2017). La ópera se ha visto afectada por esta situación mermando en la calidad y cantidad de sus producciones (Planchart, 2018), lo que se hace evidente a partir del año 2016 con el descenso en un 35% de los montajes producidos a nivel nacional con referencia al año anterior, alcanzando en el año 2017 el descenso más pronunciado en un 65% con respecto al 2015 de acuerdo a las publicaciones de Ópera Venezuela (2015-2019).

Paralelamente, a nivel mundial la ópera ha alcanzado en los últimos años un alto nivel de desarrollo en las producciones (Cuenca, 2017), según Operabase (2019) hay más de 25.000 representaciones de óperas cada año en el mundo, y de acuerdo a información publicada por Cuenca (Op. cit.), la ópera está experimentando un alto crecimiento en la audiencia sobre todo en la población joven y se ha convertido en uno de los temas de mayor importancia y actualidad dentro del sector cultural, siendo parte fundamental del “Programa Europa Creativa para el horizonte 2014-2020” de la Comisión Europea.

En Asia, el grupo SRILT, que es una organización propuesta por el Grupo de Arte y Entretenimiento de China (CAEG), establece programas de intercambio con los teatros más importantes de Europa, Asia y Latinoamérica para realizar representaciones a lo largo de la “Ruta de la Seda”, del mismo modo se establecen

acuerdos de cooperación internacional para impulsar el desarrollo de este arte a nivel mundial, un ejemplo de esto fue la donación recibida por el Teatro Solís de Montevideo, Uruguay, la cual consistió en equipos técnicos de luz y audio por un valor estimado de un millón de dólares (OLA, 2019).

En el 2019 la organización internacional “OPERA América” seleccionó a 15 participantes de los Estados Unidos, Canadá, Europa y América Latina para su programa Intensivo de Liderazgo durante el año 2020 (2020 Leadership Intensive program) a modo de contribuir con el mejoramiento de la gestión en el sector de la ópera de diversos países, los participantes fueron seleccionados entre las organizaciones asociadas a OPERA América: Opera.ca, Opera Europa y Ópera Latinoamérica. Otro movimiento importante se lleva a cabo en Latinoamérica donde se está desarrollando un plan que comprende una serie de encuentros durante el año 2020 con sedes rotativas entre los países miembros de la organización Opera Latinoamérica, estos encuentros se llevarán a cabo con la finalidad de tratar las diversas problemáticas que aquejan al sector de la ópera en la región (OLA, 2019).

Venezuela, tras ser un importante motor de la ópera en Latinoamérica y una ruta obligatoria de las estrellas internacionales más importantes en este ámbito, hoy en día no forma parte de estos grandes movimientos, organizaciones y tratados que se están llevando a cabo en el mundo, la dinámica de su gestión cultural parece haber sido reducida a luchar porque no desaparezca este sector en el país; retomar el nivel que había alcanzado necesitará en primera instancia conocer realmente su situación actual, qué medidas se han llevado a cabo para seguir funcionando y sobre todo poseer información concreta acerca del alcance de la adaptación o transformación de este sector, pero en los últimos años no se han generado datos acerca de los sectores culturales del país, en cambio, según Guzmán (2009), en Venezuela ha imperado la carencia de información, la falta de clasificación estadística y el desconocimiento del impacto poblacional de las actividades culturales.

Si miramos más atrás en busca de orientación desde la perspectiva de una mejor época en el sector, encontramos que a lo largo de la historia de este género en el país

no se han realizado investigaciones ni se ha publicado material alguno acerca de la ópera en Venezuela desde el punto de vista de su gestión cultural.

Aunado a esto, las investigaciones a nivel internacional que puedan ser empleadas para entender la dinámica de la gestión cultural en la ópera son realmente escasas, ya que mayormente se ha estudiado a la ópera generalizándola dentro del conjunto de las artes escénicas, obviando las diferencias que hacen única a esta disciplina. En este sentido es importante considerar lo expresado por Frey (2018), quien expone que las características únicas de cada arte escénica a su vez llena de singularidades la gestión de sus procesos de producción.

Asimismo, en muy pocos casos las investigaciones acerca de la gestión cultural en las disciplinas artísticas identifican o analizan los modelos de gestión cultural desarrollados, en este sentido, Martinell (2014) resalta la importancia de estudiar los modelos de gestión cultural, ya que los mismos establecen qué respuestas de producción se establecen ante las dinámicas del mercado y qué factores conectan a la gestión cultural con las políticas culturales, el estudio de los modelos expresa las prioridades en cuanto a la producción de bienes y servicios culturales y las diferencias en cuanto al alcance de cada modelo, de este modo se puede determinar qué patrones en el sector son los más favorables, o por el contrario los más perjudiciales. Al respecto, Martinell (2014) formula una propuesta donde establece una serie de parámetros para identificar y analizar los modelos de gestión en los sectores culturales, en este punto es importante resaltar la consideración que el autor mantiene a lo largo de su propuesta en cuanto a la complejidad de las disciplinas artísticas y la importancia de tomar en cuenta las particularidades de cada sector cultural para el estudio de su gestión cultural, según el autor, se hace imperante producir estudios que atiendan específicamente a cada disciplina artística en su entorno particular para poder brindarle a los gestores una perspectiva más acertada y profunda del medio en el que se desenvuelve.

Además de la gestión cultural y los modelos de gestión, otros aspectos importantes a analizar para entender la realidad actual del sector venezolano de la

ópera son su estructura y funcionamiento, estos factores también han sido escasamente abordados en las artes escénicas. Según Chiavenato (2007), estudiar la estructura en una organización o en un sector permite conocer el orden existente de las partes que componen dicha realidad, sus relaciones, intercambios, dependencias y jerarquías. Chiavenato (Op. cit.) expresa que los cambios en las estructuras de las organizaciones producen un efecto constante en la sociedad y en la vida de las personas, de modo que la estructura de un sector cultural puede determinar el impacto que el mismo tiene en la comunidad.

Por otra parte, el estudio del funcionamiento refleja la manera en que las tareas son puestas en práctica para el cumplimiento de los objetivos (Pérez y Merino, 2010). Según Chiavenato (2007), la importancia de estudiar el funcionamiento de un sector o de una organización radica en que al obtener información sobre sus características se puede llegar a entender cómo cambiar dicho funcionamiento, de modo que para encontrar alternativas de cambios favorables en el sector operístico venezolano se debe conocer previamente cómo está funcionando actualmente.

En conclusión, la ópera es un área sometida constantemente a una diversidad de agentes y comportamientos que la hacen compleja y dinámica, y esta complejidad abarca tanto su gestión cultural como su estructura y funcionamiento, por lo tanto, el análisis de la complejidad de estos factores dentro de las circunstancias particulares que atraviese este sector en cada región producirá una mejor aproximación a su realidad, y mientras mejor sea la aproximación a esa realidad más certeras serán las opciones de soluciones que puedan surgir con respecto a las problemáticas que se les presentan. Específicamente, en el caso del sector venezolano de la ópera las problemáticas presentadas por esta investigación podrían resumirse en: el marcado descenso en la producción de montajes operísticos, la adaptación a un largo proceso de crisis económica, política y social a nivel nacional, la carencia de datos acerca de los sectores artísticos y culturales del país y los pocos precedentes de investigación acerca de la estructura, funcionamiento, gestión cultural y modelos de gestión de la ópera como sector productivo y cultural.

Como resultado de todas las consideraciones previas, esta investigación se ha propuesto la recolección de información para el análisis de la estructura, funcionamiento y gestión cultural en el sector venezolano de la ópera, abordando además la propuesta de Martinell (2014) en cuanto a la determinación y análisis de modelos predominantes de gestión cultural. El análisis de todos estos factores proporciona a su vez la información necesaria para determinar posibles puntos claves que puedan orientar la elaboración de una propuesta para contribuir con el mejoramiento del sector con un mayor provecho de este arte por parte de la comunidad. Adicionalmente esta investigación puede realizar una valiosa contribución por medio del aporte de nueva información, dada la profunda carencia que existe en el país en cuanto a la generación de datos culturales.

Por otra parte, debido al marcado descenso en las producciones operísticas del país a partir del año 2016, la investigación se enmarca en el período de 2016-2019, siendo el año 2019 el período más reciente de producción de montajes operísticos.

La investigación se desarrolla además desde la perspectiva de los agentes productores de ópera y sus producciones artísticas, excluyendo lo relativo a la gestión de casas teatrales, ya que la administración de casas teatrales es una materia distinta a la gestión cultural de un género artístico, y no necesariamente la administración de las casas teatrales se involucra en las producciones de los montajes que se presentan en sus recintos. De esta manera se atiende directamente a las organizaciones productoras responsables de la realización de los montajes operísticos, sean agentes productores públicos o privados, independientes o que estén ligados a alguna casa teatral u otra entidad artística o institucional.

Finalmente, el punto de partida de la investigación se presenta a través de las siguientes interrogantes: ¿Qué características de funcionamiento, estructura y gestión cultural ha adoptado el sector venezolano de la ópera en los últimos años? ¿Cuáles son los modelos predominantes de gestión cultural que se han desarrollado en el sector de la ópera en Venezuela en los últimos años? ¿Cuáles son los puntos de

acción que podrían establecerse para contribuir con el mejoramiento del sector venezolano de la ópera y su gestión cultural?

1.2 Objetivos de la investigación

Objetivo general

Analizar el sector de la ópera en Venezuela en cuanto a su estructura, funcionamiento y gestión cultural durante el período 2016-2019.

Objetivos específicos

1. Caracterizar el sector de la ópera en Venezuela en cuanto a su estructura, funcionamiento y gestión cultural durante el período 2016-2019.
2. Tipificar los modelos de gestión cultural predominantes en el sector venezolano de la ópera en el período 2016-2019 de acuerdo a las variables de Martinell (2014).
3. Elaborar una propuesta basada en puntos claves de acción que puedan contribuir con el mejoramiento de la estructura, funcionamiento y gestión cultural del sector venezolano de la ópera.

1.3 Justificación

La importancia de esta investigación radica en que abre el camino al estudio de la producción operística nacional desde el punto de vista de la gestión cultural, generando una serie de información útil acerca de la situación actual de la estructura, el funcionamiento y la gestión cultural del sector, el cual como el resto de los sectores productivos venezolanos ha debido ajustarse a una situación-país de gran dificultad. De este modo, siendo una investigadora con formación y larga trayectoria en el arte de la ópera como artista, docente y gestora, existe gran interés en generar lineamientos que puedan contribuir de alguna manera con el ámbito cultural, económico y artístico al que he pertenecido la mayor parte de mi vida y en el cual vierto mi pasión de vida; y si bien este estudio no representa un impacto inmediato,

proporciona un inicio en el recorrido investigativo de esta temática, lo cual facilitará futuras indagaciones y proyectos de mejoras en el medio de la ópera, ya que no se han registrado estudios y/o publicaciones en Venezuela acerca de la gestión cultural en el sector de la ópera.

Por otra parte, esta investigación representa un importante paso de crecimiento investigativo y de desarrollo dentro de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela, siendo esta una meta de autorrealización.

Este estudio se enmarca en el período de tiempo de 2016-2019, ya que a partir del año 2016 se evidencia un notorio descenso en las producciones operísticas a nivel nacional y un aumento en la figura de co-producción entre los productores de ópera, siendo que para el año anterior se registraron por última vez las temporadas completas de ópera de los teatros más importantes de Venezuela con invitados internacionales, de acuerdo a la información expresada en las publicaciones de Venezuela Sinfónica (2015-2019) y Ópera Venezuela (2015-2019). Finalmente el año 2019 se determinó como el tope del sesgo temporal persiguiendo el provecho de la información más actualizada que las fuentes primarias pudieran proporcionar.

Es importante resaltar que en la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad Central de Venezuela no se había planteado hasta el momento una investigación que abordara alguna problemática relacionada con el sector de la ópera, de modo que este estudio aporta novedad y contribuye a seguir ampliando el alcance de la Maestría tanto a nivel académico como en los beneficios que la misma está produciendo en los diversos sectores culturales del país. Adicionalmente, se realiza un comedido aporte a la necesidad del país de adaptarse al nuevo enfoque que cada vez cobra más fuerza en la economía mundial, donde el potencial de desarrollo de las naciones se encuentra en el impulso y florecimiento de la cultura, lo que se presume puede fortalecer las posibilidades de generar empleos, recursos fiscales e ingresos al PIB, además de apoyar la creatividad, los nuevos talentos, las innovaciones, la diversificación de las expresiones culturales y las opciones para los consumidores,

siendo la cultura un poderoso vector de desarrollo social y de atención y respeto de la realidad de cada comunidad, de acuerdo a la perspectiva de la UNESCO (2014).

1.4 Antecedentes de la Investigación

El análisis e interpretación de la información se realiza desde la perspectiva del paradigma del interaccionismo-simbólico a través de las publicaciones de Álvarez-Gayou (2003), Gadea (2018) y Blumer (1981).

La noción de cultura se presenta en la publicación de Cavalli (2004), la evolución de la cultura, la misma está enmarcada dentro de la antropología cultural y proporciona diversos elementos valiosos para el tema tratado, tales como: el enfoque multidisciplinar, la transmisión de generación en generación, la importancia del uso del lenguaje en la cultura, de la acumulación de conocimientos e innovaciones y del estudio del pasado para ayudar a comprender el presente y el futuro.

Aportes fundamentales para la investigación son las contribuciones de Banús (2013) y Madrid (2018) en torno a la gestión cultural, en cuanto a su definición, importancia y alcance como labor profesional. En cuanto a la gestión cultural desde el punto de vista de los agentes culturales y los modelos de gestión y las variables para identificarlos y analizarlos se abordó la propuesta teórica presentada por Martinell (2014) en el Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural.

En cuanto a la definición de los sectores productivos y culturales se emplean las publicaciones de Reques (2009) y Arroyo (2014), lo que resulta fundamental para presentar el enfoque de estudio del objeto tratado, dada la complejidad y multiplicidad de características que la ópera posee. Como complemento al anterior enfoque de estudio, se presentan las dimensiones cultural y económica de la producción operística a través de las publicaciones de Hydra Cooperativa (2018) y González (2006).

Las políticas culturales y su intervención en la gestión cultural se abordan a través de los documentos desarrollados por los autores Guzmán (2016), Bermúdez y Sánchez (2009), Raggio (2013) y UNESCO (2005).

En cuanto a la gestión en la ópera o en las artes escénicas en general, se abordan las publicaciones de Cuenca (2017), Matabosch (2018), Ruiz (2018), Ópera Latinoamérica (2019) y Operabase (2019). Este aspecto en Venezuela específicamente se aborda desde la información aportada por las publicaciones de Díaz (2005), Díaz (2015), Goyo (1998), Ópera Venezuela (2015-2019) y Venezuela Sinfónica (2015-2019). Los aspectos generales de la ópera se presentan desde la recopilación de los autores Calcaño (1980), Allier (2004), Neef (1999), Muñoz (2009) y Pahlen (1995). La estructura del sector de la ópera se aborda por medio de las publicaciones de Chiavenato (2007), Valero y Mercado (2019) y Bonet y Villarroya (2009); y el funcionamiento del sector primordialmente a través de la información suministrada por Pérez y Merino (2010), Lathan (2003) y Towse (2003).

Un aspecto fundamental para el desarrollo de la investigación es la recopilación de Garralda (2013) acerca de los enfoques de McKinsey y Porter para el desarrollo de cadenas de valor en las organizaciones. En este sentido también fueron de gran utilidad los estudios de la UNESCO (2010), el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (CNCA 2015), Ruiz (2013), Santos (2011), Tello (2012) y la Universidad de Antioquía (2017), los cuales proporcionaron diversas propuestas de cadena de valor de las artes escénicas que contribuyeron con el desarrollo de la cadena de valor que se presenta finalmente para el sector de la ópera.

O'Hagan y Harvey (2000), Pfeffer y Salancick (1978) y Baumol y Bowen (1966) presentan investigaciones que centradas en la economía del arte y la economía de la cultura aportan datos valiosos acerca de la gestión de la ópera, su financiamiento y dependencia económica. Finalmente, el estudio de Ross (2015) acerca del ecosistema teatral venezolano, proporcionó un enfoque previo acerca de la investigación de segmentos escénicos-musicales del distrito capital del país desde la perspectiva de la economía de la cultura.

A continuación, la siguiente tabla muestra los autores abordados especificando la región geográfica tratada por cada fuente y el año de publicación.

Tabla 1. Autores que fundamentan la investigación

Fuente: Elaboración propia (2019)

ÁREAS	REGIÓN	AUTOR	AÑO
ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR DE LA ÓPERA	EUROPA	Garralda – Ruiz	2013
		UNESCO - Pérez y Merino	2010
		Throsby	2008
		Chiavenato	2007
		Allier	2004
		Neef	1999
		Pahlen	1995
	USA	O’Hagan y Harvey	2000
		Baumol y Bowen	1966
	LATINOAMÉRICA	Universidad de Antioquía	2018
		CNCA	2015
		Ruiz	2013
		Tello	2012
		Santos	2011
		Bonet y Villarroya	2009
		Reques - Muñoz	2009
		Lathan	2008
	VENEZUELA	Díaz, Ross	2015
		Díaz	2005
		Goyo	1998
Calcaño		1980	
GESTIÓN CULTURAL EN LA ÓPERA	EUROPA	Madrid – Matabosch	2018
		Hydra Cooperativa - Ruiz	2018
		Cuenca	2017
		UNESCO - Martinell - Arroyo	2014
		UNESCO - Raggio - Banús	2013
		UNESCO	2009/2005
		González	2006
	Cavalli	2004	
	USA	Álvarez-Gayou - Towse	2003
		Blumer	1981
	LATINOAMÉRICA	Pfeffer y Salancick	1978
		Valero y Mercado	2019
		OLA – Operabase	2019
		Gadea	2018
	VENEZUELA	Medina, Fernández y Massolo	2017
		Venezuela Sinfónica-OperaVzla	2015-2019
		Corrales - Datos Macro	2017
Guzmán - Caldera		2016	
Vargas y Sanoja		2013	
Bermúdez y Sánchez	2009		

CAPÍTULO II

LA ÓPERA

Tengo una pasión, una pasión que siempre me acompaña y con la que he aprendido a escuchar, a llorar, a sentir, a reír, a amar, a vivir: la ópera. Una pasión sin límites que me llena día a día. Una pasión en la que siempre he encontrado una respuesta. Una pasión que me lo ha dado todo y que necesito y quiero compartir con todos vosotros, porque la ópera es la vida, y compartida siempre es mucho mejor.

Ramón Gener

2.1 La ópera y su complejidad

El vocablo “opera” proviene del idioma italiano y significa “obra”. Este género musical nació en Florencia entre las décadas de 1570-1580 como una compleja disciplina artística donde confluyen todas las artes al servicio de la expresión (Lathan, 2008). Su surgimiento se debió a una agrupación del renacimiento llamada “La Camerata Florentina”, esta agrupación que funcionaba gracias al conde Giovanni Bardi intentaba revivir el arte dramático de la antigua Grecia, para ello comenzó a experimentar con composiciones musicales sobre textos teatrales para la representación escénico-musical (Neef, 1991). Estas primeras prácticas se extendieron hacia otras agrupaciones y el género fue evolucionando hasta el surgimiento de las proto-óperas (etapa inicial del género operístico) para posteriormente desarrollarse el género de la ópera tal y como es conocido hoy en día. La primera obra operática de cuya composición existen registros fue Dafne de Giacompo Peri en 1594, desde entonces este género ha seguido desarrollándose logrando trascender sus orígenes geográficos por todo el planeta a través de las obras

de grandes compositores entre los que resaltan Mozart, Verdi, Donizetti, Bellini, Rossini, Puccini y Wagner como sus mayores exponentes (Pahlen, 1995).

A lo largo de su evolución la ópera se fue haciendo sumamente compleja y altamente costosa de producir (Towse, 2003), debido a la integración de la literatura, la música, la actuación, la plástica, las proyecciones escenográficas, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, técnica, la danza y la coordinación administrativa que garantiza el resultado artístico (Matabosch, 2018). Esta complejidad ha originado que esta investigación presente la concepción de la ópera dividida en diversas dimensiones: como arte (Neef, 1999), como espectáculo (Allier, 2004), como actividad cultural (UNESCO, 2009), como industria cultural (UNESCO, 2010) y como sector cultural y productivo (Arroyo, 2014), siendo esta última dimensión la empleada para desarrollar la presente investigación.

Antes de abordar específicamente la noción de la ópera como sector productivo y cultural se proporciona una reseña de las otras dimensiones de la ópera, a modo de ilustrar el alcance de este género y dar un sentido más amplio de su complejidad.

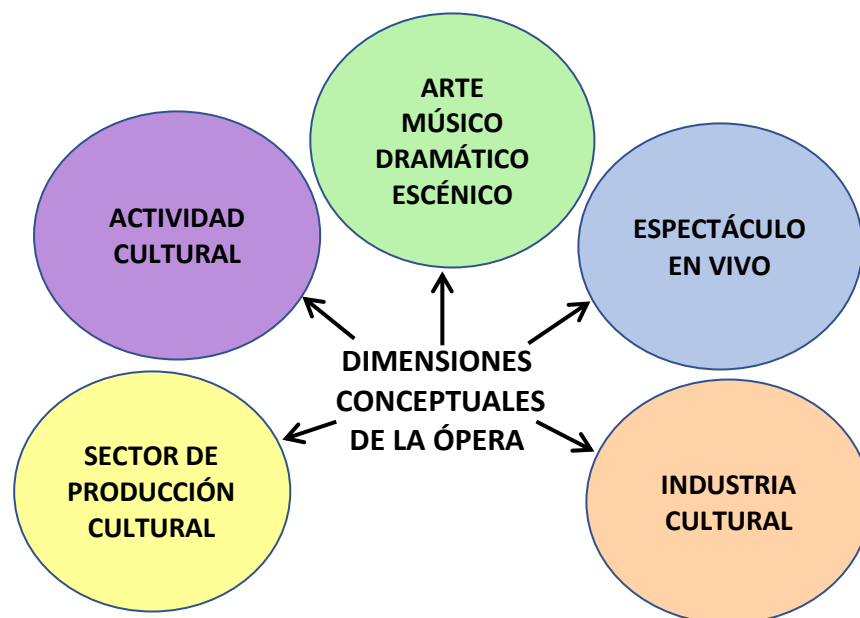


Gráfico 1. Dimensiones conceptuales de la ópera

Fuente: Elaboración propia (2019)

Como arte, la ópera es el género músico-dramático escénico más importante del mundo, es una de las formas musicales más complicadas de la música académica¹ occidental y desde el punto de vista instrumental se distingue fundamentalmente por el desarrollo de la técnica vocal del virtuosismo del canto impostado (Neef, 1999).

Como espectáculo, la ópera es una disciplina cuyas cualidades acústicas e interpretativas son concebidas para ser desempeñadas y apreciadas específicamente mediante representaciones en vivo. La idea de la ópera como espectáculo se inició en el renacimiento con Claudio Monteverdi, quien desarrolló sus obras con la intención de impactar al público empleando efectos de luz y escenografías prominentes; este sentido continuó evolucionando con la construcción de teatros con mayores prestaciones, el surgimiento del foso para la orquesta, la especialidad del director musical y del director de escena, procesos más complejos de iluminación y escenografías alcanzando su punto cumbre a finales del siglo XIX con Richard Wagner, quien impuso la denominación de “espectáculo total” a las representaciones operísticas y creó el protocolo que se sigue hasta hoy en día para la exhibición y el disfrute de los montajes (Allier, 2004).

Como actividad cultural, la ópera se encuentra clasificada de acuerdo a la UNESCO (2009) en el dominio² de renglón B correspondiente a las Representaciones Artísticas y Celebraciones como una actividad cultural de tipo escénico-musical de representación en vivo. Asimismo, la ópera se puede catalogar

¹ Se emplea el término música académica en contraposición al término música culta o el término música clásica para no referirse al estilo musical desarrollado en Europa durante el siglo XVIII, sino para referirnos a la manera de aprender y hacer música a través de estudios sistemáticos a diferencia de la música popular, creándose diferentes formas de composiciones musicales tales como: sonata, concierto, ópera, entre otros géneros heredados estrictamente de la cultura occidental, ya que hay que tomar en cuenta que existen otras culturas, además de la occidental que tienen su música académica con sus propias formas musicales (Kennedy y Kennedy, 2007, p. 1013-1019).

² Se emplea el término “dominio cultural” de acuerdo al CNCA (2015, p. 12) como el ámbito de acción donde se despliegan determinadas disciplinas y en torno a las cuales se conceptualizan actividades, prácticas, procesos y productos culturales.

Como actividad cultural de acuerdo a las características desarrolladas por Throsby (2008), por ser una disciplina artística que requiere formas de creatividad tales como eficacia, belleza y utilidad, además de contener un profundo tratamiento de contenidos simbólicos en sus discursos literarios y musicales, respondiendo por ende a diversas formas de propiedad intelectual (composiciones, puestas en escena, diseño de vestuario, imágenes del espectáculo, imágenes de los artistas, etc.).

Otra dimensión que ha adquirido la ópera en el siglo XXI es la de industria cultural. La ópera también es considerada una de las industrias culturales de acuerdo a la UNESCO (2010), definiéndolas como “los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (p. 17). Esta noción no será empleada en la presente investigación para hacer referencia al sector estudiado, debido a la dificultad para determinar el nivel de “industrialización” de la ópera en Venezuela en la actualidad, en este sentido, aunque es importante dar a conocer la dimensión de la ópera como industria cultural, resulta inadecuado considerar a la ópera como una industria cultural en Venezuela sin realizar el respectivo estudio previo de comprobación.

2.2 La ópera como sector cultural y productivo.

Como fue referido anteriormente, la dimensión de la ópera como sector productivo y cultural es la perspectiva desde la cual se desarrolla la investigación, sin dejar de considerar que es un arte y un espectáculo complejo. Para abordar esta dimensión se presentan las nociones que la componen: la noción de sector productivo y la noción de sector cultural.

2.2.1 La ópera como sector productivo

Desde el punto de vista de la producción, la ópera es una actividad económica ubicada dentro del “sector quinario” según lo expresado por Reques (2009, s.p.):

El sector quinario está conformado por actividades ligadas a la investigación, la innovación, el desarrollo, la salud, la moda, el diseño, las artes escénicas, la educación, el entretenimiento, las industrias culturales (audiovisual, cine, artes escénicas, música, pintura, escultura) y aquellas actividades que dan respuesta a necesidades sociales dirigidas a mejorar el medioambiente, la cultura y la calidad de vida familiar y profesional.

Desde sus inicios la ópera tuvo gran éxito porque el teatro era un sitio de intercambio social, donde comían, fumaban, charlaban e incluso se recibían visitas, en este contexto, la venta de alimentos y bebidas equilibraban las ganancias de las compañías frente a la inversión (Muñoz, 2009); el hecho de que la ópera fuese un negocio empresarial no solo en el proceso de la realización de los montajes sino por los intercambios comerciales colaterales que se daban con motivo de su exhibición, permitió la evolución de este arte como sector productivo. Este intercambio permanente de bienes y servicios de la ópera con otros sectores hoy en día es mucho más complejo y diverso, para su representación se ha elaborado una adaptación del gráfico de los ámbitos culturales de la UNESCO (2009).

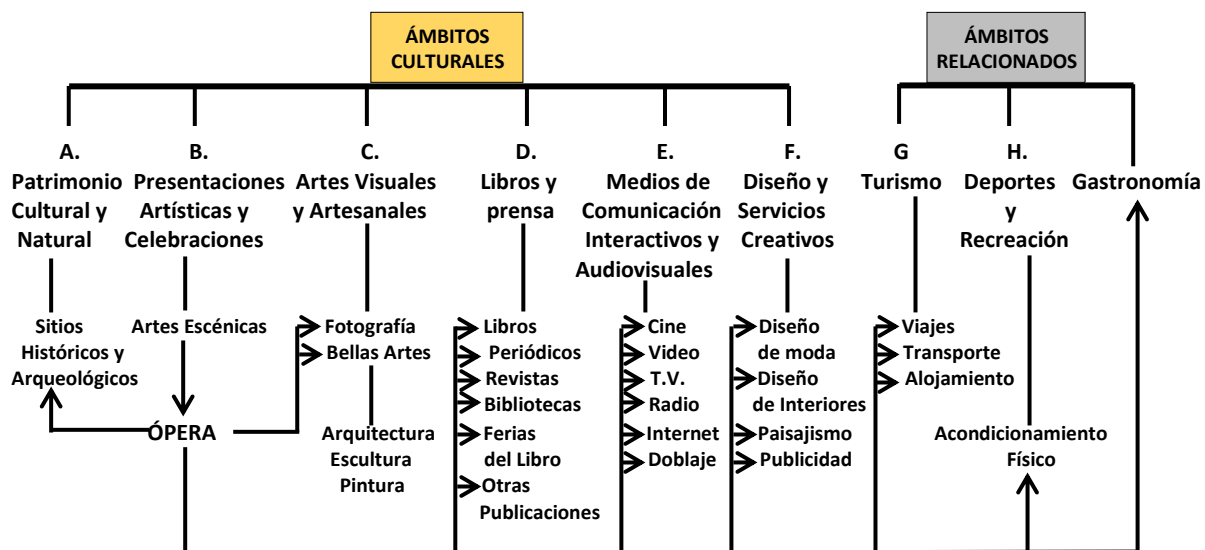


Gráfico 2. Relación entre los Ámbitos Culturales

Fuente: Elaboración propia a partir del Modelo de Estadísticas Culturales (UNESCO, 2009)

2.2.2 La ópera como sector cultural

En cuanto a la noción de sector cultural Arroyo (2014) concibe a los sectores culturales como una unión que engloba al mismo tiempo las actividades propiamente dichas, los sujetos que las desarrollan, los sujetos que las disfrutan, los actores públicos que intervienen sobre las mismas y las problemáticas que surgen en los mercados donde se asientan estas actividades culturales y que afectan a los bienes culturales.

Como sector cultural la ópera permite el disfrute de las representaciones escénicas de composiciones musicales basadas en textos teatrales (Neef, 1999), sus actividades llevan implícitas desde su concepción el intercambio constante de múltiples culturas y le ofrecen a la colectividad una experiencia lúdica que le permite enriquecer su formación intelectual y expresiva (Matabosch, 2018).

2.3 Estructura del sector de la ópera

La concepción de estructura desde una perspectiva social, es el conjunto de elementos que caracterizan un determinado ámbito de la realidad o sistema, los elementos que configuran cada estructura constituyen su esencia y poseen rasgos característicos o distintivos que los diferencian entre sí; esta noción de estructura es extensible y aplicable a las ciencias sociales para la elaboración de análisis de los grupos y las dinámicas que se generan en los mismos (Biblioteca de Consulta Larousse, 2003).

Desde el punto de vista de la gestión, la estructura es definida como el conjunto de relaciones de producción y cambios de una sociedad que se desarrolla dentro de un marco institucional (Valero y Mercado, 2019). Según Chiavenato (2007) “Estos cambios causan un efecto constante en la sociedad y en la vida de las personas, lo que acelera cada vez más los cambios ambientales” (p. 24). De acuerdo al autor, dentro de la estructura de una organización se encuentran factores tales como: las relaciones, los intercambios, las dependencias y las jerarquías; de modo que del estudio de las características de estos factores se puede determinar qué aspectos de la

estructura se deben modificar, y a través de estas modificaciones estructurales se pueden originar a conciencia transformaciones que impacten positivamente en la sociedad.

2.3.1 Estructura del sector de la ópera en el mundo

En cuanto a cómo está estructurado el sector de la ópera a nivel mundial o cuál es el modelo de estructura organizativa del sector de la ópera, no se encontraron precedentes, sin embargo, a través de las descripciones de algunos autores acerca de la visión tradicional que se tiene del sector de la ópera se extrapolaron algunos elementos que pueden dar alguna idea de la estructura del sector de la ópera en general, aunque esta visión está construida sobre la labor de las casas teatrales y no sobre la labor de las organizaciones productoras de todo tipo. Estos elementos se presentan de la siguiente manera:

1. Las casas de ópera se encuentran clasificadas de la siguiente manera: A, B, y C. Estas casas cuentan con los departamentos y el personal para las labores artísticas, administrativas y de producción (orquestas, coros, ballets, talleres de producción, etc.) (Towse, 2003).
2. Las casas A son aquellas que gozan de mayor prestigio, mayor rentabilidad, mejor infraestructura, mayores ingresos por sponsors y mayor inversión gubernamental, y estos factores van en descenso hasta llegar a las casas C (Matabosch, 2018).
3. Otros elementos considerados en el sector de la ópera son los equipos productores, los cuales no son fijos en ninguna organización y se incorporan dependiendo del montaje (Matabosch, 2018).
4. Cantantes, directores musicales, directores de escena, coach, maestros preparadores y repertoristas, los cuales no operan en su mayoría a través de los managers (Matabosch, 2018).
5. Representantes o managers, los cuales son los intermediarios entre el talento humano artístico y las casas y/o compañías de óperas (Towse, 2003).

6. Compañías de ópera pequeñas que no califican como casas de ópera y que están compuestas por cantantes y un pequeño equipo gerencial y productor (Towse, 2003).
7. Orquestas y coros independientes que participan en montajes operísticos aislados (Towse, 2003).
8. Otros elementos identificados fueron las entidades financieras, que acuerdo a Towse (2003) se clasifican en: los sponsors, los patrocinantes y la subvención gubernamental.

Por otra parte, aunque no se encontraron precedentes de diseños de la estructura del sector de la ópera específicamente, se encontró el estudio de Bonet y Villarroya (2009) que aborda la estructura del sistema escénico concretamente en España. Los resultados del referido estudio se sintetizan en el siguiente gráfico.

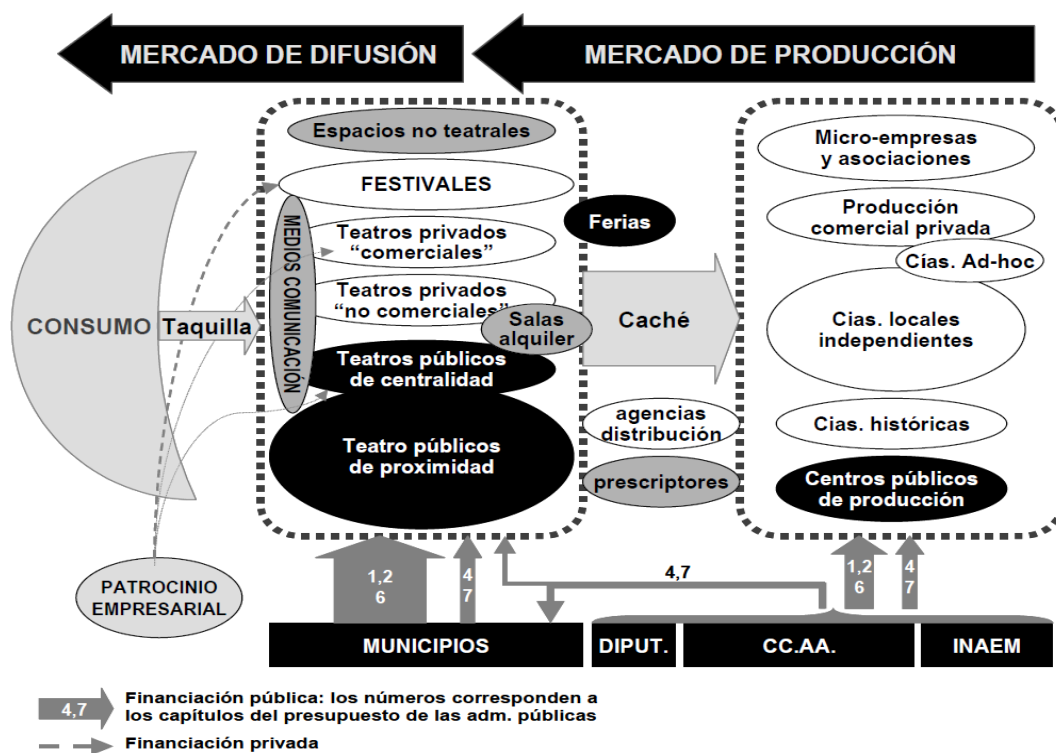


Gráfico 3. Estructura del sistema escénico español

Fuente: Bonet y Villarroya (2009)

2.3.2 Estructura del sector de la ópera en Venezuela hasta 2015

Aunque no se encontraron precedentes de investigaciones o publicaciones que trataran la estructura del sector venezolano de la ópera hasta el año 2015, partiendo de las publicaciones acerca de la historia musical del país se extrajeron algunos elementos que proporcionaron una visión de la anterior organización de este sector, a saber: las entidades gubernamentales a cargo, los agentes financiadores, las instituciones productoras y las agrupaciones y actores individuales del sector.

El movimiento operístico venezolano tradicionalmente estuvo organizado en torno a los teatros caraqueños, en el siglo XIX en torno al Teatro Coliseo hasta 1812 (año de su destrucción por un terremoto), a partir de 1812 el Teatro de los Jesuitas, el Teatro Caracas a partir de 1854 y desde 1885 en el Teatro Municipal (inicialmente llamado Teatro Antonio Guzmán Blanco) (Díaz, 2005).

A partir del siglo XX, la producción operística se centralizó en el Teatro Municipal de Caracas hasta la fundación del Teatro Teresa Carreño (en lo sucesivo FTTC) en 1983, donde se focalizaría la dirección de la producción operística del país (Goyo, 1998). Durante el s. XX, el sector de la ópera dependió tanto administrativa como financieramente del gobierno central de turno a través de los Ministerios de Cultura y del CONAC (este último a partir de 1975) (Goyo, 1998). En esta etapa se desarrolló también el apoyo financiero de bancos, empresarios y embajadas.

Otro aspecto importante a resaltar son las organizaciones surgidas para participar y apoyar en la producción operística. Este hecho se llevó a cabo desde mediados del siglo XVIII, por ejemplo, en la época colonial se gestaron organizaciones como la Sociedad Filarmónica de Caracas de Lino Gallardo, la Compañía de Ópera de Andrés Juliá García (Díaz, 2015) y el movimiento de compositores de La Escuela de Chacao (Calcaño, 1980), y para la etapa contemporánea surgieron instituciones culturales tales como la Fundación Teresa Carreño, OMAC y FUNDARTE, surgieron además compañías de ópera independientes como la Compañía Nacional de Ópera, la Camerata de Caracas, la Compañía de Ópera de Oriente y la Compañía de Ópera de Occidente; estas dos últimas con la intención inicial de extender la ópera hacia el

oriente y el occidente del país, aunque sus producciones principales se realizaron en Caracas. Del mismo modo, surgieron especialistas que se dedicarían a impulsar el sector de la ópera en Venezuela, tales como: Carlos Riazuelo, Antonio Constante, José Simón Escalona, Enrique Berrizbeitia, Eduardo Mancera, Ignacio Cabrujas (Goyo, 1998).

Finalmente, el Coro de Ópera Teresa Carreño comenzó a formar parte de esta estructura desde su fundación en 1979, antes de la inauguración del Teatro Teresa Carreño (en lo sucesivo TTC). Las agrupaciones orquestales nacionales siempre formaron parte de la estructura de la ópera en Venezuela, mientras que los artistas solistas nacionales y otros oficios independientes como repertoristas y directores, surgieron con más presencia a partir de 1983, cuando se abrió la puerta al protagonismo del talento nacional, ya que hasta el momento los cantantes, los directores e incluso producciones completas eran importados (Goyo, 1998).

2.4 Funcionamiento del sector de la ópera

El funcionamiento del sector de la ópera se abordó de acuerdo a la noción de Pérez y Merino (2010), quienes conciben al funcionamiento como el proceso en el que se llevan a cabo un conjunto de tareas que fueron pensadas para ser puestas en práctica con el fin de obtener alguna retribución, en términos del cumplimiento de unos objetivos. Este aspecto se abordó en la presente investigación desde el punto de vista descriptivo sin intención de valorar el correcto o incorrecto funcionamiento del sector o de los agentes que lo constituyen.

De acuerdo a Chiavenato (2007), desde el punto de vista de la gestión el funcionamiento en las organizaciones se estudia a través de elementos tales como: la oferta y la demanda, el tipo de instituciones, las instalaciones y los equipos, los recursos humanos, los costos, la inversión cultural central, estatal y municipal, los beneficios de la acción cultural, entre otros. De acuerdo al autor, la importancia de entender el funcionamiento permite determinar cómo cambiarlo para posteriormente transformar la realidad.

2.4.1 Funcionamiento del sector de la ópera en el mundo

Según Lathan (2008), la ópera en el siglo XXI goza de muy buena salud en todo el mundo al mismo tiempo que el público asiduo a este género está envejeciendo, por otra parte las que se consideraron dos grandes barreras para acceder a la ópera: el lenguaje y el dinero, hoy en día se han debilitado, debido al uso de subtítulos y que en la modernidad en las sociedades se ha desarrollado un nuevo público masivo de clase media con suficiente acceso económico y formación cultural y además debido a subsidios de muchos gobiernos y corporaciones se logra al acceso a sectores menos favorecidos económicamente.

Otro factor importante es la interculturalidad, ya que en esta era moderna de las comunicaciones y la tecnología es la creciente producción de luminarias de todas las nacionalidades del sector que generan seguidores produciendo que estas estrellas sean cotizadas por el público y por las casas de óperas más importantes. Otra característica de la ópera moderna es la ópera filmada para su comercialización y la transmisión de las óperas por televisión, esto ha permitido apreciar más de cerca las expresiones faciales y la interacción entre los personajes lo que es más difícil de lograr en un gran teatro, esto le dio a este arte un sentido “doméstico” permitiendo que el público sea mucho más amplio y más accesible, resaltando el hecho del creciente público joven que está surgiendo y que se está haciendo a asiduo a este género (Lathan, 2008).

Desde el punto de vista del funcionamiento interno del sector, a continuación se enumeran una serie de características extrapoladas de las publicaciones de varios autores:

1. Los grandes teatros de ópera se nutren de un repertorio básico compuesto por 50 o 60 óperas (Towse, 2003).
2. Además de las representaciones de las casas teatrales se encuentran las representaciones independientes y los innumerables festivales de ópera.
3. El número de representaciones operáticas a nivel mundial asciende a 25.000 representaciones anualmente sólo en espectáculos en vivo (Operabase, 2019).

4. Las casas de ópera se encuentran organizadas de la siguiente manera: A, B, y C, siendo las casas A las que gozan de mayor prestigio y presupuesto (Matabosch, 2018).
5. El ingreso de los artistas y equipo de producción se denomina caché. El caché está determinado por la categoría de los directores, orquestas y casas con los que se haya trabajado (Matabosch, 2018).
6. El mayor porcentaje de asignaciones laborales se realizan a través de sistemas de representantes (Towse, 2003).
7. Las audiciones son el proceso por el cual se realizan mayormente la selección de artistas para los representantes y casas de ópera (Matabosch, 2018).
8. Las casas de ópera más importantes tienen su propia clasificación vocal para los distintos roles operáticos (Matabosch, 2018).
9. Con relación a los sistemas de organización de las presentaciones, las óperas se producen por temporada, repertorio o por proyectos. Las temporadas consisten en una cantidad limitada de producciones en determinados períodos del año con un número también limitado de funciones (Matabosch, 2018). El repertorio consiste en un volumen importante de producciones repartidas a lo largo de todo el año con la programación de numerosas obras cuyas representaciones permanecen en cartelera durante diversas temporadas consecutivas (Matabosch, 2018). Los proyectos consisten en una gestión dual donde directores artísticos y gerentes comparten gestiones para realizar producciones aisladas (Towse, 2003).

2.4.1.1 El financiamiento en la ópera

De acuerdo a Towse (2003) el funcionamiento de la ópera requiere de un gran financiamiento, según la autora los costes del teatro pueden dividirse en: costos relacionados con las casas teatrales, costos relacionados con recursos materiales (equipos, luces, escenario, etc.), costos relacionados con los colectivos de la interpretación (la orquesta, compañía de cantantes, el coro, bailarines, figurantes y

extras), costos básicos de cada producción (escenografía y vestuario, ensayos) y los costos marginales de cada representación (el cache de los artistas invitados y otros intérpretes independientes). Pero lo que determina el financiamiento requerido por cada uno de estos costos es el repertorio de la ópera, ya que dependiendo de la obra a producir estos se elevan o disminuyen.

Towse (2003) además clasifica las fuentes de financiamiento de la ópera en tres renglones: las subvenciones o financiamiento del Estado, los patrocinios o financiamiento del mercado y el mecenazgo o donaciones que pueden partir de particulares o instituciones privadas.

La subvención consiste en la entrega de dinero o de bienes y servicios realizada por una administración pública a un particular, persona física o jurídica para su utilización en actividades consideradas de interés público, o en circunstancias de interés social sin que exista la obligación de reembolso. Como técnica de intervención administrativa, pertenece al conjunto de instrumentos propios de la actividad de fomento (Bernard, Colli y Lewansdowski, 1981).

El patrocinio consiste en el establecimiento de relaciones de financiamiento a cambio de la promoción de una marca o ganancias por la inversión (O'Hagan y Harvey, 2000).

El mecenazgo corresponde a la transferencia incondicional de dinero o recursos de una organización a favor de la cultura (O'Hagan y Harvey, 2000).

2.4.1.2 La dependencia de los recursos y la enfermedad de los costos

La teoría de la dependencia de los recursos fue propuesta por Pfeffer y Salanick (1978) y plantea que las organizaciones necesitan determinados recursos para poder operar y alcanzar sus objetivos, de esta premisa se infiere entonces que las organizaciones no son autosuficientes porque interactúan con otras organizaciones para conseguir sus recursos y objetivos. Por otra parte esta teoría plantea cómo el entorno afecta y limita a las organizaciones por los recursos que ellas requieren y la forma como responden a las restricciones externas que esta dependencia genera. De

acuerdo a estas características, Baumol y Bowen (1996) consideran que el funcionamiento económico de la ópera responde a la teoría de la dependencia de los recursos.

Según Baumol y Bowen (1996), la ópera no puede sobrevivir si no son apoyados económicamente constantemente, debido a que sus costos aumentan progresivamente pero sus incrementos en productividad artística no representan ningún incremento económico, esta premisa da lugar a lo que los autores denominaron “la enfermedad de los costos”. De acuerdo a los autores, los costos de producción de la ópera como del resto de las artes escénicas, crecen por encima de los demás sectores de la economía y su demanda está restringida a un reducido segmento de la población, es decir, que la brecha de participación de quienes disfrutan y consumen de los bienes y servicios culturales no constituyen una cantidad representativa de la población total, en general, el público de las artes escénicas se corresponden a un perfil socioeconómico de altos niveles de ingreso y educación.

2.4.1.3 Cadena de valor del sector de la ópera

Las actividades, procesos y elementos que intervienen en el funcionamiento del sector de la ópera en cuanto a producción se plasman a través de su cadena de valor. La Cadena de valor es una herramienta que muestra la dinámica e interacción estratégica de las organizaciones (Garralda, 2013), esta permite visualizar los productos y servicios que resultan de sus procesos y cuales poseen valor agregado. En este estudio se desarrollaron dos modelos de cadena de valor en un intento de representar el deber ser del funcionamiento productivo del sector de la ópera en general, el primer modelo es de acuerdo a Michael Porter, que presenta una perspectiva interna centrada en la organización a través de categorías que denomina actividades primarias y secundarias; y el segundo modelo es de acuerdo a la Consultoría Estratégica McKinsey, que presenta una perspectiva que mezcla las funciones internas de la organización y la visión global del sector al que pertenece (Garralda, 2013).

Según el modelo de Porter se elaboraron los siguientes cuadros de actividades.

Tabla 2. Actividades primarias del sector de la ópera.

Fuente: Elaboración propia (2018)

ACTIVIDADES PRIMARIAS				
LOGÍSTICA INTERNA	OPERACIONES	LOGÍSTICA EXTERNA	MARKETING Y VENTAS	SERVICIOS
<ul style="list-style-type: none"> - Procesos de Investigación y creación. - Establecer eficientes sistemas de comunicación interna. - Planificar mejores proyectos, objetivos y estrategias. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pre-Producción - Producción - Post-Producción - Evaluación de procesos y resultados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Procesos de investigación y análisis del entorno cultural. - Analizar las estrategias, procesos y productos de la competencia. - Lograr alianzas de producción, apoyos financieros y de cronistas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Actividades para captar patrocinantes. - Promoción por medios impresos, virtuales y redes sociales. - Promoción como atracción turística a través de hoteles y aerolíneas. - Venta de entradas para espectáculos. - Venta de artículos alusivos a la ópera (souvenirs varios). 	<ul style="list-style-type: none"> - Formación de RRHH. - Espectáculos de ópera. - Programas de mano. - Material audiovisual y fotográfico. - Publicidad para patrocinantes. - Soporte curricular para todo el personal involucrado.

Tabla 3. Actividades secundarias del sector de la ópera.

Fuente: Elaboración propia (2018)

ACTIVIDADES DE APOYO O SECUNDARIAS			
INFRAESTRUCTURA	GESTIÓN DE RECURSOS HUMANOS	DESARROLLO TECNOLÓGICO	APROVISIONAMIENTO
<p>FÍSICO:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Salas de Ensayo - Oficinas - Depósito - Salas de Representaciones <p>ORGANIZACIONAL:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Personal Directivo - Personal Jurídico - Personal Administrativo - Cuerpos Artísticos y Técnicos Estables. 	<p>SELECCIÓN, FORMACIÓN Y CONTRATACIÓN DE:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Personal Artístico - Personal de Producción - Personal Técnico - Publicistas - Personal de Salud Física - Personal Psicológico 	<ul style="list-style-type: none"> - Iluminación - Sonido - Grabación de Audio y Video. - Multimedia - Fotográfico - Escenario 	<ul style="list-style-type: none"> - Vestuario - Escenografía - Utilería - Maquillaje - Instrumentos Musicales - Partituras - Material Audiovisual - Primeros Auxilios - Alimentos - Material Publicitario - Boletería - Transporte - Depósitos - Salas de Ensayo - Material de Oficina

La siguiente Cadena de Valor fue construida de acuerdo al modelo McKinsey, toma en cuenta en todas sus etapas la investigación, el estudio y la incorporación de

innovaciones, considerando que en las artes se está en constante formación y se aprovechan en todas sus etapas los adelantos tecnológicos, los cuales permiten elaborar y difundir espectáculos de manera más rentables. Se incorporó también elementos de carácter económico y de generación de datos duros, los cuales son generalmente poco considerados en el medio de artístico. Además se incorporó un diseño circular, aludiendo al aspecto cíclico de los procesos productivos dentro de las artes, con procesos que se retroalimentan producto de la acumulación de aprendizajes; atendiendo de esta manera a la concepción simbólica de cultura de Cavalli (2004). Planteando además que todo debe girar en torno al recurso humano, las actividades que realiza y la forma en que se asocia.

Otros aspectos que se incluyeron en el diseño de la cadena de valor, fueron la consideración de los momentos para el cumplimiento de los derechos intelectuales y las regulaciones gubernamentales, ya que cada región tiene sus requerimientos de seguridad y registro de producciones, así como en cada montaje hay acuerdos distintos en cuanto a la propiedad intelectual; del mismo modo se incluyó en la cadena de valor la investigación y la incorporación de innovaciones como un proceso continuo y no en un momento determinado, ya que durante los distintos momentos de la producción los participantes siguen formándose y modificando tanto la visión como el resultado de la representación de la obra.

Finalmente, siguiendo la propuesta de Tello (2012), con un material especializado en la producción de montajes escénico-musicales que plantea establecer un paralelismo entre las actividades de producción con las gestiones enmarcadas dentro de la planificación, ejecución y evaluación, se dispuso entonces una estructura en la cadena de valor para el sector de la ópera que permitiera agrupar las actividades y las etapas de producción dentro de las correspondientes actividades y etapas de gestión.

Es importante acotar que con la construcción de la siguiente cadena de valor además de perseguir ilustrar el funcionamiento del sector de la ópera, también se persigue proporcionar una herramienta realmente útil para que cualquier gestor cultural pueda guiarse apropiadamente en la producción de montajes operáticos.

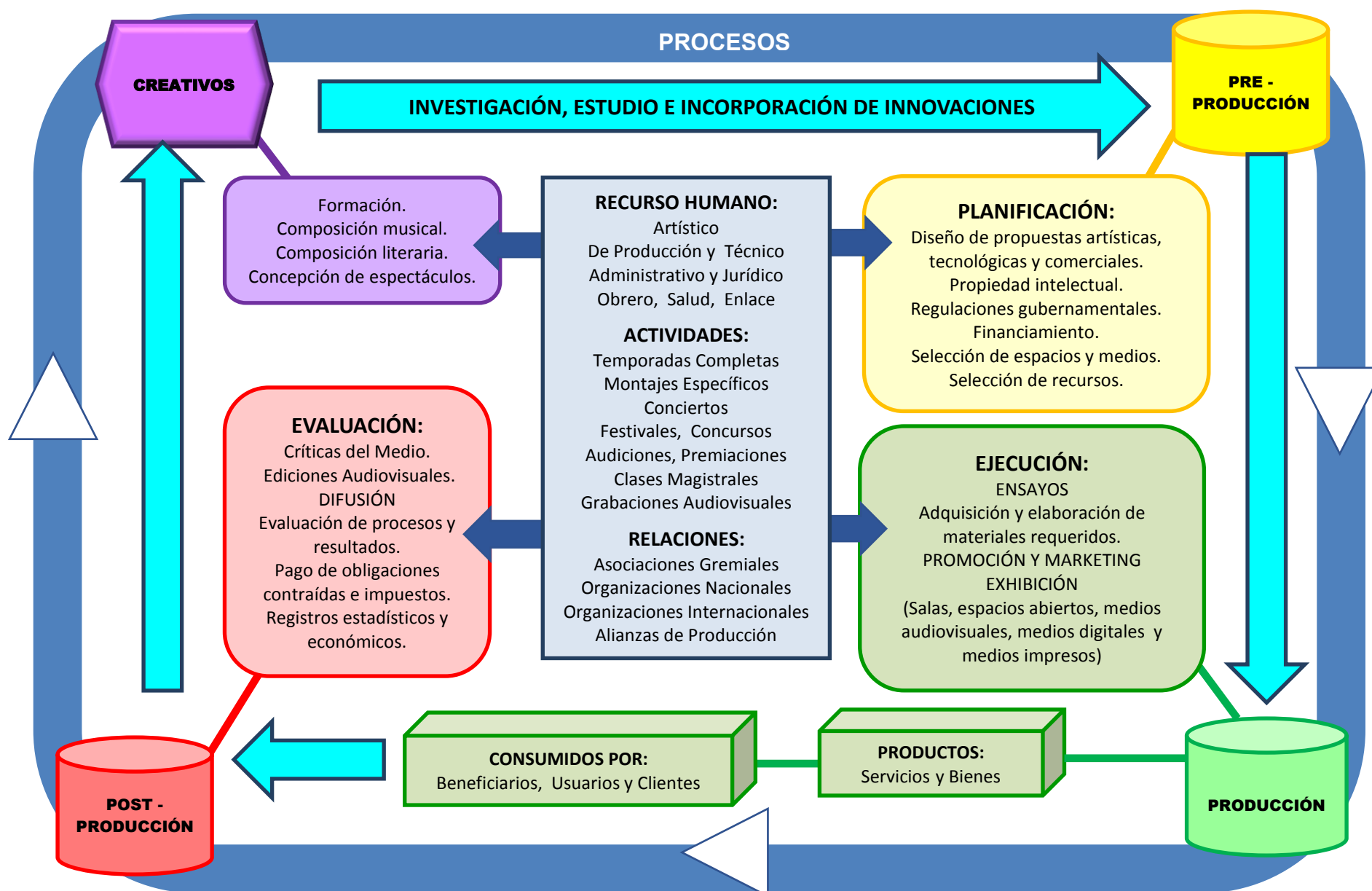


Gráfico 4. Cadena de valor del sector de la ópera. Fuente:
Elaboración propia (2018)

2.4.2 Funcionamiento del sector de la ópera en Venezuela hasta 2015

Debido a que el propósito de esta investigación incluye el estudio del funcionamiento de la ópera en Venezuela entre 2015-2019, en este apartado se describe el funcionamiento del sector de la ópera hasta el año 2015, partiendo de la escasa información que se pudo encontrar hasta esa fecha.

En Venezuela, desde la época colonial se han construido teatros, auditorios y ateneos sobre todo en el área de Caracas, bajo la conciencia de la necesidad de recintos para la realización de actividades artísticas en las que resalta la ópera, por lo que este género artístico se ha producido primordialmente en esta ciudad (Díaz, 2005). Después de un desarrollo que encontró su esplendor en el Teatro Municipal con las estrellas internacionales hasta inicios de los 80, posteriormente se inició en 1983 el desarrollo de un sector conformado por un recurso predominante nacional, ya para en la era moderna la actividad operática se dirige principalmente al Teatro “Teresa Carreño”, cuya estructura incluye departamentos y personal artístico (coro, escultores, pintores, maquilladores), administrativo, jurídico, de producción, técnico, de publicidad y médico (Goyo, 1998).

A partir de la inauguración del Teatro “Teresa Carreño” y la crisis económica de 1983 se formaron una multiplicidad de organizaciones con apoyo de capital público y/o privado, algunas de ellas son: Ópera de Caracas, Taller Permanente de Ópera, Escuela Nacional de Ópera, Cátedra Latinoamericana de Canto “Carmen Teresa Hurtado”, Compañía de Ópera de Oriente, Cantamérica, Óperalcance, Concurso Nacional de Canto “Alfredo Hollander” y la Compañía Nacional de Ópera “Alfredo Sadel” (Goyo, 1998).

De acuerdo al registro de producciones Venezuela Sinfónica y Opera Venezuela hasta el año 2015, algunas de estas organizaciones ya no están activas o reviven repentinamente para presentar un espectáculo, por el contrario, han surgido nuevas compañías y organizaciones para la producción operística tales como: el Sistema nacional de Orquestas con sus sedes en Caracas y Táchira, Milvia Piazza Producciones, Compañía de Ópera Maestro “Primo Casale” y Filarmonía de Caracas,

siendo estas instituciones las que hasta 2015 presentan montajes. Por su parte, el Teatro “Teresa Carreño” como gestor público principal, hasta 2015 también continúa presentando producciones con la predominante repetición de títulos y elencos.

De igual manera, según las publicaciones de Venezuela Sinfónica y Opera Venezuela hasta el año 2015, una institución que en la era moderna presenta gran actividad con sus temporadas de ópera es el Teatro Municipal de Caracas, por otra parte el Teatro Municipal de Chacao comienza a hacer presencia en el sector operístico comenzando a desarrollar sus propias temporadas anuales; debido a la actividad de los teatros municipales en la ópera, las Alcaldías se presentan como organismos públicos de permanente apoyo al género, además del soporte que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura (en lo sucesivo MPPC) le proporciona al Teatro “Teresa Carreño”, como organismo responsable política y económicamente de este complejo cultural.

CAPÍTULO III

GESTIÓN CULTURAL

“El porvenir cultural del hombre está, por su parte, en pleno desarrollo. Es cierto que su velocidad de evolución aumentará en el futuro. La base de la cultura es la comunicación.”

Luigi Cavalli Sforza

3.1 Noción de cultura

La presente investigación parte de la noción de cultura de Cavalli (2004, s.p.), la cual, está enmarcada dentro de la antropología cultural y presenta un enfoque multidisciplinar (cultura, ciencia, lenguaje, comunicación, historia y educación). De acuerdo a esta noción:

Cultura es la acumulación global de conocimientos y de las innovaciones derivadas de la suma de las contribuciones individuales transmitidas de generación en generación, y difundidas en nuestro grupo social, que influye y cambia continuamente en nuestra vida. Este desarrollo ha sido posible gracias a la capacidad de comunicación entre los individuos que se debe a la maduración del lenguaje.

Partiendo de la noción de cultura de Cavalli (2004) el quehacer artístico de la ópera se presenta como un campo de construcciones simbólicas donde la música es su lenguaje, un lenguaje de profundas abstracciones, donde los individuos que construyen y descifran estas abstracciones, se manejan y asocian en un mundo propio.

Del mismo modo, la ópera se inserta dentro de la visión de Cavalli (Op. cit.) a través de los elementos que el autor resalta como claves dentro de su definición, donde la cultura debe mantenerse en el tiempo y a la vez evolucionar, y a través de la

cultura hacer evolucionar a la humanidad. Estos elementos son: los intercambios culturales, el aprendizaje, la transmisión, la génesis y la aceptación de las innovaciones. Estos mismos elementos se observan dentro de la esencia de la ópera a lo largo de su historia, a través de conocimientos que se transmiten de generación en generación guardando su esencia intacta y también transformándose ante los avances y las innovaciones que van atravesando las sociedades, haciéndose más compleja y contribuyendo para que la sociedad se desarrolle a nivel intelectual, lúdico y espiritual.

También se puede decir que la ópera posee las mismas características que Cavalli (Op. cit.) desde el punto de vista antropológico le otorga a su concepción de la cultura:

1. Es aprendida
2. Es compartida
3. Es simbólica
4. Es integrada
5. Es adaptativa
6. Es ejecutada

3.2 Economía cultural

La concepción de economía cultural que respalda la presente investigación corresponde a la UNESCO (2013, p. 24), donde:

La perspectiva que se centra en la interacción entre cultura y economía también ha sido expresada con la noción de “economía cultural”. Este enfoque es importante porque también abarca los modos más extensos de entender vitalmente la cultura, revelando el modo en que identidades y mundos reales están interconectados con la producción, distribución y consumo de bienes y servicios. También reconoce que aquello a lo que nos referimos como “economía” está vinculado con procesos de relaciones sociales y culturales. En este sentido, nos recuerda que la economía en sí misma es una parte de la cultura.

En esta noción existe un enfoque que reconoce tanto las posibilidades productivas como la realidad cultural de las diferentes disciplinas artísticas, dentro de las diversidades, particularidades y semejanzas que cada una pudiese tener, presentando además la idea de que la cultura, como cualquier otra manifestación humana está formada por un conjunto de objetos y representaciones que se producen y distribuyen para ser disfrutadas por los ciudadanos gracias a la existencia de la producción y la comercialización.

3.3 Noción de Gestión Cultural

En primer lugar es importante entender el aspecto administrativo de la gestión, a tal efecto, Anzola (2002, p. 70) expresa que:

La gestión administrativa consiste en todas las actividades que se emprenden para coordinar el esfuerzo de un grupo, es decir la manera en la cual se tratan de alcanzar las metas u objetivos con ayuda de las personas y las cosas mediante el desempeño de ciertas labores esenciales como son la planeación, organización, dirección y control.

Esta definición de gestión es el estadio inicial hacia el desarrollo de una noción más compleja como lo es la gestión cultural, definida por Banús (2013, s.p.) como:

Aquella labor profesional de quienes ponen en contacto a la cultura con la sociedad y no lo hacen como críticos o como educadores, sino a través de una programación cultural y unos proyectos culturales. Esto puede suceder de muchas maneras: fomentando la participación en actividades culturales, gestionando proyectos que nacen desde la iniciativa ciudadana, ayudando a desarrollar las posibilidades culturales de un grupo determinado, etc. La gestión cultural implica la utilización de todos los elementos habituales de gestión, pero comprendiendo la especificidad del mundo cultural y las implicaciones que tiene la cultura para la sociedad.

En la ópera como en toda disciplina artística la gestión cultural es vital, ya que es el vehículo que conecta a los oficios creadores con su impacto en la sociedad. Al respecto Madrid (2018, s.p.) expresa que:

La gestión cultural es fundamental para promover el arte y que se aprecie su importancia en la sociedad. Un buen gestor cultural debería trabajar en pos de ofrecer a los artistas un trabajo eficaz y honrado para su

promoción y dinamización de los mismos (...) si no se promueve la cultura y el arte, se deja perder la esencia y las costumbres de una localidad, y no solo eso, sino que se priva a la sociedad del derecho de disfrutar de todos los beneficios que tiene el desarrollo artístico.

Partiendo de estas nociones este estudio dio dos dimensiones a la gestión cultural en la producción de la ópera. Una dimensión que abarca las representaciones simbólicas, denominándola dimensión cultural, y una dimensión que abarca la producción de bienes y servicios, denominándola dimensión económica.

En la dimensión económica González (2006) presenta a la producción como el estudio de las técnicas de gestión empleadas para conseguir la mayor diferencia entre el valor agregado y el costo incorporado como consecuencia de la transformación de recursos en productos finales. En la dimensión cultural la Asociación española de organización y asesoría de proyectos culturales Hydra Cooperativa (2018) presenta a la producción desde el punto de vista de las actividades culturales, concibiendo a la producción cultural como una práctica que se sitúa en una encrucijada entre la creación expresiva, la invención de imaginarios, la producción simbólica, la crítica social y el trabajo artístico o cultural.

Otro aspecto importante a tomar en cuenta dentro de la delimitación de la noción de gestión cultural es la labor del gestor, de acuerdo a Banús (2013), la labor del gestor es un arduo trabajo que se realiza a través de acciones concretas, estas acciones son: dialogar, convencer, convocar, recoger iniciativas y darles forma, involucrar a las personas en los proyectos, tener una visión y saber que hay una misión que se corresponde con esa visión. Otra visión al respecto que presentamos como complementaria es la de Martinell (2014), donde el gestor cultural obra en un lugar determinado, en una institución o en una comunidad fomentando una parte determinada de la cultura, por lo que su labor contribuye con la mentalidad que se va formando en ese lugar en un momento en el tiempo. De acuerdo a Martinell (Op. cit.) el gestor cultural puede contribuir a crear una sociedad con calidad de vida, lo que denomina “una sociedad cultural”, esto quiere decir una sociedad que valora la cultura y su patrimonio.

3.4 La relación entre la gestión cultural y las políticas culturales

Es importante considerar también la relación entre la gestión cultural y las políticas culturales que la orientan. Al respecto, Raggio (2013, p. 2) expone que:

Toda política se efectiviza a través de la gestión, y cuando se trata de comprender la dinámica de su funcionamiento, en principio es preciso detener la mirada en las características más generales de la gestión estatal, y a partir de allí examinar las particularidades de la administración cultural (...) por este motivo, también la gestión es objeto de la praxis política.

Asumiendo como políticas culturales la noción de la UNESCO (2005, p.5) donde:

Las políticas y medidas culturales se refieren a las políticas y medidas relativas a la cultura, ya sean éstas locales, nacionales, regionales o internacionales, que están centradas en la cultura como tal, o cuya finalidad es ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción, difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos.

Entendiendo que las políticas dependen y se originan para un entorno determinado, es importante considerar la realidad latinoamericana que presenta sus características únicas que la distancian de la realidad europea, asiática, africana o norteamericana. Concretamente en la realidad venezolana las políticas están sujetas o se enfrentan a un gobierno central de postura socialista. Bajo esta realidad, Bermúdez y Sánchez (2009, p. 573) expresan que:

La concepción de la cultura y la política cultural hasta ahora no han permeado los diferentes niveles del gobierno y su política cultural, ya que en esencia parece ser un proyecto centralizador (...) en los municipios venezolanos se sigue viviendo la política cultural en forma difusionista y patrimonialista de corte nacionalista; para el venezolano, la labor de la Alcaldía en materia cultural pasa por organizar actos culturales que repiten símbolos nacionales (...) la política cultural, en la práctica, no se perfila en relación a lo que sucede en el país; no hace estudios de opinión, no distingue entre públicos ni entre sectores de la sociedad venezolana.

Y de acuerdo a Guzmán (2016, p. 212), las políticas culturales de los últimos años en el país se enmarcan dentro de lo que el autor denomina como

“autoritarismo cultural venezolano”, presentando una serie de características que se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 4. Características de la Política Cultural Venezolana

Fuente: Guzmán (2016)

Características de la Política Cultural / Autoritarismo Cultural Venezolano
<ul style="list-style-type: none"> ● Redefinición de los criterios utilizados por la cúpula político-administrativa del sector para agrupar y cohesionar a los grupos culturales, artistas, creadores e intérpretes a una “ideología oficialista del hecho cultural” y una supuesta “autonomía creadora” de ciertos grupos de la comunidad cultural. ● Marcada debilidad de la acción del sector cultural dentro de la dinámica global de la actuación de los aparatos administrativos del estado. ● Aparente redistribución de los recursos y del apoyo a los procesos culturales. ● Sujeción de la comunidad cultural a las normas burocráticas del Ministerio de la Cultura. ● Avances parciales y retrocesos en el uso de mecanismos y procedimientos para la participación de la comunidad cultural en las normas de decisiones del poder. La invitación es reducida a ciertos, determinados y casi permanentes artistas y grupos. ● Consultas fuertemente condicionadas en lo ideológico. Favoritismos políticos. ● Restricción solapada a las libertades ideológicas y culturales. Obstáculos para la libre circulación de las ideas y del pensamiento y la opinión. ● La acción cultural es subordinada y subsidiaria del Ministerio de la Cultura en el ámbito regional y municipal. ● Referencias a la historia concebida tradicionalmente y al pasado glorioso como resorte subjetivo para legitimar una visión populista del desarrollo cultural. ● Reacomodo del interés hegemónico cultural de una “nueva geometría del poder”. ● Autoritarismo en los estilos en los estilos de gestión de importantes instituciones culturales pertenecientes al sector público, consolidándose El Binomio poder político partidista-decisiones culturales. ● Pérdida de influencia del campo cultural crítico, de vanguardia o alternativo.

Esta postura ideológica es confirmada por gestores culturales como Vargas y Sanoja (2013, s.p.) que representan la visión socialista del Estado, expresando que:

La cultura como estrategia política del Estado debe ser una acción destinada a la gestión concertada de la vida cotidiana, a los fines de mejorar la calidad de la existencia de los colectivos sociales organizados y su conciencia solidaria con la Revolución Bolivariana.

Del mismo modo Caldera (2016, s.p.) expresa:

Los objetivos que se han formulado en el sector en materia social se basan en fortalecer el sistema teatral en núcleos de teatro comunitario (...) que sean las mismas colectividades las que indiquen las temáticas, formas, sonidos, movimientos e historia que se deben desarrollar. Se

ejecuta en ese sentido una línea de acción dedicada al trabajo de construcción comunitaria.

De lo anteriormente expuesto se entiende que las políticas culturales (explícitas o implícitas) que se han implementado en el país en los últimos años están orientadas a la dirección ideológica de las masas hacia la visión socialista del Estado, y no se dirigen a la preservación y desarrollo de las distintas manifestaciones artísticas o culturales, presentando una resistencia al cambio y una búsqueda de control.

Por todo lo antes expuesto, con el desarrollo del tercer objetivo de investigación se persigue contribuir con lineamientos que orienten el desarrollo de una gestión cultural en la ópera que permita el verdadero provecho de la sociedad de todas las cualidades de este arte así como beneficiar a sus artistas y al resto de los actores que se desenvuelven en este sector.

3.5 Modelos de gestión cultural de acuerdo a Martinell (2014)

Retomando la idea del apartado anterior acerca de la importancia de las políticas culturales para el soporte y desarrollo de los distintos segmentos artísticos y culturales y la asistencia de las necesidades de la sociedad, es fundamental entender que estas políticas se articulan y se operacionalizan a través de modelos de gestión cultural, por lo que la determinación de los modelos de gestión cultural resulta imperativo. De acuerdo a Martinell (2014) la importancia de conocer los modelos de gestión cultural radica en que los mismos establecen qué factores conectan a la gestión cultural con las políticas culturales y qué respuestas de producción se establecen ante las dinámicas del mercado identificando las prioridades en la producción de bienes y servicios culturales, esto permite determinar finalmente qué modelos son los más o menos favorables.

En este sentido, la noción de modelos de gestión cultural que adopta esta investigación es la presentada por Martinell (2014, s.p.), donde:

Entendemos por modelos de gestión de los agentes culturales las formas de estructuración social para su participación efectiva de acuerdo con diferentes factores, los cuales les permiten actuar como sujetos de

intervención en un marco normativo y democrático. Estas formas se configuran sobre una fundamentación de acuerdo con los derechos fundamentales reconocidos y los fines de las políticas culturales para la participación y la apropiación social de la ciudadanía de su vida cultural.

Entendiendo por agentes culturales:

Aquellos actores (individuales, colectivos, institucionales, etc.) que concurren en un contexto determinado y en un tiempo o período definido (...) son el resultado del progreso de lo individual a lo colectivo por medio de procesos de organización y estructuración social de acuerdo a los valores, tradición y las normas de su contexto (...) se agrupan para intervenir a partir de sus propias interpretaciones o valoraciones de la realidad para contribuir a la vida cultural de su entorno en un sentido amplio (...) se dividen en tres grandes grupos: la administración pública, las instituciones sin ánimo de lucro y el sector privado e industrial (Martinell, 2014, s.p.).

Al respecto, el autor define tres grandes agentes que intervienen en las políticas culturales a través de los modelos de gestión cultural: la administración pública, las instituciones sin ánimo de lucro y asociativas y el sector privado. Cada uno de estos agentes se subdivide en diferentes formas y niveles.

Por otra parte, el autor le otorga una serie de competencias a los agentes culturales, donde los mismos tienen la capacidad de analizar e interpretar la realidad de su entorno y sociedad, pueden aportar su perspectiva acerca de la vida cultural y dar respuesta a las problemáticas, demandas y necesidades, además pueden auto-organizar los servicios para conseguir sus finalidades. Respondiendo a lo anteriormente expuesto, aunque en el presente estudio se recabará información específicamente de los productores de ópera se tomarán en cuenta todos los agentes culturales que hagan vida en el sector y las funciones que desempeñen.

Habiendo establecido la importancia de determinar los modelos de gestión cultural, en la presente investigación se adopta la propuesta de Martinell (Op. cit.) para reconocer los modelos de gestión cultural. Para tal fin, el autor establece una serie de variables a estudiar:

- **Tiempo:** Proyectos puntuales o permanentes con una estructura más estable.
- **Tamaño o volumen:** Número de personas, complejidad, presupuesto, etc. de los proyectos para determinar la dimensión de los mismos.
- **Financiamiento:** Procedencia del financiamiento que responde a formas de justificación y transparencia. Combinación de financiación privada y pública. Dependencia directa de las ventas o del público.
- **Contenidos:** Características de la actividad central que incide directamente en la mejor forma de gestión, por ejemplo la diferencia entre una biblioteca o un archivo histórico con la producción cinematográfica o la edición.
- **Calidad:** Exigencia y estándar de comparación establecido en el proyecto.
- **Geografía:** Características del entorno próximo a los proyectos o nivel de dispersión geográfica (proyectos internacionales o redes territoriales).

Otras variables que se consideraron para la interpretación de los datos, fueron las procedentes del contexto, las cuales se expresan en el siguiente diagrama según Martinell (Op. cit.). Estas variables según el autor son intervinientes, es decir que no son fijas y pueden estar presente o no en el medio estudiado.

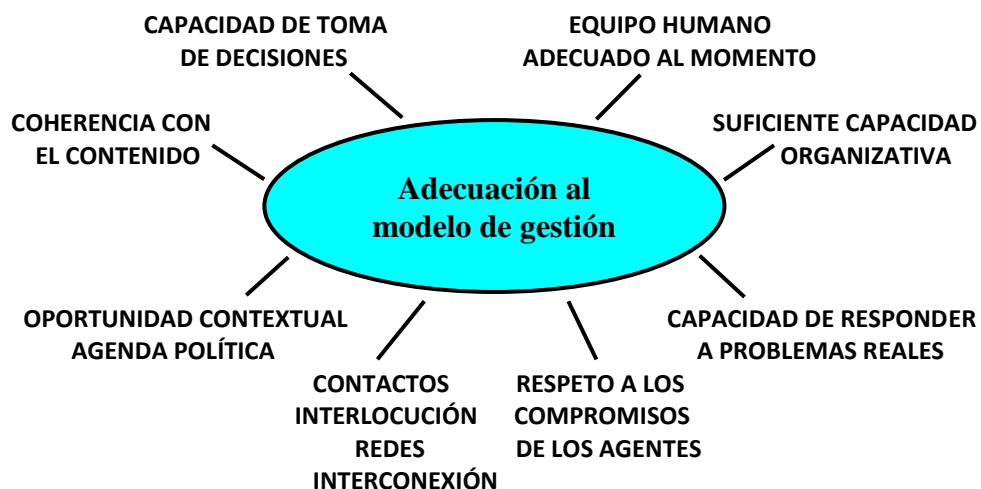


Gráfico 5. Variables del contexto que inciden en los modelos de gestión cultural

Fuente: Martinell (2014)

Adicionalmente, Martinell (Op. cit.) presenta una tipología de modelos de gestión en el campo de la cultura, dividiéndolos en simples y complejos:

Modelos simples:

- Modelos de participación de un solo agente cultural que se adecua a las características de su personalidad jurídica.
- Modelos simple en la gestión central pero que recibe colaboraciones, patrocinios, subvenciones de otros si alterar su forma estructural.

Modelos complejos en cooperación:

- Modelos de cogestión entre diferentes organizaciones procedentes de diferentes personalidades jurídicas en forma de fundaciones pero más específicamente en consorcios u otras formas jurídicas que mantienen una actividad continuada.
- Modelos de co-producción en relación a un proyecto u obra concreta de acuerdos entre agentes que se unen para este objetivo.
- Modelos de gestión de proyectos de cooperación internacional o interregional.

3.6 Gestión cultural en la ópera

3.6.1 Gestión cultural de la ópera en el mundo

La gestión en la ópera comenzó mucho antes de establecerse la concepción de gestión en sí, con sus inicios bajo el patrocinio de la corte en varios estados italianos hasta el mercado privado altamente desarrollado de finales del siglo XVIII, extendiéndose de esta manera hasta el resto de Europa donde mantuvo el predominio sobre los demás géneros musicales (Neef, 1991).

La gestión de la ópera llegó hasta lo que hoy conocemos como América Latina en el siglo XVIII bajo la gestión del mecenazgo monárquico, este modelo continuó hasta principios del siglo XX cuando comenzó a imponerse a nivel mundial la gestión de la ópera por medio de la intervención de entes privados, lo que ya imperaba en Estados Unidos desde el siglo XIX (Neef, 1991).

En el mundo moderno la ópera es descrita por Towse (2003) como la más cara de las artes escénicas y la disciplina que a menudo se queda con la mayor parte de las subvenciones públicas para las artes escénicas, aunque sea la que menos asistencia tiene. Sus altos costos se deben a su naturaleza artística que requiere la combinación de recursos teatrales junto con un elenco de solistas, un coro y una orquesta completa, añadiéndole en ocasiones una compañía de ballet, costos por escenografía, vestuario, realización de ensayos, caché (pago) de los artistas y personal de producción, entre otros gastos; siendo que los costos varían también dependiendo del Repertorio, siendo este repertorio el conjunto de obras dentro de un estilo específico determinado por los distintos compositores. Este repertorio determina que las producciones sean más o menos ambiciosas dependiendo de la forma en que fueron concebidas por sus autores.

En cuanto a las maneras de abordar las producciones, Towse (2003) clasifica la gestión en la ópera en tres enfoques:

1. Enfoque puro de gestión que considera la estructura de la gerencia y su capacidad para hacer frente a la toma de decisiones.
2. Enfoque microeconómico que contempla la ópera como una empresa.
3. Enfoque de óptica económica que analiza los incentivos y problemas relacionados con subsidios públicos a la ópera.

De acuerdo al volumen de producciones operísticas, Operabase (2019) expresa que hoy en día el número promedio de producciones asciende a 25.000 representaciones a nivel mundial.

En cuanto a las acciones más resaltantes de gestión cultural en la ópera a nivel mundial, puede decirse que en los últimos años el desarrollo de audiencias en la ópera se ha convertido en uno de los temas de mayor importancia, siendo una parte fundamental del Programa Europa Creativa para el horizonte 2014-2020 de la Comisión Europea (Cuenca, 2017). En el año 2018 se realizó en Madrid, España un debate mundial con 250 gestores de Europa, América, Asia, África y Oceanía para tratar diversas problemáticas del sector de la ópera a nivel mundial, por la parte

latinoamericana esta reunión contó con una delegación de 30 directores de casas teatrales donde no hubo ninguna representación de Venezuela (Ruiz, 2018).

En Asia, el grupo SRILT (Silk Road International League of Theatres) establece programas de intercambio con los teatros de Europa, Asia y Latinoamérica considerados como los más importantes en el medio operístico, con el fin de realizar representaciones a lo largo de la “Ruta de la Seda”, del mismo modo se establecen acuerdos de cooperación internacional para impulsar el desarrollo de este arte a nivel mundial, un ejemplo de esto fue la donación de equipos técnicos de luz y audio por un valor estimado en un millón de dólares para el Teatro Solís de Montevideo, Uruguay (OLA, 2019).

En el 2019 la organización internacional “OPERA América” seleccionó a 15 participantes de los Estados Unidos, Canadá, Europa y América Latina para su programa Intensivo de Liderazgo durante el año 2020 (2020 Leadership Intensive program) a modo de contribuir con el mejoramiento de la gestión en el sector de la ópera de diversos países, los participantes fueron seleccionados entre las organizaciones asociadas a OPERA América: Opera.ca, Opera Europa y Ópera Latinoamérica (OLA, Op. cit.).

Para el año 2020 OLA está desarrollando una campaña de levantamiento de información (Campanha Crowd Data) para censar los teatros latinoamericanos, además está organizando una serie de encuentros con sedes rotativas en diversos países para tratar distintas problemáticas del sector de la ópera (OLA, Op. cit.).

En Brasil se realizó en el año 2019 el Festival de Ópera Amazonas que generó cerca de 700 puestos de trabajos directos y la Academia Brasileña de Música actualmente lidera un estudio sobre el sector operístico del país para desarrollar su mercado y su profesionalización. (OLA, Op. cit.).

En España se desarrolla una gestión intensiva orientada a aumentar y rejuvenecer el público, con estrategias como las retransmisiones audiovisuales y digitales vía internet resaltando el caso del Teatro Real que es pionero en retransmisiones por Facebook de óperas en directo alcanzando cifras cercanas a los 300.000 seguidores,

por otra parte este Teatro ha registrado que el número de niños, adolescentes y jóvenes que asisten a la ópera ha alcanzado los 50.000 en los últimos años, mientras que en el Teatro Liceu de Barcelona la escalada de público menor de 30 años ha pasado en tres temporadas del 4,1% al 12,5%, (OLA, Op. cit.).

De acuerdo a OLA (Op. cit.), en Latinoamérica la asistencia de jóvenes ha aumentado en un 30% y hoy en día el sector de la ópera ha crecido tanto en la región que entre los países de Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, México y Brasil (países miembros de OLA) existen un promedio de 143 orquestas, más de 300 conservatorios de música, casi 400 de ballet y alrededor de 40 festivales de ópera.

Según Nicholas Payne, Presidente de Opera Europa incluida (citado por Ruiz, 2018), actualmente se vive en la ópera la edad dorada de la escenificación y la interpretación, contando además con la tecnología para la atracción masiva de público. La ópera cuenta en todo el mundo con más adeptos que nunca, se está logrando capturar cada vez más nueva audiencia pero aun así hay que fidelizarlos por la amplia oferta para el ocio de la sociedad actual. Las iniciativas en la ópera se dirigen sobre todo a menores de 30 años, con entradas económicas, herramientas para invitar al conocimiento y atractivos adicionales como la inclusión de buena comida.

3.6.2 Gestión cultural de la ópera en Venezuela

En Venezuela no se encontraron publicaciones que se refirieran explícitamente a la gestión cultural en el sector de la ópera, sin embargo, desde publicaciones dedicadas a la crítica artística o a detallar el desarrollo histórico de este arte en el país se extrapolaron los datos referentes a la gestión cultural en el medio. Entre estas publicaciones resaltan las reseñas de la Gaceta de Caracas por Díaz (2005) y la reseña histórica de la ópera en Venezuela que Goyo (1998) realizó para el Teatro “Teresa Carreño” en su XV Aniversario.

Al respecto, se puede decir que aunque ya existía el conocimiento y manejo de la ópera como forma musical a través de las instrucciones impartidas en la Escuela de

Chacao, las producciones de los compositores formados en este movimiento consistían en ejercicios de composición acuñados como ópera que eran en realidad piezas sueltas como declaraciones exaltadas de patriotismo dentro de un ambiente de lucha de liberación del colonialismo español, las cuales eran interpretadas en plazas y salones de reuniones como manifestaciones motivantes del movimiento revolucionario de la época (Calcaño, 1980); pero la ópera llega realmente a Venezuela en 1808, con la visita de la compañía francesa de Monsieur Espenu, e inmediatamente comenzaron los esfuerzos públicos y particulares para lograr la instrucción necesaria y formar las primeras agrupaciones de este estilo, este hecho se concretó con la creación de la primera Compañía de Ópera Venezolana por Andrés Juliá García en 1834, la cual aprovecharía la utilidad del Teatro Coliseo construido en 1784 (Díaz, 2005).

De este modo, continuaron las gestiones para desarrollar este género artístico con la construcción del Teatro Caracas en 1854, el estreno de la primera ópera venezolana Virginia de José Ángel Montero en 1873 y la construcción del Teatro Guzmán Blanco en 1881 actual Teatro Municipal de Caracas, donde se presentarían las grandes estrellas de la ópera mundial hasta los años 80 (Díaz, 2005).

Estos esfuerzos desarrollados en la Venezuela colonial se concretaron en el siglo XX con la inauguración del Teatro “Teresa Carreño” en 1983, como producto de una política cultural que en 1970 empleó un concurso abierto a arquitectos en búsqueda de la perfección para construir una sala de Conciertos que evolucionó en un complejo multifuncional capaz de satisfacer el amplio público caraqueño, a este hecho cultural le antecede la creación de la Fundación “Teresa Carreño” en 1973 con la finalidad de impulsar el movimiento operístico en Venezuela (Goyo, 1998).

El disfrute de las instalaciones del Teatro “Teresa Carreño” con un desfile del más costoso talento internacional que con el tiempo fue asimilando la incorporación parcial de talento nacional en posiciones modestas, tuvo un revés con la crisis económica del 18 de Febrero de 1983 (conocido como “Viernes Negro”) (Goyo, 1998), cuando por la inestabilidad del mercado financiero venezolano con la creación

de las llamadas empresas del Estado para el desarrollo de las comunidades y la tecnología terminan quebradas origina un mercado de divisas oficial que pasa de un cambio fijo de Bs. 4.30 x USD a la restricción de divisas a criterio del Estado; al no poder costearse las producciones y los artistas extranjeros la ópera se abre hacia producciones y talentos nacionales, los cuales se fueron desarrollando hasta ser reconocidos por los grandes teatros internacionales (Goyo, 1998).

En el Siglo XXI la gestión de la ópera en Venezuela se ha desarrollado bajo las circunstancias que ha impuesto un Estado socialista (Guzmán, 2016) cuya administración ha generado una fuerte crisis económica, política y social a nivel nacional (Selman y Fonet, 2014). Bajo estas circunstancias, la ópera en Venezuela parece haber sido relegada a llevar a cabo actividades inconexas simplemente para no desaparecer (OperaVzla, 2018), y hoy en día Venezuela no posee ninguna representación en los movimientos ni organizaciones operísticos internacionales, según los datos de OLA (2019), Ruiz (2018), Cuenca (2017) y Operabase (2019).

En cuanto a datos concretos que expresen cómo se ha llevado a cabo la gestión en el sector venezolano de la ópera en el siglo XXI se encuentra la evaluación del alcance de los objetivos desarrollados en el año 2014 por el Ministerio de la Cultura para el Teatro “Teresa Carreño”, los cuales son reflejados en la Memoria y Cuenta del Ministerio a través del proyecto de “Producciones Escénicas del Teatro Teresa Carreño para la Comunidad”, en esta evaluación se refleja que para el año 2014 se otorgó al Teatro Teresa Carreño un presupuesto de 64.404.686,20 Bs para ser empleado en producciones propias del teatro, co-producciones y producciones gubernamentales, reportándose finalmente que a lo largo del año las producciones gubernamentales superaron a las producciones escénicas en un 50 % tanto en las actividades realizadas como en el uso del presupuesto total otorgado (MPPC, 2015).

Otra información presentada por el MPPC (2015) son los indicadores que este organismo diseñó para la recolección de información del Plan Estadístico Nacional del año 2014 sobre los dominios culturales venezolanos. De estos indicadores a continuación se presentan aquellos que se relacionan con el sector de la ópera:

- Registro de número de asistentes a las actividades orientadas a la formación y sensibilización para creadores, hacedores y espectadores de las artes escénicas.
- Registro del número de actividades orientadas a la formación y sensibilización para creadores, hacedores y espectadores de las artes escénicas.
- Registro del número de asistencias sociales dirigidas a los creadores y creadoras de todo el país en todos los campos artísticos y de creación.
- Registro del número de producciones y co-producciones realizadas en las artes escénicas a nivel nacional.

Es importante mencionar que estos indicadores son mencionados en la Memoria y Cuenta del Ministerio de Cultura del año 2014 pero no se expresan las mediciones, resultados y conclusiones que se hayan podido establecer por la utilización estadística de dichos indicadores (MPPC, 2015).

Además de los datos presentados sobre la gestión cultural de la ópera en el país, se encuentran algunos datos generales que se han publicado en los últimos años sobre el movimiento productivo del país. De acuerdo a Datos Macro (2017), para el año 2016 el mercado general venezolano presentó un PIB = 213.608 M € (cayendo un 16,5% con respecto al año anterior), la posición mundial de Venezuela por PIB fue en el N° 44 de 195 países, la posición mundial de Venezuela por PIB Per Cápita fue en el N° 79 de 195 países y presentó un PIB Per Cápita = 6.767 €.

Finalmente, de acuerdo a la Unesco (2016) el Banco Interamericano de Desarrollo publicó en el 2018 que de Venezuela se exportaron en el año 2011 un total de 0,28 millones de dólares en bienes culturales, posterior a esta información no existen datos disponibles sobre Venezuela de los indicadores del mapeo de la UNESCO sobre las economías creativas nacionales en América Latina y el Caribe.

3.6.2.1 Contexto venezolano (2016 - 2019)

Para ilustrar el entorno en el que se desenvuelve actualmente el sector venezolano de la ópera y su gestión cultural, a continuación se presentan una serie de reseñas acerca de la situación de Venezuela en los últimos años.

De acuerdo a Selman y Fornet (2014), la situación que atraviesa Venezuela es una crisis económica, social y política sin precedentes en el país que se ha caracterizado por aspectos tales como: la imposición de barreras, los altos costos, el descenso de la inversión, la producción, la disminución en la generación de empleos y de riquezas, los controles cambiarios, la asignación de recursos hacia grupos adeptos a la ideología gubernamental, la inseguridad, la fuga de talento humano hacia el extranjero, la escasez de productos básicos de necesidad como alimentos y medicinas, el abandonado de aerolíneas internacionales, la crisis en el sistema hidroeléctrico y el deterioro del sistema de transportes.

En cuanto al sector cultura propiamente, Sierra (2017) expresa que la crisis social, económica y política del país ha generado una serie de consecuencias palpables en el sector cultural, tales como: las inexistentes actividades de los museos más importantes de Venezuela, el abandono del Complejo Cultural Teresa Carreño, la suspensión del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y la ausencia de recursos para festivales, concursos, premios, museos regionales, revistas, programas culturales, bibliotecas y librerías; por otra parte, el autor reconoce que esta situación ha permitido fortalecer iniciativas independientes en la cultura.

Asimismo, Ardila (2017) expresa que la crisis económica ha afectado el mercado laboral dentro de las distintas industrias del entretenimiento, haciendo hincapié en que gran cantidad de artistas venezolanos han tenido que emigrar y buscar oportunidades de trabajo para subsistir fuera de Venezuela, y en los mejores casos conquistar escenarios o conseguir oportunidades de formación, extendiéndose esta situación a aquellos artistas que ya habían logrado alcanzar reconocimiento nacional e internacional.

En cuanto al sector de la ópera específicamente, Planchart (2018) en su crítica a la puesta en escena de la ópera Lucia di Lammermoor en el Teatro Municipal, señala una serie de afecciones que viene sufriendo las producciones operáticas venezolanas como consecuencia de la crisis económica del país, en su análisis menciona factores tales como: las modestas puestas en escena, la pobreza del vestuario, el casi

inexistente juego de iluminación, la ausencia de voces internacionales, carencia de cantantes nacionales con las condiciones mínimas para abordar profesionalmente los roles que les asignan y la falta de orquestas adecuadamente concertadas.

3.6.2.2 Fundamentos legales de la ópera en Venezuela

La ópera en Venezuela, en lo que se refiere a la competencia gubernamental, depende primordialmente del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, aunque el Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno subvenciona y tutela al Sistema de orquestas y coros juveniles e infantiles de Venezuela, organización fundamental en las distintas manifestaciones musicales del país, incluyendo a las producciones operísticas. Del mismo modo, otros organismos públicos como alcaldías y gobernaciones son responsables de diversas infraestructuras y cuerpos artísticos que hacen vida dentro del sector de la ópera.

La principal fuente de legislatura vigente a la cual responde el sector de la ópera en Venezuela es la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela del año 1999, reflejada en la Gaceta Oficial N° 36.860. Le sigue en importancia la Ley Orgánica de Cultura del año 2014, reflejada en la Gaceta Oficial N° 6.154 Extraordinario. Otras leyes que tienen incidencia son la Ley de Derecho de Autor y los Derechos Conexos de Intérpretes y Ejecutantes, todos del año 1993 y expresados en la Gaceta Oficial N° 4.638. Igualmente, en algunos aspectos la ópera debe atender a la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural del año 1993 expresada en la Gaceta Oficial N° 4.623 Extraordinario.

En cuanto a las ordenanzas internacionales que involucran a la ópera como arte escénica se encuentran las Convenciones sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), ambas de la UNESCO.

CAPÍTULO IV

METODOLOGÍA

4.1 Tipo de Investigación

La investigación responde a un enfoque cualitativo, este enfoque es definido por Sampieri (2014, p. 9) como:

Un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es naturalista (porque estudia los fenómenos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y en su cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen).

Conforme a lo expresado anteriormente, se estableció el enfoque cualitativo ya que la investigación se basa en la recolección de datos que están sujetos en primer lugar a la interpretación de las fuentes que proporcionan la información de acuerdo a sus observaciones, estudios y visiones de la realidad, y en segundo lugar a la interpretación de la investigadora acerca de la información recabada.

Asimismo, la investigación es de tipo descriptiva, definida por Hurtado (2012, p. 413) como:

Aquella que busca especificar las propiedades de personas, grupos, comunidades, objetos o cualquier otra unidad sometida a investigación (...) se realiza cuando la experiencia y la exploración previa indican que no existen descripciones precisas del evento en estudio, o que las descripciones existentes son insuficientes o han quedado obsoletas debido a un flujo distinto de información, a la aparición de un nuevo contexto, a la invención de nuevos aparatos o tecnología de medición, entre otros.

Acorde a lo definido anteriormente la investigación es de tipo descriptiva, ya que responde a la necesidad de establecer una visión actualizada de la estructura, funcionamiento y gestión cultural del sector de la ópera en Venezuela, contando con

el conocimiento acerca de las investigaciones y publicaciones previas en torno al problema abordado, que aunque en su mayoría no tratan específicamente al sector venezolano de la ópera en los últimos años, permiten establecer una noción clara del objeto de estudio y de las temáticas inmersas.

4.2 Diseño de la investigación

La investigación se encuadra en las modalidades de investigación documental e investigación de campo, abarcando de esta manera tanto las consideraciones y los resultados de investigaciones y teorías previas en torno a las temáticas tratadas, como la información novedosa que el objeto de estudio puede aportar.

Investigación documental

La investigación documental según Salinas (2012, p. 18), “es aquella que se basa en asuntos, datos u observaciones ya pasados y que el investigador toma y analiza, asumiendo la veracidad de los datos u observaciones”. De manera que a través de la investigación documental se realizó la indagación e interpretación de la información ya existente en el campo de la ópera en cuanto a su estructura, funcionamiento y gestión cultural tanto en Venezuela como a nivel mundial.

Investigación de campo

La investigación de campo según Hernández (2011, p. 155), “es aquella que analiza los fenómenos sociales desde el mismo ambiente natural. La información obtenida en dicho ambiente es de suma utilidad porque permite corroborar, refutar, complementar y enriquecer las bases teóricas”. De este modo, la modalidad de investigación de campo permitió abordar la problemática dentro de su contexto real en un lapso de tiempo delimitado, recabando e interpretando información proveniente de los verdaderos actores del sector estudiado.

Perspectiva del análisis de la información

Tanto el análisis de la información obtenida a través de las entrevistas como la interpretación y asociación de ideas llevados a cabo durante el proceso de indagación documental se realizaron desde la perspectiva del Interaccionismo-Simbólico. Este paradigma se enmarca dentro de la corriente interpretativa. Según esta corriente el lenguaje y la significación constituyen la base de la interacción social indispensable para la edificación de la vida en sociedad (Álvarez-Gayou, 2003).

Blumer (1981) establece tres premisas fundamentales en el Interaccionismo Simbólico: 1.- Los seres humanos actúan con respecto a las cosas sobre la base de las significaciones que estas cosas tienen para ellos o que le atribuyen a los objetos y situaciones que le rodean. 2. La significación de estas cosas deriva o surge de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores. 3. Estas significaciones se utilizan como un proceso de interpretación de la persona en su relación con las cosas que encuentra, modificándose a través de dicho proceso.

Dentro del análisis de los sectores culturales el Interaccionismo-Simbólico permite analizar las dinámicas culturales en las organizaciones. Este paradigma plantea al investigador como un descubridor de significados de las acciones humanas y de la vida social, describiendo el mundo personal de los individuos, las motivaciones que lo orientan y sus creencias (Álvarez-Gayou, Op. cit.).

El interaccionismo simbólico es la perspectiva que se adopta en este estudio por considerar la metodología de recolección de información a través de las dinámicas de las agrupaciones u organizaciones y sus relaciones (Gadea, 2018), lo que se realiza en esta investigación al analizar la gestión cultural en la producción operística nacional a través de las diferentes organizaciones productoras de ópera y las relaciones que se establecen entre las mismas. Por otra parte, la ópera es un medio cargado de mucho simbolismo y tradición, donde el orden social y las relaciones sociales dentro del sector siempre han sido relevantes, aspectos que han sido representativos de este arte a lo largo de su historia, adquiriendo gran relevancia la consideración de estas relaciones en el análisis del quehacer cultural del medio, ya

que de acuerdo a Blumer (1981) los significados se originan en el proceso de interacción entre las personas, por lo que un dato no es solo un dato sino la carga de significados que este conlleva motivado por su contexto.

4.3 Selección de técnicas

Las técnicas seleccionadas y aplicadas para la recolección de información consistieron en la revisión documental dentro de la modalidad de investigación documental y la entrevista dentro de la modalidad de investigación de campo.

Revisión Documental

Hurtado (2012, p. 851) define la revisión documental como:

Un proceso que abarca la ubicación, recopilación, selección, revisión, análisis, extracción y registro de información contenida en documentos. La técnica de revisión documental puede ser utilizada para diversos fines. De hecho, se utiliza para la construcción de la fundamentación noológica de la investigación y, en ese caso, la búsqueda de información está orientada a configurar un punto de partida teórico, conceptual, histórico, legal y contextual.

La revisión documental se realizó en un lapso de 2 años con un arqueo total de 193 fuentes para una selección final de 74 fuentes entre libros, diccionarios, artículos, conferencias, trabajos de grado, investigaciones, publicaciones periódicas, páginas web y redes sociales recopiladas para la profundización, enfoque y delimitación de las teorías y temáticas claves.

Entrevista

La entrevista de acuerdo a Álvarez-Gayou (2003, p. 109), “es una conversación que tiene una estructura y un propósito. En la investigación cualitativa, la entrevista busca entender el mundo desde la perspectiva del entrevistado, y desmenuzar los significados de sus experiencias”. La selección de la técnica de la entrevista obedece a las posibilidades de obtener información directa acerca de los fenómenos

estudiados y del ámbito de los entrevistados, lo cual determina las distintas perspectivas.

El instrumento diseñado consiste en una guía de entrevista semi-estructurada, la cual, según Álvarez-Gayou (2003, p. 112):

Indica los temas y su secuencia (...) cada pregunta debe ser relevante, tanto desde la dimensión temática como desde la dimensión dinámica. La dimensión temática se refiere a que la pregunta importa en relación con el tema de la investigación; la dimensión dinámica, a la relación interpersonal durante la entrevista.

El uso de una guía de entrevista semi-estructurada en la presente investigación obedece a la necesidad de centrar a los entrevistados en los objetivos de la investigación, dada la amplitud y lo complejo de la ópera como campo cultural y el carácter emocional de los individuos que conforman el sector, brindándoles al mismo tiempo la oportunidad de compartir todos los conocimientos posibles en torno a las temáticas tratadas.

La guía de entrevista se construyó en base a tres aristas fundamentales que orientaron la realización de los objetivos específicos: la noción de gestión cultural de Banús (2013), la cadena de valor propuesta y las variables de Martinell (2014). A partir de estas aristas se seleccionaron los elementos que generaron las interrogantes contenidas en la guía de entrevista.



Gráfico 6. Aristas fundamentales para la construcción de la guía de entrevista

Fuente: Elaboración propia (2019)

La noción de gestión cultural de Banús (2013) aportó los siguientes principios:

- 1- La orientación de la programación.
- 2- Los proyectos culturales para poner en contacto a determinada manifestación cultural con la sociedad.
- 3- El fomento de la participación de la comunidad.
- 4- La ayuda al desarrollo de las posibilidades culturales de cierto grupo.
- 5- La gestión de proyectos que nacen de la iniciativa ciudadana.

De la cadena de valor presentada se seleccionaron los siguientes elementos:

- 1- Recursos humanos
- 2- Relaciones establecidas
- 3- Actividades realizadas
- 4- Bienes y servicios producidos.

Las variables de Martinell (2014) para la tipificación de modelos de gestión cultural fueron tomadas en su totalidad, siendo adaptadas a las producciones del sector de la ópera de la siguiente manera:

- 1- Tiempo de dedicación a los proyectos operísticos
- 2- Dimensión de los proyectos desarrollados
- 3- Financiamiento de los proyectos
- 4- Contenidos empleados de los proyectos
- 5- Calidad de los proyectos y estándar de comparación
- 6- Impacto geográfico de los proyectos desarrollados

Las entrevistas se realizaron entre los meses de julio y agosto de 2019 y el instrumento aplicado se presenta a continuación.

GUÍA DE ENTREVISTA

I PARTE. Preguntas con relación a la caracterización de la estructura organizativa, funcionamiento y gestión cultural del sector de la ópera en Venezuela entre 2016-2019.

1. ¿De qué institución(es) pública(s) o privada(s) depende la organización artística que representa?
2. ¿De acuerdo a su experiencia y conocimiento del medio cómo diría usted que está estructurado el sector de la ópera en Venezuela?
3. ¿Cómo es el funcionamiento del sector de la ópera en Venezuela en cuanto al proceso para lograr la realización de las producciones operísticas?
4. ¿Cuál es el nivel profesional predominante del recurso humano artístico y técnico que ha participado en las producciones operísticas de su organización entre 2016-2019?
5. ¿Entre 2016-2019 qué tipo de alianzas y/o relaciones ha establecido su organización en lo relacionado con las producciones operísticas?
6. ¿Qué tipo de actividades ha llevado a cabo su organización en el sector de la ópera entre 2016-2019?
7. ¿Qué tipo de servicios y bienes ha producido su organización en el sector de la ópera entre 2016-2019?
8. ¿Entre 2016-2019 cuál diría usted ha sido la orientación de su gestión cultural en cuanto a involucrar o beneficiar a la comunidad en general o a algún segmento del sector de la ópera?

II PARTE. Preguntas con relación a la tipificación de los modelos predominantes de gestión cultural desarrollados en el sector de la ópera en Venezuela entre 2016-2019.

1. ¿Cuánto tiempo dedica la organización que usted representa los proyectos operísticos? Explique.
2. ¿Cuál ha sido la dimensión de los proyectos realizados entre 2016-2019, en cuanto al nivel de complejidad, número de personas involucradas y presupuesto? Explique.
3. ¿Cuál es la forma de financiamiento que han empleado en sus proyectos operísticos entre 2016-2019 y cómo ha influido este financiamiento en las ventas al público?
4. ¿Qué contenidos han predominado en los proyectos que han desarrollado entre 2016-2019 y por qué?
5. ¿Cuál diría usted ha sido la calidad de los proyectos operísticos que han realizado entre 2016-2019 y con respecto a qué o estándares elabora usted este criterio?
6. ¿En qué áreas geográficas nacionales y/o internacionales han impactado sus proyectos operísticos entre 2016-2019 y de qué manera?

Población

Corresponde a todos los profesionales, trabajadores y estudiantes de los distintos oficios que integran el sector de la ópera en Venezuela.

Dada la carencia de datos estadísticos, la determinación de la población se realizó con base a los distintos ámbitos del sector que se consideraron afectados por la problemática abordada en la investigación.

Muestra

Selección de 9 representantes de las compañías activas en el país entre 2016-2019, según las publicaciones de Venezuela Sinfónica y Ópera Venezuela en ese período. Para seleccionar la muestra se contactó a las Directivas de las compañías identificadas en la cronología mostrada en la p. 61, quienes determinaron sus representantes y los criterios de selección, los cuales se muestran a continuación.

1. Conocimiento de la ópera como género artístico.
2. Conocimiento de la ópera en lo relacionado a las producciones de los montajes.
3. Experiencia laboral en el medio de la ópera.
4. Trayectoria reconocida dentro del sector venezolano de la ópera.
5. Ser miembro de alguna organización que haya producido ópera entre 2016-2019.

A continuación se presenta la lista de los entrevistados seleccionados:

1. Licenciada Carolina Urbina: Coordinadora Musical del Teatro “Teresa Carreño”.
2. Maestro Jesús González: Ex-Director del Coro de Ópera del Teatro “Teresa Carreño”.
3. Maestra Isabel Palacios: Directora de la Fundación Camerata de Caracas.
4. Licenciada Milvia Piazza: Directora de Milvia Piazza Producciones.
5. Maestro Gaspar Colón: Directivo de la Compañía Filarmonía de Caracas.
6. Licenciado Diego Puente: Directivo de la Compañía de Ópera “Primo Casale”.
7. Maestro Ronnie Morales: Coordinador de la Dirección Orquestal y Coral de Fundamusical.
8. Maestro Gregory Pino: Maestro y Productor de Fundamusical-Táchira.
9. Licenciado Luis Jiménez: Directivo de la Asociación Ópera Creativa.

A continuación se presentan las reseñas de los especialistas seleccionados.

Tabla 5. Reseñas curriculares de los especialistas seleccionados

Fuente: Elaboración propia (2019)

<p>ISABEL PALACIOS</p>		<p>JESÚS GONZÁLEZ</p>		<p>MILVIA PIAZZA</p>	
<p>Destacada personalidad del quehacer cultural venezolano. Cantante, productora, directora, oradora y escritora. Fundadora y actual Directora de la Fundación Camerata de Caracas.</p>		<p>Director de orquestas y coros de larga trayectoria en el medio venezolano. Flautista, compositor y arreglista. Director del Coro de Ópera del Teatro “Teresa Carreño” por más de 20 años.</p>		<p>Periodista con más de 40 años de trayectoria y con destacadas entrevistas a reconocidos artistas internacionales del mundo de la ópera. Fundadora y Directora de Milvia Piazza Producciones.</p>	
<p>LORELYS URBINA</p>		<p>GASPAR COLÓN</p>		<p>RONNIE MORALES</p>	
<p>Actriz y productora. Coordinadora Musical del Teatro “Teresa Carreño” en la actualidad, con más de 20 años de carrera en la institución.</p>		<p>Reconocido cantante lírico de trayectoria internacional. Clarinetista. Productor. Fundador y Directivo de la Compañía Filarmonía de Caracas.</p>		<p>Violinista. Lic. En Música. Maestrante en Gestión y Políticas Culturales en la UCV. Director del Despacho de la Dirección Orquestal y Coral de Fundamusical-Caracas.</p>	
<p>DIEGO PUENTES</p>		<p>GRÉGORY PINO</p>		<p>LUIS JIMÉNEZ</p>	
<p>Cantante lírico y popular. Licenciado en Administración. Reconocido productor de espectáculos a nivel nacional. Fundador y Directivo de la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale.</p>		<p>Cantante lírico de larga trayectoria. Guitarrista. Compositor. Maestro de canto y productor para el Sistema de orquestas y coros juveniles e infantiles de Venezuela en el Estado Táchira.</p>		<p>Cantante lírico de larga trayectoria. Licenciado en administración. Relacionista público en el Teatro “Teresa Carreño”. Productor. Fundador y Director de la Asociación Ópera Creativa.</p>	

A continuación se muestra la cronología de las producciones entre 2016-2019.

Tabla 6. Cronología de óperas producidas entre 2015-2019

Fuente: Venezuela Sinfónica y OperaVzla (2015-2019)

AÑO	ÓPERA	PRODUCTORES PRINCIPALES
2015 14 producciones AÑO DE REFERENCIA	Suor Angelica	Compañía Primo Casale
	La Traviata	Compañía Primo Casale - Camerata de Caracas
	L' Elizhir d'amore	Compañía Primo Casale
	Los Martirios de Colón	Teatro Teresa Carreño
	Tosca - Madame Butterfly	Teatro Teresa Carreño
	I Pagliacci - Cavalleria Rusticana	Teatro Teresa Carreño
	Gala Operática Aniversaria	Teatro Teresa Carreño
	Gertrudis	Ópera Creativa - Teatro Teresa Carreño
	Gianni Schicchi	Filarmonía de Caracas - Teatro Teresa Carreño
	Gala Operática	Milvia Piazza Producciones
	Fausto de Diana Daniele	Ópera Creativa - Producciones Deucalión
	Così Fan Tutte	Filarmonía de Caracas
	Turandot	Sistema de Orquestas Caracas
Bohème en Milán	Sistema de Orquestas Caracas	
2016 7 producciones	Don Pasquale	Sistema de Orquestas Táchira
	Los Martirios de Colón	Teatro Teresa Carreño
	Tosca	Teatro Teresa Carreño
	La Traviata	Teatro Teresa Carreño
	Gertrudis	Ópera Creativa - Teatro Teresa Carreño
	Barbero de Sevilla	Sistema de Orquestas Caracas - Milvia Piazza Producciones
	Gianni Schicchi	Filarmonía de Caracas
2017 5 producciones	Fausto de Diana Daniele	Ópera Creativa - Producciones Deucalión
	La Libreta de California	Ópera Creativa
	L' elisir d'amore	Sistema de Orquestas Táchira
	Los Martirios de Colón	Teatro Teresa Carreño
	I Pagliacci	Filarmonía de Caracas - Teatro Teresa Carreño
2018 8 producciones	Lucía di Lammermoor	Filarmonía de Caracas - Camerata de Caracas - TTC
	Gianni Schicchi	Filarmonía de Caracas - Teatro Teresa Carreño
	Gala Rossini	Milvia Piazza Producciones - Sistema Caracas
	L' elisir d'amore	Milvia Piazza Producciones - Teatro Teresa Carreño
	Idomeneo, Re di Creta	Sistema de Orquestas Caracas
	Gertrudis	Ópera Creativa - Teatro Teresa Carreño
	Don Pasquale	Sistema de Orquestas Táchira
	Bastian y Bastiana	Sistema de Orquestas Táchira
2019 6 producciones	Pagliacci	Filarmonía de Caracas - Piazza Producciones - TTC
	Rigoletto	Filarmonía de Caracas - TTC
	Bastian y Bastiana	Sistema de Orquestas Táchira
	La Traviata	Sistema de Orquestas Táchira
	Fausto de Diana Daniele	Deucalión- Ópera Creativa - Sistema Caracas
	La Traviata	Soc. Giuseppe Verdi - Primo Casale - Camerata

4.4 Operacionalización de variables

PREGUNTAS	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	VARIABLES	NIVEL DE LA INVESTIGACIÓN	TIPO DE INVESTIGACIÓN	TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	INSTRUMENTOS	TÉCNICAS DE ANÁLISIS
¿Qué características de funcionamiento, estructura y gestión cultural ha adoptado el sector de la ópera en Venezuela en los últimos años?	Caracterizar al sector de la ópera en Venezuela en cuanto a su estructura, funcionamiento y gestión cultural durante el período 2016-2019.	- ESTRUCTURA - FUNCIONAMIENTO - GESTIÓN CULTURAL - ÓPERA - VENEZUELA - 2016-2019	EXPLORATORIO DESCRIPTIVO	DOCUMENTAL DE CAMPO	REVISIÓN DOCUMENTAL ENTREVISTAS SEMI-ESTRUCTURADAS INDIVIDUALES	ARQUEO BIBLIOGRÁFICO GUÍA DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA	ANÁLISIS DOCUMENTAL CATEGORIZACIÓN DE DATOS ANÁLISIS DE RESPUESTAS
¿Cuáles son los modelos predominantes de gestión cultural que se han desarrollado en el sector de la ópera en Venezuela en los últimos años?	Tipificar los modelos de gestión cultural predominantes en el sector venezolano de la ópera en el período 2016-2019 de acuerdo a las variables de Martinell (2014).	- MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL - VARIABLES MARTINELL (2014) - ÓPERA - VENEZUELA - 2016-2019	DESCRIPTIVO	DOCUMENTAL DE CAMPO	REVISIÓN DOCUMENTAL ENTREVISTAS SEMI-ESTRUCTURADAS INDIVIDUALES	ARQUEO BIBLIOGRÁFICO GUÍA DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA	ANÁLISIS DOCUMENTAL CATEGORIZACIÓN DE DATOS ANÁLISIS DE RESPUESTAS
¿Cuáles son los puntos de acción que podrían establecerse para contribuir con el mejoramiento del sector venezolano de la ópera y su gestión cultural?	Elaborar una propuesta basada en puntos claves de acción que puedan contribuir con el mejoramiento de la estructura, funcionamiento y gestión cultural del sector venezolano de la ópera.	- PUNTOS CLAVES DE ACCIÓN - MEJORAMIENTO - ESTRUCTURA - FUNCIONAMIENTO - GESTIÓN CULTURAL - ÓPERA - VENEZUELA - 2016-2019	PROPOSITIVO	DE CAMPO	ENTREVISTAS SEMI-ESTRUCTURADAS INDIVIDUALES	GUÍA DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA	CATEGORIZACIÓN DE DATOS ANÁLISIS DE RESPUESTAS

4.5 Etapas Operativas de la Investigación

Tabla 7. Etapas operativas de la investigación

Fuente: Elaboración propia (2019)

PRIMERA FASE	<ul style="list-style-type: none"> - Arqueo y selección de fuentes en torno a todas la teorías y temáticas pertinentes al estudio. - Análisis e interpretación de la información proporcionada por las fuentes documentales seleccionadas. - Diseño de proyecto de investigación
SEGUNDA FASE	<ul style="list-style-type: none"> - Selección de especialistas representantes de las compañías que a nivel nacional produjeron ópera entre 2016-2019. - Selección de indicadores - Diseño de guía de entrevistas. - Realización de entrevistas.
TERCERA FASE	<ul style="list-style-type: none"> - Categorización de respuestas - Análisis de respuestas
CUARTA FASE	<ul style="list-style-type: none"> - Caracterización de la estructura, el funcionamiento y la gestión cultural del sector de la ópera en Venezuela. - Tipificación de los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela de acuerdo a variables de Martinell (2014). - Elaboración de propuesta de puntos claves de acción para el mejoramiento del sector venezolano de la ópera y su gestión cultural. - Elaboración de conclusiones y recomendaciones

CAPÍTULO V

ANÁLISIS DE RESULTADOS

5.1 Estructura del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

5.1.1 Categorización de respuestas

Tabla 8. Categorización de las respuestas acerca de la estructura del sector venezolano de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> - La estructura del sector de la ópera responde a los cambios constantes del país. - El TTC tiene departamentos de producción, utilería y un coro especializado en ópera pero no tiene una orquesta de planta ni una plantilla de cantantes solistas por lo que echa mano de los profesionales del canto que desarrollan sus actividades de manera FreeLancer. - Para las producciones de ópera el Teatro realiza co-producciones. - A nivel nacional el TTC es el órgano principal del Estado para la ópera y de allí se desprende todo lo demás. Luego se encuentran las pocas iniciativas privadas para producir óperas y después están las orquestas que aunque algunas son autónomas de alguna forma dependen del Estado.
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> - No hay ninguna estructura en este momento. - Existen muy pocas productoras privadas de ópera. Los productores privados necesitan el apoyo del TTC por la escenografía y el vestuario.
GREGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> - Actualmente existe una unión y alianzas entre las diversas partes del sector para lograr realizar las producciones de ópera. - Venezuela está llena de orquestas de diferentes niveles que no cuestan nada porque eso lo sostiene un sistema, en otros países la orquesta es uno de los elementos más costosos para producir ópera. Las orquestas cuentan con un teatro aliado que proporcionan para las producciones de ópera.
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> - Filarmonía de Caracas trabaja en conjunto con la Orquesta Gran mariscal de Ayacucho que es una institución en principio pública aunque recibe importantes fondos por la vía privada y trabaja en co-producción con el Teatro “Teresa Carreño” para lograr las producciones. - Las orquestas son un elemento fundamental dentro de la estructura del sector de la ópera. La gran mayoría de las orquestas responden al Estado

<i>aunque perciban beneficios de entes privados. Las orquestas involucran a los títulos de ópera dentro de su programación regular dentro de su salario y por esta razón las orquestas no representan un gasto extra para las óperas.</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> - <i>No hay una organización definida que logre engranar todo el movimiento de la ópera en el país.</i> - <i>No se generan políticas para el movimiento operístico.</i> - <i>Existen distintas organizaciones o agrupaciones particulares que terminan asociándose para hacer posibles producciones operísticas puntuales.</i>
ISABEL PALACIOS
<ul style="list-style-type: none"> - <i>El sector de la ópera en Venezuela está sumamente desorganizado.</i> - <i>Las productoras de ópera realizan producciones aisladas con mucho esfuerzo que sobreviven momentáneamente.</i> - <i>Los proyectos que se desarrollan en la ópera no representan un hilo continuo o justificado sino que son producciones inconexas que no representan un impacto a largo plazo para el desarrollo del sector a nivel nacional.</i>
RONNIE MORALES
<ul style="list-style-type: none"> - <i>No hay una organización en la ópera como tal, lo que existe en el sector es una interrelación de proyectos y de relaciones interinstitucionales.</i> - <i>Producir una ópera es complejo porque abarca aparte de la preparación de los cantantes, el vestuario, la escenografía, el libreto y una cantidad de cosas que es donde intervienen las relaciones institucionales.</i> - <i>No existe en el país una orquesta especializada en ópera.</i> - <i>El Sistema Nacional de orquestas es vital para la producción de ópera en el país por la gran cantidad de orquestas que posee.</i> - <i>Actualmente las orquestas están limitadas para hacer grandes óperas porque están reducidas por la cantidad de músicos que se han ido del país.</i> - <i>Hay que establecer entre todos los productores una plataforma que constituya una red para responder a las necesidades del público.</i>
LORELYS URBINA
<ul style="list-style-type: none"> - <i>La producción de una ópera actualmente en Venezuela es una unión de voluntades.</i> - <i>La Fund. Teresa Carreño es la casa que tiene la estructura más clara y el personal con la experiencia para la producción de este tipo de obras.</i> - <i>El TTC actualmente maneja una estructura basada en su coro de ópera y en lo que esa agrupación puede hacer hoy en día.</i> - <i>El TTC no tiene una compañía lírica como todos los grandes teatros del mundo y no tiene una orquesta de planta.</i> - <i>No existe en el país una orquesta especializada en ópera.</i> - <i>El TTC contrata para sus proyectos a solistas, actores, directores y técnicos especialistas en cuanto a la producción a nivel artístico (maestros internos, copistas, compositores, arreglistas etc.).</i> - <i>El TTC cuenta con un staff técnico especializado en escenotecnia teatral.</i> - <i>En Venezuela hay una cantidad importante de cantantes jóvenes que se preparan como cantantes líricos.</i> - <i>Venezuela tiene una gran cantidad de orquestas las cuales son necesarias para la producción de óperas.</i> - <i>Por las dificultades económicas del país en estos últimos años no se han realizado grandes producciones a la altura de Europa o USA.</i>
LUIS JAVIER JIMÉNEZ
<ul style="list-style-type: none"> - <i>No hay una estructura. Todo es muy informal. El medio de la ópera en Venezuela le teme a la estructura y a las normas.</i> - <i>No hay un sistema que agrupe o proporcione información acerca de los profesionales del sector o material necesario para las producciones.</i>

5.1.2 Análisis de respuestas

En cuanto a la estructura del sector venezolano de la ópera, los entrevistados concuerdan en que no existe una estructura u organización determinada que sea del conocimiento general de los miembros del sector o que responda a unos lineamientos estipulados o a una planificación que provenga de alguna entidad gubernamental competente, de manera que de acuerdo a los especialistas la organización que pudiera existir dentro del sector se ha ido asentando de manera informal y sin dirección, y las características que ha ido adoptando responden a la adaptación a los cambios constantes del país.

Por otra parte los entrevistados expresaron que en Venezuela no se generan políticas para el movimiento operístico y tampoco existe un sistema de información regular u oficial que agrupe o proporcione datos acerca de los distintos tipos de profesionales, entidades y actividades del sector, como se puede encontrar en otros países. En este sentido, la carencia de datos, la ausencia de políticas directas, la carencia de organización y la falta de atención y preocupación hacia el sector de la ópera pudiese interpretarse a primera vista como desinterés o la ejecución de una gestión deficiente por parte del gobierno central, pero desde una reflexión más profunda se vislumbra que esto pudiese responder realmente a un tipo de política. Si se toma en cuenta lo expresado en el capítulo 3 acerca de la postura socialista nacionalista del actual gobierno central en Venezuela, se puede considerar que el dejar sin asistencia y dirección a un sector cultural sobre todo en un período extenso de crisis económica, pudiese constituir una manera no explícita de dirigir dicho sector a su extinción, si se considera que dicho sector cultural no representa los intereses y la postura ideológica del Estado.

Otro aspecto importante a considerar de lo expuesto por los especialistas es el sentido de la no existencia de una estructura en el sector, en este punto hay que aclarar que aunque no se haya establecido una estructura en el sector que parta de los lineamientos del Estado, esto no significa que no exista, la misma sí existe y se ha

generado por la manera en que los distintos miembros del sector se han estado relacionando, estableciendo acuerdos y alianzas y generando jerarquías de acuerdo a las necesidades que cada actor tiene de los otros actores del ámbito, de modo que aunque esta organización no obedezca a una idea preconcebida o a una planificación sistemática, se han desarrollado procesos sociales dentro del sector como una manera de adaptación ante el desorden, y estos procesos han generado una estructura organizativa aunque no sea perceptible por sus miembros. Al respecto, los especialistas concuerdan en que actualmente en el sector venezolano de la ópera lo que existe es un conglomerado de alianzas, interrelaciones de proyectos y de relaciones interinstitucionales en lo que los entrevistados denominan “*una unión de voluntades*” (Urbina), de modo que es este conglomerado de alianzas lo que constituye la actual estructura del sector de la ópera en Venezuela.

Dentro de esta estructura, un aspecto relevante es la carencia de competencia expresada por los entrevistados, este factor ocasiona el desvanecimiento de las diferencias que hacen única a cada propuesta artística, influyendo en la carencia de variedad en la oferta cultural para la audiencia y desechando el uso de la competencia como motor impulsor para el dinamismo y el crecimiento económico.

5.1.3 Caracterización de la estructura del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

La caracterización de la estructura del sector venezolano de la ópera (2016-2019), se diseñó partiendo del anterior análisis y de la identificación de ciertos elementos expresados en el discurso de los entrevistados, estos elementos son: los agentes componentes del sector, las características internas de los agentes del sector y las relaciones que se establecen en el sector, posteriormente generó las representaciones gráficas que se presentan a continuación. Esta caracterización se presenta a través de dos diseños: la estructura general del sector de la ópera en Venezuela y la estructura interna de los agentes del sector de la ópera en Venezuela



Gráfico 7. Leyenda del gráfico de la estructura general del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019). Fuente: Elaboración propia (2019)

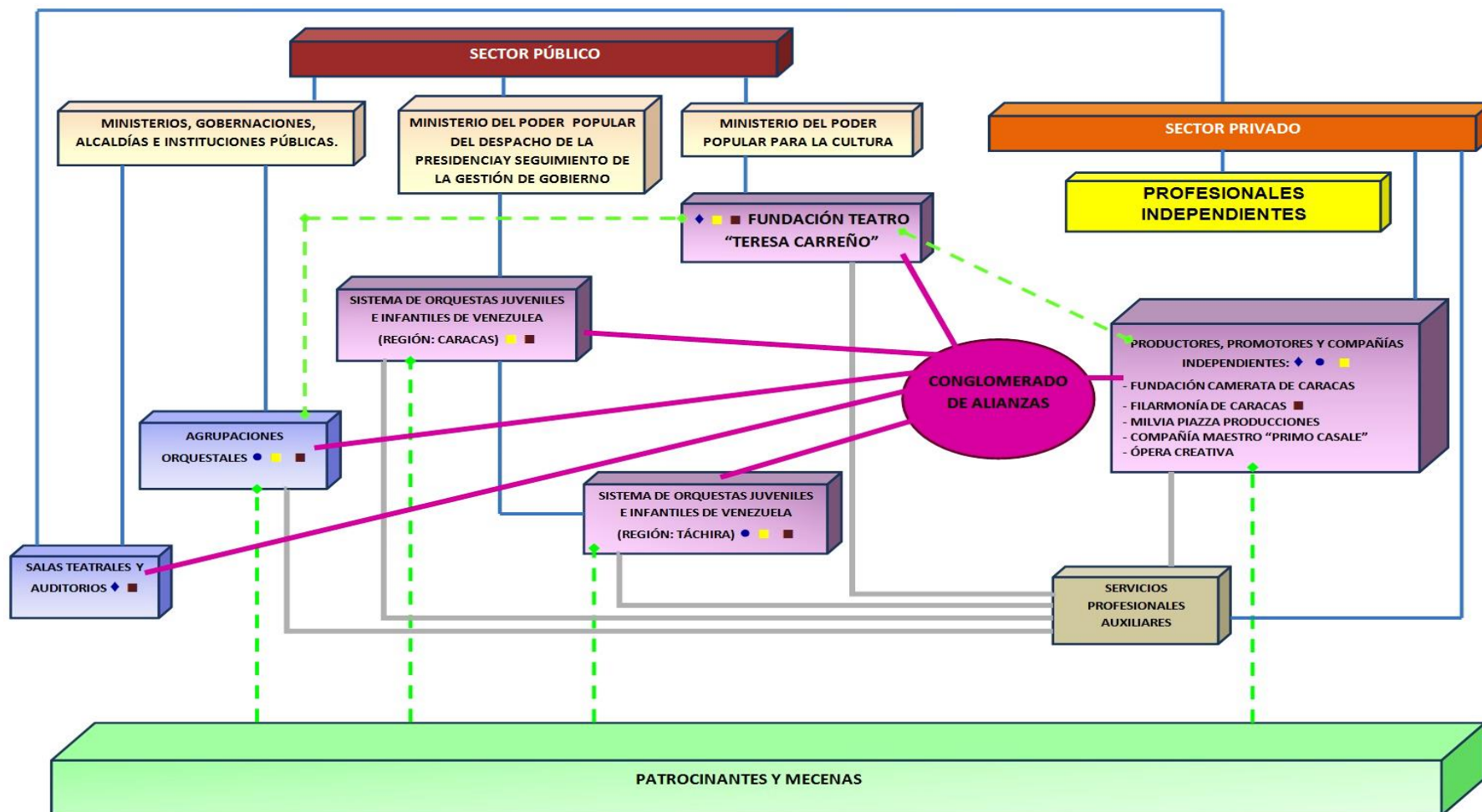
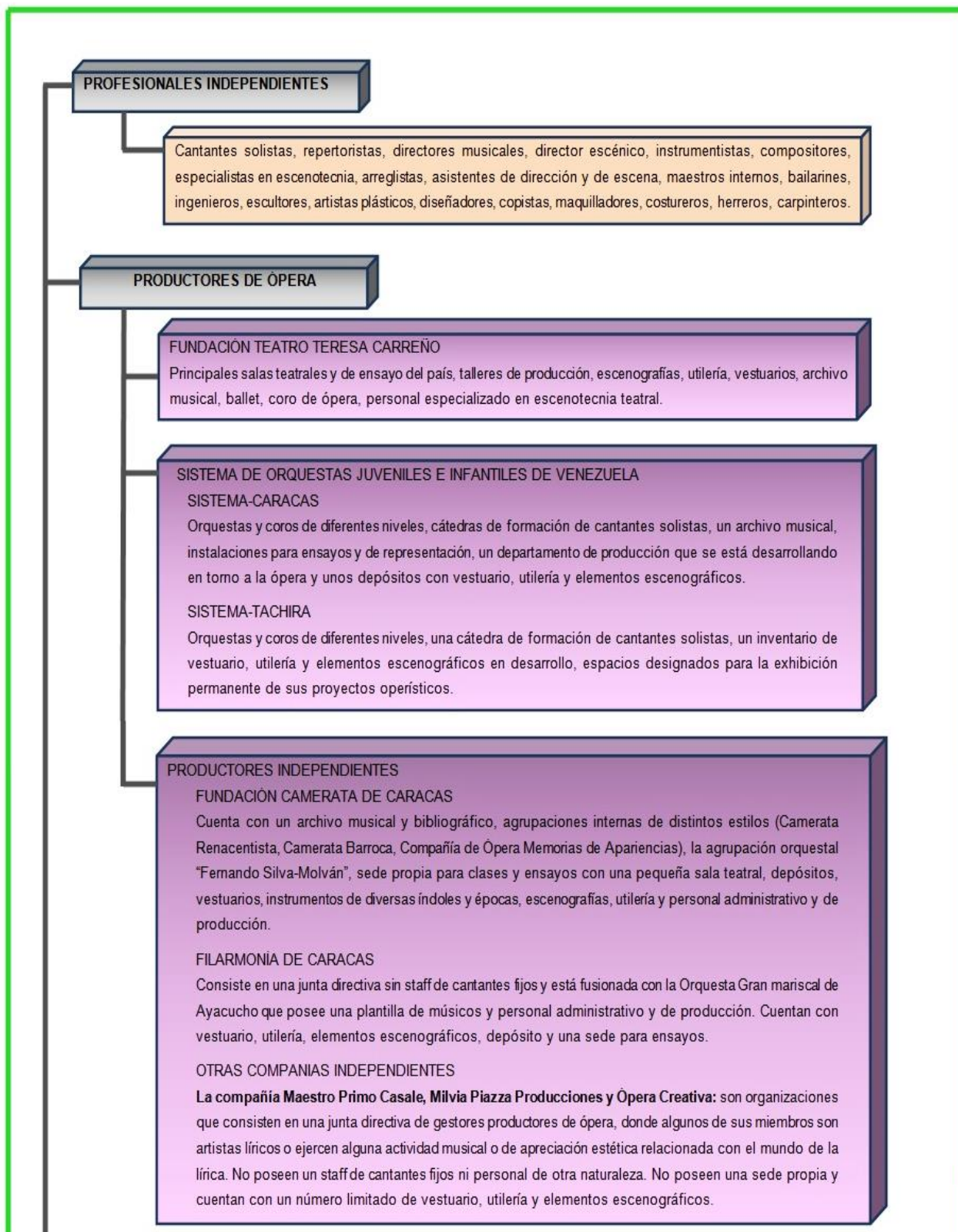


Gráfico 8. Estructura General del Sector de la Ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)



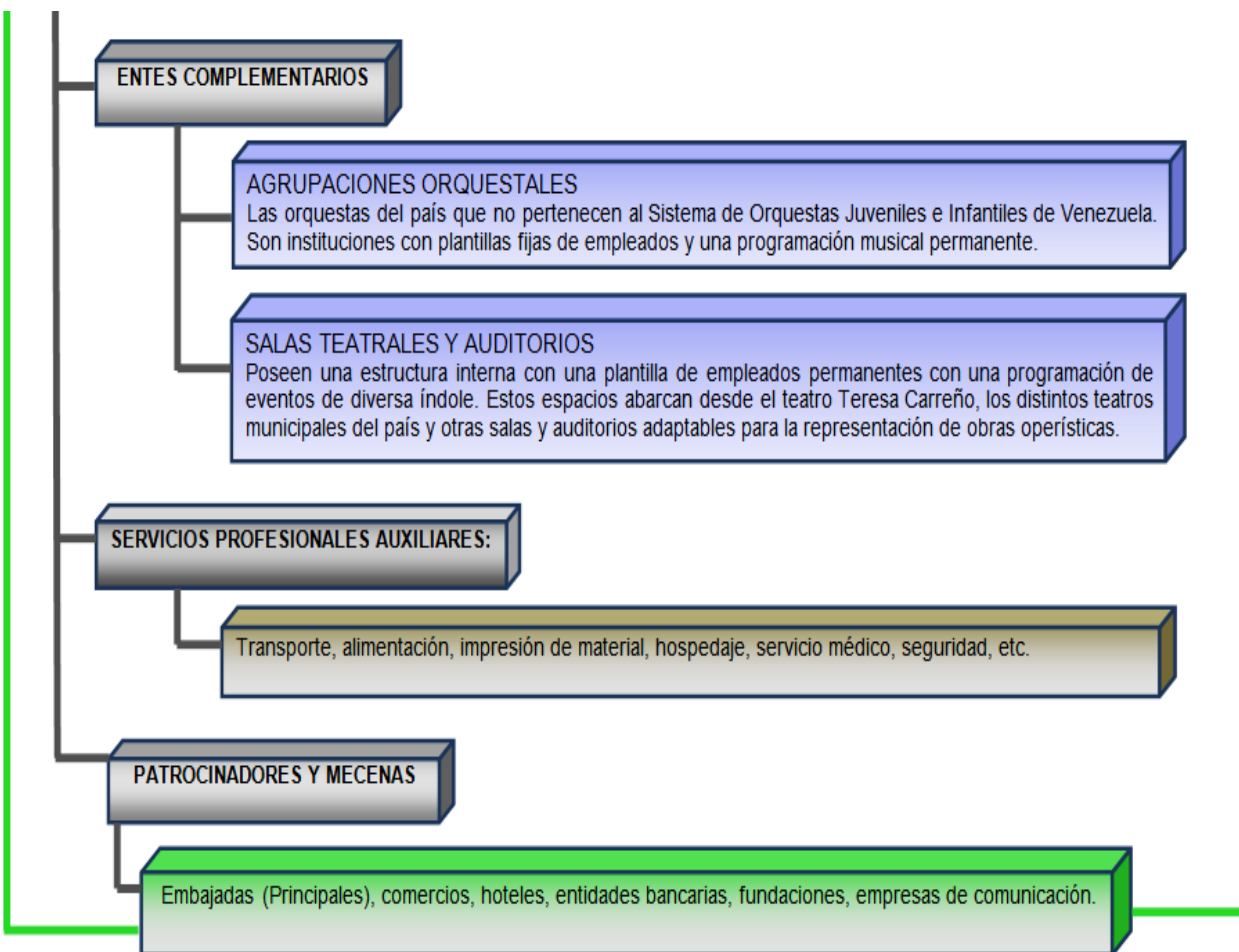


Gráfico 9. Estructura interna de los agentes del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

5.2 Funcionamiento del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

5.2.1 Categorización de respuestas

Tabla 9. Categorización de las respuestas acerca del funcionamiento del sector venezolano de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Lo primero que se hace para producir una ópera es contar con un presupuesto.</i> . <i>El MPPC otorga un presupuesto parcial o total para las producciones que pretenda realizar el TTC en lo que se denominan temporadas.</i> . <i>A partir del presupuesto se contrata a cantantes, directores y otro personal que no esté en la plantilla del TTC.</i> . <i>Dependiendo del presupuesto también se mandan a hacer o no las escenografías, vestuarios y utilería.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El proceso inicia con un presupuesto que se discute con los colaboradores y se considera siempre por arriba por el proceso inflacionario del país.</i> . <i>Producir ópera en Vzla es un proceso accidentado por los constantes problemas del país: fallas eléctricas, sucesos políticos, suspensiones de salas.</i> . <i>En Vzla el gestor se dedica mayormente a conseguir el dinero a través de patrocinantes, lo cual es la labor más difícil para producir.</i> . <i>Los patrocinios se destinan para pagar principalmente honorarios de artistas y la comida, entre otras cosas, siendo la comida lo más costoso.</i> . <i>El TTC proporciona el escenario, el vestuario, la escenografía y otros elementos.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>En el Sistema de Orquesta Táchira se parte del hecho de tener la orquesta, la cátedra de canto, los coros y una sala teatral.</i> . <i>A los cantantes no se les paga honorarios porque se considera que su participación es parte de su formación.</i> . <i>En el Táchira se cobran las entradas para la ópera pero el ingreso por boletería alcanza hasta pequeños gastos técnicos de producción.</i> . <i>El Sistema Táchira tiene patrocinantes que colaboran con la elaboración del vestuario y otros gastos importantes de producción.</i> . <i>Los cantantes ayudan a bajar los gastos de producción proporcionando vestuario.</i> . <i>El Sistema Táchira anteriormente dependía económicamente completamente del Estado lo que también les quitaba el poder de decisión.</i> . <i>Actualmente el Sistema Táchira está aprovechando la distancia y las dificultades de comunicación para ser independientes en las decisiones.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El proceso de inicia con la fijación de las fechas que deben coincidir con la sala y con la orquesta.</i> . <i>El segundo paso es lograr alianzas que servirán para cubrir costos de producción y de allí surgen las co-producciones.</i> . <i>La mayoría de las co-producciones se realizan con el Teatro “Teresa Carreño”, que aporta el coro, escenografías, vestuarios y los servicios de</i>

- los talleres de producción para la elaboración de nuevos elementos o el ajuste de los elementos ya existentes.*
- . Muchos de los elementos de producción proporcionados por el TTC se encuentran desgastados o en mal estado.*
 - . Luego se define el título y se contrata al maestro de escena quien dará las pautas de la producción escénica.*
 - . Finalmente se escoge el elenco, lo cual es una de las etapas más difíciles, ya que muchos cantantes se han ido del país.*
 - . Aunque los costos de producción se aminoren por el trabajo de los empleados de los talleres del TTC bajo su salario regular, el gasto por la compra de materiales siempre es alto ya que elementos como telas o metales son sumamente costosos en el país hoy en día.*
 - . El proceso de llevar a cabo una ópera en Vzla requiere de mucha valentía ya que hay que enfrentar muchas dificultades diarias en el país.*

DIEGO PUENTE

- . Producir ópera en Venezuela es un proceso titánico ya que los costos de producción resultan muy altos por la crisis económica del país.*
- . El manejo de las producciones se plantea en dólares no en bolívares.*
- . El funcionamiento de la producción es muy forzado: muchos de los cantantes y otros profesionales necesarios en el área de han ido del país.*
- . En el interior del país es más ardua la labor de la producción por la falta del recurso humano que generalmente se tiene que importar de Caracas.*
- . La dificultad de movilización entre los distintos estados del país hace muy difícil el desarrollo artístico profesional del sector.*
- . Los gastos por honorarios profesionales son los más bajos en las producciones y los mayores son por comida y transporte.*
- . En el sector no existe una plataforma que permita a los cantantes ir formando experiencia y escalando posiciones en el medio, los cantantes no cantan regularmente, lo que no permite crear un training y los estudiantes pasan del conservatorio directo a las producciones más importantes.*
- . Por los problemas económicos se han implementado nuevas propuestas que acercan al público ajustando los montajes a la época actual.*

ISABEL PALACIOS

- . El sector de la ópera presenta un problema en la fase inicial de su funcionamiento con la selección de los títulos, los cuales son seleccionados por deseos particulares momentáneos.*
- . La selección del elenco se realiza de manera arbitraria sin considerar la adecuación de las voces y sin aprovechar a los cantantes más aptos.*
- . Existe una gran fuga de talentos hacia el extranjero que ha afectado el medio.*
- . Hay personas en el medio que son amantes de la ópera pero que no tienen los conocimientos para gestionar ópera y aun así producen ópera.*
- . El proceso de audiciones no es eficiente ya que depende de la base de datos que posee la institución que convoca a audiciones y en la mayoría de los casos los roles ya han sido asignados dentro de un pequeño grupo de artistas, razón por la ópera resulta un medio laboral no prometedor.*
- . Al gestionar la ópera se debe pensar que hay que producir teatro, danza, concierto sinfónico, concierto coral, solistas, repertoristas, vestuarios, utilería, escenografía, espacios de ensayo y espacios de presentación.*

RONNIE MORALES

- . En el Sistema de Orquestas Caracas se inicia por la escogencia de un título dándoles prioridad a los jóvenes que se están profesionalizando y también al aprovechamiento de los colectivos del sistema de orquesta (orquestas y coros).*
- . Para las producciones operáticas se contamos con alianzas internacionales previas que proporcionan financiamiento.*
- . Los representantes de las alianzas internacionales participan en el proceso de producción y toma de decisiones.*
- . En el Sistema Caracas se trata la producción operática como un ópera estudio, es un proceso de corte experimental no profesional.*
- . Contamos con un cuerpo de maestros nacionales e internacionales que entrenan a los participantes en las diversas áreas.*

. Posterior a la planificación de la preparación de los artistas se realiza la planificación del trabajo de producción escénica que incluye el vestuario, luces, elementos de escena, etc. En la planificación se reúnen todos los involucrados para que los detalles sean atendidos de manera sistemática.

. Es necesario implementar la formación de personal técnico y de las distintas áreas de producción en la ópera, no sólo el artístico.

LORELYS URBINA

. El TTC planifica las producciones operáticas en base a la producción general del Teatro ya que este atiende otros cuerpos artísticos.

. Debido a las dificultades económicas comenzamos por ver qué elementos tenemos para repetir títulos o para emplearlos en otros títulos.

. Pará la escogencia de los títulos también consideran las efemérides de los compositores.

. El proceso continúa con la alianza con alguna orquesta o con un agente productor independiente que pueda sumar patrocinantes a la producción.

. El TTC no solamente realiza las propuestas de co-producción, también recibe constantemente ofrecimientos de co-producción.

. En los últimos años el TTC no ha podido producir una ópera sin ayuda de productores independientes.

. El TTC aporta salas, talleres, iluminación, maquillaje, los empleados, las escenografías, vestuario y utilería y los otros productores costean a través de sus patrocinantes los honorarios del personal contratado, la comida, las fotocopias, etc.

. La figura de co-producción y las alianzas son las maneras que el sector ha encontrado para no dejar morir el género.

. Los patrocinadores por lo general son entes interesados en el rescate y fomento de la ópera por la filiación cultural que poseen con el género, es por estos que las embajadas han sido los mayores patrocinantes en los últimos años.

. Actualmente ya no existe la competencia en el medio por hacer la mejor producción como en años anteriores, sino que hay una unión de fuerzas entre todos los productores del sector para colaborar en la realización de los diferentes montajes.

. Las problemáticas constantes del país atentan en contra la supervivencia del género creando desorden y dispersión en las metas y objetivos.

. El TTC depende de los recursos del Estado, el cual no es suficiente para producir óperas y mantener la infraestructura del complejo cultural.

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

. El proceso para producir óperas en el país está muy viciado. No existe un proceso sistemático y metódico para la gestión de la ópera en el país.

. La selección del talento se realiza por simpatía dentro de un círculo de conocidos y eso no implica la capacidad para la tarea a desempeñar.

. No existe en el país una base de datos con información acerca de los cantantes y otros profesionales del medio, ni del récord de producciones.

. Generalmente se establecen alianzas para lograr las producciones y la mayoría de las veces es con el Teatro Teresa Carreño.

. Dentro del proceso de producción resalta la figura de la persona que se encarga de la gestión de patrocinios.

. Ópera Creativa se vincula en el proceso de la ópera desde antes de la creación de la obra impulsando la composición de nuevas óperas venezolanas y latinoamericanas, el proceso continúa con el seguimiento de resultados de los compositores y con la selección del elenco, luego la realización de las producciones se le otorga a una entidad productora, después se supervisa la realización de los ensayos y las funciones.

. Ópera Creativa gestiona también en algunos casos patrocinios a través de instituciones como Embajadas.

5.2.2 Análisis de respuestas

Uno de los primeros aspectos encontrados en este punto es que en Venezuela no existe un proceso sistemático y metódico para la producción de la ópera sino que en los últimos años los procesos de producción se dan en cada compañía dependiendo de las oportunidades de realización de los montajes que le brinde el entorno. Estos modos de producción de la ópera en Venezuela se pueden agrupar en dos enfoques: uno de repetición y otro de adaptación.

Bajo el enfoque de repetición se identificó al TTC, siendo una institución que recurre a la reposición constante de títulos por los bajos costos y la baja complejidad que este método implica. En el enfoque de adaptación se ubica al resto de las organizaciones productoras, donde se emplean elementos pertenecientes a producciones anteriores y la adaptan a nuevos títulos, este enfoque genera un gasto adicional ya que se añaden elementos nuevos que van generando un inventario para los productores independientes, adicionalmente este enfoque aporta mayor diversidad de oferta para el público y dinamismo al medio, ya que con títulos diferentes hay mayor número y variedad de profesionales participando en los montajes.

Otro aspecto relevante es que estos procesos de producción se centran en la selección de títulos, la programación de fechas, la elaboración de presupuestos y la formación de alianzas, siendo estos unos procesos de la fase de pre-producción que se concentran en la obtención del dinero y la solución de gestiones burocráticas, quedando relegada a un segundo plano la planificación artística y técnica, a excepción del Sistema de Orquestas-Caracas que a través de su visión de “ópera-estudio” desarrolla un proceso metódico de producción con un trabajo programado por fases y planteándose metas a corto, mediano y largo plazo.

Un caso único y novedoso es el de la organización Ópera Creativa, que inicia sus procesos de producción desde la creación misma de las obras con un objetivo claro, desarrollar el área de la composición operística en Venezuela y Latinoamérica, sin embargo, este es el enfoque que posee menos mecenas y patrocinantes frecuentes, ya que los patrocinantes y mecenas regulares del sector ya han establecido fuertes lazos

con los productores con más años en el medio, de modo que las nuevas propuestas aún se están abriendo camino en este sentido.

En cuanto a la contribución de patrocinantes en el Teatro “Teresa Carreño”, es la política de la institución no recibir apoyo financiero distinto a la de las entidades gubernamentales autorizadas por el Estado para tal fin, de modo que esta entidad no recibe beneficios de manera directa sino a través de la colaboración en los montajes de productores independientes que sí reciben la ayuda de un patrocinante. En este sentido, el soporte del Teatro “Teresa Carreño” tanto en su estructura arquitectónica como en su personal y sus posibles proyectos artísticos reposan únicamente sobre el gasto público, el cual no es suficiente para asumir todos estos gastos; la apertura a la contribución de capital privado y el planteamiento de mecanismos de autogestión aumenta la posibilidad de realizar nuevas producciones y aprovechar realmente toda la maquinaria de esta organización, agregando a esto la propuesta de soluciones creativas e innovadoras para la ejecución de nuevos títulos y la eliminación de la repetición constante de montajes.

Otro aspecto importante es que en los últimos años no se han establecido temporadas de óperas sino que se han realizado montajes aislados de una o dos funciones, lo que impide que exista una presentación de títulos conectados por un mismo objetivo, al contrario, se establecen objetivos aislados en cada título respondiendo a las necesidades de los patrocinadores, los cuales por lo general están interesados en la ópera por filiación cultural, es por esto que las embajadas han sido su mayor soporte económico en los últimos años.

Aparte del soporte financiero otro elemento fundamental para lograr las producciones operísticas en los últimos años ha sido la disposición y uso de la maquinaria del Teatro “Teresa Carreño” por parte de todos los productores del sector, esta institución aporta para la mayoría de los montajes de los distintos productores elementos tales como: el coro, las salas de ensayo, las salas teatrales, los espacios de los talleres, la iluminación, el maquillaje, además realiza el préstamo de sus bienes de producción teatral (escenografía, vestuario y utilería) y la sesión de los

servicios artísticos o de producción de sus empleados, a cambio las productoras independientes contribuyen con la concepción de los montajes y la incorporación de patrocinantes para cubrir los gastos de producción y los honorarios del personal a contratar, en resumen, bajo la figura de co-producción las alianzas son las vías que el sector ha encontrado para no dejar morir el género, y estas alianzas de producción se han generado de distinta manera: alianzas entre los productores independientes entre sí, alianzas de los productores independientes con el Teatro “Teresa Carreño” y alianzas entre todos los productores y las orquestas del país.

Este movimiento ha generado que ya no exista competencia dentro del sector como en años anteriores, al contrario, se ha generado una cooperación entre los competidores para hacer sobrevivir al medio, esto ha ocasionado que el funcionamiento del sector no haya estado orientado hacia la especialización y la búsqueda de excelencia sino hacia la realización de actividades con los recursos que se encuentren disponibles, estén aptos o no, prueba de ello es que en el país hasta el momento no existe una orquesta especializada en ópera y el único coro especializado es el Coro de Ópera del Teatro “Teresa Carreño”.

Por otra parte, el sector de la ópera presenta un problema en el proceso de selección de talento artístico (audiciones), generalmente previo a las audiciones los roles ya han sido asignados por conocimiento y costumbre hacia el trabajo de un pequeño grupo de artistas, esto evidencia que en el medio imperan los deseos particulares momentáneos, razón por la cual el sector de la ópera resulta un medio laboral no prometedor para la mayoría de los cantantes. Por otra parte, las organizaciones a cargo de la selección del talento humano no usan todo el potencial de las redes y medios de comunicación para el reclutamiento del mismo, aunado a esto, no existe una plataforma que permita a los cantantes escalar posiciones paulatinamente, los estudiantes pasan de los conservatorios a las producciones más importantes del país, y como en el país no se genera un gran volumen de producciones es difícil que los cantantes canten regularmente.

Un aspecto que cobró relevancia en las respuestas de los especialistas fue la manera cómo ha afectado la situación-país al funcionamiento del sector, y aunque frente a la crisis se han fortalecido iniciativas independientes, la producción operística se ha convertido en un proceso duro y accidentado que requiere de mucha pasión y perseverancia para enfrentar los distintos problemas que ha enfrentado el medio en los últimos años (fallas eléctricas, sucesos políticos, suspensiones de las salas), y aunque los costos de producción se aminoren a través de los beneficios que proporcionan las alianzas, ya que las orquestas, coros y personal de producción realizan sus trabajos por un sueldo estable que proporciona el Estado, el gasto por la compra de materiales siempre es alto, ya que elementos como telas o metales son sumamente costosos en el país hoy en día, debido a la constante inflación y devaluación de la moneda nacional.

Ya anteriormente se ha hecho referencia a que la mayoría de los elementos de producción empleados en los montajes de los distintos productores son proporcionados por el TTC, esta situación ha generado que dichos elementos se encuentren desgastados o en mal estado, siendo un inventario que no se renueva desde hace muchos años, esto se debe a que el TTC no ha recibido presupuesto para tal fin en los últimos años, de este modo, se evidencia la ausencia de estrategias del Estado para la generación de recursos que permitan proveer a esta institución un soporte económico o una alternativa de gestión que le permitan producir nuevos elementos de producción, y si bien en la ópera el vestuario, la escenografía y la utilería no son elaborados para su comercialización, el mantenimiento excesivo de estas existencias sin la debida rotación o reposición puede producir que cuando el inventario alcance su tiempo de vida útil la institución no posea ni los elementos ni los recursos económicos para sustituirlos, es importante en este sentido considerar además que el mantener las condiciones de los materiales en el tiempo genera también costos para la manutención del inventario.

Además de lo reseñado anteriormente, el funcionamiento del sector de la ópera se ha visto profundamente afectado por la precaria situación del sistema de transportes a nivel nacional, generando la dificultad de movilización tanto dentro de las ciudades

como entre los Estados del país, afectando el cumplimiento de los cronogramas de trabajo de las producciones y la participación de personal de otras regiones. Aunado a esto, la fuga de talentos del país ha afectado el medio, ya que parte del personal técnico y artístico especializado ha migrado dejando una plantilla limitada de cantantes profesionales y a las orquestas y coros reducidos en el número de integrantes, limitando así la posibilidad de realizar grandes óperas. De este modo, las problemáticas desarrolladas por la crisis del país generan el retraso del funcionamiento del sector y la obstrucción de su desarrollo, atentando finalmente contra la supervivencia del género.

Por otra parte, se divisaron ciertos hechos dentro del funcionamiento del sector venezolano de la ópera que hacen particular el ejercicio económico del sector, uno de hechos es que en el país existe una gran cantidad de orquestas de diferentes niveles, estas orquestas no cuestan nada para los productores porque tienen un salario mensual que proviene del Estado y las producciones operísticas entran dentro de sus programaciones regulares, mientras que para los otros países la orquesta es uno de los elementos más costosos dentro de la producción operística.

Otro hecho relevante es que el financiamiento del sector de la ópera en el país se destina primordialmente a cubrir comida y transporte, y en contados casos alojamiento, quedando estos gastos por encima de cualquier costo ligado directamente con la producción artística y dejando una porción mínima del presupuesto para los pagos por honorarios profesionales. De este modo se genera la tripartita alimentación-transporte-alojamiento como el circuito fundamental de los gastos de la producción operística venezolana.



Gráfico 10. Circuito de gastos fundamentales de la producción operística venezolana (2016-2019) Fuente: Elaboración propia (2019)

De acuerdo al gráfico anterior, los beneficios económicos que generan los montajes operísticos son percibidos mayormente por agentes externos al sector y no por los miembros del medio, existiendo un desbalance en los resultados de la obtención de beneficios económicos, como se expresa en la imagen a continuación.

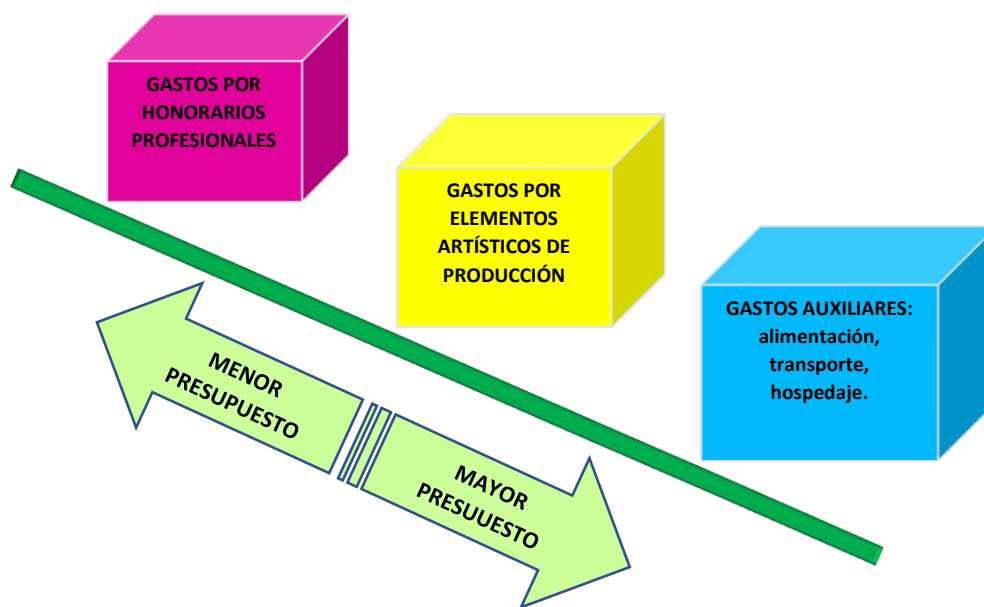


Gráfico 11. Distribución del presupuesto en las producciones operísticas (2016-2019).

Fuente: Elaboración propia (2019)

Como se expresó anteriormente, los gastos por honorarios profesionales son los más bajos en las producciones y hay casos en los que tales honorarios no representan gasto alguno, como sucede con las producciones del Sistema Nacional de orquestas y en algunas producciones de la Camerata de Caracas, donde los cantantes no devengan honorarios porque se considera que su participación es parte de su formación. En el caso específico del Sistema de Orquestas, esta organización trata a los montajes operísticos bajo la modalidad de “Ópera-Estudio”, como un proceso de corte experimental no profesional de carácter formativo.

Otro hecho económico importante se encuentra en que el ingreso por venta de entradas no representa ningún beneficio económico, en los mejores casos alcanza

apenas para cubrir pequeños gastos técnicos, obedeciendo como el resto de los sectores de la ópera a nivel mundial a “la teoría de la enfermedad de los costos” presentada previamente en el capítulo 2.

Las distintas dificultades económicas descritas anteriormente han propiciado implementar propuestas escénicas de corte ³minimalista tan de moda a nivel mundial, ajustando los títulos a la época actual y aprovechando el empleo de los vestuarios y elementos escenográficos de los participantes, también han comenzado a surgir intentos de ⁴autogestión, como es el caso del Sistema-Táchira con la toma de decisiones independientemente de las directrices gubernamentales por medio de la venta de entradas y la elección de los títulos; y en el caso de Ópera Creativa, Filarmonía de Caracas y Camerata de Caracas se están llevando a cabo intentos ⁵autosustentabilidad por medio del aporte del capital de los miembros de las compañías o de los artistas participantes, en este sentido, el camino de la autosustentabilidad aún se está iniciando en el sector pero representa una búsqueda de soluciones y de estrategias que en años anteriores no representaban una opción.

Partiendo del análisis realizado se diseñó la caracterización del funcionamiento del sector de la ópera de acuerdo a cuatro renglones: los procesos generales de producción, las particularidades del sector de la ópera en Venezuela, el impacto de la situación-país en el funcionamiento del sector y los datos económicos relevantes.

³ Se emplea la noción de minimalismo de Sierra (2018, s.p.), que se refiere a una corriente artística occidental bajo los principios estéticos japoneses de la valoración de las formas simples de la naturaleza, los grandes espacios abiertos para crear un vacío espacial para la contemplación de formas esenciales.

⁴ Se emplea la noción de autogestión de la Universidad Santo Tomás (2019, s.p.), que se refiere a la capacidad del ser humano de dirigir y orientar su vida y las acciones a partir de la planeación, dirección, ejecución y control de las acciones para lograr los fines y metas en cualquiera de las actividades de manera individual o colectiva.

⁵ Se emplea la noción de autosustentabilidad de Tardioli, (2019, s.p.), que se refiere a la capacidad de mantener algo sostenido por medios propios, prescindiendo de los medios externos (...). La finalidad de autosustentarse es también atender las necesidades del presente sin comprometer los recursos de las generaciones futuras, generando recursos propios.

5.2.3 Caracterización del funcionamiento de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Tabla 10. Caracterización del funcionamiento de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DEL FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR DE LA ÓPERA
PROCESOS GENERALES DE PRODUCCIÓN
Predominan dos enfoques de producción: la repetición de montajes (por la FTTC) y la adaptación de elementos antiguos a nuevos proyectos (por el resto de los productores).
El enfoque de repetición permite bajos costos y baja complejidad en la producción.
El enfoque de adaptación ocasiona mayores gastos pero aumenta el inventario, genera diversidad de ofertas para el público e imprime dinamismo al movimiento laboral del medio.
La producción de los montajes se centra en el proceso de pre-producción, específicamente en la obtención de recursos y creación de alianzas de producción por encima de la concepción y planificación artística y técnica.
La prioridad en la producción radica en mantener actividades en el sector.
Los patrocinantes se inclinan hacia las propuestas de títulos tradicionales y las compañías con más años en el mercado mientras que las nuevas propuestas aún se están abriendo camino.
El Teatro “Teresa Carreño” responde administrativamente al Estado, cuyos lineamientos impiden la recepción de capital privado, por lo que los patrocinios son recibidos como parte de los aportes de productores independientes aliados.
PARTICULARIDADES DE SECTOR DE LA ÓPERA EN VENEZUELA
Las producciones se realizan por proyectos aislados, no por temporada o repertorio.
La FTTC aporta asistencia vital a todas las producciones operísticas del país.
Todas las producciones nacionales se realizan bajo la modalidad de co-producción.
El término alianza de producción es fundamental e implica un compromiso sin interés económico con cierta estabilidad en el tiempo para la supervivencia de la ópera en el país.
Las producciones del Sistema de Orquestas son de corte experimental no profesional a diferencia del resto de las productoras del país.
La competencia en el mercado no es considerada en el medio.
La repetición de títulos evita mayor diversidad y cantidad en la participación de los cantantes.
En algunos casos la escogencia de los títulos y proyectos está influenciada por el mecenazgo.
No hay un proceso sistemático y metódico para la gestión de la ópera en el país.
No existe una plataforma de inserción por niveles para los profesionales.
Los montajes son títulos inconexos seleccionados por intereses particulares momentáneos.
No hay una orquesta especializada en el género y el único coro especializado pertenece al TTC.
Las audiciones no son eficientes.
No existe un sistema de información oficial sobre los profesionales y actividades del medio.

IMPACTO DE LA SITUACIÓN-PAÍS EN EL FUNCIONAMIENTO DEL SECTOR

- Los materiales de producción son muy costosos y difíciles de conseguir.
- El proceso de producción es accidentado por las fallas de servicios públicos y la inseguridad.
- Los costos de producción resultan muy altos por la crisis económica del país.
- La fuga de talentos dificulta las producciones por la carencia de los profesionales necesarios.
- Los altos costos por movilización entre los Estados dificulta el desarrollo nacional del sector.
- El Teatro “Teresa Carreño”, ente principal del país para la ópera, depende solamente del Estado, cuyo presupuesto no cubre proyectos artísticos y mantenimiento del complejo cultural.
- La compleja crisis del país genera desorden en el sector y atenta contra su supervivencia.

DATOS ECONÓMICOS RELEVANTES

- La autosustentabilidad en el sector es aún incipiente y es planteada a través de la venta de entradas o con empleo de los recursos de los participantes y mecenas como inversión.
- Las producciones operísticas no producen ganancias a través de la venta de entradas ya que sus ingresos no alcanzan para cubrir los costos de producción.
- Los financiamientos son dirigidos a cubrir los gastos de honorarios, alimentación, transporte, hospedaje, elaboración de elementos escenográficos y reproducción de partituras.
- En el sector venezolano de la ópera se dan todas las formas de financiamiento: subvención, patrocinio, mecenazgo y autosustentabilidad, con un importante predominio del mecenazgo
- Las embajadas son los mayores mecenas de las producciones venezolanas.
- El aporte internacional por patrocinio y mecenazgo permite el manejo de moneda extranjera.
- La mayoría de los elementos de producción empleados en el sector provienen del inventario de la Fundación Teatro Teresa Carreño, el cual no ha sido renovado en muchos años.
- Los gastos por alimentación, hospedaje y transporte constituyen la mayor parte de los presupuestos en todas las producciones nacionales.
- Los gastos por honorarios profesionales son los más bajos en las producciones del país.
- Las orquestas no representan un gasto extra ya que laboran bajo salarios mensuales.
- Generalmente los teatros no tienen costo alguno para la producción, estos son cedidos dentro de las programaciones de las orquestas.
- Las producciones resultan más costosas en el interior del país por la movilización de recurso material y humano que se debe realizar desde Caracas.
- El presupuesto disponible y los objetivos de las entidades que financian las óperas determinan la selección de los títulos y proyectos e influyen en los conceptos de las puestas en escena.
- La co-producción es la estrategia que se ha impuesto en el sector para asumir los costos que individualmente resulta imposible cubrir.

5.3 Gestión cultural del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

5.3.1 Categorización de respuestas

Tabla 11. Categorización de respuestas sobre la Gestión Cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019):

RECURSO HUMANO

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Ha habido un descenso en el nivel profesional del recurso humano en los últimos años.</i> . <i>Existe una plantilla muy pequeña de profesionales de alto nivel.</i> . <i>El nivel que predomina es un nivel medio no profesional siendo un nivel no apto para ejercer.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El nivel artístico en mis producciones suele ser bastante bueno.</i> . <i>En el área artística no todos tienen el mismo nivel pero todos poseen estudios.</i> . <i>Estos últimos años un número importante de cantantes ha dejado el país.</i> . <i>En el sector técnico actualmente predomina el aprendizaje por experiencia sin estudios previos.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Para el Sistema de Orquestas Táchira el recurso humano en general está en la etapa de formación académica.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El nivel de los cantantes es realmente muy alto, este criterio se elabora al observar el logro de la ejecución de los roles a pesar de las dificultades que hoy en día presenta el país.</i> . <i>El nivel de la gente que hace la ópera, que construye la ópera es muy bueno.</i> . <i>La maquinaria de la ópera es una cosa tan grande tan pesada y aquí se logra montar cosas y se montan además en condiciones muy difíciles.</i> . <i>El nivel técnico es alto.</i> . <i>Las fallas técnicas no demuestran baja calidad del personal técnico, ya que los mejores teatros del mundo evidencian las mismas fallas por lo complejo que resulta un montaje operístico.</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El nivel artístico de los participantes en las producciones de esta compañía es de muy alto nivel de desempeño.</i> . <i>Los cantantes, directores y orquestas tienen un altísimo nivel.</i>

. El recurso técnico de alto nivel y capacitado profesionalmente es limitado y no es suficiente para asistir a todas las producciones, generando un sobre esfuerzo para el logro de las ejecuciones.

. La referencia de un alto rendimiento del personal técnico que se posee en el sector es de los años 80 durante las temporadas de ópera del Teatro Teresa Carreño.

ISABEL PALACIOS

. El nivel artístico de los participantes de las producciones de la Camerata es de jóvenes profesionales en su gran mayoría inexpertos.

. La Camerata de Caracas funge como una entidad que permite el debut de las carreras artísticas en el área de la ópera.

. Existen jóvenes profesionales en el medio muy bien formados técnicamente pero con una formación y experiencia escénica escasa.

. En los teatros existe una pequeña plantilla de personal técnico con conocimientos y mucha experiencia sobre la producción operística pero en su mayoría es personal joven con poco conocimiento del medio y su producción.

RONNIE MORALES

. En el Sistema de Orquestas Caracas el nivel en el caso de los cantantes es un nivel medio en vías de profesionalización.

. En cuanto al nivel del personal técnico es de un nivel básico-intermedio.

. Es necesaria mayor formación del personal técnico para la producción escénica.

LORELYS URBINA

. El TTC aún cuenta con una plantilla de personal especializado en el área técnica y con gran experiencia que data de los años 80, estos son los cabezas de unidades.

. El TTC proyecta que el personal nuevo se impregne de la experiencia y conocimiento del personal maduro especializado.

. La “Guerra Económica” afecta la concentración y el rendimiento del recurso humano.

. El personal artístico con que cuenta el teatro, específicamente los cantantes son artistas nóveles en vías de formación.

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

. El personal artístico que ha participado en nuestros montajes es de alto nivel, son profesionales egresados en sus áreas y con experiencia.

. Hay necesidad en el medio de personal bien capacitado para el área de promoción.

. En la parte técnica, la poca cantidad de personal capacitado y con experiencia no se da abasto para todas las producciones, lo que genera la apertura para el trabajo improvisado de personal no capacitado.

Tabla 12. Categorización de respuestas sobre la Gestión Cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019):

RELACIONES QUE SE ESTABLECEN

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El Teatro Teresa Carreño no tiene relaciones internacionales con ninguna otra entidad similar a nivel internacional.</i> . <i>A nivel nacional el TTC establece relaciones con entes particulares de las cuales obtiene ayuda para la realización de algún proyecto en común.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A nivel internacional se ha logrado una única alianza puntual y fue con Ernesto Palacios para traer a Venezuela al tenor Juan Diego Flórez.</i> . <i>Nuestras alianzas nacionales son con la Embajada de Italia, la CAF, el Sistema de Orquestas y con el Teatro Teresa Carreño.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A nivel internacional, la alianza nuestra es con la orquesta Jóvenes Arcos de Cúcuta dirigida por el venezolano Edwin García.</i> . <i>A nivel nacional existe una alianza con la Escuela de Música Miguel Ángel Espinel de la Gobernación del Estado Táchira para la formación de los cantantes.</i> . <i>Actualmente en Venezuela existen alianzas entre los productores independientes para el logro de las producciones.</i> . <i>La Camerata de Caracas es una parte muy colaborativa para las producciones y la formación de los cantantes y siempre colabora con nosotros.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>La alianza principal es con la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho con la que se llevan a cabo nuestros proyectos artísticos.</i> . <i>Se han hecho alianzas con el Teatro Teresa Carreño, el Teatro Municipal de Caracas, el Teatro de Chacao, el Anfiteatro del Hatillo y la Asociación Cultural Humboldt.</i> . <i>Los colegios religiosos poseen teatros idóneos para los montajes operísticos pero las gestiones para conseguirlos son muy complicadas.</i> . <i>Se han establecido alianzas con instituciones privadas como el Fondo de Valores Inmobiliarios, Baker & McKenzie, Ron Santa Teresa e instituciones financieras como el Banco Exterior y la CAF.</i> . <i>Se han establecido alianzas con las Embajadas de España y de Italia y con el Fondo de Cultura Italiano.</i> . <i>Se han establecido alianzas institucionales con la Camerata de Caracas y la Maestra Isabel Palacios.</i> . <i>También tenemos alianzas con la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas para el préstamo de sus espacios de ensayo.</i> . <i>Estamos estableciendo una alianza con la Alcaldía de Baruta para la obtención de una sede en comodato por 15 años</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Actualmente se tenemos conocimiento más no tenemos relaciones con alguna institución a nivel internacional en torno a la ópera.</i> . <i>A nivel nacional se trazan alianzas con la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, la Orquesta Sinfónica de Aragua, la Camerata de Caracas, la Orquesta Gran Mariscal Ayacucho, la Filarmónica de Caracas y el Teatro Teresa Carreño.</i> . <i>Que yo conozca en el país no hay asociaciones que agrupen al gremio operístico.</i>

ISABEL PALACIOS

- . *La Camerata tiene buenas relaciones en primer lugar con todas las orquestas del país.*
- . *Se tienen relaciones con el Teatro Teresa Carreño.*
- . *Se tienen relaciones con la ópera de San Cristóbal y con la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale.*

RONNIE MORALES

- . *Las alianzas nacionales se han establecido con productoras independientes y con el Teatro Teresa Carreño*
- . *Para los proyectos operísticos que se dan en Caracas el Sistema de Orquestas genera alianzas internas dentro de su red de núcleos a lo largo de todo el país.*
- . *Las alianzas internacionales son con el Teatro de La Scala y la Academia de la Scala de Milán en cuanto a formación, vestuario y escenografía, con la ópera de París en el tema de repertorio, producción y maestros y con el Teatro Liceu de Barcelona para el intercambio de maestros y jóvenes artistas con potencial.*
- . *Existe una alianza con Marco Gandini y su proyecto de ópera estudio.*

LORELYS URBINA

- . *Enlaces con gremios internacionales formalmente no se tienen. Se tienen relaciones con todas la Embajadas.*
- . *A nivel nacional se tienen muchísimas relaciones con todas las compañías productoras de ópera independientes y con todas las orquestas.*
- . *No hay asociaciones gremiales como tal para la ópera, lo que existen son sindicatos de trabajadores en cada institución, el sindicato de trabajadores de la Fundación Teatro “Teresa Carreño” es SUTRAFUNTECA.*
- . *Se trazan alianzas con productores de otros géneros que posteriormente puedan brindar alguna colaboración para la realización de una ópera.*
- . *Se estableció una alianza con Movilnet para pasar cadenas informativas por los celulares acerca de los eventos del Teatro.*

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

- . *Nuestra relación básicamente es con la comunidad mediante la identificación de posibles proyectos y talento humano.*
- . *Se establecen alianzas con productoras independientes para la producción de los montajes.*
- . *Se han establecido relaciones con el Misterio de la Cultura.*
- . *Se han establecido alianzas con la Embajada de Polonia.*
- . *Se han establecido alianzas con el Teatro Teresa Carreño.*

Tabla 13. Categorización de respuestas sobre la Gestión Cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019):

ACTIVIDADES QUE SE REALIZAN

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<i>. Se han estado repitiendo montajes viejos y se hacen conciertos ocasionales porque temporadas en el sentido estricto ya no existen en Venezuela. . Se ha participado en el festival de Teatro de Caracas y se han realizado tertulias por iniciativa de empleados o de amantes de la ópera. . El TTC ha apoyado al Concurso Hollander de Canto Lírico pero no es un concurso gestado por la Fundación Teatro Teresa Carreño . Realizamos audiciones para renovar la plantilla del coro de ópera y para algunos roles secundarios.</i>
MILVIA PIAZZA
<i>. Realizo una ópera al año, también conciertos operísticos frecuentes y audiciones ocasionales.</i>
GRÉGORY PINO
<i>. Hacemos dos montajes aislados al año: uno pequeño y un montaje importante y hacemos numerosos recitales operísticos. . También hacemos conversatorios tradicionales y conversatorios cantados en cafeterías, centros culturales, escuelas, etc.</i>
GASPAR COLÓN
<i>. Básicamente hacemos una temporada en su expresión mínima de dos títulos de ópera y una zarzuela y hacemos galas líricas y conciertos . También hacemos audiciones para algunos de los roles y talleres de interpretación de los roles de los proyectos a cargo de maestros invitados.</i>
DIEGO PUENTE
<i>. Hasta el 2015 hicimos temporadas pero después no pudimos más y hasta el presente año no hemos podido pero sí realizamos recitales. . Realizamos formación de cantantes líricos, tertulias y realizamos proyecciones de grabaciones de óperas con la explicación del argumento.</i>
ISABEL PALACIOS
<i>. Talleres de formación, clases magistrales, montajes puntuales, recitales escenificados al piano y recitales con orquesta.</i>
RONNIE MORALES
<i>. La producción de una gran ópera anual y tres o cuatro galas de ópera o recitales escenificados de arias de ópera o de escenas de varias óperas. . Actividades de formación permanentes con maestros del Sistema, con maestros invitados y audiciones internas en Caracas y el resto del país.</i>
LORELYS URBINA
<i>. Audiciones para ciertos roles en proyectos, audiciones para el coro de ópera, talleres de formación para el coro, montajes puntuales, galas líricas y conciertos y hasta el año pasado en el Festival de Teatro de Caracas.</i>
LUIS JAVIER JIMÉNEZ
<i>. Promoción de composición de nuevas operas nacionales y latinoamericanas y gestionamos las alianzas para el logro de las producciones. . Taller de formación de nuevo público dirigido a niños y sus padres “Las Artes Escénicas a través de los Dibujos Animados”.</i>

Tabla 14. Categorización de respuestas sobre la Gestión Cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019):

BIENES Y SERVICIOS QUE SE PRODUCEN

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . En general la producción de bienes y servicios ha descendido enormemente ya no hay boletería ni programas de mano en físico. . El material de vestuario, utilería y escenografía elaborado más recientemente tiene más de veinte años. . La página web está desactualizada. . Hay muy poca promoción y publicidad.
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . Programas de mano cuando hay el patrocinio y además los montajes han sido grabados más no comercializadas ya que la edición es muy costosa.
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . No se ha producido ningún bien para ser comercializado pero se han realizado los registros intelectuales de las puestas de escena. . Se han elaborado grabaciones con fines de promoción por las redes y se ha producido vestuario, utilería y algunos elementos escenográficos.
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . Han producido material audiovisual para la transmisión televisiva como Vale TV y para promoción por las redes y youtube. . Se produjeron programas de mano hasta el año pasado y se han producido vestuario, escenografía y utilería. . Se ha implementado el servicio de préstamo de vestuario y elementos escenográficos. . Se está iniciando un servicio de apoyo para la movilización de artistas entre los distintos Estados del país.
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . Como bienes se poseen telones escenográficos y se tiene material audiovisual para su difusión televisiva y promoción por las redes. . Los programas de mano desde el 2016 se han elaborado de manera digital.
ISABEL PALACIOS
<ul style="list-style-type: none"> . Realizamos el servicio de préstamo de nuestros espacios para la realización de ensayos y de instrumentos y de vestuario, utilería y partitura. . Brindamos servicios de preparación de roles, servicios de biblioteca, servicio de información sobre datos históricos de la ópera venezolana. . Se han realizado grabaciones de las últimas producciones más no se han comercializado, y algunas se han promocionado por redes y Vale TV. . Hemos podido producir estos últimos tres años vestuarios, tarimas, sobretarimas, pisos de linóleo e instrumentos antiguos. . Se han adquirido maquillaje y telas para futuros proyectos y además la Camerata tiene su propia sede con depósito y una pequeña sala teatral.
RONNIE MORALES
<ul style="list-style-type: none"> . Como elementos de promoción se han elaborado flyers de todas las producciones y se han elaborado los programas de mano. . Se ha producido vestuario y escenógrafos.

- . *Se poseen los derechos intelectuales de los diseños escenográficos compartidos con Marco Gandini y la Fundación Hilty.*
- . *Se han realizado grabaciones multicámara de las óperas en la sala Simón Bolívar para promoción en redes, fines académicos y archivo histórico.*
- . *Se realizado grabaciones de una sola cámara de las óperas en la sala Fedora Alemán para redes, fines académicos y archivo histórico.*
- . *El Sistema tiene sus propias salas de ensayo y de exhibición.*

LORELYS URBINA

- . *Se han elaborado algunos suvenires (chapas, fotos y libretas) para las ferias que se llevan a cabo en el TTC (Feria Navideña y Feria del Libro).*
- . *El programa de mano de está elaborando de manera digital a través de códigos QR.*
- . *Se tiene una página web activa.*
- . *Si existen registros audiovisuales y fotográficos de las producciones de los últimos años para difusión por las redes.*
- . *No se ha elaborado nuevo vestuario, utilería y escenografía sino se ha reutilizado el existente.*

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

- . *Estamos manejando la propiedad intelectual de las obras creadas como derechos de creación colectiva.*
- . *Se poseen grabaciones audiovisuales de los montajes para la promoción por redes.*
- . *Se han elaborado programas de mano de algunas producciones.*

Tabla 15. Categorización de respuestas sobre la Gestión Cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019):

CONTACTO CON LA COMUNIDAD

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El esfuerzo del Teatro en los últimos años ha estado dirigido a abrir los espacios a grupos que no tienen ningún tipo de relación con el área lírica o con la ópera empleando los espacios del Teatro para otras actividades para las cuales no fue diseñado el Teatro.</i> . <i>En cuanto a los montajes operísticos en el Teatro ha bajado muchísimo la difusión.</i> . <i>La Sala Ríos Reyna que es la idónea para la ópera lleva cerrada para estos montajes más de dos años pero sí se abre para otro tipo de actividades como espectáculos de otro género o eventos políticos.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Se busca la difusión de la ópera italiana y la cultura italiana.</i> . <i>SE persigue también acercar al público a la ópera a través de la selección del repertorio más entretenido y fácil de digerir.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Se trabaja en la difusión a lo largo del territorio tachirenses del arte de la ópera y las producciones locales.</i> . <i>Se busca acercar a la comunidad al conocimiento de la ópera y sus artistas a través de conversatorios normales y conversatorios cantados.</i> . <i>También se busca impulsar la carrera de los jóvenes talentos.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Buscamos involucrar a la comunidad en el disfrute de la ópera.</i> . <i>Nos esforzamos por proporcionar trabajo al talento humano que se ha preparado para integrar el sector de la ópera.</i> . <i>Damos actividad y movimiento al medio de la ópera.</i> . <i>Buscamos generar adolientes de la ópera, gente que vaya acercándose, vaya conociéndola y que al final la defienda y sea quien pida más ópera.</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Hasta el 2015 a través de las temporadas de ópera en el Teatro Municipal de Caracas lo que se perseguía era acercar la ópera a la comunidad, que la pudiesen disfrutar después del trabajo o de un día de compras.</i> . <i>En Aragua se tiene un proyecto que no se ha concretado que es el rescate del Teatro Municipal de Aragua para convertirlo en un teatro que sirva de escuela-laboratorio de ópera y que sea un instrumento para generar empleos artísticos y otros empleos como la carpintería, la herrería, etc.</i>
ISABEL PALACIOS
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Buscamos apoyar el desarrollo de un sector, en este caso, a los cantantes venezolanos que hacen carrera y a los jóvenes que están en vías de profesionalización, ya que al dedicarse a ser solistas no pueden recurrir a otros empleos dentro del ámbito musical.</i>

. Actualmente la sede de la Camerata está en vías de convertirse en una casa cultural como lo era el antiguo Ateneo de Caracas, donde los jóvenes puedan presentar sus proyectos artísticos y la comunidad pueda tener actividad cultural.

RONNIE MORALES

- . El sistema tiene una triple función que es la función artística, la función social y la función educativa.*
- . El contacto con la comunidad va dirigido a fomentar su participación mediante la asistencia a los montajes.*
- . Otra intención es desarrollar el sector de la ópera dentro del sistema y dentro del país.*
- . También se busca fomentar la participación de la comunidad en algunas actividades creativas dentro de la producción operática como lo es la confección del vestuario u otros elementos de la producción.*

LORELYS URBINA

- . Fomentar la participación de la comunidad a través de los bajos costos de las entradas y permitiendo el disfrute de los espacios del TTC.*
- . Difundir los eventos operáticos del Teatro a través de la promoción por mensajería de móviles y por redes sociales.*
- . Buscamos apoyar el desarrollo de un grupo en particular, que es el de jóvenes talentos que se están formando en el medio de la ópera.*

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

- . Buscamos acercar la ópera a la comunidad realizando presentaciones en espacios poco convencionales como es casas o en teatros poco empleados para la ópera como el Teatro de Caracas o el Teatro de Catia.*
- . Intentamos contribuir con la formación de nuevo público a través de los talleres de comics sobre la música.*
- . Buscamos estimular la participación de la comunidad atendiendo sus opiniones después de disfrutar los montajes e incorporando sus sugerencias en las próximas funciones, además nos servimos también de los conocimientos de la comunidad para la creación de nuevos proyectos.*

5.3.2 Análisis de respuestas

El análisis de la gestión cultural en el sector de la ópera se realiza con relación a los cinco aspectos que fueron indagados en las entrevistas: el recurso humano, las relaciones que se establecen, las actividades que se realizan, los bienes y servicios que se producen y la relación con la comunidad.

Recurso humano

En cuanto al recurso humano se encontró que desde 2016 hasta la actualidad ha habido un descenso en el nivel profesional del personal artístico, esto se debe a que un número importante de cantantes, instrumentistas y otro personal artístico de alto nivel profesional ha dejado el país, quedando en el sector la mayor parte del recurso humano que aún está en formación, a pesar de esto en el país aún existe una pequeña plantilla de profesionales que en muchos casos está a la par de los estándares internacionales más altos, lo que se ha podido corroborar a través del reconocimiento de estos profesionales a nivel internacional, de resto el nivel artístico que predomina en el sector es un nivel medio no profesional.

El recurso técnico y de producción que predomina es de nivel básico-intermedio, siendo un personal con poca experiencia y sin estudios previos especializados en este arte, existe también una pequeña plantilla en esta área con conocimientos y mucha experiencia sobre la producción operática que es primordialmente parte del personal del Teatro Teresa Carreño, y este personal de alto nivel por ser una plantilla muy pequeña no es suficiente para brindar asistencia a todas las producciones, ocasionándole mayor esfuerzo al personal disponible y produciendo una disminución en el nivel técnico de los montajes.

Es importante llamar la atención sobre el largo tiempo que posee el área técnica de la producción operística sin recibir una formación especializada, ya que el personal de gran rendimiento y experiencia fue formado en su mayoría durante la década de los años 80; otras áreas en las que específicamente las respuestas de los especialistas reflejaron la necesidad de preparar y actualizar al recurso humano son el

mercadeo, la promoción y la difusión, áreas que hoy en día son fundamentales para todas las organizaciones, ya que vivimos en un mundo de tecnología, generación de conocimientos y sistemas de comunicación sumamente cambiantes.

Por otra parte se pudieron identificar ciertos puntos que resumen la situación laboral del recurso humano, el primer punto identificado es la baja remuneración económica percibida por el personal que labora en el sector, tanto artístico como técnico, contratado o asalariado, los ingresos del personal son muy bajos con relación al presupuesto general de las producciones, y aunque el personal contratado obtiene una asignación mensual mayor a la de los empleados fijos, quienes perciben un salario público promedio, sus trabajos son sumamente esporádicos.

El talento humano que se ha formado para ser solista se enfrenta a una serie de circunstancias que dificultan su permanencia en el arte y en el sector de la ópera; por ejemplo, en el país no existen compañías que agrupen a los solistas profesionales dentro de un staff estable que les brinde una seguridad laboral, la realización de producciones y el número de funciones cada vez son menos y la necesidad de obtener el sustento diario ocasiona que los profesionales deban recurrir a otros oficios que restan tiempo y calidad a la práctica de esta disciplina.

Al respecto de lo descrito anteriormente, resulta indispensable hacer un llamado de atención acerca de factores como los honorarios bajos, el predominio del recurso humano con poca formación, la disminución de espacios de formación y la carencia de una plataforma de inserción, de escalafón y de desarrollo profesional como aspectos que han influido directamente en: crear un ámbito laboral poco atractivo para el recurso con experiencia y formación, la dedicación a múltiples empleos en búsqueda de la subsistencia disminuyendo de esta forma la dedicación al arte, la disminución de la calidad de los montajes, la poca expectativa de crecimiento laboral y artístico para los jóvenes, ya que al incorporarse a los montajes más importantes en su calidad de estudiantes se coarta el proceso natural y progresivo de profesionalización y por ende suprime la posibilidad de una mejora a nivel salarial. Estas circunstancias infringen cansancio y frustración en el talento que espera una

oportunidad de alcanzar un mayor desarrollo profesional, contribuyendo en gran parte al aumento de la fuga del recurso humano al extranjero y al deterioro de la ópera en Venezuela como sector productivo y cultural.

Relaciones que se establecen

En este punto se determinó que a nivel nacional no existen asociaciones gremiales en torno a la ópera, y a nivel internacional se mantienen pocas relaciones con organismos de este gremio en el exterior, y las pocas relaciones existentes se llevan a cabo por productores independientes, los cuales generan estos contactos para realizar acuerdos de financiamiento, servicios de enseñanza o intercambio de artistas; en este renglón se encuentran el Sistema de Orquestas-Caracas a través de enlaces con fundaciones internacionales y teatros de ópera, el Sistema de Orquestas-Táchira a través de enlaces con pequeñas agrupaciones en Colombia, la Camerata de Caracas que mantiene relaciones con instituciones culturales y de formación musical en Madrid, Los Ángeles y Londres, y la Compañía Filarmonía de Caracas que ha realizado intercambios con organizaciones de Guatemala y España. Sin embargo, no existe ninguna compañía en el país que forme parte de algún organismo internacional que congregate a diversos países para el debate e intercambio en torno a la ópera.

En el caso específico del Teatro Teresa Carreño, esta institución no mantiene relaciones con ninguna casa teatral u organización internacional del medio operístico, aunado a esto tampoco aporta datos oficiales acerca las producciones operísticas en Venezuela y sus artistas. Estas acciones describen el aislamiento autoimpuesto que mantiene esta institución con respecto al mercado mundial, contribuyendo de esta manera al estancamiento del sector de la ópera, ya que se pierde la referencia con los estándares y tendencias actuales, y a pesar del acceso a la web que existe hoy en día, la comunicación y el intercambio directo develan técnicas y estrategias que trascienden a lo que se aprecia aparentemente a través de internet.

Otro punto identificado en este tema fueron las relaciones de producción, en este punto la idea recurrente es el predominio del establecimiento de alianzas y de

acuerdos de co-producción, estas alianzas y acuerdos se realizan de las siguientes maneras: entre cada productor independiente con el Teatro “Teresa Carreño”, entre cada productor independiente con otros agentes independientes, entre cada agente productor con las orquestas, entre las orquestas con las salas teatrales, entre los productores y las salas teatrales y en el caso del Sistema de Orquestas existen relaciones de producción permanentes dentro de su red de núcleos a lo largo del país.

Este conglomerado de relaciones colaborativas han surgido en los últimos años como una respuesta ante la dificultad económica que atraviesa el país y con el objetivo de mantener vivo el medio de la ópera, pero así como estas relaciones han surgido para atender los problemas de producción, asimismo han surgido otras relaciones para atender el financiamiento requerido, estableciéndose por medio de subvenciones, patrocinios y la práctica del mecenazgo.

Las subvenciones hacia la ópera venezolana en los últimos años se han llevado a cabo principalmente desde el Ministerio de la Presidencia, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura y las alcaldías y gobernaciones de los distintos Estados, resaltándose las Alcaldías de Baruta, de Chacao y de Caracas y las Gobernaciones de los Estados Táchira y Aragua. Estas subvenciones consisten en la sesión de espacios, apoyo en la difusión de los eventos, la exención de ciertos pagos y los salarios de los distintos cuerpos estables del medio.

La práctica del mecenazgo es la que proporciona los mayores aportes económicos para las producciones de ópera, esta ha sido llevada a cabo primordialmente por instituciones diplomáticas, convirtiendo a estas entidades en un eslabón económico vital para la continuación de las actividades de la ópera en el país, facilitando además el manejo de monedas extranjera, lo que otorga a los miembros del sector cierto beneficio dentro de un difícil ambiente económico de constante devaluación. Entre estas instituciones resaltan las Embajadas de España, Italia, Francia, Alemania, Rusia, Polonia y el Banco de Desarrollo de América Latina (CAF).

Por su parte, la figura del patrocinio se lleva a cabo por instituciones nacionales de orden comercial y financiero, tales como: centros comerciales, comercios

independientes, hoteles, restaurantes, bancos e industrias de licor y de alimentos. En este punto es importante acotar que debido a las políticas del Teatro Teresa Carreño, esta institución no percibe soporte financiero por medio del patrocinio o el mecenazgo, a pesar del interés que han mostrado estas instituciones.

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, las relaciones que se han generado en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019 se representan de la siguiente manera.



Gráfico 12. Relaciones establecidas en el sector venezolano de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

Actividades que se realizan

La principal actividad del sector es la realización de montajes operísticos, los cuales se realizan en un promedio de 1 o 2 títulos al año de dos funciones cada uno por cada productora, alternando entre una ópera grande y una ópera breve, de manera que en los últimos años los formatos de temporadas y repertorio ya no se desarrollan en el país, llevándose a cabo la exhibición de los títulos únicamente por medio de proyectos aislados. Los conciertos son la segunda actividad predominante y se han llevado a cabo en los últimos años generalmente como práctica para el recurso humano en formación, estos conciertos denominados también “galas líricas” se suelen realizar con acompañamiento de piano o de orquesta, en algunas ocasiones estos conciertos también se han realizado en forma semi-escenificada.

Las actividades como audiciones, concursos, festivales o talleres son esporádicas y se realizan como actividades complementarias, su realización es importante ya que constituyen las plataformas ideales para construir las carreras de los profesionales, sobre todo en el caso de los concursos, los cuales pueden agrupar en un mismo evento cantantes de todas las localidades del país propiciando el intercambio académico de los participantes, la competencia saludable y el impulso del aprendizaje. Desde el año 2016 hasta julio de 2019 se llevó a cabo solamente una edición del Concurso de Canto Lírico Alfredo Hollander, la misma se efectuó en 2017, fue auspiciado por la Asociación Civil Pro Canto Alfredo Hollander y apoyado por la Asociación Cultural Humboldt.

Con respecto a las audiciones, estas son actividades que se han llevado a cabo fundamentalmente para renovar la plantilla del coro de ópera del Teatro Teresa Carreño, y muy ocasionalmente para seleccionar los artistas para los roles secundarios o ciertos roles principales de las distintas producciones, aunque en los últimos años la mayoría de los roles han sido asignados directamente sin audición.

En cuanto a festivales de ópera, este tipo de festivales no se llevan a cabo en el país, lo que se acostumbra es la inclusión de algunos montajes operísticos en el Festival de Teatro de Caracas, lo cual se realizó por última vez en el año 2017.

Otra actividad realizada ocasionalmente son los talleres de formación también denominados como “clases magistrales”, estos se realizan para complementar la formación regular de los cantantes en las modalidades de talleres de interpretación, de aprendizaje de roles o de perfeccionamiento técnico vocal. Estos talleres en el caso del Sistema de Orquestas-Caracas suelen contar con la presencia de figuras internacionales. La asociación Ópera Creativa por su parte también organiza talleres de formación pero estos están orientados a la instrucción y creación de audiencia.

Otras actividades también esporádicas son las tertulias, las cuales constituyen una forma amena e ideal de acercamiento y formación de la comunidad acerca del arte. En el TTC Las tertulias y conversatorios son realizados como resultado de la iniciativa de empleados y/o de amantes de la ópera. Para la Compañía de Ópera

Maestro Primo Casale las tertulias son realizadas en La Victoria y Maracay para difundir el conocimiento acerca del repertorio operístico. Para el Sistema de Orquesta Táchira esta actividad es llevada a cabo como “conversatorios cantados” en cafeterías, centros culturales y escuelas, acompañando las charlas con la interpretación en vivo de fragmentos de óperas.

Una de las actividades que menos se practica en el medio es la proyección de videos, en los últimos años esto se ha llevado a cabo únicamente por la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale en La Victoria y Maracay, esta actividad consiste en la exhibición de grabaciones de óperas con la explicación previa de sus argumentos.

En el sector también se ha tomado en cuenta aunque en menor grado la actividad creativa, esto se ha realizado a través de la generación de puestas en escena, el diseño de elementos escenográficos, la composición de nuevas óperas y la elaboración de los libretos originales. En este aspecto la asociación Ópera Creativa es realmente resaltante, ya que la razón de ser de esta asociación es estimular y promover las composiciones de nuevas óperas nacionales y latinoamericanas, esta actividad aunque incipiente constituye una interesante propuesta para que a mediano y largo plazo se pueda generar un prolífico repertorio nacional en este ámbito artístico.

A lo reseñado anteriormente se puede agregar que en general las actividades en el sector se han llevado a cabo de manera esporádica y desorganizada, las mismas se realizan como alternativas inmediatas para mantener activo el medio y evitar que desaparezca frente a la agobiante crisis, pero después de años de aprendizaje y adaptación a las problemáticas del país hoy en día es propicio la reorganización de la gestión del sector, concadenando y sustentando sus actividades con objetivos claros.

De acuerdo a lo analizado e identificado previamente, a continuación se presenta una tabla que muestra una organización y jerarquización de las actividades realizadas en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019.

Tabla 16. Organización de las actividades del sector venezolano de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

ACTIVIDADES DEL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA ENTRE 2016 -2019	
ACTIVIDAD PRINCIPAL	Montajes Operísticos
ACTIVIDADES SECUNDARIAS	Conciertos: - Con Piano - Con Orquesta - Con Escena
ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS	Talleres de Formación: - De Interpretación - De Perfeccionamiento Técnico Vocal - De Aprendizaje de Roles - De Formación de Público Audiciones: - Para el Coro de Ópera Teatro Teresa Carreño - Para roles secundarios - Para roles principales Creación Artística: - Puestas en Escena - Diseño de Elementos Escenográficos - Composición Musical - Creación de Libreto Tertulias y conversatorios: - Tertulias tradicionales - Conversatorios cantados Concursos: - De Canto Lírico Proyecciones: - De óperas grabadas Festivales: - De Teatro

Bienes y servicios que se producen

Los servicios generados en el sector de la ópera desde el 2016 han consistido primordialmente en diversas modalidades de préstamo entre los distintos productores, estos servicios han surgido como una manera de establecer una red de apoyo interinstitucional para el logro de todas las producciones en el medio. Estos servicios se pueden clasificar como: préstamo de recurso humano a nivel individual y/o de cuerpos artísticos, préstamo de elementos escenográficos, préstamo de

partituras, sesión de espacios de ensayo y salas de conciertos y apoyo en la movilización de personal. En especial la Camerata de Caracas extiende sus servicios hasta la preparación de solistas, préstamo de instrumentos y servicio de biblioteca.

En cuanto a la producción de bienes, la misma ha disminuido desde el año 2016, aunque esta situación se viene desarrollando desde hace casi dos décadas, ya que el material que se emplea actualmente en las producciones en su mayoría pertenece al TTC y su manufactura data de finales del siglo XX. En general, los productores independientes han podido producir entre 2016-2019 algunos elementos de vestuario, utilería y en menor medida pequeñas escenografías y telones escenográficos pero esto no cubre la demanda de los montajes, por lo que impera es la recuperación y adaptación de los elementos de producción para su constante reutilización.

Existen otros elementos que se han generado estos últimos años a los que podemos denominar como elementos suplementarios de las producciones, estos no pertenecen directamente al diseño artístico y aunque son necesarios no son imprescindibles. Entre estos elementos podemos contar a los programas de mano por medio de códigos QR que han venido a substituir en la mayoría de las producciones a los programas de mano en físico. A excepción del Sistema de Orquestas Caracas, Milvia Piazza Producciones y Ópera Creativa, los cuales continúan elaborando este material en su forma impresa, el resto de los productores elaboran los programas de manera virtual. Otro elemento suplementario elaborado es la boletería física, lo cual, siendo un material destinado al desecho se ha ido elaborando de forma cada vez más reducida y económica debido a los altos costos de las impresiones.

Otros elementos producidos en los entre 2016-2019 son los materiales audiovisuales y de promoción, estos aunque se producen escasamente aún se siguen elaborando, con respecto a este punto los entrevistados se refirieron a la promoción como un área que necesita más dedicación y grandes mejoras, por ejemplo, el único productor de ópera que en la actualidad posee una página web activa (más no actualizada) es el Teatro Teresa Carreño. Los elementos de promoción y difusión que predominan en el sector de la ópera son flyers digitales, registros fotográficos y

grabaciones audiovisuales para la publicación en las redes. Adicionalmente, algunos productores como Camerata de Caracas, Filarmonía de Caracas y Compañía de Ópera Primo Casale han podido llevar algunas de sus producciones a la transmisión televisiva a través de los canales Vale T.V. y Venezolana de Televisión.

A pesar de la situación que presenta el país, en el sector se siguen realizando los correspondientes registros de los derechos intelectuales que se producen con los montajes, estos derechos se han generado en estos últimos años por diseños escenográficos, puestas en escena, libretos originales y composiciones musicales.

Por último, los elementos producidos en menor medida en el sector son los que se producen con fines mercantiles. En general, en los últimos años no se producen bienes para su comercialización, y aunque se logren grabaciones de calidad en las presentaciones en ningún caso estas grabaciones trascienden a la etapa de venta por los altos costos de edición o porque son realizadas con fines formativos. En cuanto a otros productos comercializables como chapas, fotos y libretas, su producción se ha llevado a cabo únicamente por el TTC para su participación en las diversas ferias que se realizan en el complejo cultural.

Después de haber reseñado la producción de bienes y servicios, se puede constatar que el factor predominante y que genera mayor preocupación es la sustitución de la elaboración de nuevos bienes por la reutilización constante de los recursos materiales con muchos años de existencia, por lo que es imperativo cuestionarse ¿por cuánto tiempo se podrán reutilizar estos recursos?, ¿es posible que los distintos productores independientes se hagan de un inventario suficiente antes de que estos bienes de uso colectivo colapsen? Esta práctica de reutilización constante del material existente responde a una situación nacional de merma en la producción, sin embargo, el esfuerzo por producir nuevos elementos aunque sea de manera limitada otorgará cada vez más independencia a los productores y permitirá a la audiencia el disfrute de diferentes visiones artísticas en la estética presentada en los montajes, adicionalmente, la generación de bienes comercializables puede contribuir a la autosustentabilidad como una entrada de dinero paralela a la entrada por taquilla y al

financiamiento externo, del mismo modo es importante potencializar el uso del material audiovisual por medio de una planificación cuidadosa del mercadeo y del manejo de redes, en miras de aumentar la exposición y el atractivo de este medio artístico para incrementar los seguidores, la audiencia y el beneficio económico.

Finalmente, la producción de los bienes y servicios reseñados anteriormente ha sido distribuida como se muestra a continuación.

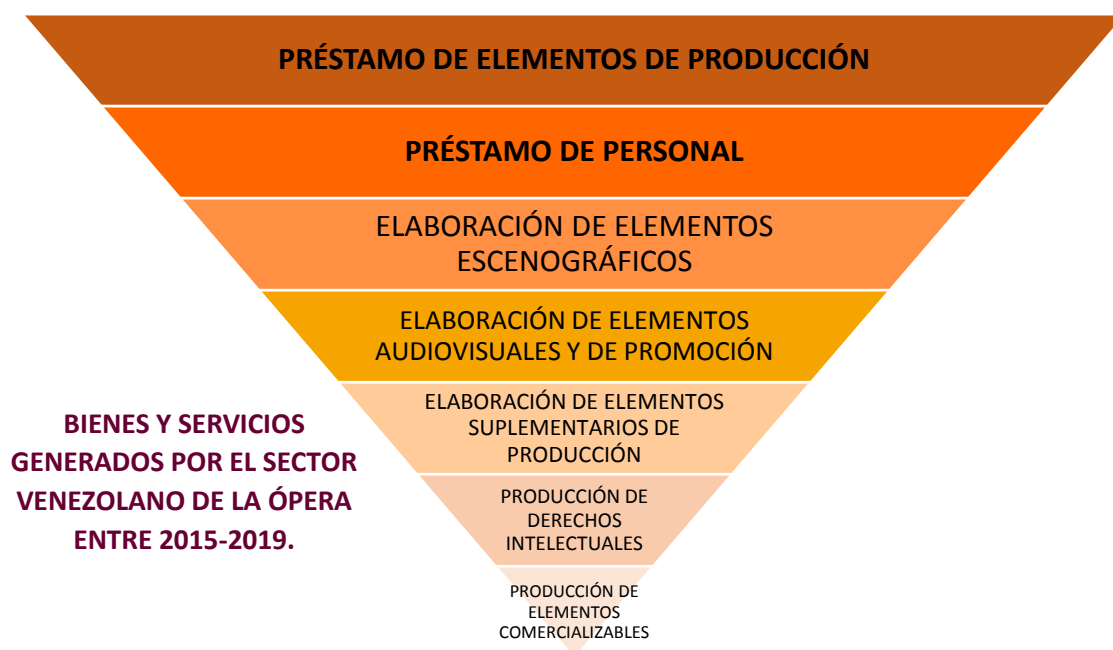


Gráfico 13. Bienes y servicios generados en el sector venezolano de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

Contacto con la comunidad

En cuanto al contacto con la comunidad, la gestión predominante en el sector es la orientación de sus actividades en pro del desarrollo de un segmento del sector: los jóvenes cantantes aún en formación. Esta gestión abarca talleres de formación y la incorporación de estos jóvenes al ambiente laboral, lo que ha sido primordial debido a la escases de recurso humano y las dificultades económicas que presenta el país.

El Teatro “Teresa Carreño” persigue el acercamiento de la comunidad hacia la ópera a través de una “política de inclusión”, permitiendo el desarrollo de actividades en sus espacios abiertos a grupos que no tienen relación con las artes clásicas, esta política se ha implementado al punto de incluir en las óperas la participación de personal sin entrenamiento en el género. Otras estrategias llevadas a cabo son la fijación de bajos costos en las entradas a los montajes y la realización de eventos políticos para acercar las masas a las instalaciones del Teatro. En este punto es importante entender que esta política de inclusión no genera un acercamiento al arte de la ópera, estas son más bien estrategias populistas que persiguen transmitir un mensaje político y proselitista que irrespeta a los patrimonios artísticos y culturales.

En las productoras independientes se evidenció que existe una búsqueda por generar seguidores que demanden cada vez más producciones operísticas, esto se lleva a cabo a través de la selección de títulos ligeros de fácil asimilación y disfrute y la ubicación de los espectáculos en horarios y lugares más accesibles con el fin de facilitar la asistencia del público, bajo esta perspectiva se han realizado funciones en teatros más populares como el Teatro de Caracas y el Teatro de Catia y en espacios poco convencionales como casas, centros culturales y colegios.

Otra tarea desarrollada en el sector es la difusión de un acervo cultural y un idioma determinado a través de obras que de acuerdo a los productores y agentes financieros sean las idóneas para tal fin. Otra manera que emplean los productores para difundir estos acervos culturales es a través de talleres, tertulias y conversatorios donde se realizan desde ponencias especializadas hasta acercamientos amenos e informales en torno a las obras, compositores y artistas reconocidos.

Otra labor llevada a cabo en el sector es la incorporación de miembros de la comunidad en los procesos de producción. En el caso del Sistema de Orquestas-Caracas, esta organización incluye a algunos familiares o asiduos al Sistema de Orquestas en la elaboración de vestuario y utilería. En el caso de Ópera Creativa, esta asociación explora los conocimientos de algunas comunidades para la etapa creativa de los proyectos, un ejemplo de esto es la ayuda de la comunidad indígena Pemón

para la creación del libreto de la ópera Amalivaca, además de esto, Ópera Creativa atiende las opiniones de la audiencia después de los funciones para incorporar sus sugerencias en los próximos proyectos.

Existen también valiosos proyectos que persiguen una verdadera gestión cultural, buscando el mejoramiento de la comunidad a través del desarrollo del sector de la ópera, pero la dificultad de obtener el financiamiento que implica la realización de tales proyectos retrasa la concreción de los mismos. En esta perspectiva se identificó el proyecto de la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale para el rescate del Teatro Municipal de Aragua, con la idea de convertirlo en una escuela-laboratorio de ópera que además sea un instrumento para generar empleos artísticos y de otra índole como: carpintería, herrería y confección. En Caracas, la Camerata de Caracas busca convertir su sede en un centro cultural donde los jóvenes desarrollen sus proyectos artísticos y la comunidad pueda disfrutar de diversas actividades culturales.

Se puede decir entonces que la gestión cultural en la ópera con respecto al contacto con la comunidad se presenta través de seis enfoques identificados como: el estímulo del desarrollo de un segmento del sector, la difusión del conocimiento sobre el arte de la ópera, el acercamiento a la comunidad por parte de productores independientes, el acercamiento a la comunidad por parte del Teatro Teresa Carreño, el incentivo de la participación de la comunidad en la producción operística y el mejoramiento de la comunidad a través del desarrollo del sector de la ópera.

Como producto de todo lo analizado anteriormente, la caracterización de la gestión cultural del sector de la ópera se diseñó de acuerdo al siguiente esquema:

Recurso humano	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nivel profesional (artístico – técnico y de producción) 2. Situación laboral del recurso humano
Relaciones que se establecen	<ol style="list-style-type: none"> 1. Relaciones internacionales 2. Relaciones de producción 3. Relaciones de financiamiento
Actividades que se realizan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Montajes 2. Conciertos 3. Talleres de formación 4. Audiciones 5. Tertulias y conversatorios 6. Proyecciones 7. Festivales 8. Concursos 9. Creación artística
Bienes y servicios que se producen	<ol style="list-style-type: none"> 1. Préstamo de elementos de producción 2. Préstamo de personal 3. Elaboración de elementos escenográficos 4. Elaboración de elementos suplementarios 5. Elaboración de elementos audiovisuales 6. Elaboración de elementos de promoción 7. Producción de derechos intelectuales 8. Producción de elementos comercializables

Contacto con la comunidad

1. Estímulo del desarrollo de un segmento del sector
2. Facilitar el acercamiento de la comunidad a la ópera por el Teatro Teresa Carreño
3. Facilitar el acercamiento de la comunidad a la ópera por productores independientes
4. Difusión del conocimiento sobre el arte de la ópera
5. Incentivo de la participación de la comunidad en la producción operística
6. Mejoramiento de la comunidad a través del desarrollo del sector de la ópera

5.3.3 Caracterización de la gestión cultural del sector de la ópera

Tabla 17. Recurso Humano del sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA	
RECURSO HUMANO	
1. NIVEL PROFESIONAL	
1.1 RECURSO ARTÍSTICO	
Existe gran fuga de talento de todo tipo (cantantes, instrumentistas, directores) hacia el exterior.	
El talento artístico predominante es de un nivel medio no profesional aún en formación.	
En el país aún existe una plantilla muy pequeña de profesionales que se equipara con los más altos estándares internacionales.	
1.2 RECURSO TÉCNICO Y DE PRODUCCIÓN	
El recurso que predomina es de nivel básico-intermedio con poca experiencia y sin estudios previos especializados en este arte.	
En el país existe una pequeña plantilla técnica especializada y con gran experiencia localizada primordialmente en el Teatro Teresa Carreño.	
El personal de alto nivel al ser limitado no es suficiente para apoyar a todas las producciones lo que ocasiona una disminución en el nivel técnico de las producciones.	
El estándar de comparación en cuanto al nivel profesional es el alcanzado por las producciones en las temporadas del Teatro Teresa Carreño durante los años 80.	
Existe gran necesidad de proveer mayor capacitación y actualización al personal de las áreas de mercadeo, promoción y difusión.	
2. SITUACIÓN LABORAL	
Los honorarios profesionales del personal tanto artístico como técnico representan una pequeña fracción del presupuesto general de las producciones.	
El pago para el personal contratado es mayor a la de los empleados fijos pero sus trabajos son muy esporádicos.	
Los empleados fijos reciben un salario promedio del Estado.	
En el país no hay compañías que agrupen a cantantes solistas y les brinden estabilidad laboral.	
Los bajos salarios y la inestabilidad laboral de los cantantes solistas producen que deban dedicar gran parte de su tiempo a otras actividades que los provean de los recursos básicos.	

Tabla 18. Relaciones que se establecen en el sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA
RELACIONES QUE SE ESTABLECEN
1. RELACIONES INTERNACIONALES
El Teatro Teresa Carreño no mantiene relaciones con ninguna casa teatral u organización internacional del medio de la ópera.
En el sector independiente predominan los agentes que establecen y mantienen relaciones con instituciones internacionales del medio de la ópera.
No existe una afiliación oficial de algún agente productor venezolano a ningún organismo internacional que agrupe a los productores, especialistas o miembros de la ópera.
No se generan datos oficiales para el extranjero acerca de las producciones nacionales
La participación de artistas internacionales en las producciones del país es escasa.
2. RELACIONES DE PRODUCCIÓN
Predomina la co-producción a través del intercambio de bienes y servicios.
Se generan las siguientes alianzas de producción: productores independientes entre sí, productores independientes y el Teatro Teresa Carreño, productores y orquestas, orquestas y teatros y productores y salas teatrales.
Todos los productores establecen alianzas de producción con el Teatro Teresa Carreño.
El Sistema de Orquestas posee relaciones de producción dentro de su red de núcleos en el país.
La organización Ópera Creativa establece relaciones con personas naturales dentro de la comunidad con el objetivo de identificar talentos y proyectos idóneos para el sector de la ópera.
3. RELACIONES DE FINANCIAMIENTO
Las relaciones de financiamiento en el sector son por subvención, patrocinio y mecenazgo.
Las relaciones por subvención se establecen mayormente con el Ministerio de la Cultura y el Ministerio de la Presidencia, seguidamente se encuentran las alcaldías y gobernaciones.
Las subvenciones se generan para otorgar los salarios de distintos cuerpos artísticos estables, para la sesión de espacios, el apoyo en la difusión y la exención de ciertos pagos.
Las relaciones por mecenazgo son las que aportan la mayor contribución económica.
Las relaciones que de mecenazgo se establecen con las instituciones diplomáticas entre las que resaltan las Embajadas de España, Italia, Francia, Alemania, Rusia, Polonia y la CAF.
Las relaciones por patrocinio son establecidas con instituciones nacionales de orden comercial (comercios, hoteles, restaurantes, industrias de licor y de alimentos) y financiero.
Las instituciones internacionales han proporcionado los mayores aportes económicos en los últimos años para la realización de las producciones operísticas nacionales.
Las relaciones por subvención, patrocinio y/o mecenazgo otorgan a los colaboradores influencia sobre la dirección de los títulos y los proyectos.

Tabla 19. Actividades que se realizan en el sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA
ACTIVIDADES QUE SE REALIZAN
1. MONTAJES AISLADOS
Los montajes de óperas completas son la actividad predominante del sector.
Cada productora realiza entre 1 o 2 óperas al año.
Los montajes se realizan como proyectos aislados no por temporadas ni por repertorio.
2. CONCIERTOS
Los conciertos son la segunda actividad predominante en el sector de la ópera.
Los conciertos o galas líricas se realizan con acompañamiento de piano o de orquesta.
Los conciertos se han realizado en dos modalidades: semi-escenificados y sin escenificación.
Los conciertos se han llevado a cabo mayormente con el fin de presentar a los jóvenes cantantes que se están iniciándose en la carrera.
3. TALLERES DE FORMACIÓN
Son actividades complementarias y son medianamente frecuentes en el sector.
Los talleres de formación se realizan en cuatro modalidades: talleres de interpretación, aprendizaje de roles, perfeccionamiento técnico vocal y formación de público.
Los talleres de interpretación y los talleres de perfeccionamiento técnico vocal se realizan con el objetivo de complementar la formación regular de los cantantes.
Los talleres de aprendizaje de roles se realizan en el marco del montaje de una ópera específica.
Los talleres de formación de público son los menos frecuentes y están dirigidos a difundir el conocimiento acerca del arte de la ópera mientras se capta nueva audiencia.
4. AUDICIONES
Las audiciones son actividades complementarias del sector y han sido poco frecuentes ya que en los últimos años la mayoría de los roles se han asignado directamente sin audición.
Se llevan a cabo más regularmente para renovar la plantilla del coro de ópera del Teatro Teresa Carreño y en menor frecuencia para algunos roles secundarios.
El Sistema de Orquestas realiza audiciones de manera interna entre los miembros de sus cátedras y núcleos.
5. CREACIÓN ARTÍSTICA
Esta actividad se está realizando con más frecuencia en el sector pero sigue siendo esporádica.
La actividad creativa se ha desempeñado en tres vertientes: puestas en escenas, composición musical y elaboración de libretos.
La Asociación Ópera Creativa se destaca en este aspecto por su objetivo principal de promover las composiciones de nuevas óperas venezolanas y latinoamericanas.

6. TERTULIAS Y CONVERSATORIOS
Son actividades complementarias del sector cuyo objeto es la difusión del arte de la ópera a través de descripciones amenas acerca de los argumentos, estilos, artistas y compositores.
En los últimos años ha descendido su práctica convirtiéndose en actividades poco frecuentes.
Las realizadas en los últimos años son producto de la iniciativa de la comunidad a través de la organización de empleados de algunas instituciones artísticas o de amantes de la ópera.
Se han llevado a cabo en dos formatos: a través de la estricta realización de conversaciones o con el acompañamiento de interpretaciones en vivo de fragmentos de algunas obras.
Se realizan generalmente en cafeterías, centros culturales, conservatorios y/o colegios.
7. CONCURSOS
Son actividades complementarias y pese a su importancia es una de las menos frecuentes.
El único concurso realizado entre 2015-2019 es el Concurso de Canto Lírico Alfredo Hollander.
8. PROYECCIONES DE VIDEOS
Es la actividad complementaria menos desarrollada en el sector.
Consisten en la proyección fílmica de los montajes más importantes a nivel mundial con el fin de promocionar un proyecto próximo o para contribuir con la formación de la audiencia.
Esta actividad es llevada a cabo en los últimos años únicamente por la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale en el Estado Aragua.
9. FESTIVALES
Los festivales son actividades complementarias de realización esporádica.
En Venezuela no se realizan festivales de ópera específicamente, siendo el Festival de Teatro de Caracas el único evento de este tipo en el que han participado montajes operáticos.

Tabla 20. Bienes y servicios generados en el sector de la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA
BIENES Y SERVICIOS QUE SE GENERAN
1. PRÉSTAMO DE PERSONAL Y ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN
Estos servicios son las prácticas predominantes en la generación de bienes y servicios.
El préstamo de personal se realiza por medio del apoyo de agrupaciones orquestales, coros, personal técnico, personal de producción, movilización de artistas y preparación de roles.
El préstamo de elementos de producción se realiza por medio de utilería, vestuario, escenografías, partituras, salas de ensayo y de conciertos, talleres de producción e instrumentos.
2. ELABORACIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS
Entre 2015-2019 los productores independientes han producido algunos elementos de vestuario, utilería y en menor medida pequeñas escenografías y telones escenográficos.
3. ELABORACIÓN DE ELEMENTOS SUPLEMENTARIOS DE PRODUCCIÓN
Elaboración poco frecuente de programas de mano físicos, y más frecuentemente de manera digital transmitiéndolos a través de códigos QR.
4. ELABORACIÓN DE ELEMENTOS AUDIOVISUALES Y DE PROMOCIÓN
Los elementos de promoción se emplean de manera escasa en el sector de la ópera.
Los elementos de promoción y difusión que predominan en el sector de la ópera son los flyers digitales, registros fotográficos y las grabaciones en video para su uso en las redes.
Algunas de las grabaciones de las producciones realizadas son transmitidas por los canales nacionales de televisión Vale T.V. y Venezolana de Televisión.
Los registros audiovisuales no tienen propósito comercial sino promocional o pedagógico.
El único agente con equipo audiovisual de alta calidad es el Sistema de Orquestas en Caracas
El TTC es el único agente productor con una página web activa pero desactualizada.
5. PRODUCCIÓN DE DERECHOS INTELECTUALES
En el sector se ha mantenido el registro apropiado de los derechos intelectuales que se generan.
Los derechos intelectuales que se han generado en el sector son por creación escenográfica, puestas en escena, composiciones musicales y creación de argumentos y libretos.
El Sistema de Orquestas Caracas comparte los derechos intelectuales de las puestas en escena con Marco Gandini y Hilty Foundation.
6. PRODUCCIÓN DE ELEMENTOS COMERCIALIZABLES
Los bienes comercializables son los de menor producción en el sector de la ópera.
El único agente productor de ópera que participa en diversas ferias es el Teatro Teresa Carreño
Los bienes comercializables producidos por la F.T.T.C. son chapas, fotos y libretas.

Tabla 21. Enfoques del contacto con la comunidad en el sector de la ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

CARACTERIZACIÓN DE LA GESTIÓN CULTURAL DEL SECTOR DE LA ÓPERA
RELACIÓN CON LA COMUNIDAD
1. ENFOQUE DEL ESTÍMULO AL DESARROLLO DE UN SEGMENTO DEL SECTOR
Este enfoque ha sido el más predominante y se ha llevado a cabo tanto por las productoras independientes como las dependientes del Estado.
El objetivo es favorecer el desarrollo artístico y laboral de algunos miembros del sector.
El sector favorecido está conformado por los jóvenes cantantes aún en formación.
Se persigue apoyar la formación del talento joven y proporcionarles trabajo y experiencia.
2. ENFOQUE DEL ESTADO PARA FACILITAR EL ACERCAMIENTO DE LA COMUNIDAD A LA ÓPERA POR LA GESTIÓN DEL TEATRO TERESA CARREÑO
Inclusión de artistas populares con poco o ningún entrenamiento previo en montajes operísticos.
Establecimiento de bajos costos en las entradas.
Libre acceso a los espacios del complejo cultural a todo tipo de actividades de la comunidad.
3. ENFOQUE DE PRODUCTORES INDEPENDIENTES PARA FACILITAR EL ACERCAMIENTO DE LA COMUNIDAD A LA ÓPERA
El acercamiento a la comunidad va dirigido a estimular la asistencia a los espectáculos.
Se busca incluir a la comunidad en el disfrute de la ópera y generar mayor audiencia y demanda.
Se ofertan las funciones en horarios y locaciones accesibles para facilitar la asistencia.
Se seleccionan las obras que puedan resultar más digeribles y entretenidas para el público.
Se realizan presentaciones en los sectores más populares y en espacios poco convencionales.
4. ENFOQUE DE LA DIFUSIÓN DEL CONOCIMIENTO SOBRE LA ÓPERA
Se lleva a cabo por todos los agentes productores de ópera.
Se realiza a través del montaje de ciertos títulos para transmitir un contenido cultural e idioma determinados respondiendo a los intereses de productores y agentes financieros.
Para algunos productores la realización del montaje lleva implícito la difusión del arte.
Otra forma de difusión son: talleres de formación, ponencias, tertulias y conversatorios.
5. ENFOQUE DEL INCENTIVO DE LA PARTICIPACIÓN DE LA COMUNIDAD EN LA PRODUCCIÓN OPERÍSTICA
Es uno de los enfoques menos predominantes y es ejecutado por muy pocos productores.
El Sistema de Orquestas Caracas fomenta la participación de la comunidad a través de su inclusión en la elaboración de elementos de producción (vestuario y utilería).
La Asociación Ópera Creativa incorpora las opiniones de la audiencia para mejorar las producciones e indaga en los acervos de las comunidades para la elaboración de sus proyectos.

6. ENFOQUE DEL MEJORAMIENTO DE LA COMUNIDAD A TRAVÉS DEL DESARROLLO DEL SECTOR DE LA ÓPERA

Es el enfoque menos abordado dentro del sector venezolano de la ópera.
--

Los programas incluidos dentro de este enfoque se encuentran en su fase inicial.
--

En el caso de la Compañía Maestro Primo Casale se persigue rescatar el Teatro Municipal de Aragua para la creación de un teatro-escuela-laboratorio dedicado a la ópera que además proporcione trabajo a los oficios relacionados con la ópera (carpintería, herrería, confección etc.).
--

En el caso de la Fundación Camerata de Caracas se persigue la creación de una casa cultural 80s para la presentación de los proyectos de jóvenes artistas y proporcionarle a la comunidad diversas actividades culturales.
--

5.4 Modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela entre 2016-2019 según variables de Martinell (2014)

5.4.1 Categorización de respuestas

Tabla 22. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019) de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

TIEMPO DE DEDICACIÓN A LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<i>. En años anteriores era de forma permanente, últimamente está descendiendo la intensidad de la dedicación.</i>
MILVIA PIAZZA
<i>. En los últimos años ha sido algo muy puntual, pero igual para las óperas hay que prepararse por lo menos con 3 meses de anticipación.</i>
GRÉGORY PINO
<i>. Nuestra organización lo hace de manera permanente, llevamos años haciendo una o dos óperas al año y para eso trabajamos todo el año.</i>
GASPAR COLÓN
<i>. Nuestra organización se dedica a la ópera de manera permanente.</i>
<i>. Tenemos la pretensión de hacer uno o dos títulos al año y se trabaja para seguir haciendo producciones planificando los títulos posteriores.</i>
DIEGO PUENTE
<i>. En los últimos ha sido puntual. Hasta el 2015 con las temporadas del Municipal fueron permanentes porque cerrábamos una temporada y ya estábamos trabajando en la próxima.</i>
ISABEL PALACIOS
<i>. Yo hago ópera todo el año, permanentemente, anualmente tengo proyectos operísticos.</i>
RONNIE MORALES
<i>. Actualmente es de forma puntual y va abocado en proyectos de mediano, largo y corto plazo.</i>
LORELYS URBINA
<i>. Es permanente, tenemos proyectos con obras completas y también proyectos que tengan relación con lo lírico, llámense galas, conciertos, etc.</i>
LUIS JAVIER JIMÉNEZ
<i>. Es permanente, ya que abarca el montaje en todos sus ámbitos, desde la composición, cuya coordinación y trabajo en equipo son extensos.</i>

Tabla 23. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019)

de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

COMPLEJIDAD DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . Las producciones del TTC abarcan por encima de 200 para la sala grande que ya tiene como 2 años sin usarse para la ópera. Y En la sala José Félix Ribas que es donde se están haciendo las producciones últimamente, serían por debajo de las 150 personas. . En cuanto al nivel de complejidad todo se ha reducido al mínimo, los recursos para el escenario ya están y son muy fáciles de quitar y poner. . La demanda presupuestaria promedio es un tema complejo porque los últimos años se han repetido muchísimas veces tanto la Traviata como la Tosca y cada vez que se pone en escena básicamente la misma producción, o sea que en realidad no hay un gasto nuevo. . Las orquestas y el coro reciben su salario mensual, de modo que realmente sale muy barato todo. . La demanda presupuestaria se va mayormente en cantantes pero no podemos hablar de costos generales porque ignoramos cuánto recibe el TTC.
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . En esta última producción que fue una producción pequeña para I Pagliacci fueron como un total de 120 personas. . La complejidad es más alta o más sencilla dependiendo de los recursos que posea el Teatro. . La mayor complejidad se presenta con lo que pasa en el país. . La demanda presupuestaria realmente es muy poca, aquí se pueden hacer cosas con \$4000 y \$5000, que eso es nada, con ese dinero lo único que se paga son los honorarios, los transportes y los gastos por comida que son sumamente costosos.
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . En las producciones grandes alrededor de 90 personas en el escenario más el personal que opera tras el escenario. . Las producciones más pequeñas que hemos hecho son de 8 personas que incluye elenco y ayuda de producción. . La complejidad viene con el manejo de la cantidad de gente, la logística y lograr la propuesta escenográfica que pueda hacer factible el montaje. . La demanda presupuestaria en las producciones grandes está alrededor de \$ 2000 y las pequeñas alrededor de \$ 1000.
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . El número total de personas que han participado en nuestras producciones está alrededor de más de 100 personas. . La demanda presupuestaria varía dependiendo del título y de si se pueden reutilizar cosas que ya están hechas. . En promedio un montaje se lleva contando con la co-producción y las alianzas alrededor de \$ 5.000,00. . El nivel de complejidad varía en las producciones, la tendencia minimalista a nivel mundial nos conviene económicamente. . . La complejidad en las producciones del país está en la dificultad de conseguir los materiales y el alto costo y calidad de lo que se consigue.

<p><i>. Producir cualquier ópera es complejo porque el proceso nunca termina, pero si la maquinaria funciona las cosas salen por muy complejo que sea.</i></p>
<p>DIEGO PUENTE</p>
<p><i>. En promedio son como unas 130 personas, porque estamos hablando de los músicos, el elenco, el coro, el personal técnico, etc.</i> <i>. El nivel de complejidad es elevado y la complejidad empieza desde hacer un cronograma, dado los problemas de movilidad de hoy en día.</i> <i>. De acuerdo a la última producción una ópera grande está ahorita entre \$12000 o \$15000, contando que hay que movilizar material y gente de un estado a otro y entendiendo que los costos de comida y transporte son los más altos. Ahora en Caracas el presupuesto está por debajo.</i></p>
<p>ISABEL PALACIOS</p>
<p><i>. Los últimos años en mis producciones participan por lo menos 30 personas por producción.</i> <i>. En estos últimos años la producción de óperas en Venezuela ha sido muy complicada por la gran fuga de talentos, pianistas y cantantes principalmente, por la dificultad para conseguir las partituras, por los costos de las fotocopias, por los problemas de transporte.</i> <i>. Desde el punto de vista técnico es menos complejo si se cuenta con un personal comprometido.</i> <i>. La demanda presupuestaria depende de la gente que va a actuar, pero el transporte y las comidas se llevan más dinero que los honorarios.</i></p>
<p>RONNIE MORALES</p>
<p><i>. Mínimo 100 para un proyecto pequeño pero entre 150-200 personas para un proyecto grande.</i> <i>. El nivel de complejidad es de un nivel medio por ahora, se quiere por supuesto llegar a un nivel más alto pero por ahora es un nivel medio.</i> <i>. La demanda presupuestaria es muy alta, entre \$25.000 y \$30.000 para una ópera grande contando que trabajamos con personal internacional.</i></p>
<p>LORELYS URBINA</p>
<p><i>. El promedio de las personas que se involucran en las producciones grandes son como de unas 300 personas.</i> <i>. En cuanto al nivel de complejidad de las producciones si estamos en casa todo es más fácil porque tenemos los elementos, las instalaciones diseñadas con las especificaciones necesarias para hacer ópera y el personal entrenado y con experiencia.</i> <i>. La complejidad se presenta cuando estamos fuera de casa, hay que transportar todo y ajustarlo a otros tetaros.</i> <i>. Las producciones en los últimos años son más sencillas para el TTC porque no se han creado nuevos elementos ni nuevas producciones.</i> <i>. El TTC en estos últimos años no ha tenido una partida presupuestaria para proyectos operísticos sino para la incorporación de personal.</i> <i>. Con la devaluación, el presupuesto del TTC no alcanza porque llega en Bs. ya que es la moneda nacional y no llega en proporción al dólar</i></p>
<p>LUIS JAVIER JIMÉNEZ</p>
<p><i>. Participan 120 personas en las producciones grandes y para las producciones pequeñas serían 12 personas aproximadamente.</i> <i>. En cuanto a la complejidad yo pienso que no es complicado, la producción la puedes resolver con proyecciones de diapositivas y pequeños elementos escenográficos como mesas y sillas, lo complejo está en la puesta en escena, lo que viene a suplir los grandes elementos escenográficos.</i> <i>. En cuanto al presupuesto no ameritamos grandes inversiones de dinero para hacer escenografías ni elementos corpóreos.</i> <i>. Cada producción se gestiona a través de convenios de intercambios y los artistas contribuyen con el vestuario y algunos elementos de utilería.</i> <i>. De lograrse un presupuesto todo se va en producción pero jamás llegamos a las cifras de las productoras, se puede hacer ópera sin tanto dinero.</i> <i>. Los cantantes son los peores pagados y cuando tú vas por taquilla eso es una locura, de eso no te toca nada a nadie.</i></p>

Tabla 24. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019)
de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

FINANCIAMIENTO DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . El financiamiento es público principalmente. . Se forman convenios de intercambio de servicios con instituciones telefónicas por ejemplo, embajadas, productoras independientes, etc. . Los convenios de financiamiento lo tienen las compañías co-productoras y este financiamiento sí influyen en la venta de entradas al público puesto que por ejemplo las Embajadas reservan la mayoría de las entradas y las reparten entre su personal, familiares, amigos, etc.
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . El financiamiento es privado, en primer caso de la Embajada de Italia y la CAF que es un banco. . El financiamiento sí influye en la venta de entradas al público porque como toda la ganancia está cubierta por el financiamiento se puede vender las entradas muy económicas, lo que sería el equivalente a \$1 ó \$2.
GRÉGORIO PINO
<ul style="list-style-type: none"> . En realidad nuestro financiamiento sería mixto, básicamente dependemos del Sistema Nacional de Orquestas que recibe el presupuesto de la Presidencia de la República, pero además recibimos financiamiento principalmente de comercios como lo es el Grupo Ciro que es una gran empresa que más bien es la unión de varias empresas. . Aquí el financiamiento no afecta la venta de entradas, en el Táchira por la distancia y la dificultad de comunicaciones se está desarrollando la autogestión y se decidió cobrar entradas para cubrir gastos de producción, antes eso estaba prohibido de acuerdo a las directrices de Caracas.
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . La forma de financiamiento que hemos empleado es mixta, tanto público como privado. . El aporte público normalmente viene en especie por vía del sueldo de la orquesta Gran Mariscal de Ayacucho o las colaboraciones del TTC. . El predominio del financiamiento privado es de bancos, embajadas, empresas de café, empresas de ron, centros comerciales, . El financiamiento influye en la venta de entradas porque permite que bajen los precios de los boletos e igual poder cubrir gastos de producción. . Si no hubiese financiamiento las entradas tendrían un valor más altos, no se venderían boletos e igual no se pudieran costear las producciones. . Con el financiamiento y la boletería se consigue la recuperación de la inversión pero no se consiguen ganancias. . Yo no conozco lo que es ganar dinero haciendo ópera.
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . La forma de financiamiento que hemos empleado en estos últimos años ha sido el patrocinio privado, intercambios y la taquilla. . Las instituciones que predominan en el patrocinio son embajadas, medios de comunicación, restaurantes y hoteles.

. En las producciones que hemos hecho nosotros el patrocinio no ha influido directamente en la taquilla, solo en las entradas de cortesía que uno tiene que dar pero en nuestro caso esa asignación de entradas es muy baja.

ISABEL PALACIOS

. En los últimos años el financiamiento ha sido privado.

. Generamos con nuestras producciones nuestros propios ingresos, sea por taquilla, sea por un aporte que pedimos y que recibimos para un proyecto determinado, más bien han sido aportes por cada proyecto.

. El financiamiento ha sido a través de embajadas o por convenios interinstitucionales con orquestas y teatros, a los cuales hay que darles un porcentaje de la taquilla, o sea que el financiamiento nos influye en la venta de entradas, con lo que queda luego se levantan los honorarios.

. A través de donaciones privadas se realiza toda la preproducción como la adquisición de partituras, telas, etc.

RONNIE MORALES

. El financiamiento es de carácter mixto.

. Por un lado tenemos un financiamiento público porque hay todo un personal que recibe un sueldo regular que proviene de una partida del Ministerio del Despacho de la Presidencia de la República.

. Por otra parte se establecen convenios con casas de óperas internacionales y actualmente también está Hilty Foundation que es el principal sponsor de nuestras producciones operísticas y el mayor patrocinador en todo lo referente a la logística de Marco Gandini, quien guía al Sistema en la producción de sus montajes operáticos.

. En cuanto a la venta de las entradas, por el carácter social y público que tiene El Sistema de Orquestas las entradas siempre son gratuitas.

LORELYS URBINA

. El financiamiento viene obviamente del Estado.

. También realizamos alianzas con productoras privadas y orquestas que traen sus patrocinantes para cubrir contrataciones, refrigerios, transportes.

. Los patrocinios conseguidos por intermediación de productoras independientes y orquestas son: generalmente embajadas, está el instituto de cultura italiano, la CAF, también hay aliados como "Notas en Red" y Movilnet.

. El financiamiento privado no afecta la venta de entradas al público porque el Teatro siempre ha tratado de mantener que el precio de las entradas prácticamente sea algo simbólico, es para que el público tenga acceso, es lo que se ha expresado por la Directiva del TTC.

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

. La forma de financiamiento que predomina en nuestra organización es el auto financiamiento.

. La entidad que predomina son nuestros propios aportes en monetario y también en especies con elementos para la producción.

. En algunos proyectos hemos recibido financiamiento de Embajadas para el pago de artistas, el alquiler de la sala, personal de producción, refrigerios y por ello reciben una asignación importante de la boletería en ese caso sí influye en la taquilla.

. Cuando nos autofinanciamos la taquilla nos queda enteramente a nosotros.

. Cuando hemos recibido ayuda del Teatro Teresa Carreño la taquilla es manejada por el Teatro.

Tabla 25. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019)

de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

CONTENIDOS DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<i>. En principio los contenidos son nacionalistas sobre todo en las puestas en escena, se inclinan hacia el lado político y pienso que es así porque se quiere expandir una línea de pensamiento ideológico que lo abarque todo, evidenciándose también cierto rechazo por las culturas de otros países.</i>
MILVIA PIAZZA
<i>. Yo me baso en las efemérides de los compositores y en los intereses culturales de la Embajada de Italia que es el ente que me financia.</i>
GRÉGORY PINO
<i>. Las temáticas predominantes son los hits, óperas conocidas porque nos ayuda a venderlas ya que están en la psique de la gente. . También se escogen los títulos dependiendo de las voces que se tengan en el Táchira para que la mayoría del elenco sea de la cátedra.</i>
GASPAR COLÓN
<i>. Los criterios que privan para la selección de los títulos son: los elencos de los que podamos disponer, títulos que parezcan interesantes para el desarrollo artístico de la orquesta y ahora consideramos títulos que no se hayan visto en mucho tiempo en Caracas.</i>
DIEGO PUENTE
<i>. Nosotros tomamos en cuenta que sean títulos taquilleros, la disponibilidad de las voces y los recursos de los que dispone el Teatro.</i>
ISABEL PALACIOS
<i>. Yo trato de hacer cosas que la gente entienda transformando la forma de presentar el espectáculo. . Tenemos la presentación de un nuevo formato donde se mezclan escenas de diferentes óperas como una sola temática común.</i>
RONNIE MORALES
<i>. La escogencia de los títulos tiene que ver con una finalidad formativa y de establecerle retos al capital humano que tenemos acá. . También obedece a aprovechar el tipo de recurso humano que poseemos, no solo los solistas sino también las agrupaciones que poseemos.</i>
LORELYS URBINA
<i>. Inicialmente queremos crear una tradición montando anualmente la obra “Martirios de Colón” que es una ópera 100% venezolana. . Otra orientación para la escogencia de títulos es la efemérides de los compositores y además ver los recursos que poseemos para los montajes.</i>
LUIS JAVIER JIMÉNEZ
<i>. Promovemos la creación de nuevas óperas con compositores y temáticas venezolanas y latinoamericanistas. . Se trata de crear una obra por un colectivo de compositores, músicos, cantantes, escritores, documentalistas, dramaturgistas y dramaturgos.</i>

Tabla 26. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019)

de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

CALIDAD DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Sí pensamos en que “A” es lo mejor y “D” es lo peor, yo podría decir que estamos en “C” en dirección a la “D”, porque “B” la perdimos hace mucho tiempo y “A” no se ve en el panorama.</i> . <i>Este criterio lo elaboro de acuerdo a los estándares internacionales y los estándares que tuve la oportunidad de conocer en el TTC de los años 80.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>En cuanto a la calidad mis producciones son óptimas.</i> . <i>Yo me comparo con lo que hay a nivel nacional y obedeciendo el criterio del Maestro Rugeles.</i> . <i>Los cantantes escogidos han sido los más idóneos para los roles.</i> . <i>Sí se cuenta con la escenografía, vestuario y gente muy profesional, a pesar de haber cantantes debutantes las producciones se hacen fluidas.</i> . <i>Comparado con cantantes internacionales algunos cantantes venezolanos y músicos instrumentistas son mejores que el estándar internacional.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>La calidad es relativa a lo que tenemos, pese a los pocos recursos que tenemos todo sale muy bien.</i> . <i>Por el lado de lo vocal, basado en el criterio emitido por personalidades del medio los muchachos tienen muy buen nivel.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Yo creo que el nivel en Venezuela es alto a pesar de las carencias, yo creo que los cantantes son excelentes y las producciones son bien logradas.</i> . <i>Creo que los músicos y los niveles de las orquestas son muy buenos.</i> . <i>El estándar de comparación es lo que he podido ver a nivel internacional y el reconocimiento de nuestros músicos y cantantes en el exterior.</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Las producciones nuestras han tenido un alto desempeño artístico.</i> . <i>Los parámetros de comparación es tratar de superar lo que la compañía hizo haya el 2015 y lo que eran las producciones venezolanas de los 80.</i> . <i>A pesar de que por la realidad actual los cantantes venezolanos están en un constante debut, yo los calificaría de alto nivel.</i>
ISABEL PALACIOS
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El resultado de nuestras producciones ha sido muy profesional debido al nivel del personal con que he trabajado.</i> . <i>El estándar de comparación es el nivel internacional, no creo que se deban hacer producciones de bajo nivel por la situación actual de Venezuela.</i>

RONNIE MORALES

. Es un buen nivel técnico-musical en vías de mejorar y el referente es la experiencia del montaje de La Boheme en La Scala de Milán en el 2015.

LORELYS URBINA

- . Considero que no tenemos que envidiarle nada a ningún teatro del mundo a nivel de producción.*
- . Los cantantes venezolanos son súper solventes y entregados.*
- . Siento que tenemos todo el potencial para hacer cosas del mismo nivel que los grandes teatros y hasta innovar.*
- . El estándar de comparación es el nivel de los grandes teatros internacionales.*
- . Actualmente el país atraviesa dificultades pero todas las épocas han tendido sus dificultades.*
- . Considero como una debilidad la falta de estructura bien concebida en el país para el arte en todos los aspectos.*
- . Creo que a pesar de no tener todo lo que tienen los grandes teatros se logran las producciones, imagínense si lo tuviésemos.*

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

- . Creo que nosotros hemos alcanzado niveles medios.*
- . Cuando me comparo veo para afuera porque creo que uno no debe mirar solo lo nacional.*
- . Considero que hay que mejorar en estética, calidad vocal, desarrollo escénico y ensambles orquestales, especialmente cuando los montajes son de óperas nacionales.*

Tabla 27. Categorización de respuestas sobre los modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela (2016-2019)

de acuerdo a las variables de Martinell (2014)

IMPACTO GEOGRÁFICO DE LAS PRODUCCIONES OPERÍSTICAS

Fuente: Elaboración propia (2019)

JESÚS GONZÁLEZ
<ul style="list-style-type: none"> . <i>El Teatro hace producciones solamente en Caracas, es decir, estrictamente local.</i> . <i>No se tienen giras. Se ha hecho una gira nacional en 40 años de existencia del TTC.</i> . <i>El Teatro Teresa Carreño no ha tenido ninguna trascendencia o impacto a nivel internacional en estos últimos años.</i>
MILVIA PIAZZA
<ul style="list-style-type: none"> . <i>Producciones con la ópera nada más en Caracas.</i> . <i>A nivel internacional he metido mis óperas en las redes, en YouTube básicamente.</i> . <i>Lo que he hecho internacionalmente ahorita es representar al joven cantante lírico Reynaldo Dross, veo que puede llegar a escalar posiciones en Europa así como lo hicieron Inés Salazar y Aquiles Machado.</i>
GRÉGORY PINO
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A grosso modo solo en San Cristóbal, siempre pensando en San Cristóbal.</i> . <i>A nivel internacional recientemente se ha comenzado a hacer representaciones en Cúcuta.</i>
GASPAR COLÓN
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A nivel nacional hemos realizado producciones en el Distrito Capital y el Estado Miranda.</i> . <i>Hemos impactado en Venezuela también en otros lugares apoyando producciones en Táchira, Carabobo, Lara, Sucre.</i> . <i>A nivel internacional hemos logrado hacer vínculos con la Embajada de España para traer cantantes españoles, así con Guatemala, donde tanto Elisa Vega como yo hemos podido dirigir y cantar en Guatemala, respectivamente.</i> . <i>Por el trabajo de Filarmonía ya se están estableciendo conversaciones con República Dominicana y Panamá para desarrollar proyectos que logren llevar la estructura completa de algunas óperas para allá.</i>
DIEGO PUENTE
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A nivel nacional nuestras producciones han estado en Aragua, Carabobo, Caracas, Miranda, Falcón y el Zulia.</i> . <i>A nivel de impacto internacional hemos publicado en las redes audiovisuales de nuestras producciones, pero no hemos monitoreado ese impacto.</i>
ISABEL PALACIOS
<ul style="list-style-type: none"> . <i>A nivel internacional en Madrid, Los Ángeles, Inglaterra, a través de conferencias donde muestro las producciones de la Camerata.</i> . <i>A nivel nacional Camerata ha impactado principalmente en Caracas, Lara y Táchira realizando producciones, apoyando proyectos, haciendo audiciones y preparando gente, en el resto del país el impacto se realiza alojando, apoyando y trabajando con cantantes de todas las regiones.</i>

- . El éxodo hoy en día en Caracas es muy grande pero en el interior es peor, antes existía éxodo hacia Caracas para hacer carrera artística y ahora a eso se suma la feche que se ha ido del país.*
- . Venezuela necesita plantearse la red de una ópera nacional, para eso es necesario que haya producciones aunque sean mínimas en todos los Estados del país, hasta en los teatros más pequeños o en las zonas más alejadas.*
- . Para establecer una ópera nacional hay que resolver el circuito elemental de pernosta, comida y traslado de los participantes.*

RONNIE MORALES

- . A nivel nacional se tiene gran impacto por todos los núcleos del Sistema a lo largo del país de donde proviene su capital humano.*
- . Constantemente se reciben propuestas de todas partes del país para desarrollar proyectos operísticos en la Sede del Sistema Caracas.*
- . A nivel internacional algunos cantantes formados en el Sistema han podido participar en producciones internacionales en Italia, España y Francia.*
- . También a nivel internacional las producciones se promocionan a través de las redes y medios de comunicación.*
- . Por la proyección internacional del Coro Sinfónico se han establecido alianzas y se han recibido profesores de la Academia Scala de Milán, el Teatro Liceu de Barcelona y de la Ópera de Paris.*

LORELYS URBINA

- . Internacionalmente a través del desempeño que demuestran los cantantes que han cantado en el Teatro cuando hacen carrera internacional.*
- . A pesar de no poder estos últimos años llevar representaciones fuera del Teatro, el TTC sigue siendo una referencia en el país para la ópera.*

LUIS JAVIER JIMÉNEZ

- . A nivel nacional hemos impactado solamente en Caracas.*
- . También se ha hecho un trabajo de promoción en las redes sociales.*
- . Internacionalmente se llevó la producción de Fausto de Diana Daniele a Bélgica al Festival Esport Op West en el 2015.*

5.4.2 Análisis de respuestas

Como ha sido referido en los objetivos y la metodología de investigación, el análisis de los modelos de gestión cultural predominantes en el sector venezolano de la ópera se realiza en torno a seis variables propuestas por Martinell (2014) que han sido adaptadas al sector de la ópera: tiempo de dedicación a los proyectos operísticos, dimensión de los proyectos desarrollados, financiamiento de los proyectos, contenidos empleados en los proyectos, calidad de los proyectos realizados y estándar de comparación e impacto geográfico de los proyectos desarrollados.

Tiempo de dedicación a los proyectos operísticos

De las ocho organizaciones entrevistadas tres se dedican a la ópera con proyectos puntuales, tanto en el caso particular de Piazza Producciones como de la Compañía Primo Casale, estas compañías se dedicaban anteriormente de manera permanente abordando grandes proyectos que requerían que antes de concluir los montajes en curso ya estuviesen planificando los próximos montajes, pero en los últimos años han debido disminuir su actividad a proyectos puntuales. Mientras que en el Sistema de Orquestas Caracas, esta decisión ha sido consciente siguiendo metas a corto, mediano y largo plazo en la producción operística dentro de una organización que se dedica a múltiples géneros musicales que también requieren ser gestionados.

El resto de las 5 productoras ha mantenido su labor permanentemente con el objetivo de realizar por lo menos dos títulos al año además de proyectos que tengan relación con lo lírico y que implican una planificación continua, como talleres, galas, conciertos, y en el caso de Ópera Creativa la creación de nuevas obras.

A través de estos resultados se observa como la mayoría de las compañías han continuado sus esfuerzos para mantener la actividad en el sector de la ópera a lo largo de cada año, por otra parte, resulta un llamado de atención el que 3 compañías que solían dedicarse a la producción operística permanentemente hayan restringido su actividad a la realización de proyectos puntuales.

Dimensión de los proyectos desarrollados

En cuanto a la dimensión de los proyectos operísticos, esta variable se registró a partir de tres parámetros: número de personas, complejidad de los proyectos y presupuesto de los proyectos.

Número de personas:

En cuanto al caso del Teatro Teresa Carreño, las producciones de esta institución abarcan por encima de 300 personas aproximadamente para la Sala Ríos Reyna, incluyendo personal artístico, técnico, de producción y logístico, aunque esta sala tiene ya 2 años sin usarse para producciones operísticas. En la sala José Félix Ribas que es donde se están haciendo las últimas producciones, se involucran alrededor de 150 personas, por su parte, el sistema de Orquestas Caracas, al contar con grandes agrupaciones corales y orquestales y estar desarrollando montajes cada vez más grandes ha alcanzado en sus montajes más completos un promedio entre 150-200 personas involucradas en dichas producciones.

El sistema de Orquestas Táchira alterna entre pequeños y grandes montajes empleando desde 8 hasta 120 personas participantes, por su parte, la Camerata de Caracas solo ha realizado en los últimos años producciones pequeñas que han involucrado un promedio de 30 personas, el resto de las compañías oscilan entre proyectos grandes y pequeños alcanzando en las producciones más ambiciosas un promedio de entre 100 y 120.

Complejidad de los proyectos:

En el caso específico del TTC el nivel de complejidad de los proyectos se ha reducido al mínimo, ya que los recursos ya existen en el teatro y no se elaboran nuevos elementos ni se crean nuevas producciones, de modo que la práctica en la instalación de dichos elementos ya existentes, encontrándose la mayor complejidad en la transportación de los recursos cuando los montajes son fuera del Teatro.

En cuanto al Sistema de Orquestas Caracas la complejidad está en las propuestas escenográficas, las cuales poseen un nivel medio, mientras que en el Sistema de Orquestas Táchira, con montajes también de nivel medio, encuentra la mayor complejidad en la logística de las puestas en escena: manejo de los niños, refrigerio, transporte y lograr la propuesta escenográfica que haga factible la idea inicial.

Para el resto de los productores, en los últimos años los montajes no han sido de alta complejidad en cuanto al manejo de elementos escenográficos, ya que se emplean los recursos del Teatro Teresa Carreño, además se ha ido asentando cada vez más el enfoque minimalista en las puestas en escena, lo que produce menos demanda de recursos materiales, buscando elementos más simbólicos que explícitos y completando la escenografía con proyecciones. El aspecto que resultó más complejo en las producciones fue la adquisición de los materiales para elaborar nuevos elementos escenográficos, debido al alto costo y la calidad de la materia prima que se puede conseguir en el mercado. Otro aspecto resaltante es la dificultad de coordinar las producciones al sortear todos los problemas cotidianos del país donde resalta la dificultad de movilidad que tiene la gente hoy en día, la gran fuga de talentos, pianistas y cantantes principalmente, además de la dificultad para conseguir las partituras y altos costos en la reproducción de las fotocopias.

Presupuesto:

El Teatro Teresa Carreño, la institución operística más importante del país no ha contado en los últimos años con un presupuesto asignado para producciones de este género, lo que ha generado la repetición constante de los títulos. En cuanto al presupuesto empleado por el Sistema de Orquestas Caracas, el mismo es de un mínimo de \$25.000, tomando en cuenta que trabajan y movilizan personal internacional. Al contrario, el Sistema-Táchira maneja un presupuesto que oscila entre \$1.000 para las producciones más pequeñas y \$2.000 para las más grandes.

Para la Compañía Filarmonía de Caracas el presupuesto de sus producciones en los últimos años ha sido de un mínimo de \$5.000, mientras que para Piazza

Producciones ha sido de \$4.000 mínimo, quedando el resto de las compañías con un presupuesto muy inferior a los \$5.000 por montaje. Es importante recalcar que en general todas las compañías han disminuido sus presupuestos desde el año 2015.

Finalmente, combinando los tres elementos: número de personas, complejidad de los montajes y presupuesto, se han designado como compañías de puestas en escenas de pequeñas dimensiones a aquellas que producen pequeños y/o grandes montajes de poca complejidad, que pueden tener desde 8 hasta 200 participantes con presupuestos por debajo de los \$5.000 por montaje, estas compañías son: Asociación Ópera Creativa, Milvia Piazza Producciones, Camerata de Caracas, Compañía de Ópera Maestro Primo Casale”, Sistema de Orquestas Táchira y la Fundación Teatro Teresa Carreño. Por otra parte, se han designado como compañías de puestas en escenas de medianas dimensiones a aquellas que producen pequeños y/o grandes montajes de mediana complejidad y que manejan un presupuesto por encima de los \$5.000 con un promedio de participantes por encima de las 100 personas, estas compañías son: el Sistema de Orquestas Caracas y Filarmonía de Caracas. No se designó a ninguna organización como compañía de proyectos de grandes dimensiones debido a que se pudo determinar mediante el análisis que todas las producciones en los últimos años han descendido en su nivel de complejidad y presupuesto.

En este aspecto se observa la carencia de grandes proyectos en el sector, y como la mayoría de las compañías, dentro de las que se incluyen las más emblemáticas en el medio, han logrado producir únicamente pequeños montajes, quedando solamente 2 compañías que han logrado el apoyo financiero para llevar a cabo montajes de mediana complejidad, lo que permite visualizar cómo las compañías que han apuntalado el desarrollo el sector desde finales del siglo XX se han ido debilitando en su capacidad de realizar grandes propuestas artísticas.

Financiamiento de los proyectos

La presente variable se estudió a partir de tres variables: tipo de financiamiento, instituciones que aportan el financiamiento y la influencia del financiamiento en la venta de entradas.

Tipo de financiamiento:

En cuanto al Teatro Teresa Carreño, el financiamiento que esta institución recibe es enteramente de origen público y con relación a los proyectos operísticos estrictamente, este financiamiento se ha traducido a entrada de personal para los cuerpos estables de la institución.

En el caso de las organizaciones Sistema de Orquestas Caracas, Sistema de Orquestas Táchira y Filarmonía de Caracas, el financiamiento de estas instituciones es de orden mixto, ya que perciben un aporte del Estado en la forma de salarios mensuales para sus empleados y además reciben soporte económico por parte de instituciones privadas para costear sus producciones. En cuanto a las compañías Milvia Piazza Producciones, Compañía de Ópera Maestro Primo Casale, Ópera Creativa y La Camerata de Caracas, el financiamiento de estas instituciones es enteramente privado empleando tanto el soporte económico de instituciones privadas como estrategias incipientes de autosustentabilidad.

Instituciones que aportan el financiamiento:

El financiamiento del Teatro Teresa Carreño proviene del Ministerio del Poder popular para la Cultura, este Ministerio también es el responsable del aporte público que recibe Filarmonía de Caracas, sin embargo esta compañía también recibe contribuciones de instituciones privadas tales como: embajadas, industrias de licor y café, comercios y bancos.

En cuanto al Sistema de Orquestas Caracas, esta organización recibe su aporte económico público de la Presidencia de la República, y su aporte privado para los proyectos operísticos concretamente a través de la Fundación Internacional Hilty

Foundation, siendo el Sistema de Orquestas Caracas junto con Filarmonía de Caracas las instituciones que más financiamiento reciben de instituciones privadas. Por su parte, el Sistema de Orquestas Táchira, aunque también recibe su aporte público de la Presidencia de la República, su aporte privado lo recibe en gran medida del patrocinio del Grupo Comercial Ciro.

La Compañía de Ópera Maestro Primo Casale, cuyo financiamiento es enteramente privado recibe este económico de embajadas, hoteles, restaurantes y medios de comunicación. Finalmente se encuentran los casos de las compañías Milvia Piazza Producciones, Camerata de Caracas y Ópera Creativa, cuyo financiamiento proviene mayormente de embajadas, el Banco de Desarrollo América Latina y algunos aportes económicos de los miembros de las compañías.

De lo reseñado anteriormente se puede apreciar como el sector de la ópera ha estado completamente desasistido del Estado en cuanto a lo que a financiamiento se refiere, lográndose todas las producciones operísticas de los últimos años gracias al financiamiento de instituciones privadas mayormente internacionales.

Influencia del financiamiento en la venta de entradas:

En el caso del Teatro Teresa Carreño se puede decir que su financiamiento sí influye en la venta de entradas, ya que es una institución que depende económicamente del Estado y sigue sus lineamientos políticos, por lo que debe asumir la ya referida “política de inclusión” que obliga a mantener el precio de las entradas prácticamente como algo simbólico para que la mayoría del público tenga acceso a los espectáculos. Este es el mismo caso del Sistema de Orquestas Caracas, que por su carácter público y social no puede poner a la venta las entradas de sus eventos, ofreciéndolas al público de forma gratuita. Al contrario, el Sistema de Orquestas Táchira en los últimos años, debido a distancia y la dificultad de comunicaciones de la región, se ha arriesgado a asumir intentos de autogestión y autosustentabilidad, cobrando las entradas de sus eventos para cubrir ciertos gastos

de producción, pese a las directrices que debe seguir por ser una institución de dependencia pública.

En el caso de la Compañía Primo Casale y la Asociación Ópera Creativa, lo que ha predominado en sus producciones es el manejo directo de la taquilla sin influencia del financiamiento percibido, aunque realizan la asignación de algunas entradas de cortesía, y en el caso puntual de Ópera Creativa, cuando se financia a través de la autosustentabilidad la taquilla queda completamente para la asociación.

Para las compañías Milvia Piazza Producciones y Filarmonía de Caracas el financiamiento sí influye en las ventas de entradas al público, ya que con la entrada del patrocinio se pueden cubrir los costos de producción y colocar el precio de las entradas a un monto mucho más económico para que asista la mayor cantidad de público, cubriendo con el financiamiento tanto la recuperación de la inversión como la ganancia, lo que no se consigue solamente con la venta de entradas.

En el caso de la Camerata de Caracas su financiamiento incluye acuerdos de división de las ganancias por taquilla, de modo que estos acuerdos de financiamiento sí influyen al colocar el precio de las entradas, ya que dependiendo de la entrada por taquilla se calculan posteriormente los honorarios profesionales.

En resumen, las compañías cuyo financiamiento no incide en el costo y asignación de entradas son el Sistema-Táchira, Compañía de Ópera Maestro Primo Casale y Ópera Creativa, mientras que las compañías cuyo financiamiento sí incide en el manejo y venta de las entradas son el Teatro “Teresa Carreño”, Milvia Piazza Producciones, Filarmonía de Caracas, Camerata de Caracas y Sistema-Caracas. La diferencia radica en los acuerdos que se establecen con los financiadores, en el primer caso el interés radica en la promoción de la imagen institucional sin manejo de las entradas; en el segundo caso los financiadores controlan la distribución de parte de las entradas afectando directamente a la asistencia del público. Por último se destaca que en ninguno de los dos casos se persiguen ganancias por taquilla.

En este aspecto se observa como predomina la incidencia del financiamiento en el manejo de las entradas, lo cual se presenta como una manera de dirigir los

patrocinios a cubrir los gastos de producción, de manera de no requerir elevar los precios en los boletos e incentivar la asistencia de un público que enfrenta igualmente una crisis económica que lo ha obligado a excluir los eventos culturales de los gastos básicos. En este sentido, llama la atención que aunque el financiamiento es dirigido a cubrir los costos de producción, los montajes logrados son en su mayoría de poca complejidad, de acuerdo a lo expresado en los análisis anteriores, y aunado a esto, este financiamiento no representa un beneficio económico para las producciones, ya que la relación del financiamiento y la distribución de las entradas no incluye la perspectiva de la obtención de ganancias por taquilla. Por otra parte, el objetivo de atraer más audiencia a través de esta dinámica resulta ineficiente, ya que hay menor cantidad de boletos a la venta y la retención de entradas por parte de los financiadores no representa necesariamente la asignación de los boletos a los realmente interesados en asistir.

Contenidos empleados en los proyectos

En el caso del Teatro “Teresa Carreño”, los contenidos empleados en sus proyectos responden a una ideología nacionalista con intenciones de transmitir un mensaje político, sobre todo en las puestas en escena, *“el objetivo es expandir una línea de pensamiento ideológico que lo abarque todo”* (González), se busca crear una tradición montando anualmente obras con sello 100% venezolano aunque también se recurre a la escogencia de títulos siguiendo las celebraciones anuales en torno a los grandes compositores, en ambos casos, la definición de los títulos es determinada por los recursos que posea el Teatro para los montajes.

En el caso del Sistema de Orquestas Caracas, la escogencia de los títulos tiene una finalidad formativa y además obedece a la necesidad de aprovechar el recurso humano que se posee la institución, del mismo modo, en el caso del Sistema de Orquestas Táchira los contenidos predominantes son aquellos que se ajustan al recurso que se tiene en la región, además también se toma en cuenta que sean óperas conocidas porque ayudan a llenar las salas, ya que están en la psique del público.

En el caso particular de Piazza Producciones, esta organización basa sus contenidos en las efemérides de los compositores y en el objetivo de responder a los intereses culturales de la Embajada de Italia que es la principal entidad financiera de sus proyectos. Por su parte, la Camerata de Caracas, aunque también recibe soporte económico de instituciones diplomáticas dirige sus contenidos hacia su propia concepción de lo que quiere ofrecerle a la audiencia, buscando presentar los contenidos de una manera más accesible, transformando la presentación tradicional de los montajes en un nuevo formato que mezcla escenas de diferentes óperas bajo una temática universal: el miedo, las despedidas, la muerte, etc.

Por su parte la Compañía Primo Casale selecciona títulos taquilleros que hayan comprobado que conquistan al público y llenan las salas, además de obedecer a la disponibilidad de las voces que exista en el país para el momento. En el caso de Filarmonía de Caracas, aunque también se han decantado por la selección de contenidos taquilleros que van desde óperas breves hasta grandes óperas, han comenzado a optar por títulos que no se hayan hecho en el país por mucho tiempo con el objetivo de presentarle algo novedoso a la audiencia.

El caso de Ópera Creativa, se distingue porque busca estimular el desarrollo del talento compositivo venezolano y latinoamericano y el trabajo en equipo entre compositores, músicos, cantantes, escritores, documentalistas, dramaturgistas y dramaturgos.

Con respecto a esta variable se pudo determinar que en general todas las productoras seleccionan sus títulos adaptándose a los recursos humanos y materiales disponibles, compañías como Piazza producciones, Primo Casale, Sistema-Táchira y Filarmonía de Caracas seleccionan sus contenidos con fines lúdicos, culturales y comerciales para atraer a la audiencia seleccionando títulos conocidos y obras emblemáticas para celebrar las efemérides de los grandes compositores, a excepción de Filarmonía de Caracas que se está orientando hacia la selección de títulos menos usuales. De manera particular resaltan la FTTC y Ópera Creativa que orientan sus títulos hacia contenidos nacionalistas y americanistas, distinguiendo que el objetivo

fundamental de la FTTC es político-proselitista mientras que el objetivo de Ópera Creativa es artístico e intelectual. Finalmente, el Sistema de Orquestas Caracas y la Camerata de Caracas seleccionan sus contenidos con fines pedagógicos pero también artísticos e intelectuales.

En este aspecto, en primer lugar se observa que todas las compañías asignaron como contenidos a títulos de montajes completos, entendiéndolos como actividad primordial del sector de acuerdo a la denominación de Martinell (2014). Por otra parte, se observa que la selección de dichos contenidos y sus características de presentación se ven directamente influenciados por la posibilidad de conseguir apoyo de un agente financiero determinado, de esta forma, los contenidos tratados no atienden a las características y necesidades del talento del sector ni de la comunidad, de modo que la gestión cultural se dirige primordialmente a la realización de un título “per se”, sin objetivos de impacto en la colectividad ni en el medio de la ópera.

Calidad de los proyectos realizados y estándar de comparación

En cuanto al nivel de calidad de las producciones del Teatro “Teresa Carreño”, estas poseen un nivel de calidad medio, criterio elaborado en base a los estándares actuales a nivel internacional y el nivel alcanzado por el Teatro en los años 80.

El Sistema-Caracas por su parte, posee un buen nivel técnico-musical en vías de mejorar, teniendo como referente la experiencia del Coro Sinfónico Nacional en el montaje de La Bohème en La Scala de Milán en el 2015. Con respecto al Sistema-Táchira, la calidad de las producciones son de un buen nivel con relación a los pocos recursos que poseen, resaltando el excelente rendimiento de los jóvenes cantantes; esta valoración se basa en las críticas formuladas por personalidades del medio.

En los montajes de la Compañía Piazza Producciones la calidad ha sido óptima, mientras que en las producciones de la Camerata de Caracas el nivel ha sido considerado como muy profesional, estableciendo en ambos casos como referencia de comparación el estándar promedio internacional.

Las producciones de la Compañía Maestro Primo Casale han tenido un alto desempeño haciendo hincapié en el recurso humano artístico y las difíciles circunstancias que atraviesan los miembros del sector por la crisis que sufre el país actualmente, tomando como estándar de referencia para elaborar este criterio el nivel alcanzado por las producciones nacionales en los años 80.

En lo referente a las producciones desarrolladas por Filarmonía de Caracas en los últimos años, estas han alcanzado un alto nivel, analizando aspectos como el nivel de los cantantes, el acabado de los montajes, el nivel de la orquesta Gran Mariscal de Ayacucho y las dificultades actuales del país, estableciendo como estándar de comparación el más alto nivel internacional.

Las producciones de Ópera Creativa han tenido un nivel de calidad medio considerando la estética, la calidad vocal, el desarrollo escénico y los ensambles orquestales, este criterio se elabora comparándose con los estándares internacionales promedio.

De lo referido anteriormente se puede determinar que en su mayoría los agentes califican a las producciones venezolanas de los últimos años en un nivel de calidad entre medio y bueno, destacando el nivel artístico sobre el nivel técnico, al que consideran en un grado inferior, considerando además que se logran producciones de calidad a pesar de la crisis económica e indicando que las actuales condiciones del país han influido en el descenso de la calidad alcanzada en años anteriores. En general predomina como estándar de comparación el alto nivel internacional y la calidad alcanzada por la producción nacional en los años 80, manteniéndose la idea de recuperar la excelencia que una vez tuvieron los montajes operísticos nacionales.

En este aspecto se observa como a través de la referencia constante a los montajes nacionales de los años 80 se reconoce el retroceso del sector con respecto a un nivel de calidad alcanzado hace más de 30 años, esta constante puede representar a faltas de perspectivas a futuro, una manera de retomar el desarrollo del medio en un punto considerado como ideal. Por otra parte, la comparación con los montajes más importantes de la actualidad, haciendo énfasis en la consideración exclusiva del

talento artístico y las problemáticas presentadas por la situación-país, se puede leer como un reconocimiento implícito al descenso progresivo en el nivel de calidad de las producciones nacionales.

Impacto geográfico de los proyectos desarrollados

El impacto geográfico de las producciones operísticas del Teatro “Teresa Carreño” entre 2016-2019 se ha concentrado en Caracas, específicamente en montajes realizados en el Complejo Cultural Teatro Teresa Carreño y en el Teatro Municipal de Caracas, es decir, a pesar de ser el principal centro operístico del país con la mayor estructura del sector su impacto ha sido meramente local, el Teatro difunde sus producciones por las redes, llama la atención acerca del nivel demostrado internacionalmente por los cantantes venezolanos como un rasgo del impacto internacional del TTC, pero tal observación no posee fundamento alguno, ya que el TTC no tiene injerencia alguna sobre los largos años de formación de los cantantes.

En cuanto al impacto geográfico de las producciones operísticas realizadas por el Sistema-Caracas entre 2016-2019, a pesar de que todas sus realizaciones se difunden por todos los núcleos del Sistema a lo largo del país para mantener el estímulo del capital humano que forma parte de sus producciones, sus representaciones en vivo sólo se han realizado en su sede de Caracas, y a nivel internacional además de promocionar las producciones a través de las redes y medios de comunicación, los contactos establecidos para el logro de las producciones ha permitido que se logren convenios de intercambio de recurso humano con teatros e instituciones de formación del más alto nivel en Italia, España y Francia.

En cuanto al Sistema-Táchira, sus producciones se han realizado en diversas salas teatrales y espacios de San Cristóbal, y a nivel internacional han logrado realizar varias representaciones de su montaje de “Bastian und Bastianne” en Cúcuta, Colombia, considerando a Cúcuta como una extensión del Estado Táchira, ya que en esta región por su ubicación fronteriza y los actuales problemas de transporte del país les resulta más natural el intercambio con la vecina localidad colombiana que con el

resto del país, además de este desplazamiento a nivel internacional todas sus producciones realizadas se han difundido por las redes.

En lo relativo a las producciones de Piazza Producciones, el impacto de las mismas ha sido específicamente en la ciudad de Caracas y a nivel internacional su impacto se ha realizado básicamente a través de las redes sociales.

Las producciones de la Compañía Primo Casale se han desarrollado en distintas localidades de Aragua, Carabobo, Caracas, Miranda, Falcón y el Zulia, y a nivel del impacto internacional han difundido sus montajes a través de las redes y los medios de comunicación.

En cuanto al desempeño de la Camerata de Caracas, el impacto geográfico de sus producciones a nivel nacional ha sido en las regiones de Lara, Caracas y Táchira como productores principales, co-productores, haciendo audiciones y prestando instrucción a jóvenes profesionales. A nivel internacional su impacto ha llegado hasta Madrid, Los Ángeles y Londres a través de conferencias donde se difunden las producciones de la Camerata, y recientemente también han iniciado el trabajo de difundir los montajes realizados a través de las redes sociales.

Las producciones que Filarmonía de Caracas ha realizado entre 2016-2019 se han llevado a cabo en distintas casas teatrales del Distrito Capital y el Estado Miranda, prestando también asistencia en la realización de producciones de otros productores en el Táchira, Carabobo, Lara y Sucre, lo que los lleva a alcanzar un rango de productores de ópera a nivel nacional. A nivel internacional, además de la difusión de sus montajes por las redes y la televisión nacional, han logrado establecer vínculos con la Embajada de España para traer cantantes españoles, así como acuerdos con agentes en Guatemala para que miembros de Filarmonía de Caracas desempeñen trabajos artísticos en ese país.

En el caso de Ópera Creativa el impacto de sus montajes y proyectos a nivel nacional ha abarcado solamente Caracas, mientras que a nivel internacional, además de un trabajo de promoción en las redes sociales de todos los montajes, en el año

2015 lograron llevar el título “Fausto” de Diana Daniele al Festival Internacional Spots Op West de Bélgica.

En general, todas las productoras emplean la difusión por las redes como una manera de tener un posible impacto internacional que sustituya la dificultad de movilización de sus producciones más allá del ámbito local, pero la ópera es un género cuya demostración fundamental se realiza en vivo, hay que considerar además que unas fotografías y el video de unos minutos no le transmite a la audiencia el desempeño real de todo un montaje, y el hecho de difundir este material no asegura un impacto del mismo, impacto que no se puede asegurar sin el debido seguimiento, lo cual no ha sido registrado por ninguna de las compañías.

En lo que concierne a lo estrictamente físico, el TTC y Milvia Piazza Producciones han alcanzado un impacto geográfico local dentro de una misma ciudad, en este caso Caracas, el Sistema-Táchira un impacto regional-estadal abarcando distintas localidades del estado Táchira y la Compañía de Ópera Maestro Primo Casale un impacto nacional abarcando varios estados del país. Ópera Creativa ha tenido un impacto geográfico a nivel local, también en Caracas, y además ha logrado llevar una producción al extranjero alcanzado por ello cierto impacto internacional, mientras que el Sistema-Caracas, Filarmonía de Caracas y Camerata de Caracas han alcanzado un impacto a nivel nacional abarcando diversos estados en los distintos puntos cardinales del país, logrando también un importante impacto internacional, el cual, aunque no ha implicado un desplazamiento físico de una producción nacional, ha implicado convenios e intercambios de recursos humanos o físicos como resultado del reconocimiento de las producciones realizadas por estos agentes productores nacionales.

En resumen en cuanto al impacto dentro del país, 3 compañías tuvieron un impacto a nivel nacional, considerando que realizaron actividades en más de dos estados, 1 compañías tuvo un impacto regional, considerando que sus producciones abarcaron todo un estado, y 4 compañías tuvieron un impacto local, ya que sus producciones se llevaron a cabo en una ciudad o municipio determinado.

En cuanto al impacto internacional, se puede resumir que 5 de 8 compañías tuvo algún tipo de impacto internacional, donde 3 Compañías lograron realizar obras en vivo: 1 compañía en Colombia con una obra de 3 personas, otra en Bélgica con una obra de 4 personas y otra en Italia llevando al coro y a la orquesta. En cada caso el desplazamiento fue exclusivamente de personal y pequeños elementos de apoyo escenográfico. Y en uno de los casos se trasladaron instrumentos musicales, de modo que no se llevaron a cabo traslados de producciones completas. Aunado a esto, 2 Compañías realizaron intercambios de maestros con Guatemala, Francia, Italia y España, y 1 Compañía llevó 1 representante para realizar proyecciones y ponencias en Inglaterra EEUU y España, acerca de los montajes de su compañía en Venezuela.

Para ilustrar se muestra el gráfico del impacto geográfico entre 2016-2019.

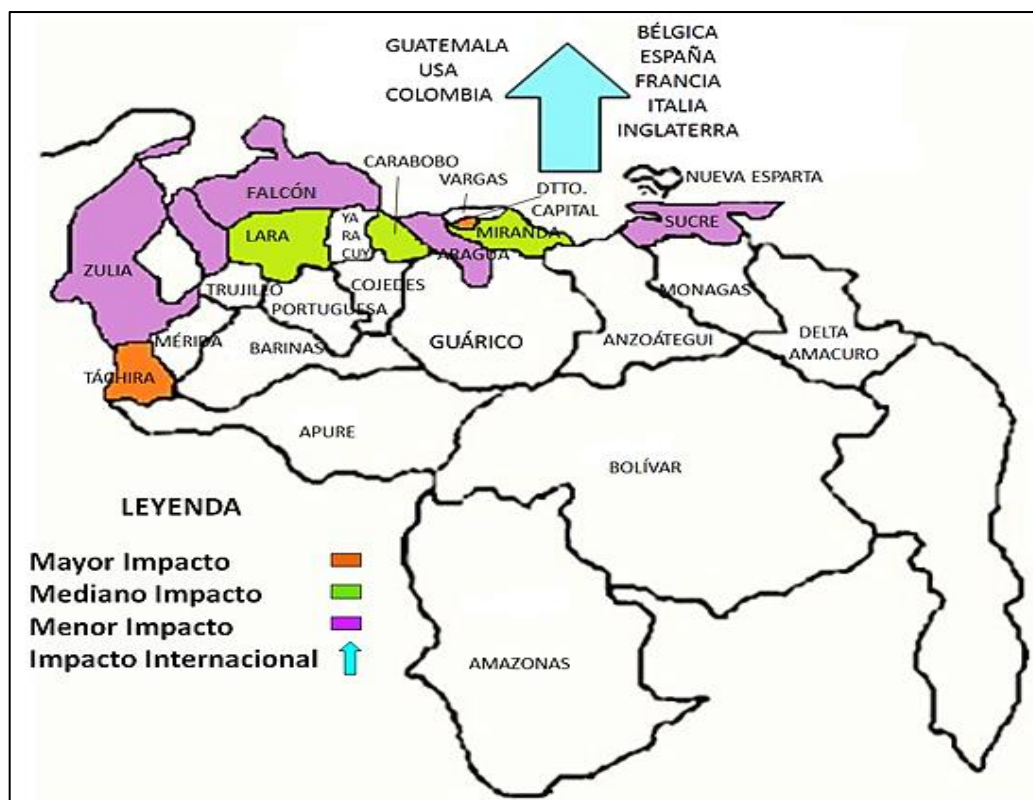


Gráfico 14. Impacto geográfico de las producciones venezolanas de ópera (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia (2019)

En este aspecto se observa que a nivel nacional el mayor impacto se encuentra en Caracas y el Táchira, siendo áreas que en la imagen se visualizan como zonas muy pequeñas de impacto dentro de la representación de lo que sería la geografía venezolana, demostrándose la profunda centralización de las producciones operísticas, por otra parte, las producciones se realizan a nivel general en las zonas norte y occidente, evidenciándose como la mayor parte del país queda desasistida en cuanto a este arte. Extrapolándose de esto, que en los últimos años la centralización cultural se ha radicalizado, contrariamente a lo que se persigue en cuanto a la difusión del arte y la cultura.

Con respecto al impacto a nivel internacional, se observa que a pesar de que en la actualidad ya se habla de una aldea global, donde las producciones son compartidas entre los países, o existe un intercambio no solo virtual a través de las redes, sino de representaciones en vivo de todo tipo de arte y espectáculo, las compañías de ópera venezolanas no han logrado en los últimos años realizar giras de producciones completas, relegando las relaciones internacionales a acuerdo para beneficios individuales.

5.4.3 Tipificación de los modelos de gestión cultural según las variables Martinell (2014)

La identificación de los modelos de gestión cultural en el sector venezolano de la ópera (2015-2019) se llevó a cabo a través de cada organización productora de ópera analizada, atendiendo a la noción de Martinell (Op. cit.) acerca de los modelos de gestión cultural, donde propone la determinación de los modelos de gestión partiendo de los agentes culturales que integran el sector cultural, y recordando que el autor concibe a los agentes culturales como actores que hacen vida en un ámbito cultural determinado y que trascienden de lo individual a lo colectivo.

En los modelos identificados se hace evidente la manera en que cada organización ha abordado su proceso de adaptación al espectro de dificultades políticas, sociales, económicas y logísticas que han enfrentado en los últimos años por la situación-país,

y aunque puedan coincidir en algunas características, todos presentan rasgos que los hacen sumamente distintivos. Los agentes productores no mantienen una forma de operar constante sino que oscilan entre formatos muy distantes con producciones que van desde 8 hasta 200 personas en una misma organización, organizaciones de carácter público con marcadas diferencias entre los aportes económicos que reciben, organizaciones de carácter social con diferentes formas de atender los lineamientos del Estado, la presencia de grandes particularidades en la forma de impactar geográficamente a través de las producciones y la diferencia más notable: los objetivos que sustentan la definición de los contenidos que ofrecen a la audiencia. Sin embargo, a pesar de la diversidad de características y modelos determinados, a través de la concordancia de las fuentes de financiamiento se hizo posible la identificación de los modelos predominantes de gestión cultural.

Obedeciendo a lo expuesto anteriormente, a continuación se muestra la tipificación de los modelos de gestión cultural de los distintos agentes productores de ópera en Venezuela (2016-2019) y posteriormente se determinan los modelos de gestión cultural predominantes.

Tabla 28. Modelos de gestión cultural de la ópera en Venezuela entre 2016-2019 de acuerdo a variables de Martinell (2014).

Fuente: Elaboración propia (2019)

N°	MODELOS	TIPIFICACIONES
1	FUNDACIÓN TEATRO “TERESA CARREÑO”	Dedicación permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad que oscilan entre 150-300 personas con un presupuesto asignado de Bs. 0. Su financiamiento es público a través del Ministerio de la Cultura. Su financiamiento influye en el costo y distribución de las entradas. La selección de sus títulos obedece al material escenográfico existente, las efemérides de los compositores y los contenidos nacionalistas con inclinaciones ideológicas y proselitistas. La calidad de sus producciones es de nivel medio de acuerdo a los estándares internacionales y las producciones nacionales de los años 80. El impacto nacional de sus producciones es local focalizado en la ciudad de Caracas y a nivel internacional no se registra ningún tipo de impacto.
2	SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS – CARACAS	Dedicación puntual con puestas en escenas de medianas dimensiones de complejidad media que oscilan entre 100-200 personas con un presupuesto mínimo de \$25.000. Su financiamiento es mixto: público a través de la Presidencia de la República y privado a través de Hilty Foundation. El financiamiento público influye en el costo de las entradas. Sus títulos persiguen el aprovechamiento y la formación del recurso humano de la institución. Sus producciones son de buena calidad de acuerdo al estándar establecido por el montaje de La Boheme en La Scala de Milán en el 2015. El impacto de sus producciones a nivel nacional es local focalizado en la ciudad de Caracas y a nivel internacional han logrado establecer acuerdos e intercambios de producción con Italia, España y Francia.
3	SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS – TÁCHIRA	Dedicación permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de complejidad baja-media que oscilan entre 8-100 personas con presupuesto entre \$1.000-\$2.000. Su financiamiento es mixto: público a través de la Presidencia de la República y privado a través del patrocinio del Grupo Ciro. Su financiamiento no incide en el costo de las entradas. Sus títulos consisten en obras taquilleras que permitan el desarrollo del talento local. Sus producciones son de buena calidad en base a los estándares nacionales actuales. El impacto de sus producciones abarca el estado Táchira y la región fronteriza y a nivel internacional no se registra ningún tipo de impacto.
4	COMPAÑÍA FILARMONÍA DE CARACAS	Dedicación permanente con puestas en escenas de medianas dimensiones de baja complejidad con un promedio de 100 participantes y un presupuesto mínimo de \$5.000. Su financiamiento es mixto: público a través de diversas instituciones gubernamentales y privada a través de embajadas, industrias, comercios, bancos y el autofinanciamiento. Su financiamiento influye en el costo de las entradas. Sus títulos consisten en obras muy conocidas para la captación de público y obras que impulsen el desarrollo de la orquesta aliada y aprovechen el recurso vocal local. Sus producciones son de buena calidad en base a los estándares internacionales. Sus producciones impactan a nivel nacional abarcando Distrito Capital, Miranda, Táchira, Carabobo, Lara y Sucre, y a nivel internacional han logrado establecer acuerdos e intercambios de producción con España y Guatemala.

N°	MODELOS	TIPIFICACIONES
5	FUNDACIÓN CAMERATA DE CARACAS	Dedicación permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad con un promedio de 30 participantes y un presupuesto inferior a \$5.000. Su financiamiento es privado a través de embajadas y el autofinanciamiento. Su financiamiento influye en el costo y asignación de las entradas. Sus títulos consisten en la unión de fragmentos de diversas obras en una misma temática de sentido universal. La calidad de sus producciones es buena según los estándares internacionales. Sus producciones impactan a nivel nacional en Caracas, Lara y Táchira, y a nivel internacional hay evidencias de su impacto en Madrid, Los Ángeles y Londres.
6	COMPAÑÍA DE ÓPERA MAESTRO "PRIMO CASALE"	Dedicación puntual con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de mediana complejidad con un promedio de 130 participantes y un financiamiento inferior a \$5.000. Su financiamiento es privado a través de embajadas, hoteles, restaurantes y medios de comunicación. Su financiamiento no incide en el costo de las entradas. Sus títulos consisten en obras taquilleras y obras que permitan el aprovechamiento del recurso vocal local. Sus montajes son de buena calidad en base a los estándares de las producciones nacionales de los años 80. Sus producciones impactan a nivel nacional en Aragua, Carabobo, Caracas, Miranda, Falcón y Zulia, y a nivel internacional no se registra ningún tipo de impacto.
7	MILVIA PIAZZA PRODUCCIONES	Dedicación puntual con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad con un promedio de 120 participantes y un presupuesto mínimo de \$4.000. Su financiamiento es privado a través de la Embajada de Italia y la CAF. Su financiamiento influye en el costo y asignación de las entradas. Sus títulos son seleccionados considerando las efemérides de los compositores y el interés de la embajada de difundir el conocimiento sobre la cultura y la ópera italiana. La calidad de sus producciones es buena en base a los estándares internacionales. El impacto nacional de sus producciones es local focalizado en la ciudad de Caracas y a nivel internacional no se registra ningún tipo de impacto.
8	ASOCIACIÓN ÓPERA CREATIVA	Dedicación permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad que oscilan entre 12-120 personas y un presupuesto por debajo de \$5.000. Su financiamiento es privado a través de las embajadas y el autofinanciamiento. Su financiamiento no incide en el costo y asignación de las entradas. Sus títulos están dirigidos a promover la creación de nuevas óperas venezolanas y latinoamericanas a través del trabajo artístico colectivo. Sus producciones son de calidad media en base a los estándares internacionales. El impacto nacional de sus producciones es local focalizado en la ciudad de Caracas y a nivel internacional han logrado llevar una de sus producciones hasta el Festival Spots Op West en Bélgica.

Los modelos predominantes se identificaron en base a las concordancias en las fuentes de financiamiento, ya que estas generan intereses que influyen en la selección de los proyectos, determinando así los contenidos y valores que se ofrecen a la colectividad. Estos modelos se presentan a continuación:

Tabla 29. Modelos de gestión cultural predominantes en la ópera en Venezuela (2016-2019)

Fuente: Elaboración propia

<p>MODELO PÚBLICO</p> <p>(TTC)</p>	<p>Dedicación permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad que oscilan entre 150-300 personas con un presupuesto asignado de Bs. 0. Su financiamiento es público a través del Ministerio de la Cultura. Su financiamiento influye en el costo y distribución de las entradas. La selección de sus títulos obedece al material escenográfico existente, las efemérides de los compositores y los contenidos nacionalistas con inclinaciones ideológicas y proselitistas. La calidad de sus producciones es de nivel medio de acuerdo a los estándares internacionales y las producciones nacionales de los años 80. El impacto nacional de sus producciones es local focalizado en la ciudad de Caracas y a nivel internacional no se registra ningún tipo de impacto.</p>
<p>MODELO MIXTO</p> <p>(SISTEMA DE ORQUESTAS CARACAS, SISTEMA DE ORQUESTAS TÁCHIRA Y FILARMONÍA DE CARACAS)</p>	<p>La dedicación oscila entre puntual y permanente con puestas en escenas de medianas dimensiones de complejidad media de entre 8-200 personas con presupuestos que van desde \$2.000 hasta \$25.000. Su financiamiento es mixto: público a través de diversas entidades gubernamentales y privado a través de organizaciones nacionales e internacionales de orden cultural, diplomático y/o comercial. El financiamiento influye en el costo de las entradas. Sus títulos persiguen el aprovechamiento del recurso humano existente, la captación de público y la formación de las agrupaciones que los conforman. Sus producciones son de buena calidad predominando el más alto nivel de ejecución internacional como estándar de comparación. Las organizaciones que conforman este modelo han logrado establecer cierto impacto internacional a través de la colaboración con instituciones de Europa y Latinoamérica.</p>
<p>MODELO PRIVADO</p> <p>(CAMERATA DE CARACAS, PIAZZA PRODUCCIONES, PRIMO CASALE Y ÓPERA CREATIVA)</p>	<p>La dedicación oscila entre puntual y permanente con puestas en escenas de pequeñas dimensiones de baja complejidad de entre 12-130 participantes y un presupuesto por debajo de los \$5.000. Su financiamiento es privado a través de embajadas, bancos y comercios. Por lo general su financiamiento influye en el costo y asignación de las entradas. Sus títulos son seleccionados considerando las efemérides de los compositores y el interés cultural de sus aliados financieros y el desarrollo artístico, cultural e intelectual de los miembros de las organizaciones y la comunidad. La calidad de sus producciones es buena empleando a los estándares internacionales como patrón de comparación. Estas organizaciones tienen un impacto geográfico que va desde lo local hasta lo nacional y a nivel internacional algunas organizaciones han dado a conocer sus producciones principalmente en Europa y USA.</p>

CAPÍTULO VI

PROPUESTA PARA EL MEJORAMIENTO DEL SECTOR VENEZOLANO DE LA ÓPERA Y SU GESTIÓN CULTURAL

Atendiendo el tercer objetivo de investigación, a continuación se presenta una propuesta para el mejoramiento del sector venezolano de la ópera y su gestión cultural, previendo que la atención y seguimiento de los puntos que se señalan a continuación como claves de acción, tendrá como resultado el aporte de verdaderos beneficios tanto para los miembros del sector como para la sociedad en general. Esta propuesta a su vez incluye las observaciones y recomendaciones que proporcionaron los especialistas entrevistados.

Propuesta

A lo largo del desarrollo de la investigación se hizo evidente la necesidad del sector de fortalecer la estructura organizativa, mejorar el funcionamiento y orientar su gestión cultural hacia objetivos comprometidos con el provecho de los actores que hacen vida en el medio y las comunidades que reciben y disfrutan sus propuestas. Partiendo de esta reflexión se establecieron 5 puntos de acción cuyo impacto a mediano y largo plazo pueden significar para el sector: mayor fortaleza como gremio, aumento en la audiencia, mejoramiento en el funcionamiento y mayor calidad en sus proyectos y producciones.

Es importante considerar que estos puntos de acción no se presentan como una fórmula perfecta para el éxito, son aspectos que se han percibido como poco desarrollados o desatendidos y que requieren de un esfuerzo y trabajo continuo para su puesta en marcha y potencialización. Es importante también mencionar que el ideal de ejecución de los puntos de acción incluye la voluntad política del Estado acompañando a las iniciativas independientes, pero esta propuesta también puede

implementarse a través de la unión de los productores privados sin la asistencia gubernamental. Estos 5 puntos de acción son:

1. Formación.
2. Alternativas de producción.
3. Generación y registro de datos.
4. Difusión.
5. Relaciones internacionales.

Formación

La carencia de formación en algunos segmentos del sector fue una de las necesidades que se hizo evidente durante la investigación, en este sentido se recomienda establecer acuerdos con patrocinantes e instituciones reconocidas a nivel nacional e internacional que permitan costear maestros y talleres para la formación en dos sentidos fundamentales.

Talleres de formación y actualización administrativa

La generación de talleres en las áreas de gestión, marketing y publicidad, las cuales son las áreas administrativas que requieren de grandes mejoras, permitirán darle instrucción al personal que no se encuentre realmente capacitado en estas áreas y actualizar y mejorar las competencias de aquellos que ya tengan formación, al mismo tiempo se incentiva a un segmento laboral poco tomado en cuenta en el medio, permitiendo implementar posteriormente mejoras a nivel gerencial, por medio de la incorporación de fundamentos de gestión que beneficiarán dos aspectos importantes que no se hicieron evidentes en la gestión actual: el primero, la evaluación permanente tanto de las estrategias de gestión como de los procesos de producción; y el segundo, la incorporación de todas las mejoras e innovaciones posibles con los objetivos de optimizar el rendimiento de su organización, disminuir los costos, mejorar la calidad de sus productos y servicios y aumentar los beneficios. Por otra parte, con la implementación de mejores planes de difusión y mercadeo se

podrá conseguir mayor captación de audiencia y obtener mayor rentabilidad económica en la realización de los proyectos.

Talleres de formación y actualización técnica y de producción

Generar talleres especializados en la ópera para el área técnica (sonido, iluminación, audiovisual, etc.) y de producción (maquillaje, vestuario, utilería, diseño escenográfico) proporcionará herramientas de dominio en estos campos al personal que está ingresando al medio de modo fortuito y que no posee una formación sólida, al mismo tiempo se transmiten nuevas técnicas al personal que obtuvo su formación en años anteriores y que no han recibido una actualización recientemente. Por otra parte, se le otorga a este personal el reconocimiento académico y laboral que recibe con mayor frecuencia el personal artístico. En este aspecto es también importante generar un llamado que estimule a los jóvenes que se forman en profesiones tales como: el diseño de interiores, arquitectura, ingeniería, escultura, pintura, maquillaje y diseño de moda, para la especialización en el área de la escenotecnia teatral y las particularidades de las obras operáticas. Todo esto se traducirá posteriormente en el mayor rendimiento y calidad de las producciones y la creación de una generación de relevo bien preparada en las mencionadas áreas.

Alternativas de producción

Con este punto se propone generar diversas alternativas que permitan un funcionamiento más organizado del sector, una oferta más amplia para el público, el mejoramiento constante de los integrantes del medio y generar una plataforma donde el recurso humano pueda irse desarrollando e insertando en el mercado laboral dependiendo de su verdadera formación, experiencia y competencia, proporcionando al sector el desarrollo de una estructura más compleja, amplia y estable.

Red de montajes micro

Crear representaciones de escenas breves de ópera con explicaciones cortas y amenas en unidades escolares en el formato de evento abierto a los padres. El objetivo es lograr que en la mayor cantidad de planteles de distintas localidades de cada Estado vivan esta experiencia y que los jóvenes y sus padres comiencen a asimilar esta representación artística como parte de su educación. Este sistema aporta las ventajas de convertir el evento en una actividad formativa y familiar, aprovechándose al mismo tiempo la logística previa establecida por los planteles. Los montajes se llevarán por el recurso humano joven, lo que les permitirá presentarse en repetidas ocasiones creando el training para la carrera en eventos adecuados a su nivel de formación.

Red de asistencia para alojamiento

Por medio de esta estrategia se persigue reunir un conglomerado de sponsors para cubrir los gastos de traslado y alojamiento del intercambio de artistas entre distintos Estados que actuarían en recitales escenificados al piano sin el requerimiento de la movilización de recursos materiales. El objetivo es generar dinamismo al medio, diversidad en el talento presentado al público de distintas regiones, igualdad de oportunidades para los artistas de todo el país. El objetivo final se orienta a iniciar el camino de la descentralización de este arte en el país, al resultar mucho más costoso trasladar montajes completos resulta un inicio económicamente más manejable el intercambio del recurso humano artístico a nivel nacional.

Actividades complementarias

Producir mayor cantidad de actividades complementarias como conversatorios, talleres de formación de público y especialmente concursos y festivales operísticos. El objetivo es producir mayor movimiento en el sector, proporcionar conocimiento a la audiencia acerca del arte de la ópera, darle difusión a las actividades principales del sector, agrupar periódicamente a los miembros del medio, generar competencia

positiva entre el talento artístico y crear la verdadera plataforma para el talento humano en formación.

Uso de espacios abiertos

Estimular la representación de espectáculos operáticos que reúnan gran cantidad de personas en espacios públicos abiertos como plazas, parques y estadios. Este es un formato que ya se ha llevado a cabo, destacándose el mundialmente conocido Festival de Salzburgo en Austria y los conciertos al aire libre de Baden en Alemania. Este formato permite adaptar la ópera a la visión de eventos masivos donde la audiencia se siente libre de transitar, hablar, reposar en el piso o comer, del mismo modo que en los juegos deportivos o conciertos de otros géneros musicales. Los resultados se traducen en un mayor impacto de las representaciones de este arte y la ganancia de nueva audiencia mayormente joven.

Generación y registro de datos

Aunque existen páginas en la red que difunden algunas actividades del sector de la ópera no existe ningún tipo de organización dedicada a agrupar información de distinta índole para el uso práctico de los que hacen vida en el medio de la ópera, para ello se recomienda dos focos iniciales de operación.

Sistema de información

La creación de una plataforma informática donde se registren cantantes, repertoristas, directores y maestros de escena con sus reseñas curriculares, además de las fechas y condiciones de las audiciones de las distintas producciones del sector, y además se lleve la estadística de las producciones realizadas con el número de funciones por sala teatral y por región, así como la cantidad de público por función y la cantidad de entradas vendidas. El objetivo es suministrar información oficial para el provecho de los que hacen vida en el medio, el seguimiento internacional y la auto-evaluación de los productores.

Censo de salas y auditorios

La realización de un registro de las salas teatrales y auditorios del país por región y con clasificación de acuerdo a sus características (teatro, auditorio, sala de concierto, etc). Dicho censo no debe dirigirse exclusivamente a las salas que hayan sido edificadas especialmente para la ejecución escénico-musical profesional, debe además incluirse a los espacios de las casas de cultura e instituciones financieras y educativas. El objetivo es establecer una red de locaciones que puedan ser empleadas en las actividades del sector dependiendo de los distintos niveles de formación de los artistas y de la naturaleza de cada actividad.

Difusión

La difusión fue uno de los aspectos más relevantes a lo largo de la investigación en cuanto a las debilidades que presenta el sector de la ópera en su gestión. Mejorar la difusión permitirá aumentar el flujo y la cantidad de información que recibe la audiencia acerca de las actividades del medio operístico.

Cartelera operística

Hasta el presente los eventos relacionados con la ópera se difuminan dentro del conjunto de actividades musicales y culturales generales que se promocionan cada semana, en este sentido se recomienda la creación de una cartelera semanal de la ópera venezolana. Esta cartelera puede darse a nivel regional o nacional y su objetivo es anunciar tanto las producciones principales como las actividades secundarias y complementarias que se produzcan en cada Estado. El objetivo de esta estrategia es complementar y fortalecer la difusión individual de cada gestor con la presentación del conjunto de eventos, presentando al medio de la ópera como un sector cultural integrado, fuerte y organizado.

Uso de las redes sociales

En este aspecto se plantea la difusión en tres sentidos: la telefonía celular, twitter y redes de mayor alcance audiovisual (Instagram y Facebook). Al respecto se propone en primer lugar, generar acuerdos con compañías de telefonía móvil para difundir la cartelera operística a través de mensajes desde sus operadoras a sus usuarios. En segundo lugar, se propone diseñar una presentación adecuada para la transmisión periódica de esta cartelera a través de la red social twitter. En tercer lugar, se propone realizar la presentación la Cartelera Operística de forma audiovisual (ilustrada por medio de videos y fotos de producciones) para redes como Instagram y Facebook e invertir en difusiones pagadas a través de estas redes, las cuales son a un bajo costo y permiten la visualización de los usuarios aunque la “Página de la Cartelera Operística” no se encuentre entre los contactos o páginas seguidas, además estas redes permiten seguir una estadística del impacto en la audiencia a través del movimiento de los seguidores y el intercambio de mensajes con la audiencia, de este modo, ya que las redes dependen en gran medida de los contactos que se posean o de las búsquedas frecuentes, estas propuestas permitirán aumentar las primeras búsquedas de los no asiduos al medio de la ópera.

Uso de medios de comunicación tradicionales

A lo largo de la investigación se evidenció el uso de las redes como medio casi exclusivo de difusión en el sector de la ópera, en este sentido se propone generar acuerdos para la transmisión periódica de la “Cartelera Operística” a través los medios tradicionales (prensa, radio y T.V.) aún disponibles en el país, con el objetivo de reforzar la promoción y difusión que ayudará a generar mayor atracción de la comunidad hacia el medio de la ópera. En estos medios actualmente se presentan dos alternativas interesantes para realizar convenios de difusión en el sector de la ópera, estos son: los canales culturales nacionales e internacionales y los canales especializados en música clásica en televisoras internacionales y en televisoras por

cable. Estas alternativas pueden impulsar la promoción de las producciones nacionales a un nivel no explorado hasta el presente.

Relaciones internacionales

Las relaciones internacionales representan un espacio prácticamente inexplorado en la ópera venezolana en cuanto a lo que la ópera en el país como movimiento o como sector productivo y cultural. En este sentido, a continuación se exponen algunas iniciativas para mejorar este aspecto.

Organización venezolana internacional

Crear una delegación de representación internacional que represente a las agrupaciones venezolanas concernientes a la ópera, esta delegación debe nacer de la iniciativa de los integrantes del sector. El objetivo es tener una junta directiva de enlace internacional con carácter diplomático que represente y medie entre los distintos segmentos el sector venezolano de la ópera y las organizaciones internacionales. Por otra parte, el establecimiento de una organización que represente los intereses artísticos del sector de la ópera y no los intereses políticos particulares de un grupo permitirá integrar al país a los distintos movimientos que se están llevando a cabo a nivel mundial en torno a la ópera y aprovechar todas las oportunidades que surjan para los miembros del sector.

Organismos operísticos internacionales

Por medio de la delegación venezolana de representación internacional de la ópera citada anteriormente, realizar las respectivas asociaciones a las organizaciones operísticas internacionales para participar y formar parte de los debates, movimientos e intercambios a nivel mundial. El objetivo es romper el aislamiento que mantiene la ópera venezolana con respecto al entorno internacional y tomar acciones sobre gestiones que tradicionalmente se espera sean centralizadas por un ente del Estado.

Organismos estadísticos internacionales

Estimular el suministro de los datos de las producciones y los artistas líricos venezolanos a las organizaciones estadísticas internacionales, este registro de datos puede llevarse a cabo a través de un organismo que represente a todo el sector o de modo particular por cada productora. El objetivo es aumentar la proyección y el reconocimiento internacional del movimiento operístico venezolano a nivel mundial, el cual ha diluido su imagen tras la crisis económica y las problemáticas internacionales del país en los últimos años. El reconocimiento internacional de este sector artístico también puede representar un ancla para que el talento humano quiera establecerse en el país profesionalmente.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

La recolección de la abundante información y los valiosos datos acerca del sector de la ópera en Venezuela y su gestión cultural fue posible gracias a los especialistas que compartieron su conocimiento del medio en forma seria y honesta, finalmente el análisis de esta información ha producido una serie de conclusiones que se presentan a continuación de acuerdo a los objetivos de investigación.

Conclusiones con respecto al primer objetivo de investigación:

Las conclusiones correspondientes al primer objetivo de investigación comprenden el tratamiento de la estructura, el funcionamiento y la gestión cultural en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019.

En cuanto a la estructura del sector de la ópera

Se concluye que entre 2016-2019 el sector venezolano de la ópera se ha organizado concentrándose dentro de un conglomerado de alianzas entre todos los agentes que conforman el sector como una forma de adaptación ante la situación-país, solventar los problemas de producción y financiamiento y resolver la necesidad de solventar la carencia de una dirección y planificación general que parta desde el Estado, esta organización ha producido una estructura mínima donde todos los miembros están involucrados en los proyectos de los demás productores comportándose y relacionándose de manera similar, exponiendo un comportamiento de sobrevivencia donde las necesidades e intereses de la audiencia, la comunidad y/o la sociedad no se presentan como una prioridad.

En cuanto al funcionamiento del sector de la ópera

Se concluye que el funcionamiento del sector de la ópera en Venezuela entre 2016-2019 consiste en la adaptación y la sobrevivencia del medio a la situación-país

de los últimos años, adoptando una serie de características particulares enunciadas como: la realización de las producciones a través de proyectos aislados y no por temporadas ni repertorios, el predominio del sistema co-producción a través del préstamo de recursos humanos y materiales entre los productores, la dependencia de todos los productores del sector de los recursos existentes en el Teatro Teresa Carreño, el predominio del talento humano joven y aún en formación en los puestos de trabajo artísticos, el predominio de personal sin conocimientos ni experiencia en el área técnica y de producción, la producción centrada en los procesos de pre-producción en detrimento del resto de los procesos de producción, la reducción de los estilos de producción a dos enfoques: la repetición de montajes y la adaptación de montajes anteriores a nuevos montajes, la producción de actividades como forma de evitar la extinción del sector y no por la búsqueda de la excelencia en las ejecuciones, el empleo del minimalismo como recurso escenográfico para enfrentar la escases de recursos y el predominio de las instituciones diplomáticas como principales agentes de financiamiento y de entrada de divisas extranjeras al medio.

Además de las características de funcionamiento por adaptación y sobrevivencia el sector presenta características tradicionales de funcionamiento que se han originado más allá de las condiciones adquiridas entre 2016-2019, instaurándose como uso y costumbre y manteniéndose hasta hoy día. Las mismas fueron identificadas de la siguiente manera: las audiciones son procesos por lo general cerrados que responden al conocimiento y la costumbre de los productores sobre el trabajo de un pequeño grupo de artistas, los agentes que aportan el financiamiento para las producciones del sector se inclinan por apoyar a los productores que han establecido fuertes lazos históricos en el medio prestando menos atención a las organizaciones con nuevas propuestas, en el país no existe una compañía que agrupe a los cantantes solistas profesionales dentro de un staff estable ni existe una orquesta especializada en la ópera y el ingreso por venta de entradas en las funciones no representa ninguna ganancia para las producciones.

Por otra parte se concluye, que el sector venezolano de la ópera presenta un funcionamiento que se ajusta a la teoría de la Dependencia de los Recursos de Pfeffer y Salanick (1978) por su intensa dependencia al financiamiento externo, y a la teoría de la Enfermedad de los Costos de Baumol y Bowen (1996) por la imposibilidad que presentan las producciones operísticas para generar ganancias.

Finalmente se concluye, que el funcionamiento de la ópera en Venezuela entre 2016-2019, sí ha permitido que se mantenga la actividad operística en el país, pero la obsolescencia de los recursos y la falta de expectativas a largo plazo no permiten visualizar el crecimiento del sector bajo el tipo de funcionamiento actual.

En cuanto a la gestión cultural en el sector de la ópera

El Teatro Teresa Carreño, siendo la principal organización pública a nivel nacional en torno a la ópera, realiza su gestión cultural a través de estrategias populistas que no están orientadas al acercamiento real hacia el arte sino hacia el proselitismo político, mantiene un aislamiento con respecto al mercado operístico mundial, ejecuta sus labores de producción por medio de la repetición constante de montajes, disminuyendo en los últimos años las producciones propias a raíz de la no asignación de un presupuesto para producciones operísticas por parte del Estado y del seguimiento de lineamientos políticos que impiden la obtención directa de beneficios económicos por otras vías más allá de la subvención gubernamental, manteniendo a la institución inhabilitada para el desarrollo de nuevas alternativas de sustentación económica. En conclusión, la política cultural que se desarrolla en el TTC ha convertido a la principal casa operática del país en un organismo ineficiente y en un instrumento de permanente propaganda partidista.

En general, en el sector venezolano de la ópera se mantiene una perspectiva de gestión de sobrevivencia permanente produciendo actividades inconexas que responden a las problemáticas cotidianas, excluyendo una planificación de objetivos de impacto a mediano y largo plazo sobre el sector de la ópera, la comunidad y el arte mismo, concluyéndose que la gestión cultural de los productores de ópera en

Venezuela hacia la comunidad está centrada en la resolución de conflictos económicos y el uso del talento joven no profesional para cubrir la carencia de recurso humano calificado.

Por otra parte, en el sector de la ópera se evidenció una gran necesidad de formación y actualización especializada en torno a la ópera en las áreas de escenotecnia, marketing, publicidad y en cuanto a los fundamentos de gestión empresarial enfocándose en la gestión en momentos de crisis. Y en cuanto al personal artístico, aunque este segmento goza de constantes oportunidades de formación este personal tardará todavía muchos años en alcanzar su nivel profesional, lo que hace necesario establecer en el sector una oferta laboral que haga atractiva la permanencia en el país para el personal artístico calificado.

Ante las diversas dificultades que el sector de la ópera ha enfrentado en los últimos años, los distintos agentes productores han llevado a cabo decisiones de gestión que se han traducido en circunstancias tales como: la asignación de la mayor parte del presupuesto de los proyectos a servicios de alimentación, transporte y alojamiento por encima de cualquier gasto artístico o de beneficios para los miembros del medio, la selección de contenidos de acuerdo a los recursos humanos y materiales disponibles y los intereses de los agentes que aportan el financiamiento por encima de los criterios artísticos y a los objetivos a largo plazo, la disminución en la producción de montajes y en bienes y servicios complementarios, el descenso en el nivel de complejidad y calidad de las producciones, el aumento en la centralización de las producciones en la región capital con una extensión en el Estado Táchira, la carencia de una plataforma de inserción y ascenso para el talento artístico, la disminución de actividades complementarias, el mantenimiento excesivo de antiguos inventarios de producción sin la rotación o reposición del mismo por un largo período de tiempo, la eliminación de la competencia entre los productores por lograr bienes y servicios de mejor calidad para el público y el creciente aislamiento con respecto al mercado internacional, produciendo además la no generación de datos oficiales para el extranjero acerca de las producciones operísticas venezolanas.

Dado lo anteriormente expuesto, se concluye que producto de la práctica de estas medidas, se ha generado en el medio operístico una ausencia de acciones que apunten a asociarse y agruparse para atender aspectos vitales para el sector más allá de los asuntos económicos puntuales, lo que se evidencia a través de la inexistencia de asociaciones gremiales que agrupen a los miembros del medio de manera permanente.

En el sector de la ópera se han generado propuestas de gestión cultural que han nacido desde la iniciativa independiente y que apuntan a un verdadero desarrollo del ámbito venezolano de la ópera y al beneficio de la comunidad, y aunque estas alternativas sean aún incipientes en su desarrollo y no representen un gran impacto en la actualidad, se perfilan como posibilidades de acción orientadas a salir de la dirección y el estado actual del sector. Entre estas alternativas resaltan la propuesta de Ópera Creativa de estimular la composición de óperas en el país incluyendo la intervención de los conocimientos de las comunidades en las temáticas a desarrollar en las obras, el proyecto de la Camerata de Caracas de la creación de un centro cultural que beneficie tanto a los artistas como a la comunidad y la propuesta de la Compañía Maestro Primo Casale del rescate del Teatro Municipal de Aragua como patrimonio histórico para la creación de un centro de formación nacional especializado en ópera que genere empleos para todos los oficios relacionados al sector. Con respecto a este aspecto se pudo determinar que el enfoque de gestión que presentan estas propuestas representa una verdadera posibilidad de desarrollo para el sector de la ópera y un impacto positivo para la sociedad a través de este arte.

Conclusiones con respecto al segundo objetivo de investigación:

Las conclusiones con respecto al segundo objetivo de investigación fueron el resultado del análisis de la información y la tipificación de las distintas variables propuestas por Martinell (2014) acerca de los modelos de gestión cultural.

En cuanto a los modelos de gestión cultural según Martinell (2014)

Se concluye que las distintas organizaciones productoras, aunque estén operando en su totalidad bajo el sistema de co-producción, difieren en cuanto a las motivaciones para la selección de sus contenidos, el rango del presupuesto empleado, las modalidades de los montajes, el tratamiento con sus agentes financieros y el impacto geográfico de sus proyectos; lo que se refleja en una multiplicidad de modelos de gestión cultural que corresponden a las distintas respuestas de adaptación a la situación-país por parte de cada organización productora de ópera.

Por otra parte, se determinaron tres modelos predominantes de gestión cultural en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019, partiendo de la afinidad de los diversos modelos en cuanto a la dependencia de sus financiamientos, los cuales a su vez influyen la selección de los contenidos, proyectos y actividades, estos modelos son: el modelo público, el modelo mixto y el modelo privado; concluyendo que los modelos de gestión cultural predominantes en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019, se han conformado por la influencia de las fuentes de financiamiento en la selección de contenidos y no por una gestión cultural pensada en cuanto a las características y necesidades del talento humano y la comunidad.

Otra conclusión obtenida en este tema corresponde a la tipología de los modelos de gestión cultural en el sector venezolano de la ópera entre 2016-2019, de acuerdo a la catalogación de Martinell (2014), al respecto se puede decir que todos los modelos determinados son de tipo complejos de cooperación en la forma de modelos de co-producción en relación a un proyecto u obra concreta y de acuerdos entre agentes que se unen para estos objetivos.

Finalmente se concluye que aunque en la presente investigación se aborda un amplio espectro de factores del sector venezolano de la ópera y su gestión cultural en las circunstancias actuales, es necesario realizar más indagaciones en el sector dada su complejidad y la diversidad de los oficios que allí confluyen, complejidad y diversidad que a su vez pueden producir diferentes perspectivas y arrojar nuevas posibilidades de soluciones a las problemáticas del medio.

Recomendaciones

Las recomendaciones para el mejoramiento del sector de la ópera han sido canalizadas a través de la propuesta presentada en el capítulo 6, por lo que a continuación se reúnen recomendaciones para futuras investigaciones, ya que como resultado de esta experiencia investigativa se hizo evidente que para obtener una visión más amplia y profunda del sector de la ópera es necesario llevar a cabo estudios que aborden los aspectos descritos a continuación: 1. Estudios del recurso humano artístico y técnico. 2. Estudios de audiencia. 3. Investigaciones cuantitativas.

Estudios del recurso humano artístico y técnico

La perspectiva del recurso humano y técnico permitirá establecer las verdaderas necesidades de los actores centrales del sector y recoger posibles soluciones y propuestas que esta población pueda suministrar para traducirlas en lineamientos y acciones de la manera más efectiva para el medio.

Estudios de audiencia

Este tipo de estudio permitirá obtener información acerca del verdadero impacto del sector de la ópera en el público, así como de los pros y contras que la audiencia encuentra acerca de los espectáculos operísticos, además de las necesidades que la audiencia realmente demanda del sector, esto permitirá conocerla mejor para conciliar de una manera más eficiente los objetivos económicos, artísticos e intelectuales de las producciones con los mejores beneficios para la comunidad y un mayor aumento del público.

Investigaciones cuantitativas

Este tipo de estudios permitirá elaborar levantamientos de datos duros que provean información precisa y concreta a nivel estadístico y económico, para trascender del nivel descriptivo al nivel evaluativo, establecer la tendencia futura del sector en cuanto a rendimiento económico y generar posibles alternativas al respecto.

Análisis político

Realizar un estudio desde el punto de vista político acerca de la dinámica entre la gobernanza nacional y los agentes privados e instituciones sin ánimo de lucro que operan en pro del desarrollo del medio de la ópera en Venezuela, dicho estudio complementaría los datos aportados por la presente investigación y produciría propuestas en este sentido.

Seguimiento de la actividad productora

Realizar un estudio de seguimiento de la actividad de los productores de ópera en Venezuela, considerando los efectos que la pandemia de Covid-19 ha producido en el quehacer cultural del país desde principios del año 2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allier, R. (2004) *¿Qué es esto de la ópera?* Tomo I. Barcelona, España: Editorial Ma non troppo.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa*. Barcelona, España: Paidós Educador. p. 65, 112.
- American Psychological Association (2014). *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association*. Sexta edición. México, D. F., México: Centro de Escritura Javeriano.
- Anzola, S. (2002). *Administración De Pequeñas Empresas*, Segunda Edición. México: Editorial McGraw Hill Interamericana. p. 70.
- Ardila, E. (2017). Los artistas también hacen parte del éxodo venezolano. *Vanguardia.com*. Consultado el 07 diciembre de 2019. Recuperado de: <http://www.vanguardia.com/entretenimiento/farandula/422802-los-artistas-tambien-hacen-parte-el-exodo-venezolano>
- Arroyo, L. (2014). Sectores de la cultura. *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*. Cádiz, España: Universidad de Cádiz, Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya y la Junta de Andalucía. Publicado el 06 de diciembre de 2019. Recuperado de: <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/sectores-cultura>.
- Banús, E. (2013). La gestión cultural es clave para el desarrollo de una sociedad. *Universidad de Piura*. Entrevistado por Cañola, K. Consultado el 10 de febrero de 2019. Recuperado de <http://udep.edu.pe/hoy/2013/la-gestion-cultural-es-clave-para-el-desarrollo-de-una-sociedad-cultural/>
- Baumol, W. y Bowen, W. (1966). *Performing arts, the economy dilemma. A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. New York, USA: The Twentieth century Fund.
- Bermúdez E. y Sánchez, N. (2009). *Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela*. Espacio Abierto Cuaderno Venezolano de Sociología. Ciudad de Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia. p. 573.

- Biblioteca de Consulta Larousse. (2003). *Diccionario de Arte I*. Barcelona, España: Editorial RBA/Larousse.
- Blumer, H. (1981). *Interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona: Editorial Hora.
- Bonet, Ll. y Villarroya, A. (2009). *La estructura del sector de las artes escénicas en España*. Estudios de economía aplicada. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Calcaño, J. (1980). *La ciudad y su música*. Caracas, Venezuela: Edición del Conservatorio Teresa Carreño.
- Caldera, A. (2016). La buena economía cultural en Venezuela. *LifeStyle*. Entrevistado por Xinhua. Consultado el 18 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/la-nueva-economia-cultural-en-venezuela>
- Cavalli, L. (2004). *La Evolución de la Cultura*. Barcelona, España: Editorial Anagrama. s.p.
- Chiavenato, I. (2007). *Administración de recursos humanos: el capital humano de las organizaciones*. Octava edición. México: Mc Graw Hill Interamericana.
- CNCA (2015). *Caracterización y análisis regional de las industrias creativas. Región Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. p. 12.
- Corrales, J. (2017). ¿Cómo explicar la crisis económica en Venezuela? *Revista de Asuntos Públicos*. Consultado el 25 de diciembre de 2018. Recuperado de <https://www.amherst.edu/system/files/media/Como%2520explicar%2520la%2520crisis%2520Venezuela%25202017%2520Tribuna.pdf>
- Cuenca, M. (2017). *El desarrollo de audiencias jóvenes en el género cultural ópera. Reflexiones en torno a la programación*. Cuadernos de Gestión Vol. 17 - Nº 1. España: Universidad de Deusto. Cuadernos. Pp 125-146.

- Datos Macro (2017). Expansión: PIB de Venezuela. *Datos Macro*. Consultado el 04 de noviembre de 2017. Recuperado de <https://www.datosmacro.com/pib/venezuela>
- Díaz, J. (2015). *Música y Sociedad*. Trabajo de Grado. Caracas, Venezuela: Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Díaz, P. (2005). *Caracas, la gentil: biografía de una ciudad*. Caracas, Venezuela: Ediciones El Nacional.
- Gadea, C. (2018). *El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad*. Revista Sociológica. Vol. 33, núm. 95. México: UAM, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Consultado el 08 de diciembre de 2019. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3050/305058137002/html/index.html>
- Garralda, J. (2013) *La cadena de valor*. Madrid, España: IE Business Publishing School.
- González, M. (2006). *Gestión de la producción: Cómo planificar y controlar la producción industrial*. Vigo, España: Ideas Propias Editorial S. L.
- Goyo, E. (1998). *XXV Aniversario de la Fundación Teresa Carreño y XV Aniversario del Teatro Teresa Carreño*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Guzmán, C. (2016), *Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo*. Anuario ININCO. Vol. 28. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. p. 212.
- Guzmán, C. (2009). Investigaciones de la Comunicación: *Las estadísticas e Indicadores Culturales en Venezuela: Contribución al Estudio de la Economía de la Política Cultural*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones de la Comunicación. ANUARIO ININCO N° 2, Vol 21.
- Hernández, G. (2011). *Cómo hacer un proyecto de investigación en comunicación*. Caracas, Venezuela: Ediciones UCAB. p. 155.
- Hurtado, J. (2012). *Metodología de la investigación*. Guía para una comparación holística de la ciencia. Bogotá, Colombia-Caracas, Venezuela: Editorial CIEA SYPAL-Ediciones Quirón. p. 413, 851.

- Hydra Cooperativa, La (2018). Producción de proyectos artísticos y culturales. *La Hydra Cooperativa*. Consultado el 03 de diciembre de 2018. Recuperado de <http://lahidra.net/que-hacemos-en-la-hidra-cooperativa/produccion-de-contenidos-culturales/>
- Kennedy, M. y Kennedy, J. (2007). *The concise Oxford dictionary of music*. USA: Oxford University. p. 1013-1019.
- Lathan, A. (2008). Diccionario enciclopédico de música. México: Fondo de Cultura Económico.
- Madrid, J. (2018). La gestión cultural. *HispaVista Globedia*. Consultado el 10 de febrero de 2019. Recuperado de <http://ve.globedia.com/la-gestion-cultural>
- Martinell, A. (2014). Modelos de gestión. *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural*. Cádiz, España: Universidad de Cádiz, Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya y la Junta de Andalucía. Consultado el 01 de mayo de 2019. Recuperado de <http://atalayagestioncultural.es/capitulo/modelos-gestion>
- Matabosch, J. (2018). Paradojas de la gestión de la ópera. *Fundación Juan March*. Consultado el 24 de noviembre 2018. Recuperado de <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=24&l=2>
- Medina, M., Fernández, C. y Massolo, C. (2017). *Modelos de gestión teatral. Casos y experiencias I*. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- MPPC (2015). *Informe de Gestión de los Órganos Desconcentrados y Entes Descentralizados de la Memoria y Cuenta 2014*. Caracas, Venezuela: Ministerio del Poder Popular de la Cultura.
- Muñoz, F. (2009). La Ópera (I). *Artes Escénicas*. Artes Escénicas Consultado el 03 de diciembre de 2018. Recuperado de <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/05/03/la-opera-i/>
- Neef, S. (1991). *Ópera: Compositores, Obras, Intérpretes*. Barcelona, España: Editor Andrés Batta.

- O'Hagan, J. y Harvey, D. (2000). Why do companies sponsor art events? Some evidence and a proposed classification. *Journal of cultural economics*. Massachusetts, USA: Kluwer Academic Publishers.
- OLA (2019). Ópera Latinoamericana. *Operala*. Consultado el 06 de diciembre. Recuperado de <https://www.operala.org/procura-se-teatros-na-america-latina-com-mais-de-600-lugares/>
- Operabase (2019). Nuestros servicios para amantes y profesionales de la ópera. Operabase. Consultado el 06 de diciembre. Recuperado de <https://www.operabase.com/intro/es>
- Ópera Venezuela (2018) La Lírica venezolana y sus secretos. *Ópera Venezuela*. Consultado el 24 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://twitter.com/search?f=tweets&q=la%20lirica%20venezolana%20y%20sus%20secretos&src=typd>
- Pahlen, K. (1995). *Diccionario de la Ópera*. Barcelona, España: Emecé Editores.
- Pérez, J. y Merino, M. (2010). Funcionamiento. Definición.de. Consultado el 06 de diciembre de 2019. Recuperado de <https://definicion.de/funcionamiento>
- Pfeffer, J. y Salancick G. (1978). *The external control of the organizations: a resource dependence perspective*. Organizations behavior. USA: Harper & Row.
- Planchart, A. (2018). Lucia di Lammermoor problemática. *Las Ideas de Babel*. Consultado el 01 de noviembre de 2018. Recuperado de <http://www.ideasdebabel.com/lucia-di-lammermoor-problematica-por-antonio-planchart/>
- Raggio, L. (2013). *El Teatro Colón. Un símbolo de la gestión cultural en la CABA en el último decenio*. VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. p. 2.
- Reques, P. (2009). Sector quinario, crisis económica y empleo. *El País*. Consultado el 13 de diciembre de 2019. Recuperado de https://cincodias.elpais.com/cincodias/2009/08/15/economia/1250448944_850215.html

- Ross, I. (2015). *Ecosistema teatral. El mercado de la producción teatral en el distrito capital (2012-2014)*. Trabajo de Grado. Caracas, Venezuela: Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Ruiz, A. (2013). Análisis de las cadenas de valor de cuatro sectores en las industrias culturales de Cali. Cali, Colombia: Industrias Culturales de Cali.
- Ruiz, J. (2018). La ópera rejuvenece en todo el mundo. *El país*. Madrid. Consultado el 06 de diciembre de 2019. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/04/12/actualidad/1523536001_685746.html
- Salinas, P. (2012). *Metodología de la Investigación Científica*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes. p. 18.
- Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. 6ta. edición. México, D. F., México: Mc Graw Hill. p. 9.
- Santos, M. (2011). *Economía de las industrias culturales en español*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Selman, E. y Fornet R. (2014). *Venezuela: Análisis económico de un país en crisis*. Washington, USA: Cato Institute.
- Sierra, R. (2018). ¿Qué es el minimalismo? Conoce la historia y las particularidades de esta corriente estética. *Mymodernmet*. Consultado el 14 de diciembre de 2019. Recuperado de <https://mymodernmet.com/es/que-es-minimalismo-definicion/>
- Sierra, S. (2017). La cultura en Venezuela, entre censura y crisis. *El Universal*. Consultado el 13 de octubre de 2018. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/07/19/la-cultura-en-venezuela-entre-censura-y-crisis>
- Tardioli, M. (2019). ¿Qué es la sustentabilidad? *De lifeder*. Consultado el 14 de diciembre de 2019. Recuperado de <https://www.lifeder.com/autosustentabilidad/>
- Tello, A. (2012). *Manual de Producción Ejecutiva para las ciudades periféricas*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Towse, R. (2003). *Manual de Economía del arte: La Ópera*. Madrid, España: Edward Elgar Publishing Limited.

- Throsby, D. (2008). *Economía y cultura*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes (CONACULTA).
- UNESCO (2019). Alianza global para la diversidad cultural. Glosario. *Unesco*. Consultado el 13 de diciembre de 2019. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/programmes/global-alliance-for-cultural-diversity/resource-centre/tools/glossary/>
- UNESCO (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*. Paris, Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación.
- UNESCO (2013). *Informe sobre la Economía Creativa*. París, Francia: UNESCO. p. 24.
- UNESCO (2010). *Políticas para la Creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. Paris, Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación.
- UNESCO (2009). *Marco de Estadísticas Culturales*. Paris, Francia. Instituto de Estadística de la UNESCO.
- UNESCO (2005). *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (Artículo 4.4). Paris, Francia: UNESCO. p. 5.
- UNESCO (2003). *Aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. 32ª Conferencia General de la UNESCO. Paris, Francia.
- UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. 17ª Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia.
- Universidad de Antioquía (2018). La cadena de valor de los sectores culturales. *Educación Virtual de la Universidad de Antioquía*. Consultado el 12 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://udearroba.udea.edu.co/internos/mod/book/tool/print/index.php?id=230963>

- Universidad Santo Tomás (2019). Autogestión. *stadistancia*. Consultado el 14 de diciembre de 2019. Recuperado de http://soda.ustadistancia.edu.cog/enlinea/2momento_cooperacionydesarrollo_blanca_estrepto/autogestin.html
- Valero, C. y Mercado, C. (2019). Diccionario de dirección estratégica. *Academia.edu*. Universidad Alas Peruanas. Consultado el 06 de diciembre de 2019. Recuperado de https://www.academia.edu/7486862/Diccionario_DE_GESTION_EMPRESARIAL
- Vargas, I. y Sanoja, M. (2013). *Historia, Identidad y Poder*. Caracas, Venezuela: Editorial Galac. s.p.
- Venezuela Sinfónica (2016). Venezuela Sinfónica. Consultado el 10 de marzo de 2019. Recuperado de <https://www.venezuelasinfonica.com/eventos/con-nueva-produccion-de-tosca-culmina-temporada-la-opera-en-el-teatro-municipal/amp>