



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN GESTIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES



**TEATRO POST-PANDEMIA: IMPACTO DEL COVID-19 EN LA PRODUCCIÓN Y EL
PÚBLICO TEATRAL (CARACAS, VENEZUELA, 2020 A 2023)**

Trabajo de grado para optar al título de *Magíster Scientiarum* en
Gestión y Políticas Culturales

Autor: Ing. MSc. Francisco José Fenoll Cufí

Tutor: Prof. Dr. Carlos Paolillo Omaña

Caracas, marzo 2026

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN GESTIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES

Título: TEATRO POST-PANDEMIA: IMPACTO DEL COVID-19 EN LA PRODUCCIÓN Y EL PÚBLICO TEATRAL (CARACAS, VENEZUELA, 2020 A 2023)

(Trabajo de grado para optar al título de *Magíster Scientiarum* en Gestión y Políticas Culturales)

Autor: Ing. MSc. Francisco José Fenoll Cufí

Tutor: Prof. Dr. Carlos Paolillo Omaña

RESUMEN

Este trabajo de grado analiza el impacto de la pandemia del COVID-19 en la producción teatral y en la asistencia de público a las salas de teatro en Caracas, Venezuela, durante el período 2020-2023. La investigación parte de la constatación de un quiebre histórico en la actividad escénica, marcado por el cierre de espacios culturales, la precarización de los trabajadores del sector y la ausencia de políticas públicas efectivas de protección y estímulo. A través de la revisión de antecedentes históricos, la cartografía teatral, el análisis de políticas culturales y la observación de la oferta teatral posterior a la pandemia, se identifican los factores que han incidido en la disminución de la afluencia de público, así como las estrategias de resiliencia desplegadas por artistas y gestores. El estudio concluye que la recuperación del teatro en Caracas requiere no solo de la creatividad y el esfuerzo de sus protagonistas, sino también de políticas culturales sostenidas que reconozcan al teatro como un bien público esencial para la vida democrática y la memoria colectiva. Esta investigación está enmarcada en la línea de públicos y políticas culturales para el teatro.

Palabras clave: Caracas, cartografía, gestión cultural, pandemia, políticas culturales, público teatral, teatro venezolano.

ABSTRACT

This thesis analyzes the impact of the COVID-19 pandemic on theatrical production and audience attendance at theater venues in Caracas, Venezuela, during the period 2020–2023. The research begins with the recognition of a historical rupture in stage activity, marked by the closure of cultural spaces, the precarious working conditions of sector workers, and the absence of effective public policies for protection and stimulus. Through the review of historical background, theatrical mapping, analysis of cultural policies, and observation of the post-pandemic theatrical offerings, the study identifies the factors that have contributed to the decline in audience attendance, as well as the resilience strategies deployed by artists and cultural managers. The study concludes that the recovery of theater in Caracas requires not only the creativity and effort of its protagonists, but also sustained cultural policies that recognize theater as a public good essential to democratic life and collective memory. This research is framed within the line of audiences and cultural policies for theater.

Keywords: Caracas, mapping, cultural management, pandemic, cultural policies, theater audiences, Venezuelan theater.

AGRADECIMIENTOS y DEDICATORIA

A mi tutor Carlos Paolillo, quien me ha acompañado en dos trabajos de grado, por su paciencia y esmero para que este trabajo saliera adelante.

Al ahora mi amigo, que me respondió que no sabía lo que era “retorno de la inversión” cuando me pidió le produjera una obra.

A todo el personal docente y administrativo de la maestría en Gestión y Políticas Culturales, y de la Universidad Central de Venezuela.

A los que aceptaron la invitación de ser parte de este trabajo, y a los que no también.

A todos los que viven, sufren y mueren por el teatro.

A las musas, que iban y venían para darme inspiración.

A todos los que perdieron la batalla con el COVID-19. Siempre estarán en nuestros pensamientos y corazones.

A la diosa Fortuna.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO Y DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	11
1.1. Planteamiento y formulación del problema.....	11
1.2. Antecedentes de la investigación.....	12
1.3. Objetivos de la investigación.....	15
1.3.1. Objetivo general	15
1.3.2. Objetivos específicos.....	16
1.4. Justificación e importancia	16
CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO	17
2.1 El teatro venezolano del siglo pasado	18
2.2. El teatro en revolución (2000 en adelante).....	20
2.3. Teorías de economía cultural y políticas culturales aplicables al teatro venezolano	22
2.3.1. Economía de la cultura: fundamentos y pertinencia para el teatro.....	22
2.3.2. Enfoques críticos y ecosistémicos	23
2.3.3. Políticas culturales y marcos internacionales	23
2.3.4. Aplicación al teatro venezolano	24
2.3.5. Esquema conceptual	26
2.4. Políticas culturales aplicadas al teatro venezolano	26
2.4.1. Antecedentes.....	26
2.4.2. Socialismo del siglo XXI y cultura.....	30
2.4.3 Estudio de la ley de teatro aprobada en agosto 2021. Antecedentes y reacciones	33
2.5. Economía venezolana.....	39
2.5.1 Economía: factores macroeconómicos 1999 al 2023	40

2.5.2. La crisis económica venezolana de 2018: Causas, dinámicas y consecuencias	40
2.5.3. Cambios en el modelo económico 2019-2023	42
2.5.4. Dolarización de facto de la economía	44
2.6. Proyecto de declaración final MONDIACULT 2020	45
CAPÍTULO III. ENFOQUE METODOLÓGICO	49
3.1. Tipo y diseño de investigación.....	49
3.2. Población y muestra	50
3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	50
3.4. Procedimiento.....	51
3.5. Técnicas de análisis.....	51
3.6. Consideraciones éticas	51
3.7. Pertinencia metodológica	52
3.8. Resultados esperados.....	52
3.8.1. Dimensión económica	52
3.8.2. Dimensión cultural y simbólica.....	53
3.8.3. Dimensión política e institucional	53
3.8.4. Resultados esperados en términos de políticas culturales	53
3.8.5. Contribución de la investigación	54
3.9. Línea de investigación.....	55
3.10. Enlaces entrevistas	55
CAPÍTULO IV. TEATRO POST-PANDEMIA: IMPACTO DEL COVID-19 EN LA PRODUCCIÓN Y EL PÚBLICO TEATRAL (CARACAS, VENEZUELA, 2020 A 2023) ..	56
4.1. Tendencias del consumo de teatro en caracas post-pandemia	56
4.1.1 Los efectos de la cuarentena en el consumo del público teatral y general	57

4.1.2. Los medios digitales ganan terreno en el ocio y entretenimiento. Los precios de las entradas y la capacidad de compra del público post-pandemia.....	62
4.2. Voces sobre el teatro post-pandemia.....	66
4.2.1. Entrevistas	66
Ana Sofía Afanador / Gestora cultural.....	66
Williams Blanco / Productor.....	69
María Esmeralda Dubuc / Gestora cultural.....	73
José Simón Escalona / Actor, director, dramaturgo, productor	77
Aníbal Grun / Actor y director.....	80
Jorgita Rodríguez / Productora	84
Joaquín Lugo / Crítico teatral	89
Irvin Peña / Gestor cultural	97
José Pisano / Gestor cultural	107
Javier Vidal / Actor, director, dramaturgo	110
4.2.2. Matriz de Coincidencias de Entrevistados Clave	116
4.2.3. Cuadro comparativo de hallazgos.....	117
CONCLUSIONES	119
RECOMENDACIONES	121
REFERENCIAS	123
ANEXO 1 - Economía: 1999 al 2023.	128
ANEXO 2 - Cartografía teatral de Caracas.....	133
Notas al final	145

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tabla comparativa: Teorías de economía cultural y su aplicación al teatro venezolano	24
Tabla 2. Factores macroeconómicos 1999 al 2023	40
Tabla 3. Cambios en el modelo económico	43
Tabla 4. Enlaces entrevistas	55
Tabla 5. Matriz de Coincidencias de Informantes Clave. Elaboración propia.	117
Tabla 6. Cuadro comparativo de hallazgos. Fuente: elaboración propia.	118
Tabla 7. Factores macroeconómicos 1999 al 2023	128
Tabla 8. Cuadro 1. Características del Área Metropolitana de Caracas	133
Tabla 9. Cuadro 2. Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas	134
Tabla 10. Cuadro 3. Teatros del Área Metropolitana de Caracas	135
Tabla 11. Cuadro 4. Densidad teatral de Buenos Aires y Caracas	138
Tabla 12. Cuadro 5. Distribución del aforo teatral en base a la propiedad de los teatros.....	141

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante su tiempo libre, antes de la pandemia de COVID-19. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.	59
Ilustración 2. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante el confinamiento por la pandemia. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.....	60
Ilustración 3. Feria del Libro de Caracas 2023, preferencias de actividades culturales realizadas.	60
Ilustración 4. P15.- ¿Con qué frecuencia acostumbra a ver obras de teatro, de cualquier variedad en la ciudad de Caracas, en los últimos 6 meses?.....	61
Ilustración 5. Devaluaciones, inflaciones y variaciones de la canasta alimentaria de CENDAS en el período 1999 a 2012 gobernado por Hugo Chávez.....	128

Ilustración 6. Variación principales factores económicos	129
Ilustración 7. Canasta alimentaria y básica familiar (CENDAS)	129
Ilustración 8. Canasta alimentaria versus salario mínimo	130
Ilustración 9. “TA BARATO DAME DOS...”	130
Ilustración 10. La tasa de cambio por presidente. Desde el año 1941 hasta el año 2023.	131
Ilustración 11. En escala logarítmica, la tasa cambiaria desde 1941	131
Ilustración 12. Figura 1. Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas	134
Ilustración 13. Figura 2. Número de salas de teatro por segmentos temporales 1880-2016	136
Ilustración 14. Figura 3. Distribución espacial de las salas de teatro en el Área Metropolitana	137
Ilustración 15. Figura 4. Estimación del área de influencia de la oferta teatral del Área Metropolitana.....	138
Ilustración 16 - Figura 5. Poligonal de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas.....	139
Ilustración 17 - Figura 6. Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas 1880-2014	140
Ilustración 18. Figura 7. Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas	141
Ilustración 19. Figura 8. Esquema para ejecutar un diagnóstico efectivo de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas.....	143

INTRODUCCIÓN

El teatro venezolano ha sido, a lo largo de su historia, un espacio de creación, resistencia y encuentro ciudadano. Desde las primeras modernidades teatrales del siglo XX hasta las propuestas más recientes de dramaturgos emergentes, la escena ha reflejado las tensiones políticas, sociales y culturales del país, constituyéndose en un termómetro sensible de la vida nacional. Sin embargo, la llegada de la pandemia del COVID-19 en 2020 significó un quiebre abrupto y sin precedentes: el cierre de las salas, la paralización de la producción escénica y la precarización de las condiciones de vida de artistas, técnicos y gestores culturales. Este acontecimiento global, que en Venezuela se vio agravado por la fragilidad institucional y la ausencia de políticas de protección social, marcó un antes y un después en la dinámica teatral de Caracas.

La crisis sanitaria no solo interrumpió la continuidad de la actividad escénica, sino que también transformó los hábitos de consumo cultural del público. La virtualidad emergió como alternativa, aunque con limitaciones de acceso y sostenibilidad, mientras que la reapertura de los teatros tras el levantamiento de las restricciones evidenció una disminución en la asistencia y un cambio en las formas de relación entre espectadores y creadores. Este fenómeno plantea interrogantes fundamentales sobre la resiliencia del sector, la capacidad de adaptación de los artistas y la pertinencia de las políticas culturales implementadas por el Estado venezolano en un contexto de crisis prolongada.

En este marco, la presente investigación se propone analizar el impacto de la pandemia del COVID-19 en la producción y en la asistencia de público a las salas de teatro en Caracas, en el período comprendido entre 2020 y 2023. El estudio busca identificar los factores que han incidido en la disminución de la afluencia, examinar las estrategias de recuperación impulsadas por los propios creadores y evaluar el rol de las políticas culturales estatales en este proceso. Asimismo, se pretende comprender el resurgimiento de la oferta teatral observado en 2023, explorando sus causas, alcances y limitaciones.

La importancia de este trabajo radica en dejar memoria de un episodio histórico que, por su magnitud y consecuencias, no puede quedar relegado al olvido ni a la fugacidad de la información digital. Documentar y analizar este período permitirá no solo aportar insumos para la reflexión académica, sino también ofrecer herramientas útiles para gestores, productores y artistas

que enfrentan el desafío de reconstruir y proyectar el teatro venezolano en un escenario de incertidumbre. En este sentido, la investigación se inscribe en el campo de la gestión y las políticas culturales, aportando una mirada crítica y propositiva sobre la relación entre Estado, sociedad y cultura en tiempos de crisis.

Finalmente, este estudio se concibe como un ejercicio de memoria y de prospectiva. Memoria, porque recoge testimonios, datos y experiencias que dan cuenta de la vulnerabilidad y la creatividad del sector teatral en un momento límite. Prospectiva, porque busca abrir caminos de reflexión sobre las estrategias necesarias para garantizar la sostenibilidad del teatro en Caracas, fortalecer su vínculo con la ciudadanía y consolidar políticas culturales que reconozcan su valor como bien público y como espacio de construcción social.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO Y DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento y formulación del problema

El teatro venezolano ha sufrido muchos altos y bajos en la historia, así como incontables intentos de destruirlo y censurarlo. Pero la segunda década del siglo XXI, inició con el cierre obligatorio a nivel mundial de sus salas debido a la pandemia del COVID-19, viéndose sorprendidos los trabajadores culturales desde artistas a productores, con la imposibilidad de trabajar, y empeorado por una falta de apoyo del Estado a este grupo de creadores, encontrándose desasistidos de cualquier seguridad social que velara por su subsistencia o salud.

En ese período de pandemia, muchos que enfermaron murieron por falta de apoyo estatal, de un sistema de seguridad social que lo ampara, o de un gremio que les diera la mano, personas que apreciaba tanto en lo profesional como en lo personal.

A nivel mundial, el impacto del COVID-19 en el sector cultural no fue solo una interrupción temporal, sino una perturbación generalizada que obligó a los Estados a replantear sus políticas públicas para garantizar la sostenibilidad social y económica de las artes. La Conferencia Mundial MONDIACULT 2022 de la UNESCO subrayó que la pandemia puso de manifiesto una vulnerabilidad persistente en el sector, exacerbando las fragilidades estructurales y las desigualdades en el acceso a la cultura.

En el ámbito de la producción teatral global, la crisis afectó directamente la libertad artística y los medios de vida de los profesionales, quienes en su mayoría operan bajo esquemas de trabajo independiente o informal. Aunque se intentó una transición hacia la transformación digital, los resultados en el teatro fueron limitados. Como bien señala la investigación, al teatro no le funcionó emigrar al formato digital de la misma manera que a otras industrias creativas, debido a que la esencia del hecho escénico reside en la presencialidad y el encuentro ciudadano. Esta ruptura digital generó una brecha de género y social, donde solo aquellos con infraestructura tecnológica pudieron mantener una mínima actividad, dejando al margen a grandes sectores de la comunidad teatral mundial.

En Venezuela, el impacto de la pandemia se insertó en un contexto de fragilidad institucional y una crisis económica prolongada que ya había reducido el PIB en más de un 75% entre 2013 y 2020. A diferencia de otros contextos globales, el trabajador cultural en Caracas se encontró desasistido de cualquier seguridad social. El cierre obligatorio de salas por el decreto de cuarentena dejó a artistas y productores en la imposibilidad de trabajar, agravado por un Estado que no implementó medidas de protección social para este gremio.

La investigación documenta un episodio histórico doloroso: la muerte de numerosos artistas por falta de recursos económicos para enfrentar el COVID-19, lo que refleja la precarización de las condiciones de vida del sector. En cuanto a la producción, el impacto se tradujo en el deterioro físico de las salas y la eliminación definitiva de subsidios que ya venían en declive.

Sin embargo, para el año 2023 se observa un resurgimiento de la oferta teatral en Caracas. Este fenómeno no responde a una política cultural estatal coherente —la cual ha sido criticada por académicos como Leonardo Azparren por su enfoque ideológico y populista— sino a estrategias de resiliencia de los propios creadores y a cambios macroeconómicos como la dolarización de facto. Aunque hay más obras en cartelera, la asistencia sigue condicionada por una profunda desigualdad social: solo el 2,3% de la población maneja la mayoría de las divisas circulantes, limitando el acceso al teatro a una pequeña élite económica.

Este fenómeno observado, disminución en la afluencia de público a las salas, es basado en observaciones del autor, reportes en páginas web, y expresado por productores y directores de sala, fenómeno que se quiere estudiar en esta investigación.

La pregunta de investigación es la siguiente: **¿Cuál fue el impacto de la pandemia del COVID-19 en la producción y público teatral en la ciudad de Caraca, Venezuela?**

1.2. Antecedentes de la investigación

El fundamento teórico de este estudio, se enfoca en la economía, producción teatral, público y políticas culturales. Se consulta tanto autores venezolanos como extranjeros, que forman parte de la bibliografía de las materias estudiadas en gestión y políticas culturales en el país y en el extranjero.

En lo que respecta a Teoría Económica, el enfoque es a la Enfermedad de los Costos y el Valor Cultural (Producción y Público). Desde una perspectiva microeconómica, el impacto en la producción teatral se explica a través de la enfermedad de los costos definida por Baumol y Bowen (Baumol y Bowen 1966). Al ser el teatro una actividad de baja productividad técnica —una obra requiere el mismo número de actores y tiempo de ensayo hoy que en el siglo XIX—, el cierre de salas eliminó el ingreso por taquilla mientras los costos fijos y de vida de los artistas seguían aumentando. Esto justifica, según la teoría neoclásica, la necesidad imperativa de subsidios y apoyos públicos que, en el caso venezolano, fueron inexistentes o insuficientes durante la emergencia.

Por otro lado, autores como Throsby (Throsby, *Economics and Culture* 2001) y Frey (Frey 2000) sostienen que el teatro genera externalidades positivas, es decir, beneficios para la sociedad que van más allá de quienes pagan una entrada (prestigio, educación, identidad). El impacto de la pandemia en el público mundial no fue solo la pérdida de asistentes, sino la erosión de estos beneficios sociales intangibles. La disminución de la afluencia en la post-pandemia responde a un cambio en los hábitos de consumo, donde los medios digitales ganaron terreno en el ocio, y a una pérdida de la "capacidad de compra" del público, fenómeno que se observa con especial crudeza en economías con alta inflación.

Artículos, como el de Crisbel Valera titulado *Día del Teatro: ¿por qué es todo un reto llenar una sala en Venezuela*, publicado en El Estímulo el 27 de marzo de 2023 (Valera 2023), ofrece testimonios de personalidades del teatro venezolano que explican diferentes razones sobre la poca afluencia de público en las salas caraqueñas.

Un artículo para entender el estado de las políticas culturales en ese período, fue el publicado en la página Web de El Nacional por Crysly Egaña en octubre 17 del 2021 (Egaña 2021), donde recoge la reacción de académicos y gente de teatro por la aprobación de la ley de teatro.

La perspectiva teórica de Néstor García Canclini (García Canclini, Bonfil, y otros 1987) resulta determinante para esta investigación, especialmente su conceptualización de la cultura como un campo de producción simbólica donde interactúan el mercado, el Estado y la sociedad civil. Sus categorías de estatismo populista y tradicionalismo patrimonialista permiten analizar críticamente la deriva de las políticas culturales en Venezuela durante el periodo 2020-2023,

caracterizado por una gestión que, si bien apela discursivamente a lo popular, tiende a centralizar el control simbólico en el aparato estatal. El aporte de Canclini es clave para comprender cómo el teatro en Caracas, más allá de ser un hecho estético, funciona como un espacio de disputa política donde se negocian identidades y se manifiestan las desigualdades de acceso al consumo cultural en contextos de crisis sistémica.

El marco histórico de esta investigación se sustenta en la rigurosa labor historiográfica de Leonardo Azparren Giménez, cuya propuesta de periodización del teatro en Venezuela (Azparren Giménez 2004) permite situar el impacto de la pandemia dentro de un continuo de crisis y transformaciones escénicas. Al definir las etapas de la 'primera' y 'segunda modernidad', así como el fenómeno de los 'discursos residuales' a finales del siglo XX, Azparren ofrece las herramientas críticas necesarias para comprender que el quiebre ocurrido entre 2020 y 2023 no es un evento aislado, sino la profundización de un declive institucional y social que el autor ya advertía en sus estudios previos. Su análisis sobre la relación entre el modelo social y la estética dramática es el cimiento sobre el cual este trabajo proyecta el teatro post-pandemia, validando la necesidad de una política cultural coherente que trascienda el populismo y rescate la calidad artística como bien público esencial.

La contribución de Luis Alberto Rosas (Rosas A. 2013) es fundamental para este estudio, pues su análisis del teatro en tiempos de revolución (2000-2010) ofrece la base documental necesaria para comprender la fractura del orden social y artístico en Venezuela. Rosas aporta una mirada crítica sobre cómo el paternalismo estatal y la posterior disminución de los subsidios provocaron una crisis de sostenibilidad que obligó al cierre de agrupaciones históricas mucho antes de la pandemia. Su identificación de las voces emergentes y las temáticas existencialistas de la dramaturgia del siglo XXI permite a esta investigación trazar un hilo conductor entre la precariedad previa y el colapso absoluto ocurrido entre 2020 y 2023, validando que el impacto del COVID-19 en Caracas no fue solo sanitario, sino el detonante final de un deterioro sistémico que Rosas ha documentado con rigor académico y gremial.

Carlos Guzmán Cárdenas, coordinador de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la UCV, ha realizado aportes fundamentales en la caracterización y medición de la economía cultural en Venezuela. Sus investigaciones (Guzmán Cárdenas, Economía de la cultura: enfoques y debates 2011) (Guzmán Cárdenas, Economía de la cultura. Enfoques y definiciones 2025) han

permitido definir las industrias culturales y creativas como sectores estratégicos, aportando datos empíricos sobre su contribución al PIB y fundamentando la necesidad de políticas sectoriales basadas en evidencia. En el ámbito de los estudios de público, su labor integra el análisis de las encuestas de la Feria del Libro de Caracas (ediciones 2022 y 2023), las cuales documentan estadísticamente los cambios en los hábitos de consumo cultural y las preferencias de ocio de la población tras el confinamiento por COVID-19. Asimismo, Guzmán sostiene una visión crítica frente a la legislación cultural reciente, señalando la carencia de rigor técnico y la ausencia de propuestas de políticas públicas coherentes que fortalezcan la sostenibilidad del ecosistema cultural venezolano.

La investigación se sustenta en los lineamientos técnicos y normativos de la UNESCO, específicamente en el Marco de Estadísticas Culturales (UNESCO 2009) y la Batería de Indicadores de Cultura para el Desarrollo (UNESCO 2010), los cuales proporcionan la base metodológica para medir el impacto económico y social del sector teatral de manera estandarizada. Asimismo, el trabajo incorpora las directrices de la Conferencia Mundial MONDIACULT 2022 (UNESCO 2022), cuyo informe final documenta la vulnerabilidad estructural del ecosistema cultural tras la pandemia de COVID-19 y la urgencia de diseñar políticas públicas que protejan la condición socioeconómica de los artistas y la libertad creativa en contextos de crisis. Estos instrumentos internacionales, junto con los indicadores de Cultura|2030 (UNESCO 2020), permiten validar al teatro no solo como una industria creativa, sino como un bien público esencial para la resiliencia ciudadana y la cohesión social en el escenario post-pandemia.

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general

Analizar de manera crítica y multidimensional el impacto de la pandemia del COVID-19 en la producción teatral y en la asistencia de público a las salas de Caracas entre 2020 y 2023, identificando los factores estructurales, culturales y políticos que condicionaron la actividad escénica y evaluando las estrategias de resiliencia desplegadas por sus protagonistas.

1.3.2. Objetivos específicos

1. Examinar los factores sociales, económicos, culturales y generacionales que incidieron en la disminución de la afluencia de público a las salas teatrales de Caracas durante el período 2020-2023.
2. Evaluar el alcance y la pertinencia de las políticas culturales implementadas por el Estado venezolano para mitigar los efectos de la pandemia en el sector teatral.
3. Analizar el resurgimiento de la oferta teatral observado en 2023, identificando sus causas, dinámicas y limitaciones, así como su potencial para proyectar escenarios de sostenibilidad futura.
4. Contribuir a la construcción de memoria crítica sobre el teatro venezolano en tiempos de crisis, ofreciendo insumos para el diseño de políticas y estrategias de gestión cultural orientadas a la recuperación y fortalecimiento del sector.

1.4. Justificación e importancia

Se debe analizar, y dejar memoria de este evento, por lo volátil y efímera de la memoria humana en estos tiempos por la sobrexposición de información a través de medios digitales, y por un fenómeno muy común en estos tiempo, o por lo menos ahora detectado y clasificado como es el llamado síndrome de falta de atención, agravado por una sobresaturación de información que obliga a pasar en segundos de una información a otra sin conciencia de lo acontecido, importancia de la noticia o evento, por la facilidad de que con un movimiento de dedo pasamos de una noticia a otra, y como registro para futuros investigadores que deseen analizar este período, compararlo con sus presentes, incluyendo recomendaciones y estrategias para su estudio futuro, y para apoyar a los presentes y venideros gestores, productores, y artistas.

La presente investigación se justifica por la necesidad de documentar y analizar un quiebre histórico sin precedentes en las artes escénicas venezolanas provocado por el COVID-19, abordando su relevancia desde las siguientes dimensiones:

- **Justificación Académica:** El estudio contribuye a la construcción de una memoria crítica sobre el teatro venezolano contemporáneo. Ante la volatilidad de la información

digital y el fenómeno de la sobreexposición mediática, esta investigación llena un vacío documental sobre el período 2020-2023, ofreciendo un análisis multidimensional que articula la historia teatral con teorías de economía cultural y políticas públicas. Sirve, además, como base teórica para futuros investigadores que deseen comparar este hito con escenarios culturales venideros.

- **Justificación Metodológica:** La investigación propone un enfoque riguroso basado en el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO (2009) y los aportes de especialistas como Carlos Guzmán Cárdenas. Al emplear técnicas de recolección de datos que incluyen cartografía teatral, análisis de políticas culturales y entrevistas a actores clave del sector, el trabajo establece un modelo de diagnóstico replicable para medir la oferta, el aforo y la densidad teatral en entornos de crisis económica e institucional.
- **Justificación Práctica:** En el plano social y profesional, este trabajo ofrece herramientas diagnósticas útiles para gestores, productores y artistas que enfrentan el desafío de la sostenibilidad en un ecosistema precarizado. Al identificar los factores que inciden en la afluencia de público y evaluar la pertinencia de la Ley de Teatro de 2021, la investigación aporta insumos concretos para el diseño de políticas culturales más inclusivas, transparentes y eficaces, que reconozcan al teatro como un bien público esencial para la vida democrática y la memoria colectiva.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

El autor de este trabajo, antes de esta investigación, culminó la maestría en Teatro Latinoamericano en la Universidad Central de Venezuela con la defensa de su trabajo de grado en enero del año 2025, y en esa maestría, en la que investiga a los nóveles dramaturgos que surgieron en la ciudad de Caracas, Venezuela, en el período 2010 al 2020, se estudian los antecedentes del teatro que permitirán en este trabajo de investigación una visión de la evolución del teatro en el siglo XX, y principios del siglo XXI, que resultará de utilidad para analizar la dramaturgia, y el tipo de teatro, en el período de esta investigación, y estar en la capacidad de hacer prospecciones de esta actividad a corto y mediano plazo. De este trabajo de grado de nombre *Visibilización de*

una nueva generación de dramaturgos surgida en Caracas, Venezuela (2010-2020) (Fenoll Cufí 2025), de las páginas 13 a 18 se extrae la siguiente información para este capítulo.

2.1 El teatro venezolano del siglo pasado

Leonardo Azparren Giménez¹, en su ponencia “Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela” presentada en las “V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa” realizadas por la Universidad Central de Venezuela y Universidad Católica Andrés Bello, en la ciudad de Caracas, los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004, establece una época que inicia en 1909 que denomina “Período de la primera modernidad”.

Con el advenimiento del sistema democrático en Venezuela, Azparren Giménez define un siguiente período que inicia en 1958 que lo denomina “Período de la segunda modernidad: el nuevo teatro (1958-2000)”. Dice:

Período de la segunda modernidad: el nuevo teatro (1958-2000).

Período en el que son nacionalizadas las tendencias teatrales mundiales. En los primeros diez años surgen los paradigmas de la escritura dramática y de la puesta en escena que definen el período. El modelo social democracia/petróleo (Azparren 1994: 73-101) posibilita cambios radicales con conciencia histórica y artística de la dramaturgia y de la escena.

Subsistema del nuevo realismo (1958-1970).

El teatro, fundamentalmente experimental, radical y diversificado, emplea nuevos lenguajes con los que representa nuevas zonas de la realidad. La puesta en escena se instaura con autonomía artística.

1. El nuevo modelo social.

2. El discurso de la puesta en escena.

2.1. El Teatro Universitario de la UCV.

2.1.1. Los otros teatros universitarios.

2.2. Los intertextos brechtianos y de la vanguardia europea.

2.3. Apertura a nuevos públicos.

2.3.1. Juana Sujo.

2.3.2. El Teatro del Ateneo de Caracas.

2.4. Los festivales nacionales.

2.4.1. La nueva dramaturgia.

¹ Leonardo Azparren Giménez (Barquisimeto, Venezuela, 1941). Licenciado en Filosofía y Magister Scientiarum en Teatro Latinoamericano en la Universidad Central de Venezuela (UCV), de la que es Profesor Titular en Teatro Griego y Teatro Venezolano. Miembro de la Academia Venezolana de la Lengua y Correspondiente de la Real Academia Española. Ex presidente de la editorial Monte Ávila Latinoamericana y de la Fundación Teresa Carreño. Premio Armando Discépolo de Investigación de la Universidad de Buenos Aires.

3. Microsistema del realismo crítico.
 - 3.1. César Rengifo, Román Chalbaud y Rodolfo Santana.
 - 3.2. José Ignacio Cabrujas.
4. Microsistema del realismo subjetivo.
 - 4.1. Isaac Chocrón.
 - 4.2. El subjetivismo poético de Ida Gramcko y Elizabeth Schön.
 - 4.3. Elisa Lerner.
- Institucionalización del nuevo teatro (1970-1990).
 El teatro conquista un espacio social reconocido por las instituciones nacionales, gracias a la madurez de su discurso dramático y escénico, y a la creación de instancias propias que garantizan su estabilidad profesional.
 1. Las nuevas instituciones.
 - 1.1. El Nuevo Grupo y Rajatabla.
 - 1.1.1. Otros grupos de teatro.
 - 1.2. Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro y Círculo de Críticos de Teatro de Venezuela.
 - 1.3. Las políticas de subsidio del Estado.
 - 1.4. Desarrollo del teatro en la provincia.
 - 1.4.1. Barcelona, Guanare, Maracaibo, Mérida, Barquisimeto, Valencia.
 2. Canonización y hegemonía del intertexto realista.
 - 2.1. José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón.
 - 2.2. Los discursos emergentes.
 - 2.2.1. Edilio Peña, Néstor Caballero, Mariela Romero, Carlos Sánchez.
 - 2.2.2. José Simón Escalona, Javier Vidal, Xiomara Moreno.
 3. La Gran Venezuela y la internacionalización.
 - 3.1. El Festival Internacional de Caracas.
 - 3.2. La diáspora latinoamericana.
 - 3.3. La Compañía Nacional de Teatro (Azparren Giménez 2004, 14-15).

Más cercano a estos tiempos, y eventos que aún perduran en la mente de los ciudadanos, como si fuera un eco, Leonardo Azparren, en su periodización, describe un período en las que sucedieron eventos políticos trascendentales como la década posterior a El Caracazo del 27 de febrero de 1989, dos intentos de golpe de estado en el año 1992, y una fuerza ideológica y política que iba a hacer un rompimiento entre los que vivieron y recuerdan la época llamada la Cuarta República, y el movimiento inicialmente llamado MVR, o Movimiento Quinta República. Azparren Giménez lo describe, en el contexto teatral, de esta manera:

- Los discursos residuales (1990-2000).
 El teatro padece los mismos síntomas de desarticulación y esclerosamiento del modelo social instaurado en 1958. Su discurso es residual respecto a los paradigmas creados en la década de los sesenta.
1. La última fase de la nueva dramaturgia.
 - 1.1. Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas.
 2. Nuevos dramaturgos y viejos discursos.

- 2.1. Gustavo Ott.
 - 3. Declive institucional.
 - 3.1. La dramaturgia del monólogo.
 - 3.2. Las ausencias institucionales.
 - 3.3. ¿Hacia dónde vamos?
 - 4. Aperturas e incertidumbres.
 - 4.1. La re-visión de la historia de Carlos Sánchez.
 - 4.2. La trasgresión de José Miguel Vivas.
 - 4.3. Teatro y revolución.
- (Azparren Giménez 2004, 16)

De la misma manera, Azparren Giménez menciona: “El teatro padece los mismos síntomas de desarticulación y esclerosis del modelo social instaurado en 1958” (Azparren Giménez 2004). Venezuela estaba por vivir un cambio político que muy pocos habían podido vaticinar, excepto el ex presidente Carlos Andrés Pérez que lo advirtió en una entrevista realizada a 15 días de las elecciones, que cambiarían de manera radical la realidad e historia, realizada por Marcel Granier en RCTVⁱ (Pérez 1998) , y posteriormente la realizada a Hugo Rafael Chávez Frías² por el periodista Oscar Yanesⁱⁱ (Chávez Frías 1998).

2.2. El teatro en revolución (2000 en adelante)

Del mismo trabajo de grado de nombre *Visibilización de una nueva generación de dramaturgos surgida en Caracas, Venezuela (2010-2020)* (Fenoll Cufí 2025, 16-18), se extrae cómo Luis Alberto Rosas describió la dramaturgia en la primera década del siglo XXI.

Resultan de interés los aportes del director, dramaturgo y crítico de teatro Luis Alberto Rosas³ para conocer lo acontecido con el teatro venezolano entre los años 1989 al 1999, así como la dramaturgia nacional finales de siglo XX y principios del XXI. De Luis Alberto Rosas, destacamos para este trabajo investigativo su artículo titulado *El teatro en Venezuela en tiempos de revolución (2000-2010)*:

2 Hugo Rafael Chávez Frías (Sabaneta, 28 de julio de 1954-Caracas, 5 de marzo de 2013) fue un político y militar venezolano, presidente de Venezuela desde 1999 hasta su fallecimiento en 2013. Fue también líder del Movimiento Quinta República desde su fundación en 1997 hasta 2007, cuando se fusionó junto a otros partidos para crear el Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV), que dirigió hasta 2012.

3 Docente Universitario; Maestro actores, Investigador; Crítico; Dramaturgo; UCV.

La década de los 90 estuvo signada en Venezuela por acontecimientos sociales, políticos y económicos que produjeron una fractura en el orden social del país. El 27 y 28 de febrero de 1989, estalló una revuelta social conocida como El caracazo, que dejó una sensación de inestabilidad y desasosiego, que conducirían a Hugo Chávez al poder en 1998. Correlacionado con este marco social, político y económico, el teatro venezolano del momento no escapaba a las consecuencias del deterioro del sistema. El paternalismo del Estado a través de los subsidios a las instituciones y agrupaciones teatrales fue cada vez menor, lo que causó una profunda crisis en los hacedores escénicos, que se vieron obligados a bajar sus santamarías. (Rosas Aparicio 2013, 249)

En lo que respecta a la dramaturgia durante la primera década del siglo XXI, Rosas menciona a los autores que arribaron a sus años de madurez creativa a los inicios de los años 2000:

Los maestros que continuaron estrenando en la década son Xiomara Moreno, Gustavo Ott, Elio Palencia, José Simón Escalona, Javier Vidal, Aníbal Grunn, Gerardo Blanco, Jhonny Gavlosky, César Rojas, Marcos Purroy, Néstor Caballero, José Tomás Angola y José Gabriel Núñez. Mención aparte merecen tres dramaturgos que produjeron piezas entre 2000 y 2010, pero fallecieron en los años siguientes: Gilberto Pinto y Isaac Chocrón, en 2011 y Rodolfo Santana, en 2012. (Rosas Aparicio 2013, 253)

En relación a los nuevos dramaturgos que surgieron en la primera década del siglo XXI, Rosas menciona voces emergentes de la escritura teatral que se hicieron presentes decididamente para ofrecer perfiles diversos de una generación inédita:

Pero ¿quiénes son los nuevos dramaturgos que han estrenado sus obras en Caracas y que constituyen una interesante propuesta de lenguaje y estructura? Ellos son Ana Teresa Sosa, Iraida Tapias, Mónica Montañés, Indira Páez, Javier Moreno, Lupe Gherenbeck, León Febres Cordero, Paul Salazar, Carmen García Vilar, Gennys Pérez, José Antonio Barrios, Víctor Vegas, Karin Valecillos, Roberto Azuaje, Ignacio Márquez, Totti Volmer, José Miguel Vivas y Mayling Peña Mejías, entre otros. Todos ellos conforman el panorama dramático de la primera década del siglo XXI en Venezuela, aunque comenzaron su trabajo en la segunda mitad de los años noventa. (Rosas Aparicio 2013, 253)

Dentro del referido contexto, Rosas reflexiona sobre los distintos niveles de abordaje entre los dramaturgos de finiseculares y los autores emergentes del nuevo tiempo que se iniciaba:

Si hacemos una temeraria comparación entre el teatro venezolano finisecular del siglo XX y el producido en la primera década del XXI, temeraria en tanto se puede caer en generalizaciones poco claras, encontramos que existe la necesidad entre los escritores de una búsqueda mucho más interna, a través de sus temáticas y personajes. Éstos devinieron seres tremendamente existencialistas y reflexivos con relación a su entorno. (Rosas Aparicio 2013, 250)

En el trabajo de grado Francisco José Fenoll Cufí titulado *Visibilización de una nueva generación de dramaturgos surgida en Caracas, Venezuela (2010-2020)* (Fenoll Cufí 2025), así como Rosas describió la dramaturgia de principios del siglo XXI, de los años 2000 al 2010, el autor de este trabajo realizó una aproximación de la nueva dramaturgia surgida en el período 2010 al 2020 del siglo XXI.

Para Fenoll Cufí la nueva dramaturgia, como en épocas anteriores, refleja la situación socio política de las primeras décadas del siglo XXI, de por sí bastante compleja por los acontecimientos políticos y económicos que la caracterizaron, sin estar conscientes que pronto se acercaría un evento que cambiaría la vida a millones de personas de nombre COVID-19, y que marcaría un antes y un después.

En este trabajo no se trabaja con detalle de la dramaturgia que surgió en la pandemia, pero como base del objeto de estudio que es el teatro como lo es la dramaturgia, se mantendrá en cuenta en este estudio que la dramaturgia venezolana, dentro del mercado teatral, y preferencia a la hora de escoger obra para su montaje de los productores, por decirlo de una manera, sufre una situación que se podría denominar de exclusión, prefiriéndose autores extranjeros, y en algunos casos, aquellos que determina algunos patrocinantes como son las embajadas de países que apoyan la producción teatral en Venezuela, tema que se desarrolla más adelante.

2.3. Teorías de economía cultural y políticas culturales aplicables al teatro venezolano

2.3.1. Economía de la cultura: fundamentos y pertinencia para el teatro

La economía de la cultura surge como disciplina en la segunda mitad del siglo XX, con la obra pionera de Baumol y Bowen (Baumol y Bowen 1966), quienes identificaron la llamada “enfermedad de los costos” en las artes escénicas. Según estos autores, actividades como el teatro presentan una productividad limitada —una obra requiere el mismo número de actores y tiempo de representación hoy que hace siglos—, lo que genera un desajuste entre costos crecientes y capacidad de ingresos. Este hallazgo fundamenta la necesidad de subsidios y apoyos públicos para garantizar la sostenibilidad del sector.

Posteriormente, Throsby (Throsby, Economía y cultura 2008) amplió el marco conceptual al destacar que los bienes culturales poseen un valor múltiple: económico, estético, social, histórico y simbólico. En el caso del teatro venezolano, este enfoque permite comprender que su importancia excede la taquilla, pues contribuye a la cohesión social, la identidad cultural y la transmisión de valores colectivos. Frey (Frey 2000) complementa esta visión al señalar que el teatro genera externalidades positivas para la sociedad, incluso para quienes no asisten directamente a las funciones, lo que justifica la intervención pública.

2.3.2. Enfoques críticos y ecosistémicos

Más allá del paradigma neoclásico, la economía política de la cultura (Golding y Murdock 1991) enfatiza la importancia de analizar la propiedad, el control y las condiciones de producción de los bienes culturales. En el teatro venezolano, este enfoque resulta pertinente para examinar la concentración de salas, la precariedad laboral de los artistas y las desigualdades en el acceso a recursos.

Por su parte, García Canclini (García Canclini, Políticas culturales en América Latina 1987) y Brunner (Brunner 1991) conciben la cultura como un campo de producción simbólica, donde interactúan actores, instituciones y estrategias en un mercado de posiciones. Esta perspectiva permite entender al teatro como un espacio de disputa simbólica y política, en el que se negocian identidades y se construyen narrativas sociales.

Zallo (Zallo, Estructuras de la comunicación y de la cultura 2017) propone un enfoque ecosistémico, en el que la cultura se entiende como una economía de intangibles, caracterizada por la oferta múltiple, la incertidumbre y la necesidad de políticas públicas. Aplicado al teatro venezolano, este enfoque resalta la importancia de la programación continua, la articulación con comunidades y la innovación en modelos de gestión.

2.3.3. Políticas culturales y marcos internacionales

Los organismos internacionales han desarrollado instrumentos para medir y orientar las políticas culturales. El Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO (UNESCO 2009), la Batería de Indicadores de Cultura para el Desarrollo (UNESCO 2010) y los Indicadores Cultura|2030 (UNESCO 2020) ofrecen metodologías útiles para evaluar el impacto del teatro en

dimensiones económicas y sociales. Asimismo, el Creative Economy Report de la UNCTAD (UNCTAD 2008) y la propuesta de la Economía Naranja del BID (2013) destacan la relevancia de las industrias creativas como motor de desarrollo.

En el contexto venezolano, estudios como los de Guzmán Cárdenas (2011; 2014; 2025), Medina y Quintero (Medina, Quintero y Guzmán Cárdenas 2005) han documentado la contribución de la cultura al PIB y han propuesto marcos analíticos para comprender las industrias culturales y creativas. Estos aportes son esenciales para situar al teatro dentro de la economía cultural nacional y para fundamentar políticas que fortalezcan su sostenibilidad.

2.3.4. Aplicación al teatro venezolano

El teatro venezolano, como parte de las artes escénicas, encarna las tensiones descritas por la economía cultural: enfrenta altos costos de producción, mercados limitados y precariedad laboral, pero al mismo tiempo genera un valor cultural y social incalculable. Desde la perspectiva neoclásica, requiere subsidios y mecanismos de financiamiento estables; desde la crítica, el teatro venezolano demanda políticas que atiendan la desigualdad en el acceso y la concentración de recursos; y desde el enfoque ecosistémico, necesita articularse con comunidades, industrias creativas y redes de innovación.

En síntesis, el marco teórico aquí expuesto permite analizar el teatro venezolano como un sector cultural estratégico, cuya sostenibilidad depende tanto de políticas públicas coherentes como de la capacidad de los agentes culturales para adaptarse a un ecosistema en transformación.

Tabla 1. Tabla comparativa: Teorías de economía cultural y su aplicación al teatro venezolano

<u>Enfoque / Autor</u>	<u>Idea central</u>	<u>Aplicación al teatro venezolano</u>
Baumol & Bowen (1966) – Enfermedad de los costos	Las artes escénicas tienen baja productividad y costos crecientes; requieren subsidios.	Justifica financiamiento público estable para compañías teatrales y salas, dado que la taquilla no cubre los costos.

<u>Enfoque / Autor</u>	<u>Idea central</u>	<u>Aplicación al teatro venezolano</u>
Throsby (2001, 2008) – Valor cultural	Los bienes culturales poseen valor económico y no económico (estético, social, histórico, simbólico).	El teatro aporta identidad, cohesión social y educación; se deben medir indicadores mixtos (económicos y culturales).
Frey (2000) – Externalidades positivas	El arte genera beneficios para no usuarios (prestigio, educación, cohesión).	El teatro beneficia a la sociedad incluso más allá de los asistentes; justifica políticas de acceso gratuito o entradas subsidiadas.
García Canclini (1982, 1987) – Producción simbólica	La cultura es un proceso de producción, circulación y consumo de significados.	El teatro como espacio de disputa simbólica y política, donde se construyen narrativas sociales y ciudadanas.
Brunner (1991) – Cultura como campo	La cultura es un campo con actores, instituciones y estrategias en un mercado de posiciones.	El teatro venezolano se entiende como un campo con compañías, salas, festivales y políticas que compiten por recursos y legitimidad.
Golding & Murdock (1991) – Economía política	Importa la propiedad, control y desigualdad en la producción cultural.	Analizar concentración de salas, precariedad laboral de artistas y desigualdad en acceso a financiamiento.
Zallo (2007, 2017) – Ecosistema cultural	Cultura como economía de intangibles, oferta múltiple, incertidumbre y necesidad de políticas públicas.	El teatro requiere programación continua, redes comunitarias y apoyo estatal para sostener su ecosistema.
UNESCO (2009, 2010, 2020) – Indicadores culturales	Proponen marcos estadísticos y de medición del impacto cultural.	Permiten diseñar indicadores para medir asistencia, diversidad de públicos, impacto educativo y social del teatro.
Guzmán Cárdenas (2011, 2014, 2025) – Economía cultural en Venezuela	Define industrias culturales y creativas; mide impacto en PIB.	Aporta datos empíricos para situar el teatro dentro de la economía cultural venezolana y fundamentar políticas sectoriales.

2.3.5. Esquema conceptual

1. **Corriente neoclásica** → Subsidios y financiamiento (Baumol & Bowen, Frey).
2. **Corriente crítica** → Análisis de poder, desigualdad y gobernanza (García Canclini, Golding & Murdock).
3. **Enfoque ecosistémico** → Cultura como red de intangibles y prácticas sociales (Zallo).
4. **Instrumentos internacionales** → Indicadores y estadísticas (UNESCO, UNCTAD, BID).
5. **Aportes venezolanos** → Estudios de Guzmán Cárdenas y colegas sobre impacto económico y social del sector.

2.4. Políticas culturales aplicadas al teatro venezolano

2.4.1. Antecedentes

Los Planes de la Nación constituyen una vía para alcanzar el crecimiento económico y conducir al desarrollo de un país. Es un proceso de planificación y coordinación importante, ya sirve como instrumento auxiliar, cada vez más necesario para la toma de decisiones y la ejecución de programas gubernamentales. Surgen como medida para la integración regional y como una opción que contribuye a alcanzar el crecimiento económico de los países. Venezuela se incorpora a este proceso a partir de los años 60, con el fin de apuntalar el modelo de sustitución de importaciones imperante en la región, el cual contaba con la planificación del desarrollo como instrumento de apoyo para su puesta en práctica.

Un plan nacional de desarrollo es una herramienta de gestión que promueve el desarrollo social en un determinado territorio. De esta manera, sienta las bases para atender las necesidades insatisfechas de la población y para mejorar la calidad de vida de todos los ciudadanos.

El concepto de desarrollo hace referencia a dar incremento o acrecentar algo, que puede ser físico o intelectual. Cuando el término se aplica a una comunidad humana, aparece relacionado con el progreso económico, cultural, social o político.

En cuanto a la noción del plan, se trata de un modelo sistemático que es diseñado antes de concretar una acción, de manera tal que ésta pueda ser encausada hacia los objetivos deseados. Un plan es también una guía.

Todo esto nos permite establecer que un plan nacional de desarrollo es aquel instrumento que establece los pasos a seguir para lograr el desarrollo social de un país. Es un proyecto diseñado por las autoridades estatales, que delimita sus políticas y estrategias.

Por lo general, el plan nacional de desarrollo tiene una duración de más de un año, de modo tal que el gobierno tenga el tiempo suficiente para implementar las medidas que considera necesarias para el desarrollo social.

La intención de un plan de desarrollo es que las soluciones que ofrece logren mantenerse en el tiempo y ser sostenibles, para que la población no requiera de la asistencia social sino que pueda mantenerse con sus propios medios. Por eso, los planes nacionales de desarrollo buscan promover la autosuficiencia de la gente.

El Plan de la Nación es el instrumento fundamental para organizar el desempeño de la acción del Estado Venezolano en función de alcanzar los grandes objetivos contenidos en la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. En la arquitectura institucional del Sistema Nacional de Planificación establecido desde el año 2001, el Plan de la Nación es el documento oficial de mayor rango después de la Constitución Nacional. Como herramienta de planificación es de imperativo cumplimiento para todas las instituciones, instancias y niveles de la administración pública centralizada y descentralizada; mientras que es sólo de carácter indicativo para el sector privado, el cual es libre de asumir las orientaciones que contiene este Plan Nacional. Todas las instituciones del sector público deben adaptar sus planes y programas para contribuir en sinergia al logro de los objetivos y metas establecidos en este documento, instrumento de planificación, cuyo nombre formal es Lineamientos Generales del Plan de Desarrollo.

A partir del año 1960, Venezuela comienza a incorporarse en distintos acuerdos y desde ese momento la integración regional comienza a emerger en los planes de la nación.

- Primer Plan de la Nación - 1960-1964
- Segundo Plan de la Nación - 1965-1966
- Tercer Plan de la Nación - 1965-1968
- Cuarto Plan de la Nación - 1970-1974
- Quinto Plan de la Nación - 1976-1980
- Sexto Plan de la Nación - 1981-1985
- Séptimo Plan de la Nación - 1984-1988ⁱⁱⁱ
- Octavo Plan de la Nación – 1989-1993^{iv}
- Noveno Plan de la Nación - 1995-1999
- Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2001-2007
- Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2007-2013
- Segundo Plan Socialista de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2013-2019^v

Al presidente Rómulo Betancourt, le corresponden los dos primeros planes quinquenales de desarrollo. El presidente Raúl Leoni elaboró el tercer plan de la nación. Del presidente Rafael Caldera son el cuarto y el noveno. Al presidente Carlos Andrés Pérez, se deben los planes quinto y octavo. Mientras que el presidente Luis Herrera Campíns, elaboró el sexto plan de la nación. Este plan tiene el mérito histórico, por cierto, de introducir por primera vez en Venezuela, el tema de la democracia participativa como modelo de sociedad. Y el presidente Jaime Lusinchi elaboró el séptimo plan quinquenal de desarrollo. Este plan se realizó con la metodología denominada planificación estratégica situacional, la cual tuvo gran impacto en la administración pública.

En el VIII Plan de la Nación (1989-1993), aplicado durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez, partió del siguiente diagnóstico: ante el agotamiento del modelo de desarrollo era innegable

asumir una estrategia de cambio para la construcción de un mejor país. El modelo de sustitución de importaciones aunado a la crisis de los años ochenta planteó un proceso ineludible de cambios. La política de intento de transformación del sistema económico sería conocida como el “Gran Viraje”, aplicándose básicamente un conjunto de transformaciones en el modelo de desarrollo. Los cuales hacían énfasis en la competitividad, el papel del Estado, una nueva política social y un conjunto de cambios institucionales.

Por último, el noveno plan de la nación, la Agenda Venezuela, constituyó un nuevo documento técnico que esbozó los principales lineamientos de acción del segundo gobierno de Rafael Caldera. Cabe destacar la concreción de la participación de la sociedad organizada y de las comunidades en la ejecución de varios programas sociales que incluía dicha agenda.

El resumen anterior de los Planes de la Nación, sirve como contexto de lo que consideramos un cambio radical de la política en Venezuela a partir de 1998, fenómeno nunca visto en la historia contemporánea del país, y que nos ha marcado en lo que va de siglo XXI.

A partir de 1999, en palabras del sociólogo y educador de la Universidad Central de Venezuela Carlos Agelvis⁴, en su artículo *La participación ciudadana como modelo de desarrollo en los planes de la nación caso: Venezuela* (Agelvis 2014), los siguientes planes de la nación fueron:

El X Plan de la Nación (2001-2007) durante el primer período gubernamental de Hugo Chávez Frías plantea 5 ejes de transición a la revolución Bolivariana, estos son: 1) Económico, 2) Social, 3) Político, 4) Territorial y 5) Internacional (CORDIPLAN, 2001). En su apartado referido al Equilibrio Político se aboca a la construcción de un sistema político que superé al de la “IV República” (CORDIPLAN, 2001) sustentado en la Constitución de 1961, “la cual privilegiaba un pacto político partidista” modelo que se agotó pero que sin embargo aún se mantiene vigente. La V República tiene su fundamento en la Constitución Bolivariana, la cual constituye la base sobre la cual se construirá un sistema político de democracia social de derecho y de justicia. Esto obligó a la consolidación de una estabilidad política y social, además de establecer un sistema de democracia participativa y protagónica (CORDIPLAN, 2001).

Para desarrollar la participación ciudadana el Estado debía ser reestructurado para que “...el pueblo soberano disponga de las capacidades de regulación y control de gestión de éste...” (CORDIPLAN, 2001), de esta manera se ampliará la democracia política

⁴ Sociólogo (UCV), educador (UCV), magíster scientiarum en Planificación del Desarrollo mención Política Social (Cendes-UCV). Profesor de América Latina Contemporánea de la Escuela de Sociología de la Universidad Central de Venezuela.

venezolana. Entre las estrategias para consolidar este eje se pueden mencionar: el propiciar la participación ciudadana, construir el Estado federal descentralizado y establecer un sistema de rendición de cuentas (Cordiplan, 2001).

Para el segundo período presidencial de Hugo Chávez Frías se implementa un nuevo Plan de la Nación, éste sería el Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2007-2013, mejor conocido como Proyecto Nacional “Simón Bolívar” y primer Plan Socialista de la Nación (PPSN en adelante). El cual plantea como fin profundizar los logros del Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2001-2007. En este sentido se sostiene que Venezuela se dirige hacia la construcción del Socialismo del Siglo XXI a través de siete directrices, entre las que se destaca como número III, la construcción de una Democracia protagonista revolucionaria.

La forma a través de la cual se pretende lograr este objetivo es “...restituyéndole a la política su carácter público, participativo, ético y solidario...” (PPSN, 2007, 47) constituyéndose así una ciudadanía, una institucionalidad y una cultura política que permita una activa y consciente participación ciudadana. La participación ciudadana sigue siendo contemplada como elemento clave cuando se plantea entre otros objetivos la ampliación de los espacios participativos para los ciudadanos en la gestión pública. De igual forma se considera la mejora y el fortalecimiento de los mecanismos legales e institucionales de participación ciudadana ya establecidos, así como diseñar mecanismos institucionales para la participación ciudadana en el sector público. Sin embargo, para que estos principios sean factibles deben estar acompañados por acciones concretas, por ejemplo, leyes que permitan la participación efectiva de la ciudadanía en la gestión pública. (Agelvis 2014, 14-15)

Luego de esta revisión de lo acontecido históricamente en planes de la nación y políticas culturales, se revisa lo dicho en estos planes de la nación del siglo XXI con respecto a la cultura.

2.4.2. Socialismo del siglo XXI y cultura

El plan hacia la construcción del socialismo del siglo XXI es un documento que establece las bases para la construcción del socialismo en Venezuela. El plan fue elaborado por el presidente Hugo Chávez y aprobado por la Asamblea Nacional en el año 2007. El plan tiene como objetivo construir una sociedad socialista basada en los principios de igualdad, justicia social, democracia participativa y soberanía nacional.

El plan establece una serie de estrategias para alcanzar estos objetivos, entre ellas:

- La nacionalización de las industrias estratégicas.
- La creación de empresas públicas.
- El desarrollo de una economía social.
- La promoción de la cooperación internacional.

El plan ha sido criticado por algunos sectores, que lo consideran demasiado radical. Sin embargo, el plan también ha sido elogiado por otros sectores, que lo consideran una oportunidad para construir un país más justo y equitativo.

Objeto

- Reducir la pobreza y la desigualdad.
- Garantizar el acceso a la educación, la salud y la vivienda.
- Proteger el medio ambiente.
- Promover el desarrollo científico y tecnológico.
- Fortalecer la soberanía nacional.

Dimensión

La dimensión cultural del socialismo del siglo XXI es fundamental para su éxito. La cultura es el conjunto de ideas, valores, creencias y prácticas que conforman una sociedad. Es el medio a través del cual las personas se relacionan entre sí, se expresan y se construyen como individuos y como comunidad.

Parámetros

El plan establece una serie de parámetros para el desarrollo cultural. Estos parámetros son:

- La democratización de la cultura: la cultura debe ser accesible a todos los sectores de la población, independientemente de su condición social o económica.
- La participación popular: la población debe participar en la creación y difusión de la cultura.
- La creación de una cultura nacional: la cultura venezolana debe ser capaz de expresar la identidad nacional.
- La integración cultural: la cultura venezolana debe estar abierta a la influencia de otras culturas.

Paradigma de política cultural

- La promoción de la cultura popular y la expresión artística.
- El apoyo a la creación de espacios culturales accesibles para todos.
- La defensa de la diversidad cultural y la lucha contra el racismo y la discriminación.
- La promoción de la educación y la formación cultural.
- El desarrollo de políticas culturales que fomenten la participación y la innovación.

Con el plan “Hacia la construcción del socialismo del siglo XXI”, se quiere establecer las bases para la construcción del socialismo en Venezuela, y tiene como objetivo construir una sociedad socialista basada en los principios de igualdad, justicia social, democracia participativa y soberanía nacional. Antes de Hugo Chávez, los partidos que compartieron el poder desde 1958 hasta la 2da presidencia de Rafael Caldera, eran también socialistas, social demócrata y social cristiano, pero este tipo de socialismo es diferente.

Parafraseando las caracterizaciones de García Canclini, en el libro *Políticas Culturales en América Latina* (García Canclini, Bonfil, y otros 1987), podemos observar dos de sus paradigmas:

El tradicionalismo patrimonialista: se usa el concepto de “Nación” como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales, el espacio geográfico, la raza, e irracionales, el amor a una misma tierra. Se olvidan los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales y se los narra legendariamente como simples trámites arcaicos para configurar instituciones y relaciones sociales que garantizarían de una vez para siempre la esencia de la nación. Este discurso arcaizante ha encontrado la forma de insertarse en algunos movimientos populares (García Canclini, Bonfil, y otros 1987, 30-31), y

El estatismo populista: Soslayadamente, la identidad se intenta alojar en el estado. Como consecuencia de proceso de independencia o revolución, el estado aparece como el lugar en que se condensaron los valores nacionales, el orden que reúne las partes de la sociedad y regula sus conflictos. Para esta concepción lo nacional reside en el estado y no en el pueblo, porque este es aludido como destinatario de la acción del gobierno, convocado a adherirse a ella, pero no reconocido efectivamente como fuente y justificación de esos actos al punto de someterlos a su

libre aprobación o rectificación. También suele recurrirse al origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional, por lo cual esta corriente y el control de la identidad nacional no se derivan mecánicamente del pasado sino de la cohesión presente tal como el estado la representa (García Canclini, Bonfil, y otros 1987, 34-38) .

Lejos de los avances sociales que el discurso ofrecía a un electorado deseoso de cambios luego cuarenta años de bipartidismo, interrumpidos por Rafael Caldera con su 2da presidencia, al revisar 25 años atrás todo el material bibliográfico, videos, entrevistas y crónicas, adrede o no, había un plan oculto, desvelado reiteradas veces por periodistas como Oscar Yánes, y el expresidente Carlos Andrés Pérez, de las verdaderas intenciones de este nuevo movimiento político en Venezuela, y sólo el tiempo, y las cifras, han demostrado su fracaso en lo económico, patrimonial, y la huida de millones de venezolanos a otros países. Las cifras a continuación.

Quien salió mal librado con este nuevo modelo político fue el teatro, y aquí unos ejemplos:

- Se eliminaron los subsidios a los grupos, compañías y teatros.
- El gobierno tomó control de los espacios del IUDET y lo renombró UNEARTE.
- Se cerraron espacios de representación del teatro, con el consecuente deterioro de sus salas. Ateneo de Caracas, dos de sus tres salas.
- El cambio del CONAC, Consejo Nacional de la Cultura (de Venezuela), al IAEM, Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, con repercusión de que el único entre tutelado del teatro es la Compañía Nacional de Teatro, sola y únicamente. Al igual que la única sala tutelada por el IAEM es el Alberto de Paz y Mateos de todo el país.
- Los teatros Nacionales y Municipales son ahora asunto de fundaciones o entidades gubernamentales de patrimonio como es el caso de Fundarte o el Instituto de Patrimonio de la Gobernación de Caracas.

2.4.3 Estudio de la ley de teatro aprobada en agosto 2021. Antecedentes y reacciones

Las palabras POLÍTICA y LEY nos evocan lo escrito en la antigüedad por Aristóteles, Platón, Nicolás Maquiavelo, Sun Tzu, y el Bushidō, y sería conveniente repasar estos dos conceptos antes de empezar este estudio.

POLÍTICA- La política es una actividad orientada en forma ideológica a la toma de decisiones de un grupo para alcanzar ciertos objetivos. También puede definirse como una manera de ejercer el poder con la intención de resolver o minimizar el choque entre los intereses encontrados que se producen dentro de una sociedad⁵.

LEY- Una ley es una regla o norma jurídica de carácter obligatorio dictada por la autoridad competente de un territorio. Tiene como fin permitir o prohibir alguna acción de los individuos con el objetivo de regular las conductas humanas y lograr una convivencia armoniosa dentro de una sociedad. En la historia se han visto muchas leyes que han sido perjudiciales para un grupo específico de personas o para la sociedad de ese momento y lugar. Muchas han sido atrocidades en contra de los derechos humanos, o en contra del simple sentido común y curso normal de la naturaleza. Otras son distracciones y manipulaciones del grupo que está en el poder⁶.

La última ley para el teatro fue la aprobada en el año 2021, la cual fue muy controversial el proceso y aprobación, sin consulta previa, ni participación de la gente de teatro para su elaboración.

En esta investigación, se revisó un documento (sin editorial ni fecha) de 86 páginas llamado *Anteproyecto de Ley Federal de la Función Pública, Servicio y Desarrollo Social Integral del Teatro* cuyo proyectista, redactor e investigador fue el Lic. Ramón Domingo Valdez. En la primera página nos dice que fue un Proyecto de Investigación Científica Documental creado por el ya mencionado licenciado entre enero 11 de 1997 a marzo 27 de 2004. Significa que se tomaron 7 años para elaborarlo, tiempo que se supone ha permitido incluir y analizar bien todo lo ahí escrito.

Comparando, este anteproyecto finalizado en 2004, que se solicitó se aprobara el año 2005, tiene 28 títulos, 205 artículos, además de disposiciones transitorias. Mientras que la ley de teatro publicada en la Gaceta Oficial No. 6.663 Extraordinario del 11 de noviembre de 2021 solo tiene 19 artículos, y teniendo pocos artículos el revuelo fue gigantesco entre gente de teatro y académicos que inmediatamente reaccionaron.

⁵ <https://definicion.de/politica/>, revisado 06/07/2025

⁶ <https://concepto.de/ley/>, revisado 06/07/2025

Sobre lo ocurrido, se revisa lo publicado en la página Web de El Nacional por Crysly Egaña en octubre 17, 2021. <https://www.elnacional.com/entretenimiento/se-prepara-una-ley-del-teatro-redactada-a-espaldas-del-gremio/>

De este artículo se destaca las siguientes reacciones:

“Queda aprobado por unanimidad”, sentenció el 20 de julio Jorge Rodríguez, presidente de la Asamblea Nacional elegida el 6 de diciembre y desconocida por la comunidad internacional. Se refería entonces al Proyecto de Ley del Teatro, del que no se tiene noticias desde finales de agosto cuando se inició una “consulta popular” en la que han participado algunos sectores.

Presentado por el diputado Enrique Ramos Olivares (Carabobo/PSUV), pretende la “masificación” y “promoción” del teatro en los centros educativos. El también miembro de la Comisión de Cultura y Recreación dijo durante su turno de palabra: “Creemos que es de vital importancia que, en cada escuela, desde la frontera hasta las grandes ciudades, en los pueblos y caseríos, esté construido y se fomente lo que debe ser el teatro escolar, el teatro para la magia, el teatro para el mensaje de la rebeldía, el teatro para el amor, el teatro para seguir siendo rebelde”. (Egaña 2021)

En estos dos primeros párrafos de este artículo, ya se avizora que la ley tiene un enfoque ideológico.

Se transcribe, de este artículo, las reacciones de especialistas y estudiosos. Se inicia con AVENCRIT:

“La redacción de esa primera Ley de Teatro es totalmente desconocida. No fuimos convocados ni consultados. Todos –que incluye el sector que está del lado del oficialismo, como las instituciones privadas– nos sorprendimos porque no sabíamos que se estaba haciendo ese proceso. Es lo que llamamos un madrugonazo porque realmente nadie estaba consciente de qué se estaba haciendo y de quién redactó esos 16 artículos aprobados en primera discusión”, señaló Luis Alberto Rosas, presidente de la Asociación Venezolana de Crítica Teatral (Avencrit). (Egaña 2021)

El gremio teatral venezolano no tenía conocimiento de la iniciativa y muchos de ellos se enteraron a través de redes sociales y reenvíos que se hicieron entre sí luego de que fuera aprobada.

Poco después de su aprobación, el 4 de agosto de 2021, un grupo de personas vinculadas al sector teatral se reunieron en la sede de la Compañía Nacional de Teatro, en el teatro Alberto Paz y Mateos, y suscribieron un acuerdo que establecía por unanimidad, la inconformidad con el proyecto aprobado en primera discusión, porque no recoge la visión ampliada e inclusiva de la

comunidad nacional. También solicitaron a la comisión legisladora incorporar sus propuestas y que se amplíe la comisión redactora con representantes del sector teatral.

En esa primera reunión, afirmó Rosas:

Solo asistieron unos pocos representantes de algunas instituciones; la convocatoria se hizo muy rápido, porque urgía hacerlo. Teníamos que entender qué estaba pasando y lo que estaba detrás de la aprobación. Lo más importante es que por primera vez nos reunimos en una sola voz para rechazar ese proyecto de ley, porque no nos representa como sector y además no fuimos consultados. Esto es muy importante porque considero que es una unión, además sé que lo están haciendo en otros estados como Zulia, Aragua, Portuguesa, donde comenzaron a hacer sus reuniones apenas salió la noticia. (Egaña 2021)

Por supuesto, expertos y académicos en comunicación social y teatro también alzaron su voz, como es el caso de la profesora Morella Alvarado, directora del ININCO-UCV.

Morella Alvarado, también vinculada con el sector teatral como actriz en la década de los años 80 y quien en ese momento trabajaba con las agrupaciones Teatro Abierto y Teatro La Comarca, participó en esa reunión. Para ella, la discusión la resume en seis puntos:

Primero, la improvisación. Aunque había una agenda establecida, la discusión pasó de una convocatoria sobre un anteproyecto de ley al rechazo de una ley aprobada en primera discusión. Segundo, la desinformación sobre los procedimientos para la aprobación de leyes, las formas de discusión y consulta, así como los implicados en los pasos que se habían dado previamente. Tercero, la opacidad sobre la cantidad de propuestas de ley vinculadas al teatro y a las artes escénicas. Cuarto, el interés por compartir voluntades para el trabajo en conjunto que permita la organización del gremio, por sectores o por áreas, por lo que la organización para la acción es lo más valioso de esa discusión. Quinto, la necesidad de involucrar a quienes se encuentran en las diversas regiones del país. Sexto, la diversidad de posturas, fuerzas e intereses que existen en torno al teatro en nuestro país. (Egaña 2021)

Un primer borrador de 16 artículos en tres capítulos, denominado Proyecto de Ley de Teatro, fue el primero que se difundió entre el gremio.

Sobre este borrador, indicó el profesor Carlos Guzmán, coordinador de la Maestría en Gestión y Políticas Culturales de la UCV:

Muy lamentable. Un proyecto básico, elemental, sin proposición de políticas públicas, sin claridad del sujeto de la ley; bastaría con leer el artículo 6 [*“De la actividad teatral”*] para ser aplazados en un examen de legislación cultural. Si el sector de las artes escénicas del país está conforme con esta definición de su ocupación cultural no tiene sentido esta entrevista. (Egaña 2021)

De 16 a 32 artículos y desinformación: 16 artículos en tres capítulos, denominado Proyecto de Ley de Teatro, fue el primero que se difundió entre el gremio. Señala como objeto “reconocer, promover y proteger al teatro como libre expresión cultural” y entre sus fines destaca la difusión de “los valores constitutivos de la venezolanidad, especialmente de las culturas populares, indígenas y afrodescendientes”. Indica, además, que el Estado “tiene la obligación irrenunciable e indelegable de adoptar todas las medidas necesarias y adecuadas para garantizar el disfrute y ejercicio pleno y efectivo de este derecho”.

Promueve la creación de una “red de teatros públicos a nivel nacional” con “especial preferencia en la difusión de obras teatrales de cultura popular constitutivas de la venezolanidad”. Asimismo, señala que el Ministerio de Educación “desarrollará dentro de los programas de estudios del subsistema de educación básica la cátedra escolar de teatro y artes escénicas” y “se debe crear un grupo de teatro de niños, niñas y adolescentes”. Este es uno de los puntos llamativos de esta iniciativa, pues “desde los años 40 la actividad teatral estaba incluida en las escuelas, especialmente, en los centros públicos, como política y estrategia gubernamental, así como el cine, la radio, y la TV educativa”, detalla la investigadora de la UCV, Morella Alvarado.

Crea también una función semanal con descuento para la “población infantil, adolescente y adulto mayor”, un Festival Nacional del Teatro a cargo del Ministerio de Cultura y el premio a las artes escénicas con menciones en “teatro, danza, ópera, circo, títeres o narración oral, autores de obras de teatro, coreografías, libretos, guiones o relatos, ya sea originales o adaptados”.

Luego, el 13 de agosto, al iniciar la “consulta pública” de la ley, se publicó en la página de la Asamblea Nacional un borrador de 32 artículos, en el que se mantiene el programa de teatro en colegios para niños, niñas y adolescentes y se incorpora “el teatro en tiempos de crisis”, que señala que el Estado garantizará “el disfrute de las obras de teatro como derecho ciudadano y servicio cultural, incluso en situaciones especiales o sobrevenidas”, como “medidas coercitivas ilegales impuestas por alguna potencia extranjera o por efecto de enfermedades que obliguen al confinamiento de la población”.

En este enlace se puede consultar el borrador:

<http://www.asambleanacional.gob.ve//storage/documentos/botones/ley-del-teatro-20210813175754.pdf>

En un documento dirigido a la Comisión de Cultura y Recreación, fechado el 11 de agosto del 2021, el sector teatral fijó su posición de rechazo por la opacidad en la que se ha desarrollado la discusión y afirman que “tal como está, es proclive a convertirse en un instrumento para la censura que limite la actividad teatral en todas sus dimensiones y aspectos”. Dejan además 12 recomendaciones a considerar.

Enlace del documento:

<https://cdn.bitlysdowssl-aws.com/wp-content/uploads/2021/10/Final-Compilado-Observaciones-y-Recomendaciones-Ley-de-Teatro..docx>

El profesor Carlos Guzmán, desde el punto de vista académico, señaló que el diseño de un cuerpo normativo para proteger e impulsar las expresiones culturales, en este caso, la actividad teatral, no es criticable en sí mismo, sino el enfoque:

Estamos en presencia de dos proyectos de ley en donde la legitimidad de sus políticas culturales se enmarca en el enfoque ideológico ‘que cuida de todos y que habla en nombre de todos’. Los textos de ley están fundamentados en un modelo normativo de dirigismo cultural, donde las políticas culturales teatrales se definirán desde la institución oficial y el poder político que determinan y definen la acción cultural que se ha de llevar a cabo desde el Estado. Si queremos ser más exhaustivos como investigadores académicos, son proyectos de ley que vienen a reafirmar el estatismo populista. (Egaña 2021)

Continuó:

Las prioridades de políticas culturales y legislativas del momento son otras, donde ni la Comisión Permanente de Cultura y Recreación de la AN-6D como tampoco el Ministerio de Poder Popular para la Cultura (MPPC) ha tomado medidas de excepción contra la crisis (...) De lo que deberíamos estar preocupados es de implementar medidas destinadas a facilitar la actividad teatral, para garantizar la continuidad en el ejercicio de su trabajo creativo, protegiendo sus ingresos, manteniendo sus empleos y garantizándoles una protección social. Pero, aparentemente, eso es mucho vuelo intelectual que no se ve reflejado en estos proyectos de ley. Y como correlato de esta iniciativa, si de verdad son socialistas, implementar medidas para compensar las pérdidas de ingresos por interrupción de las actividades. (Egaña 2021)

Este artículo contiene muchos más comentarios y reacciones interesantes, y en la ley no se ven propuestas claras para el teatro para desarrollarlo y promoverlo. Parece que simplemente fue un *saludo a la bandera*, o algo que se tenía que resolver y lo hicieron sin las consultas y reflexiones necesarias. No se puede improvisar cuando se hacen leyes.

Si se compara la ley del 2021 con el anteproyecto del 2004 y la ley del 2021, continúa la improvisación, y dejando que gente no preparada haga leyes y afecte nuestro futuro y el del teatro.

Pero no importa haya leyes o no, que se cumplan o no se cumplan, el teatro ha sufrido entre 2020 y 2023, por tres años el embate del COVID-19 y la nueva realidad económica, con una pandemia que se llevó varias docenas de artistas porque no tuvieron medios para salvarse luego que se contagiaron, y siendo el teatro una disciplina en la que todos sufren, no les alcanza ni para el pasaje, y aún con eso sigue gente comprometida a hacerlo, con público o sin público.

Y para finalizar, por considerarlo vital para futuras discusiones sobre leyes y políticas, se destaca lo dicho en este artículo por el profesor Leonardo Azparren: “antes que una ley, necesitamos una política cultural coherente, evaluable, transparente, inclusiva y perdurable en el tiempo y para ello se precisa de una gestión basada en la calidad, más que en la cantidad y en el populismo”. (Egaña 2021)

2.5. Economía venezolana

Cualquier actividad humana está asociada e influenciada por la economía del momento. Como contexto, compararemos los resultados y factores macroeconómicos desde el año 1999 hasta principios del año 2013, años que gobernó Hugo Chávez, con los datos económicos de su sucesor hasta el año 2023.

Se observa un cambio radical nunca visto en la historia de Venezuela de inflaciones, devaluaciones, y pérdida de capacidad de compra del salario del venezolano, que resultó en una grave crisis que aún se está viviendo. A continuación, algunas cifras:

2.5.1 Economía: factores macroeconómicos 1999 al 2023

Tabla 2. Factores macroeconómicos 1999 al 2023

HUGO CHÁVEZ FRÍAS					
TIEMPO TRANSCURRIDO	14.01 años				ANUAL
	31/01/99	31/01/13			PROMEDIO
CAMBIO OFICIAL VEB/USD	568.84	4.300.00	655.92	% Devaluación oficial	158.87 %
CAMBIO MERCADO NEGRO VEB/USD	572.25	17.891.03	3.026.44	% Devaluación NO oficial	177.19 %
IPC BASE 2007	20.04	329.40	1.543.81	% Inflación Oficial	168.88 %
CANASTA ALIMENTARIA CENDAS-FVM	226.323.81	4.684.490.00	1.969.82	% Variación Canasta CENDAS	171.84 %
VALOR IMPLÍCITO DEL DÓLAR	724.49	25.469.75	3.415.52	% Variación Implícito	178.73 %

NICOLAS MADURO					
TIEMPO TRANSCURRIDO	10.42 años				ANUAL
	31/01/13	30/06/23			PROMEDIO
CAMBIO OFICIAL VEB/USD	4.300.00	2.708.080.000.000.000.00	62.978.604.651.062.80	% Devaluación oficial	2.112.28 %
CAMBIO MERCADO NEGRO VEB/USD	17.891.03	2.842.333.333.333.330.00	15.886.921.854.010.70	% Devaluación NO oficial	1.850.66 %
IPC BASE 2007	329.40	17.944.103.145.979.70	5.447.511.580.343.14	% Inflación Oficial	1.669.94 %
CANASTA ALIMENTARIA CENDAS-FVM VEB	4.684.490.00	1.458.462.000.000.000.000.00	31.133.848.081.548.20	% Variación Canasta CENDAS	1.974.14 %
VALOR IMPLÍCITO DEL DÓLAR	25.469.75	397.329.861.059.954.00	1.560.007.068.725.80	% Variación Implícito	1.481.04 %

Cifras de inflación y devaluación astronómicas. La inflación, y valor implícito del dólar, publicada por el BCV, no corresponde a la realidad medida con respecto a las variaciones de las tasas de cambio del propio BCV, y la canasta alimentaria de CENDAS

Fuente: BCV, CENDAS-FVM, Cálculos propios. De enero 1999 a junio 2023

2.5.2. La crisis económica venezolana de 2018: Causas, dinámicas y consecuencias

El año 2018 marcó un punto crítico en la historia económica contemporánea de Venezuela. El país enfrentó una de las peores crisis hiperinflacionarias del siglo XXI, acompañada de una contracción económica severa, colapso institucional y un éxodo masivo de su población. Este ensayo analiza las causas estructurales y coyunturales de la crisis, sus consecuencias sociales y económicas, y los enfoques teóricos que permiten comprender su magnitud.

En 2018, Venezuela experimentó una caída del Producto Interno Bruto (PIB) de aproximadamente 20,5%, según estimaciones del Fondo Monetario Internacional (Fondo Monetario Internacional 2018). La inflación alcanzó niveles históricos, superando el 1.370.000%, lo que llevó al gobierno a implementar una reconversión monetaria que eliminó cinco ceros al bolívar, sin éxito en contener la hiperinflación. La economía venezolana, altamente dependiente del petróleo, sufrió una drástica reducción de ingresos debido a la caída de los precios internacionales y la disminución de la producción de PDVSA.

En sus causas estructurales, la crisis tiene raíces profundas en un modelo económico basado en el rentismo petrolero, el intervencionismo estatal y el debilitamiento institucional. Entre los factores más relevantes se encuentran:

- **Dependencia petrolera:** Más del 90% de los ingresos por exportaciones provenían del petróleo, lo que dejó al país vulnerable a choques externos.
- **Política fiscal expansiva y emisión monetaria:** El déficit fiscal fue financiado mediante la impresión de dinero por parte del Banco Central de Venezuela, alimentando la hiperinflación.
- **Controles de precios y de cambio:** Estas medidas distorsionaron el mercado, generando escasez de productos básicos y un mercado negro paralelo.
- **Expropiaciones y desinversión:** La política de nacionalización de empresas privadas redujo la inversión extranjera y la productividad interna.

En las consecuencias sociales, el impacto social de la crisis fue devastador. La pobreza extrema alcanzó niveles alarmantes, con más del 80% de los hogares en situación de pobreza multidimensional, según la Encuesta Nacional de Condiciones de Vida (ENCOVI). El sistema de salud colapsó, con escasez de medicamentos y personal médico. La migración masiva se intensificó, superando los tres millones de venezolanos desplazados para finales de 2018 (El Economista 2018).

Desde la perspectiva de la Escuela Austríaca de Economía, la crisis venezolana puede explicarse por el exceso de intervención estatal, la manipulación del sistema monetario y la falta de respeto por los mecanismos del libre mercado. Por otro lado, la combinación de factores estructurales y decisiones políticas erradas como detonantes del colapso.

La crisis económica de Venezuela en 2018 no fue un fenómeno aislado ni exclusivamente atribuible a factores externos. Fue el resultado de un modelo económico insostenible, políticas públicas ineficaces y una profunda erosión institucional.

2.5.3. Cambios en el modelo económico 2019-2023

Contexto general (2013–2020): Venezuela sufrió una contracción económica acumulada de más del 75% del PIB entre 2013 y 2020. Factores clave fueron la caída de precios del petróleo, hiperinflación, sanciones internacionales, controles de cambio y precios, y nacionalización de sectores productivos.

Transición hacia la reactivación (2021–2022): En este período se observan cambios estructurales como:

- Liberalización de facto: Se permitió el uso extendido del dólar en transacciones cotidianas, lo que estabilizó parcialmente los precios y facilitó importaciones.

- Fin de la hiperinflación: En enero de 2022 se dio por concluido el proceso hiperinflacionario iniciado en 2017.

- Apertura parcial al capital privado: Se flexibilizaron controles y se permitió mayor participación de empresas privadas, incluso extranjeras, en sectores estratégicos como el petrolero.

Como resultado de esta reactivación, se observó un crecimiento del PIB en 2021 del +6,8%, y en el 2022 entre +10% y +17% según distintas fuentes. Esto debido a una mejora en la producción petrolera de 550.000 b/d en 2021 a 668.000 b/d en 2022, y mayor disponibilidad de divisas por exportaciones y remesas (CEPAL 2023).

Estabilización y desafíos (2023): CEPAL estimó un crecimiento moderado del 3,2% para 2023. La inflación resurgió, y desde febrero de 2023, la inflación volvió a superar el 400% anualizada, afectando el poder adquisitivo. Hubo una mayor intervención del BCV para estabilizar el tipo de cambio y contener la inflación (CEPAL 2023).

Cambios en el modelo económico: en el siguiente cuadro se resumen algunos hechos relevantes en la economía venezolana, que formaron parte importante a la reactivación en el sector petrolero que analizaremos más adelante.

Elemento	Antes (pre-2019)	Después (2019–2023)
Moneda	Bolívar con control de cambio	Dolarización informal y mayor flexibilidad
Sector privado	Nacionalización y control	Reapertura parcial y atracción de inversión
Política fiscal	Gasto público desordenado	Mayor disciplina y control del déficit
Inflación	Hiperinflación (>1.000.000%)	Estabilización parcial, luego repunte
Producción petrolera	En caída libre	Recuperación moderada
Relación con EE. UU.	Sanciones estrictas	Flexibilización parcial para petróleo

Tabla 3. Cambios en el modelo económico

Fuente: elaboración propia

En documento aparte de la CEPAL, publicado en 2024, y dedicado a Venezuela, menciona que:

De acuerdo con las estimaciones de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), en 2023 la actividad económica de la República Bolivariana de Venezuela creció un 3,0%, registrando un crecimiento del PIB por segundo año consecutivo. El desempeño favorable de la economía venezolana en 2023 se manifestó tanto en las actividades petroleras como en las no petroleras. Las primeras se beneficiaron de un aumento de la producción de crudo, que alcanzó un promedio del 8,1%, al pasar de 686.000 barriles diarios en 2022 a 741.000 en 2023. Esta mejora de la producción de crudo, en especial a partir de septiembre de 2023, fue posible gracias a la flexibilización de las restricciones impuestas por los Estados Unidos, que permitió el reinicio de las actividades de las empresas internacionales en territorio venezolano. Por su parte, la actividad no petrolera se vio favorecida por diversos factores, como la mayor estabilidad del tipo de cambio y de los precios durante 2023. Otros factores que contribuyeron al desempeño positivo de la economía venezolana incluyen la mejora de la distribución del combustible en las principales zonas urbanas e industriales del país y la reducción de la frecuencia y la gravedad de los cortes en el suministro de energía eléctrica. Para 2024, la CEPAL anticipa que la economía venezolana crecerá un 5,0% debido a un nuevo aumento de la producción de crudo, que en el primer semestre se incrementó un 15,6% con respecto al mismo período de 2023, a una reactivación de las actividades relacionadas con los servicios (como el

comercio) y ciertos sectores manufactureros (como la agroindustria y la industria farmacéutica) y a un aumento de las remesas, que permitirían financiar mayores niveles de consumo privado. Asimismo, el aumento de la estabilidad nominal que experimentó recientemente la economía también frenó el deterioro de la capacidad adquisitiva de los venezolanos y, en consecuencia, estimuló la recuperación de la demanda agregada interna. Para 2025, la CEPAL prevé que la economía venezolana crecerá un 3,0%, como resultado de un nuevo aumento de la producción petrolera, la recuperación de los precios del petróleo, una mayor estabilidad nominal de la economía y el crecimiento de sectores como la agroindustria, que han podido incrementar sus exportaciones.⁷

2.5.4. Dolarización de facto de la economía

La dolarización de facto en Venezuela es un fenómeno económico que ha transformado profundamente el funcionamiento del país desde mediados de la década de 2010.

¿Qué es la dolarización de facto? Se trata del uso generalizado del dólar estadounidense como medio de pago, unidad de cuenta y reserva de valor, sin que exista una ley oficial que lo declare como moneda de curso legal. En Venezuela, esta dolarización ha sido tolerada por el gobierno, pero no formalizada. Sus causas principales son:

Hiperinflación: Desde 2017, Venezuela ha experimentado una inflación descontrolada, lo que ha erosionado el valor del bolívar.

Pérdida de confianza en el bolívar: La población ha dejado de usarlo como medio de ahorro o intercambio debido a su constante devaluación.

Controles cambiarios y monetarios: Políticas como el control de cambio (Cadivi, Cencoex) y la impresión excesiva de dinero por parte del Banco Central contribuyeron a la pérdida de valor del bolívar.

Relajación oficial: Desde 2018, el gobierno de Nicolás Maduro ha permitido el uso del dólar en transacciones cotidianas, reconociendo su utilidad práctica.

En este proceso se observa una **dolarización transaccional** donde el dólar se usa ampliamente para compras, alquileres, servicios médicos y más; y **dolarización financiera** en los ahorros, préstamos y depósitos, aunque de forma informal o semiclandestina, pero ha sido parcial

⁷ <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/de51cf46-39a7-4578-a531-077d6fa55e67/content>

y desigual ya que no toda la población tiene acceso a divisas. Según estudios, el 59% de los dólares en circulación están en manos del 2,3% de la población⁸.

Entre las consecuencias positivas se observa la reducción de la inflación en el corto plazo, mayor estabilidad en precios de bienes importados, reactivación parcial del comercio y servicios. Y en las negativas, desigualdad social por la amplia brecha entre quienes tienen acceso a dólares y quienes no, pérdida de soberanía monetaria ya que el Estado no controla la política monetaria, volatilidad económica ya que las economías bimonetarias tienden a ser más inestables y vulnerables a crisis externas, y los impuestos al dólar, y el gobierno ha impuesto un 3% a las transacciones en divisas, lo que ha generado nuevas distorsiones.

En perspectiva, aunque la dolarización ha traído cierto alivio frente al colapso del bolívar, no sustituye reformas estructurales. A largo plazo, sin una política fiscal y monetaria coherente, la economía venezolana seguirá siendo vulnerable.

2.6. Proyecto de declaración final MONDIACULT 2020

Los ministros de Cultura de los Estados Miembros de la UNESCO, se reunieron en la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible (MONDIACULT 2022) en la Ciudad de México, del 28 al 30 de septiembre de 2022, 40 años después de la histórica Conferencia MONDIACULT de 1982 y 24 años después de la Conferencia de Estocolmo de 1998 —ambas convocadas por la UNESCO— para compartir sus visiones sobre el futuro de las políticas culturales y reafirmar el compromiso de la comunidad internacional frente a los urgentes y complejos desafíos contemporáneos de nuestras sociedades multiculturales. Resultado de esta reunión, se aprobó una Declaración, en la que se integran prioridades comunes y se plantea un programa de futuro que aprovecha plenamente el efecto transformador de la cultura para el desarrollo sostenible.

Como bien indica en el resumen de su *Documento de Referencia*, su objetivo fue:

⁸ <https://cronica.uno/mayoria-de-dolares-que-circulan-en-efectivo-los-maneja-un-numero-muy-reducido-de-la-poblacion/>

En las cuatro últimas décadas, el panorama global, y el propio sector cultural, han evolucionado profundamente. Las nuevas líneas de fractura en el orden internacional, así como los desafíos transnacionales globales, las desigualdades, los conflictos, la revolución tecnológica o el cambio climático, han empujado a los países a adaptar sus políticas públicas para cumplir mejor con su papel de garantizar la provisión de bienes públicos globales, un imperativo que es especialmente relevante para la cultura. Al mismo tiempo, la pandemia del COVID-19 ha puesto de manifiesto la vulnerabilidad compartida de los países a la hora de enfrentarse a situaciones de emergencia mientras que siguen prestando servicios básicos y garantizando la sostenibilidad social y económica. En este contexto, el sector cultural se ha enfrentado a una perturbación generalizada que ha puesto de manifiesto la urgente necesidad de adaptar el sector al amplio espectro de políticas públicas. (MONDIACULT 2022 2022, 2)

Finalizada la conferencia, se redactó un Proyecto de declaración final donde se aprueba una Declaración, en la que se integran nuestras prioridades comunes y se plantea un programa de futuro que aprovecha plenamente el efecto transformador de la cultura para el desarrollo sostenible.

Es importante comparar las prioridades que se aprobaron en esta conferencia, con las circunstancias que atravesó en teatro venezolano durante la pandemia del COVID-19, y recomendaciones difíciles, por no decir imposibles, acometer en Venezuela.

Declaraciones que coinciden con la realidad del teatro en Venezuela:

4. *Expresando nuestra inquietud* por la vulnerabilidad persistente del sector cultural, especialmente tras la crisis mundial de la COVID-19, que ha perturbado profundamente el ecosistema cultural en su conjunto, exacerbando las fragilidades y desigualdades estructurales, incluidas las brechas sociales y de género y el acceso desigual a la cultura, así como las restricciones de las libertades fundamentales, en particular la libertad artística, la condición y los medios de vida de los artistas, los profesionales, y otros agentes de la cultura y las comunidades, especialmente para las mujeres, en todos los ámbitos de la cadena de valor de la cultura... (UNESCO 2022, 4)

El teatro, en Venezuela y el resto del mundo, como evento presencial, fue afectado considerablemente por la cuarentena, y la prohibición de eventos con público en cualquier espacio cerrado. El trabajador cultural y artista del teatro en Venezuela no cuenta con ningún tipo de seguridad social o protección del estado, y su tipo de trabajo que es de tipo independiente y por evento, lo hace vulnerable ante cualquier problema que afecta la producción teatral, y en el caso del COVID-19, el decreto del cierre de las salas dejándolo sin posibilidades de trabajar. Es una

lista bastante grande de los artistas que se infectaron y no sobrevivieron por no contar con recursos, o ayuda, para su tratamiento.

10. *Nos comprometemos*, a tal efecto, a fomentar un entorno propicio para el respeto y el ejercicio de todos los derechos humanos, en particular los derechos culturales —individuales y colectivos—, en todos los ámbitos de la cultura, desde el patrimonio cultural hasta los sectores culturales y creativos, incluido en el entorno digital, con el fin de construir un mundo más justo y equitativo y reducir las desigualdades, ambiental, en el marco más amplio de las políticas culturales, así como los compromisos enunciados en la presente Declaración... (UNESCO 2022, 4)

El gobierno actual sólo apoya a grupos que estén en la línea de pensamiento de sus políticas, dejando afuera, y quitándole espacios, a agrupaciones no afines a su ideología.

8. *Subrayando* la repercusión estructural de la transformación digital en las sociedades y en el sector cultural en particular, que afecta a las industrias culturales y al acceso a los bienes y servicios culturales... (UNESCO 2022, 3)

Al teatro no le funcionó emigrar al formato digital.

Puntos de la declaración final que resultan difícil, o imposible cumplimiento en el teatro en la situación actual:

9. *Reafirmamos* nuestro compromiso de proteger y promover la diversidad cultural, como fundamento de la identidad de los pueblos y principio fundador de todas las convenciones, recomendaciones y declaraciones de la UNESCO en el ámbito de la cultura, inseparable del respeto de la dignidad humana y de todos los derechos humanos, encarnados en el patrimonio cultural —incluidos los sistemas de conocimiento, las prácticas, los objetos y los sitios culturales— así como en la diversidad lingüística; y, con esta perspectiva, *reiteramos* la responsabilidad individual y colectiva, en nombre de las generaciones futuras, de velar por la conservación, la salvaguardia y la promoción de todo el sector cultural, incluido el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, como imperativo ético, mejorando la equidad, el equilibrio geográfico y la representatividad del patrimonio en todas las regiones, así como la promoción de las industrias culturales y creativas, como dimensiones fundamentales para sostener la diversidad y el pluralismo culturales, cuyo respeto constituye, hoy más que nunca, un fermento de paz y un factor de creatividad e innovación para construir un mundo más sostenible...

10. *Nos comprometemos*, a tal efecto, a fomentar un entorno propicio para el respeto y el ejercicio de todos los derechos humanos, en particular los derechos culturales —individuales y colectivos—, en todos los ámbitos de la cultura, desde el patrimonio cultural hasta los sectores culturales y creativos, incluido en el entorno digital, con el fin de construir un mundo más justo y equitativo y reducir las desigualdades, en concreto por lo que respecta a las mujeres, los jóvenes, los niños, los pueblos indígenas, los afrodescendientes, las personas con discapacidad y los grupos vulnerables, en particular i) apoyando el acceso inclusivo a la cultura y la participación en la vida cultural y sus beneficios como imperativo

ético, social y económico; ii) fortaleciendo los derechos económicos y sociales de los artistas, los profesionales y otros agentes de la cultura, facilitando su movilidad y defendiendo su condición, entre otras cosas reforzando la propiedad intelectual; iii) protegiendo y promoviendo la libertad artística y la libertad de expresión; iv) protegiendo y fomentando la diversidad de los contenidos culturales, así como la diversidad lingüística; v) aplicando marcos jurídicos y de políticas públicas que defiendan los derechos de los pueblos y comunidades a su identidad y su patrimonio culturales, incluidas las expresiones de las culturas de los pueblos indígenas; y vi) ampliando los esfuerzos para promover la protección, el retorno y la restitución de los bienes culturales, incluyendo en consulta con las poblaciones afectadas y con su consentimiento libre, previo e informado;

11. *Abogamos* por un anclaje sistémico de la cultura en las políticas públicas, mediante la adaptación de las estrategias y los marcos de desarrollo, en los planos internacional, regional, subregional, nacional y local, así como dentro de las políticas de otros fondos y programas pertinentes de las Naciones Unidas, como vector y motor de resiliencia, inclusión social y crecimiento económico, desde la educación, el empleo —especialmente para las mujeres y los jóvenes—, la salud y el bienestar emocional hasta la reducción de la pobreza, la igualdad de género, la sostenibilidad ambiental, el turismo, el comercio y el transporte, y fomentando al mismo tiempo modelos de desarrollo económico y social pertinentes para cada contexto;

12. *Instamos* a que se fortalezcan y adapten nuestras políticas culturales a los desafíos contemporáneos, mediante la aplicación efectiva de las correspondientes convenciones y recomendaciones de la UNESCO

13. *Subrayamos* la importancia de potenciar las sinergias entre la cultura y la educación, reconociendo el imperativo de una educación adaptada al contexto, que abarque el patrimonio cultural, la historia y los conocimientos tradicionales, con miras a i) ampliar los resultados del aprendizaje y mejorar la calidad de la educación...

14. *Reiteramos* nuestro llamamiento para la protección del patrimonio cultural, material e inmaterial, así como de las expresiones culturales, especialmente en tiempos de crisis, incluidos los fenómenos climáticos extremos y los peligros naturales, *condenamos* las acciones dirigidas contra la cultura en el contexto de los conflictos armados y el uso de bienes culturales o de sus alrededores para fines militares y *apoyamos* los esfuerzos

18. *Estamos decididos* a fomentar el desarrollo de sectores culturales y creativos sostenibles para apoyar la economía creativa en los Estados Miembros mediante la aplicación efectiva de la Convención de la UNESCO de 2005 y la... (UNESCO 2022, 3-6)

CAPÍTULO III

ENFOQUE METODOLÓGICO

La presente investigación se inscribe en un enfoque cualitativo con apoyo cuantitativo cuando es requerido, orientado a comprender las dinámicas del teatro venezolano desde la perspectiva de la economía cultural y las políticas culturales. El carácter cualitativo permite captar los significados, percepciones y prácticas de los actores teatrales, mientras que el componente cuantitativo aporta datos objetivos sobre la economía de Venezuela en el período de estudio, y resultado de encuestas realizadas por terceros.

Este diseño responde a la necesidad de articular los aportes de la economía cultural —que enfatiza la medición de costos, externalidades y valor cultural (Baumol y Bowen 1966) (Throsby, Economía y cultura 2008)— con los enfoques críticos y ecosistémicos —que destacan la estructura de poder, la gobernanza y la sostenibilidad del campo cultural (García Canclini, Políticas culturales en América Latina 1987) (Zallo, Estructuras de la comunicación y de la cultura 2017).

3.1. Tipo y diseño de investigación

Se trata de una investigación descriptiva y analítica, con un diseño no experimental y transversal.

- Descriptiva, porque busca caracterizar el estado actual del teatro venezolano en términos de producción, circulación y consumo.
- Analítica, porque interpreta estos datos a la luz de teorías de economía cultural y políticas culturales.
- No experimental, ya que no se manipulan variables, sino que se observan fenómenos en su contexto natural.
- Transversal, porque se recoge información en un momento específico, aunque se consideran comparaciones históricas (pre y post pandemia, por ejemplo).

3.2. Población y muestra

- Población de estudio: el sector teatral venezolano, entendido como el conjunto de compañías, salas, festivales, gestores y públicos vinculados a las artes escénicas localizadas en la ciudad de Caracas, Venezuela.
- Muestra intencional:
 - Compañías teatrales independientes y públicas de Caracas y regiones seleccionadas.
 - Salas emblemáticas (estatales, privadas y comunitarias).
 - Gestores culturales y responsables de políticas públicas.
 - Públicos asistentes a funciones y actividades formativas.

La selección responde a criterios de relevancia cultural, trayectoria institucional y diversidad geográfica.

3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

- Revisión documental: análisis de informes institucionales (CONAC, OVEPC, UNESCO, BID), estadísticas culturales y estudios previos (Guzmán Cárdenas 2011, 2014, 2025).
- Entrevistas abiertas a figuras claves: a directores, actores, gestores y responsables de políticas culturales, para captar percepciones sobre financiamiento, sostenibilidad y políticas públicas.
- Entrevistas abiertas a públicos asistentes: para medir hábitos de consumo, motivaciones y barreras de acceso.
- Observación participante: en funciones y festivales, registrando dinámicas de producción, circulación y recepción.

3.4. Procedimiento

1. Fase exploratoria: revisión bibliográfica y documental para contextualizar el teatro venezolano en el marco de la economía cultural.
2. Fase de campo: aplicación de entrevistas abiertas, y observación en salas y festivales seleccionados.
3. Fase de análisis: sistematización de datos cualitativos (análisis de contenido).
4. Fase interpretativa: contraste de resultados con el marco teórico (Baumol y Bowen, Throsby, García Canclini, Zallo, Guzmán Cárdenas).

3.5. Técnicas de análisis

- Análisis cualitativo: categorización temática de entrevistas y observaciones, identificando patrones en torno a financiamiento, políticas culturales, sostenibilidad y valor cultural.
- Análisis cuantitativo: uso de estadísticas económicas y de encuestas realizadas por terceros.
- Triangulación: integración de fuentes documentales, testimoniales y estadísticas para garantizar validez y confiabilidad.

3.6. Consideraciones éticas

La investigación se rige por principios de respeto, confidencialidad y consentimiento informado. Los participantes serán informados sobre los objetivos del estudio y su participación será voluntaria. Se resguardará la identidad de los entrevistados cuando así lo soliciten.

3.7. Pertinencia metodológica

Este diseño metodológico permite:

- Analizar el teatro venezolano como sector cultural estratégico.
- Contrastar teorías internacionales de economía cultural con la realidad local.
- Generar evidencia empírica que fundamente políticas culturales sostenibles.
- Visibilizar la contribución del teatro a la cohesión social, identidad y resiliencia comunitaria.

3.8. Resultados esperados

A partir del marco teórico de la economía cultural y de las políticas culturales, y con base en la metodología planteada, se anticipa que los resultados de esta investigación permitirán visibilizar el papel estratégico del teatro venezolano en la economía cultural y en la cohesión social. Los hallazgos esperados se organizan en torno a tres dimensiones: económica, cultural-simbólica y política-institucional.

3.8.1. Dimensión económica

- Confirmación de la “enfermedad de los costos” (Baumol y Bowen 1966): se espera evidenciar que los ingresos por taquilla resultan insuficientes para cubrir los costos de producción teatral, lo que refuerza la necesidad de subsidios y financiamiento público.
- Externalidades positivas (Frey 2000): se prevé identificar beneficios sociales indirectos del teatro, como educación, cohesión comunitaria y prestigio cultural, que justifican la inversión estatal.
- Contribución al PIB cultural: siguiendo estudios previos (Medina, Quintero y Guzmán Cárdenas 2005), se espera cuantificar la participación del teatro en la economía cultural venezolana, aunque probablemente en proporciones modestas frente a otros sectores culturales.

3.8.2. Dimensión cultural y simbólica

- Valor cultural múltiple (Throsby, Economía y cultura 2008): se anticipa que el teatro será percibido por los actores entrevistados y el público no solo como entretenimiento, sino como espacio de identidad, memoria y cohesión social.
- Producción simbólica (García Canclini, Políticas culturales en América Latina 1987): se espera confirmar que el teatro funciona como un espacio de disputa simbólica y política, donde se negocian narrativas sociales y se visibilizan problemáticas contemporáneas.
- Cultura como campo (Brunner 1991): se prevé identificar la existencia de un “campo teatral” con actores, instituciones y estrategias diferenciadas, en el que se disputan recursos, legitimidad y audiencias.

3.8.3. Dimensión política e institucional

- Economía política de la cultura (Golding y Murdock 1991): se espera evidenciar desigualdades en el acceso a financiamiento, concentración de recursos en pocas instituciones y precariedad laboral en el sector teatral.
- Enfoque ecosistémico (Zallo, Estructuras de la comunicación y de la cultura 2017): se anticipa que el teatro venezolano se configura como un ecosistema frágil, con oferta múltiple pero limitada visibilidad, lo que exige políticas públicas de apoyo sostenido.
- Instrumentos internacionales (UNESCO, UNCTAD, BID): se espera que la aplicación de indicadores culturales permita medir de manera más precisa la contribución del teatro a la economía y a la sociedad, fortaleciendo la legitimidad de las políticas culturales.

3.8.4. Resultados esperados en términos de políticas culturales

- Necesidad de subsidios estructurales: se espera confirmar que el financiamiento intermitente y por proyectos no garantiza la sostenibilidad del teatro, lo que refuerza la pertinencia de subsidios estables.

- Diversificación de fuentes de ingreso: se anticipa que el teatro venezolano requiere explorar nuevas vías de sostenibilidad, como alianzas con industrias creativas, mecenazgo, derechos de autor y explotación audiovisual.
- Fortalecimiento de redes y circuitos: se espera que los hallazgos muestren la importancia de articular salas, festivales y compañías en redes colaborativas que permitan circulación de obras y formación de públicos.
- Indicadores culturales aplicados al teatro: se prevé la construcción de un set de indicadores (asistencia, diversidad de públicos, impacto educativo, empleo cultural) que sirvan como insumo para el diseño de políticas públicas.

3.8.5. Contribución de la investigación

- Académica: aportar un marco teórico y metodológico que articule economía cultural y políticas culturales en el análisis del teatro venezolano.
- Empírica: generar datos y evidencias sobre producción, circulación y consumo teatral en Venezuela.
- Política: ofrecer recomendaciones para el diseño de políticas culturales que fortalezcan la sostenibilidad del teatro como sector estratégico.
- Social: visibilizar el valor cultural y simbólico del teatro como espacio de identidad, cohesión y resiliencia comunitaria.

En suma, los resultados esperados apuntan a demostrar que el teatro venezolano, pese a sus limitaciones estructurales, constituye un sector cultural estratégico que requiere políticas públicas coherentes, financiamiento estable y articulación con comunidades e industrias creativas. Su aporte no se limita al plano económico, sino que se extiende a la construcción de ciudadanía, identidad y cohesión social.

3.9. Línea de investigación

Públicos y políticas culturales para el teatro

3.10. Enlaces entrevistas

Entrevistado	Tipo	Enlace
Ana Sofía Afanador	Documento	https://drive.google.com/file/d/1W1W7EyXrRA6uzpPza4NaT9c80s_PLhOo/view?usp=drive_link
Williams Blanco	Audio	https://youtu.be/OLPiIsPbpj8
María Esmeralda Dubuc	Audio	https://youtu.be/pVCY3hCVxd4
José Simón Escalona	Video	https://youtu.be/1EZbCtpq1jg
Aníbal Grun	Video	https://youtu.be/V8GbKZtV17g?si=_7aUyKgW5hOFCh5s
Joaquín Lugo	Audio	https://youtu.be/JGeubaVnfGs
Irvin Peña	Audio	https://youtu.be/9zqr0XoPXow
José Pisano	Audio	https://youtu.be/CFIcYI4GHs0
Jorgita Rodríguez	Audio	https://youtu.be/V_0L_FpxKPk
Javier Vidal	Video	https://youtu.be/mBnTXW3EmWA

Tabla 4. Enlaces entrevistas

Nota sobre uso de Inteligencia Artificial (IA). Durante la redacción de este trabajo, se utilizó Microsoft Copilot (<https://copilot.microsoft.com>) para revisar la gramática y mejorar la redacción de algunos pasajes. Todas las ideas, argumentos y estructura del texto son de autoría propia.

CAPÍTULO IV

TEATRO POST-PANDEMIA: IMPACTO DEL COVID-19 EN LA PRODUCCIÓN Y EL PÚBLICO TEATRAL (CARACAS, VENEZUELA, 2020 A 2023)

4.1. Tendencias del consumo de teatro en caracas post-pandemia

Es importante iniciar esta sección con unas definiciones. Extraído del resumen ejecutivo del 4° Estudio *PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025 La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos*, Guzmán nos ofrece la definición de consumo cultural como:

la serie de actividades y actitudes individuales y grupales, públicas y privadas de los ciudadanos, en las cuales compran, usan, asisten, ven, escuchan, sienten, disfrutan e interactúan con la diversa gama de la oferta cultural. Este se refiere al fenómeno causado por el conjunto de personas, parejas, familias, grupos homogéneos y heterogéneos, de legos, cultos y aficionados en el terreno cultural, y hacen parte del llamado capital cultural y humano de la sociedad y la economía modernas. (Guzmán Cárdenas y Alcaldía de Caracas, 4° Estudio PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025. La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos 2025, 3)

En el mismo resumen ejecutivo, encontramos que consumidor cultural es:

la persona, o las personas, que establecen relaciones de uso, valor, apropiación o apreciación con cualquier área o elemento de la oferta cultural. Este es comúnmente el comprador, espectador, asistente o usufructuario del elemento y/o acto cultural, de los bienes materiales y simbólicos. Este está mediado por una relación mercantil, benéfica, altruista o de goce, con el panorama cultural del entorno público o privado. Puede ser un aficionado, un artista, un especialista, un estudiante, un lego, un individuo solitario, una pareja, una familia o un grupo ocasional o intencionalmente interesado en la actividad cultural. Un elemento clave del consumo cultural es el efecto de la experiencia y el entrenamiento en beneficio de uno mismo al consumir bienes creativos; este efecto es llamado “adicción racional”. (Guzmán Cárdenas y Alcaldía de Caracas, 4° Estudio PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025. La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos 2025, 3)

Y en lo que respecta a la definición de públicos, lo define como:

el conjunto de personas interesadas en participar en determinadas prácticas culturales. Cada práctica cultural tiene sus públicos, por lo que el signifiante "públicos culturales" es un concepto abstracto que hace referencia al universo de personas interesadas en las distintas prácticas culturales de una realidad social. Hablamos de públicos, en plural, para expresar la diversidad de universos personales, gustos y beneficios buscados que tienen las personas interesadas en una práctica cultural. Las personas interesadas se convierten en "seguidores" porque quieren participar en las prácticas propuestas y tener información sobre sus creadores e intérpretes y sobre los proyectos que éstos quieren desarrollar. (Guzmán

En este mismo resumen ejecutivo, se establecen algunas macro categorías que permiten explicar las temporalidades de frecuencia de consumo de algunas actividades y así evitar generalidades sin consistencia teórica como en algunos estudios (Guzmán Cárdenas y Alcaldía de Caracas, 4º Estudio PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025. La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos 2025, 4):

1. Públicos con demanda inexistente o negativa.
2. Públicos con demanda latente.
3. Públicos primerizos.
4. Públicos ocasionales
5. Públicos regulares.
6. Públicos colaboradores

4.1.1 Los efectos de la cuarentena en el consumo del público teatral y general

La cuarentena nacional iniciada el 17 de marzo de 2020 provocó el cierre inmediato de teatros, salas de espectáculos y espacios culturales. Esto generó:

- Suspensión total de funciones presenciales, afectando tanto a grandes producciones como a iniciativas independientes.
- Migración parcial al formato digital, con transmisiones por redes sociales y plataformas como YouTube, aunque con limitaciones técnicas y de monetización.
- Reducción drástica de ingresos para artistas, técnicos y gestores culturales, muchos de los cuales dependen de funciones en vivo.
- Pérdida de contacto directo con el público, lo que afectó la experiencia estética y emocional del teatro como arte presencial.

- Iniciativas de resiliencia, como festivales virtuales, lecturas dramatizadas en línea y talleres por Zoom, que intentaron mantener el vínculo con la audiencia.

La pandemia también transformó profundamente el comportamiento del consumidor venezolano:

- Aumento del consumo de bienes esenciales: alimentos, productos de higiene y medicamentos fueron priorizados.
- Disminución del gasto en entretenimiento presencial, incluyendo cine, teatro y conciertos.
- Incremento del comercio electrónico, aunque limitado por la infraestructura tecnológica y la conectividad en el país.
- Cambios emocionales y psicológicos: el aislamiento generó ansiedad, lo que influyó en decisiones de compra más impulsivas o defensivas (como el acaparamiento).
- Adaptación de las cadenas de suministro ante la volatilidad del mercado y la escasez de productos.

Mencionado anteriormente, son muy pocos los estudios de consumo cultural realizados, pero sucedió la fortuna de tener acceso a cuatro estudios realizados en las ferias del libro que se realizan en Caracas, empezando por el primer estudio realizado en la 13a edición de la feria del libro de Caracas, en el Parque Sucre Los Caobos, del 13 al 21 de agosto de 2022.

En el primer estudio, que fue elaborado encuestando a los visitantes de la feria, se observan estadísticas del consumo antes y durante la pandemia, fundamental que soportan numéricamente los efectos de la cuarentena en el consumo del público teatral y general en el inicio de esta sección.

3.2.2.2 Hábitos y prácticas culturales antes de la pandemia de COVID-19

La utilización del tiempo libre pone de relieve patrones de prácticas y de consumo. Se puede identificar un total de 49,2% de prácticas lectoras particulares como: leer libros impresos o digitales (17,7%); ir a ferias y festivales de publicaciones y libros (12,1%); ir a librerías (11,8%) e ir a bibliotecas, hemerotecas y salas de lecturas (7,6%), dentro del repertorio de actividades en el tiempo libre antes de la pandemia de COVID-19. En Venezuela, las actividades de uso del tiempo libre

se pueden agrupar por tipo de recinto y por costo. Así pues, la actividad de tiempo libre más frecuente antes de la pandemia era ir a parques, reservas naturales y zoológicos (44,4%); ir al cine (36,4%); asistir a representaciones de teatro (36,4%); ir a museos y galerías (29,7%). La identificación de 49% de prácticas lectoras antes de la pandemia describe el desarrollo de un hábito que se verá incrementado por el confinamiento durante la pandemia.

Gráfico 9. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante su tiempo libre, antes de la pandemia de COVID-19. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.



Podemos observar en el gráfico 9 del primer informe de la Feria del Libro de Caracas 2022, que los encuestados que respondieron sobre sus preferencias de actividades culturales durante su tiempo libre antes de la pandemia, un 36,4% dijo acudir a presentaciones de teatro. (Guzmán Cárdenas, Alcaldía de Caracas y Fundarte, Estudio prácticas y hábitos de consumo cultural 2022, 25)

Ilustración 1. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante su tiempo libre, antes de la pandemia de COVID-19. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.

3.2.2.3 Hábitos culturales durante la pandemia de COVID-19

El confinamiento por la pandemia introdujo cambios en los hábitos y prácticas culturales. Los resultados permiten establecer una relación estrecha del tiempo libre con los hábitos lectores de los(as) asistentes a la Feria del Libro de Caracas, edición 2022. Así tenemos que durante la pandemia de COVID-19 las principales prácticas lectoras que destacan los(as) encuestados(as) son: leer libros, revistas, periódicos digitales o en línea (43,3%); leer libros, revistas, periódicos, cómics impresos (28%) y escuchar y descargar audiolibros (7,1%).

Si bien estas prácticas lectoras fueron más frecuentes por el confinamiento producto de la pandemia, estas

concurrieron con el consumo de contenidos audiovisuales, tanto basados en Internet como por transmisión "tradicional": 45,3% vio televisión (por señal abierta, cable o streaming), 18,5% escuchó radio, en directo por señal abierta o en diferido por Internet y/o RSS; 18,4% vio películas en plataformas de streaming como Netflix o Amazon Prime; 14% escuchó música en dispositivos móviles tipo Spotify, iTunes u otros; 12,6% declara haber empleado la estadía "forzada" en casa por el confinamiento en realizar artesanías o manualidades; 10% usó las redes sociales para contar una historia (produjo contenido); 9,6% jugó un videojuego descargado o en línea.

Gráfico 10. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante el confinamiento por la pandemia. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.



Ilustración 2. Distribución porcentual de encuestados(as) en la Feria del Libro de Caracas 2022, por preferencias de actividades culturales realizadas durante el confinamiento por la pandemia. Ciudad de Caracas. Año 2022. BASE: 728. Respuesta múltiple.

Tabla 11. Porcentajes de los encuestados en la Feria del Libro de Caracas 2023 por preferencias de actividades culturales realizadas en los últimos seis meses en Caracas. Ciudad de Caracas. Año 2023. Base: 1630 respuestas. Respuesta múltiple

ACTIVIDADES	PORCENTAJE
Ir al teatro	30,3%
Ir a museos y galerías	33,7%
Visitar monumentos o lugares históricos y religiosos	27,7%
Asistir a espectáculos de moda	11,8%
Ir a parques (ej. Parque Sucre Los Caobos)	40,1%
Hacer pintura, grabado, dibujo, escultura y artesanías	13,5%
Ir a reservas naturales y/o zoológicos	25,8%
Ir a Bibliotecas, hemerotecas o salas de lecturas	13,5%
Ir a las librerías	19,6%
Leer libros impresos o digitales	21,5%
Ir al cine / proyecciones de películas	21,1%
Asistir a espectáculos de danza y/o ballet (ej. danza contemporánea, Danza folklórica, etc.)	8,4%
Asistir a conciertos, presentaciones de música	9,9%
Asistir a exposiciones y muestras de fotografía, pintura, grabado, dibujo, escultura y artes gráficas	7,3%
Ir a presentaciones de ópera	4,4%
Ir a ferias de libros o de lectura	14,8%
Concurrir a ferias, mercados y exposiciones artesanales	7,4%
Asistir a ferias y festivales gastronómicos / culinarios	7,1%
Asistir a fiestas tradicionales populares (ej. Carnavales, Velorios de Cruz, Diablos Danzantes, etc.)	8,0%
Viajar por turismo	14,1%
Ir a eventos deportivos (ej. béisbol, fútbol, básquet, etc.)	9,7%
Hacer podcast o jugar videojuegos	5,2%
Otras actividades	7,3%
No contesta / no informa	0,7%

Fuente: Elaboración propia.

Nota: La base numérica de esta tabla son las 1630 personas que participaron en la encuesta. La suma de porcentajes es distinta al 100% ya que esta pregunta en de respuesta múltiple y se realizó un conteo independiente para cada una de las respuestas mencionadas.

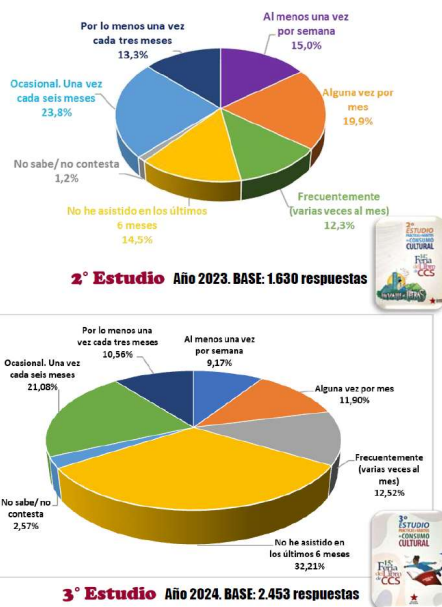
Durante la pandemia no se permitió ninguna actividad presencial, y en este primer informe de la Feria del Libro de Caracas 2022, se preguntó sobre los hábitos culturales durante la pandemia, y sobre nuestro interés que es el teatro, los encuestados que respondieron haber visto presentaciones de teatro en video/streaming, fue de solo 2,6%. (Guzmán Cárdenas, Alcaldía de Caracas y Fundarte, Estudio prácticas y hábitos de consumo cultural 2022, 26)

El año siguiente, en el 2do estudio realizado en la Feria del Libro de Caracas 2023, después de la pandemia ganaron de nuevo protagonismo las actividades presenciales, y el 30,3% de los encuestados respondieron haber ido al teatro en los últimos seis meses en Caracas. (Guzmán Cárdenas, Alcaldía de Caracas y Fundarte, 2do Estudio Prácticas y hábitos de consumo cultural 2023, 51)

Ilustración 3. Feria del Libro de Caracas 2023, preferencias de actividades culturales realizadas.

TEMPORALIDADES CIUDADANAS DE CONSUMO CULTURAL

P15.- ¿Con qué frecuencia acostumbra a ver obras de teatro, de cualquier variedad en la ciudad de Caracas, en los últimos 6 meses?
Año 2025. Base: 2.645 Respuestas



TEATRO 2025



Ilustración 4. P15.- ¿Con qué frecuencia acostumbra a ver obras de teatro, de cualquier variedad en la ciudad de Caracas, en los últimos 6 meses?

Con respecto a la temporalidad de asistencia del teatro, la lámina número treinta y cuatro (34) del resumen ejecutivo del 4° Estudio *PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025* de La Feria del Libro de la ciudad de Caracas, muestra, junto con los resultados del estudio más reciente del año 2025, el de los dos estudios anteriores. (Guzmán Cárdenas y Alcaldía de Caracas, 4° Estudio PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025. La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos 2025, 34)

Se observa en el renglón “al menos una vez por semana”, una caída que va del 15% en el año 2023, al 7% en el año 2025.

En el renglón “no he asistido en los últimos 6 meses”, vemos que aumenta del 14,5% en el año 2023, a 32,2% en el año 2025.

Esta información indica una caída del consumidor frecuente de teatro, y un aumento de personas que no ven al teatro como una opción de consumo cultural.

4.1.2. Los medios digitales ganan terreno en el ocio y entretenimiento. Los precios de las entradas y la capacidad de compra del público post-pandemia.

Sobre el tema de la demanda teatral, en una publicación en la web llamada *Día del Teatro: ¿por qué es todo un reto llenar una sala en Venezuela?*, publicado por Crisbel Varela el 27 de marzo del 2023^{vi}, inicia con:

En el Día Mundial del Teatro hay que traer a escena un tema espinoso en Venezuela: la escasa asistencia de público, incluso a obras de alta factura, honestidad y compromiso de productores, actores, actrices y patrocinadores. ¿Dónde se ha metido el espectador venezolano? ¿Por qué hay tan poca taquilla? Varios representantes del medio arriesgan algunas respuestas. (Valera 2023)

El autor de ese trabajo de grado, fue un alto consumidor de teatro entre el año 2017 hasta el día que en el año 2020 cerraron las salas por el COVID-19, logrando ver más de 300 obras de teatro en ese período. Al reabrir las salas, se le hizo muy difícil volver a ver teatro como acostumbraba antes de la pandemia, y por mucho de los factores que se mencionan en este artículo.

En el artículo se menciona un comentario de José Tomás Angola (JTA), actor, productor y director, uno de los principales activistas del teatro en Venezuela hoy, que comentó:

Toda la conversación actual de la crisis del teatro está concentrada en que la gente no está yendo a los teatros ni comprando entradas. ¿Y dónde está la reflexión sobre el tipo de teatro que se hace?, ¿Dónde están los clásicos en la cartelera?, ¿dónde se están montando los dramaturgos venezolanos?, ¿por qué son tan pocas las líneas temáticas? Parece que hay una homogenización de las producciones. Todas las obras se parecen mucho entre sí (...) Eso también conspira. Si no hay una oferta variada y diversa poco aliciente tendrá la gente para acercarse al teatro. (Valera 2023)

Sobre el tipo de público, dicho por la escritora de este artículo Crisbel Varela:

No en todas, pero sí en muchas de las salas, el ambiente es más de invitados que de espectadores que llegaron a la taquilla y compraron sus entradas. Factores como la economía, el desinterés y nuevas formas de entretenimiento, son parte de las aristas que resaltan los teatreros como obstáculos que van más allá del propio arte.

Los escenarios son variados. Están las salas que se llenan de invitados y amigos que celebran la nueva puesta en escena y aquella donde el público, incluso pagando sus entradas, es en mayor medida gente del mismo gremio de artistas, amigos y familiares. (Valera 2023)

El siguiente comentario de JTA confirma que el factor económico también está afectando la demanda y público en las salas:

Si reducimos la problemática o lo meramente económico, entonces la respuesta podría ser directa, dura y franca: la gente ya no va a los teatros y compra entradas porque no tiene dinero. Y si lo tiene lo invierte en otra cosa más relevante para ellos. (Valera 2023)

y

Cuando en la cartelera se ofrece fundamentalmente teatro de entretenimiento, las personas tienen en verdad miles de opciones más baratas y cercanas para conseguirlo. Desde Netflix hasta las redes sociales (...) ¿Qué busca un espectador?, ¿qué le preocupa?, ¿qué le pasa en su ánimo y espíritu?, luego de tantos años ¿sabemos realmente quiénes son nuestros espectadores? (Valera 2023)

Lo mencionado en el párrafo por JTA, comprueba la teoría del producto sustitutivo, y el cambio en los consumos de entretenimiento y cultura.

Se puede presumir que no es la falta de interés por el teatro la razón de la baja demanda, porque en las funciones gratuitas las colas son gigantescas, y JTA lo confirma en una obra en la que él actuó con el siguiente comentario:

Actué en «Luces de Bohemia» de Valle-Inclán, dirigida por Ángel Pelay. La última función que hicimos fue en el Centro Cultural BOD, gracias a la Embajada de España. Era por invitación y gratuita. Se llenó. Teatro clásico español de hace 100 años, un texto complejo y retante. Dos horas y tanto sin intermedio, y la sala se abarrotó. Entonces, si bien el asunto del dinero es importante, también tiene que ver lo que se le está ofreciendo al espectador. Un teatro sin público es un sinsentido. Casi tanto como un teatro que no pretenda el arte” (Valera 2023)

La escritora del artículo Crisbel Valera añade:

En el caso de «Romeo y Julieta», versión y traducción de Angola, que se presentó en la Asociación Cultural Humboldt el año pasado, ninguna de las funciones, en cuanto al aforo, bajó de la mitad de la sala que tiene 302 butacas. (Valera 2023)

Más hay producciones y espacios que cuestan llenar, como la sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, como el siguiente ejemplo mencionado por Crisbel Valera en su artículo:

Hay también la experiencia de puestas como «César y Cleopatra» en la Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño, donde entre todas las funciones alcanzaron un poco menos de 1.800

espectadores en la temporada de tres días, según datos proporcionados por Angola, quien actuó y dirigió el clásico teatral. La sala Ríos Reyna tiene unas 1.197 butacas y este aforo puede ampliarse, sumando 146. (Valera 2023)

Y JTA añade:

Se podría pensar que al eso representar una media de 600 personas por día, no se llegó ni a la mitad del aforo. Y es cierto. Pero tener 600 espectadores cada día, viendo teatro clásico, con sus cinco actos y sus dos horas y cuarto de duración, para mí fue un triunfo. (Valera 2023)

Alejandro Bello (AB), director y actor, comenta en este mismo artículo:

El contexto ha sido más complicado para las nuevas generaciones de artistas que para aquellos que tenían a su disposición además de las tablas, la televisión, que era otro medio para darse a conocer y que luego siguiendo la trayectoria, fueran a verlos en espacios como el teatro. Otra cosa que podría estar afectando drásticamente la asistencia del público a las salas es que ya no hay telenovelas en el país. Muchos actores que están haciendo teatro no han tenido la oportunidad de dar a conocer su trabajo por ese medio que tiene un mayor alcance. Eso también quedó en evidencia cuando hace poco se presentó La Monstrua, con Gledys Ibarra. La asistencia fue numerosa y es porque Gledys, además de ser una gran actriz, es un icono de la televisión nacional. (Valera 2023)

En teatro se denomina a ese fenómeno con actores que atraen audiencias como “actores cartel”, porque su sola presencia y nombre atrae público. Alejandro Bello afirma que el teatro venezolano “no está pasando por su mejor momento” y calificó como un reto llevar público a las salas:

Muchas cosas influyen en cuanto al público. Desde el tema económico hasta el éxodo que ha vivido nuestro país en los últimos años. Sin embargo, eso no quiere decir que no haya público, sí lo hay. Eso queda en evidencia cada vez que se hace algún concierto o evento masivo donde las entradas pueden llegar a costar hasta 30 veces más de lo que cuesta una entrada para una obra de teatro. Lo que quiere decir es que debemos trabajar en hacer que ese público también asista a las salas (AB) (Valera 2023)

Luis Alberto Rosas (LAR), director y miembro de la Asociación Venezolana de la Crítica Teatral (Avencrit), señala que no se trata de un factor netamente económico, sino de un abandono de las salas ante otras opciones de entretenimiento:

Han abierto muchas opciones de entretenimiento para el público. Eso ha hecho que abandonen las salas, hay otras opciones de diversión. Ha vuelto una normalidad aparente y

la poca recuperación ha hecho que el público opte por otras cosas y el teatro está un poco abandonado. Creo que también las propuestas de los artistas deben contribuir a hacer un punto de reflexión para atraer con propuestas más interesantes para llamar el público a las salas. (Valera 2023)

LAR lo confirma con la siguiente frase: “El público venezolano ha cambiado “muchísimo” en los últimos 20 años y es un público al que le falta educación teatral.” (Valera 2023)

LAR comenta:

Yo creo que la educación es fundamental. En los años 90 teníamos las salas llenas porque había un público que respondía a las obras que estábamos montando y es un tema de cómo ha bajado la formación, la cultura de la gente. Darle todo gratis al público también ha sido un daño en algunos casos.

Crisbel Valera comenta lo que ya hemos diagnosticado como falta de estadísticas:

Además de los problemas que enfrenta el teatro venezolano en la actualidad, no existen datos oficiales sobre los aforos. Es decir, no hay estadísticas sino las que lleva cada teatro por su cuenta y que en algunos casos son de consumo interno, pero no por parte del Estado como política cultural, observa. (Valera 2023)

Y LAR añade:

Uno de los graves problemas es que en las políticas culturales del gobierno no existen los indicadores culturales, no hay estadísticas salvo que puedas sacar datos de los propios teatros, pero no existe oficialmente porque no se han preocupado por la política cultural del teatro. No hay ni subsidios. Esto es grave porque los indicadores te permiten hacer las políticas culturales. (Valera 2023)

Sobre promoción, hay un factor de comunicación importante, y hay un mensaje que no le está llegando a los espectadores. Mucho menos a la juventud, las próximas generaciones.

Rafael Barazarte, director teatral, comenta: “Falta mucha promoción para incentivar la juventud, pero también me pregunto si en verdad les importará”. (Valera 2023) Barazarte piensa que el público en general está divorciado del teatro.

4.2. Voces sobre el teatro post-pandemia

Ya mencionado en el punto de la metodología, a falta de información oficial u otros estudios previos, fuimos directamente a las fuentes, y protagonistas, de este evento llamado COVID-19, por supuesto personas vinculadas al teatro. Por fortuna hubo la oportunidad de contactar a personas con una carrera relevante en el ámbito teatral, tanto en lo artístico como académico. Se usa el orden alfabético por apellido para organizar las entrevistas semiestructuradas.

4.2.1. Entrevistas

Ana Sofía Afanador / Gestora cultural

Ana Sofía Afanador es Doctora en Creación Intelectual para las Artes en la UNESR. Doctorando en Artes y Culturas del Sur, UNEARTE. Phd en Filosofía y Educación-UCV. Magister Gestión y Políticas Culturales-UCV. Licenciada en Administración-UNESR, con formación en las áreas de Economía Social de Mercado. Planificación para el Desarrollo, IESA. Presupuesto Público, IESA. Gobernabilidad y Gerencia Política. CAF-UCAB-George University Institute. Gerencia Social. UCAB-FEGS. Cooperación Socio-Cultural AECI-CEDEAL (España). Docente Asociado, con ejercicio en: Universidad Nacional Experimental de las Artes, Universidad Central de Venezuela, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.

Como se observa en lo credenciales antes mencionado, la profesora Afanador cuenta con una muy amplia experiencia académica en las artes, gerencia, gestión, economía y marketing, entre otras que podamos haber obviado. Su respuesta a las preguntas fue vía un documento, muy detallada y extensa, y que puede ser consultada, como evidencia de lo que aquí señalaremos, en el enlace detallado en la tabla de enlace de las entrevistas: (Afanador 2025)

Afanador inicia:

El año 2020 se presentó como un giro inusitado e inesperado para el mundo entero, forzando un confinamiento global y reduciendo la existencia a un único escenario: el espacio personal, familiar y el entorno seguro ante un virus implacable. Para Venezuela, la declaratoria de pandemia llegó en un momento crítico, con un sector cultural ya profundamente precarizado y paralizado por una crisis económica preexistente. (Afanador 2025, 1)

En lo económico, Afanador resalta:

Esta crisis, que ya golpeaba al país antes de la emergencia sanitaria, se caracterizaba por factores devastadores:

- Hiperinflación: Con una inflación anual que superaba el 10.000%, el poder adquisitivo de la población se había pulverizado.
- Devaluación de la Moneda: El bolívar enfrentaba una constante devaluación, lo que había llevado a múltiples reconversiones monetarias en años previos.
- Caída de la Producción Petrolera: Venezuela, una nación históricamente rica en petróleo, vio su producción de crudo caer a niveles mínimos, muy por debajo de su apogeo.
- Desempleo y Migración Masiva: La crisis económica provocó un aumento alarmante del desempleo y una migración masiva de venezolanos.
- Desabastecimiento Crónico: La población sufría un severo desabastecimiento de productos básicos, incluyendo alimentos y medicinas.
- Sanciones Internacionales: Las sanciones impuestas por diversos gobiernos, especialmente por Estados Unidos, agravaron aún más la situación económica, afectando principalmente la industria petrolera.
- Crisis Humanitaria: Todo esto se tradujo en una profunda crisis humanitaria, con un acceso limitado a servicios esenciales como salud y educación, deteriorando drásticamente las condiciones de vida. (Afanador 2025, 1-2)

Afanador indica que Venezuela ya venía de un proceso de crisis económica, y que la pandemia la intensificó, y el medio artístico venía arrastrando una crisis que la pandemia la iba a endurecer.

En el medio artístico y de entretenimiento, Afanador destaca el efecto inmediato por la paralización forzada de muchas actividades por la pandemia:

Teatros, salas de concierto, museos y galerías, cines y centros culturales, todos bajaron sus telones, sus puertas selladas por un plazo incierto. Esta clausura forzada no solo interrumpió la programación, sino que cercenó de raíz la generación de ingresos, golpeando con una dureza inaudita a la esencia misma de las artes vivas: a sus artistas, técnicos, productores y a cada eslabón de su delicada cadena de valor. (Afanador 2025, 2)

Con respecto a las políticas culturales y de estado, así como la protección del estado a través de programas en seguridad social al medio artístico, Afanador menciona:

La ya frágil condición social del artista se vio aún más expuesta, una verdad cruda que persistía a pesar de la existencia de leyes como la de Cultura (2014) y la de Protección Social al Artista (2014). La paralización total de las actividades presenciales se tradujo en una drástica caída de ingresos, sumiendo a músicos, actores, bailarines y a todo el personal de soporte, en una extrema debilidad económica. Intérpretes, ejecutantes, gestoras y gestores debieron migrar a otras profesiones, oficios, modus vivendi. En este escenario

desolador, el apoyo gubernamental y las políticas públicas destinadas a mitigar el impacto en el sector cultural resultaron tristemente insuficientes. El eco de la cultura digital no llegó con la misma fuerza a todos los rincones, ni con la misma nitidez para todos sus creadores y audiencias. (Afanador 2025, 2)

Respecto a lo sucedido en el entorno teatral durante la pandemia, Afanador comenta:

El 2020 se erigió, sin duda, como el año que desnudó la resiliencia inquebrantable y la creatividad desbordante del sector cultural venezolano frente a adversidades sin precedentes. Pero también fue el año que reveló con crudeza su vulnerable realidad socioeconómica, enmarcada en un contexto de crisis multidimensional que lo hacía aún más frágil. Un año de telones caídos y luces que se encendieron, aunque a la distancia, un testimonio de la incombustible llama de la cultura en tiempos de oscuridad.

La pandemia de COVID-19 planteó un desafío existencial para el teatro, un arte intrínsecamente ligado a la presencia, la colectividad y la interacción en vivo. La limitación del espacio físico obligó a los creadores y creadoras venezolanas a experimentar con nuevas narrativas, la intimidad de la cámara, la interacción digital y la fragmentación de la escena. A pesar del cierre forzado de sus templos (teatros, salas, auditorios), el teatro demostró una notable importancia y capacidad de adaptación durante el confinamiento, asumiendo nuevas formas de presentación:

Transmisiones en vivo de performances

Contenido digital pregrabado

Experiencias interactivas virtuales

e incluso se introdujo un nuevo concepto Teatro-Zoom (Tema para otro debate) (Afanador 2025, 2-3)

Su respuesta culmina con su experiencia antes y después de la cuarentena, y que cambios observó en el ámbito teatral. Afanador comenta:

La pandemia no solo impuso el cierre de las salas de teatro venezolanas, sino que obligó a este arte a mirarse a sí mismo, a reafirmar su necesidad inherente en la sociedad. El teatro fue una fuente de consuelo y reflexión en momentos extraordinarios, acelerando tendencias y generando nuevas dinámicas que transformaron su esencia y alcance.

A saber:

Se popularizó el mal llamado teatro-zoom (el teatro en línea vía Zoom, Instagram Live) ya sea con obras grabadas, transmisiones en vivo desde estudios o incluso piezas creadas específicamente para plataformas digitales. Este formato, aunque con limitaciones, ha demostrado tener un público y ha abierto nuevas vías de accesibilidad y difusión.

Se han desarrollado nuevos lenguajes narrativos, donde la cámara se ha convertido en un elemento más, y los creadores han experimentado con la intimidad que ofrece, la fragmentación de la escena, la interacción digital y la creación de obras "para pantalla".

Se ha incrementado el anhelo por la experiencia presencial. El público y los artistas han redescubierto el valor insustituible de la energía compartida en la sala, lo que ha llevado a una renovada apreciación por el teatro en su forma más pura una vez que las salas han reabierto.

La tecnología pasó de ser un apoyo a una herramienta crucial para la supervivencia y la innovación. Cada vez más se ve, la incorporación del apoyo audiovisual a las puestas en

escena. El Feng Sui del Tenedor, obra teatral premio AVENCRTI 2024, muestra un monologo donde la tecnología desarrolla los elementos escenográficos y permiten al espectador, una experiencia onírica a partir de la interacción digital. Las escuelas de teatro han incorporado o potenciado la enseñanza online y el uso de herramientas digitales, preparando a los futuros artistas para un panorama más diverso. (Afanador 2025, 3)

La profesora Afanador indica que el teatro ya venía sufriendo los embates de la economía antes de la pandemia, y a pesar de haber leyes, el apoyo gubernamental y las políticas públicas destinadas a mitigar el impacto del COVID-19, en el sector cultural resultaron tristemente insuficientes aún gremio ya bastante afectado con anterioridad. En vista que todas las salas fueron cerradas, imposibilitando la obtención de ingresos, los trabajadores culturales tuvieron que migrar a otros medios para obtener ingresos. Y en momentos de crisis, no falta la creatividad del ser humano para buscar soluciones, surgiendo nuevas propuestas como las hechas por el medio digital, que iban a cambiar la forma de hacer teatro, influenciar en el lenguaje narrativo, emigrando a nuevos formatos, en este caso el digital, potenciando nuevas formas de enseñanza a distancia, el uso de herramientas digitales, y mostrando a los futuros artistas una nueva realidad como es la evolución a lo digital de muchas actividades artísticas.

En resumen, Afanador indica que el teatro ya estaba debilitado por la crisis económica antes de la pandemia, el apoyo estatal fue insuficiente para sostener al gremio. La pandemia obligó a reinventar el teatro, hubo una migración a lo digital, que produjo innovación en narrativas y formatos, que conllevó a una adaptación pedagógica en escuelas de teatro dando como resultado, un sector transformado que combina la tradición presencial con la innovación digital, y que reafirma la necesidad vital del arte en la sociedad. En síntesis, Afanador muestra cómo la pandemia no solo profundizó la crisis cultural venezolana, sino que también abrió caminos de reinención digital y pedagógica, revelando tanto la vulnerabilidad como la capacidad de resistencia del teatro y de las artes en general.

Williams Blanco / Productor

Williams Blanco se inició en el mundo teatral entre el 2010-2011. Licenciado en Contaduría Pública, quiso estudiar locución en la UCV, pero al no estar graduado en una carrera de licenciatura, decidió hacer talleres de actuación, esperando con esos talleres podía romper el esquema cuadrado de su trabajo en oficinas. Desde muy joven le ha gustado el medio artístico. Era

como un sueño, y le decía a su madre que quería ser artista cuando fuera grande. Blanco envió sus respuestas por mensajes de voz el día 22 de mayo de 2025. (Blanco 2025)

Blanco no llegó a convertirse en el artista que había soñado, pero a cambio está aportando al medio artístico desde la producción. Empezó sus estudios en CICA^{vii}, escuela que fundó Karl Hoffman en el año 2010.

Luego de casi tres años estudiando en CICA, se gradúa en el año 2013. Los siguientes dos años incursionó como actor haciendo teatro, comerciales, y algunas apariciones en televisión, pero no le resultó como lo esperaba. En ese momento tomó la decisión de incursionar en la producción. La razón que lo motivó fue un taller que realizó con Levy Rossell con la finalidad de tener el carnet del sindicato, y el trabajo final del taller era elaborar unos monólogos. No solamente era realizar un monólogo, sino que se tenía que producir el monólogo de alguien, dirigir el monólogo de otra persona, y esa persona dirigía su monólogo.

Dirigió y produjo, y le gustó lo que hizo. Ya había sido asistente de producción con José Jesús y otras personas, también en Microteatro. Su mayor reto fue en 2014 cuando le propuso a Levi Rossell producir esos monólogos, junto con un homenaje a los autores venezolanos al percatarse que, a estos autores, sobre todo los que estaban vivos en ese momento, no se les montaban las obras. Así que este fue su primer proyecto de producción con Levi Rossell diez años atrás. En el año 2015 estuvo en la Casa del Artista, en el Teresa Carreño, y se le abrieron muchas puertas con el apoyo de Levi Rossell. Un año después apoyó en la producción en una obra en el Festival de Jóvenes Directores.

Con el conocimiento adquirido con Levi Rossell, y la producción que hizo con él, siguió acumulando experiencia. Esta obra de la tercera edición del Festival de Jóvenes Directores, tuvo varias presentaciones en varios teatros hasta diciembre 2017 cuando decidieron cerrar el ciclo de la obra.

De ahí en adelante produjo obras en Microteatro, varios proyectos por recomendación de La Caja de Fósforo por sus dos años en ese grupo, y posteriormente le llamaron de Rajatabla donde estuvo casi seis años donde participó en aproximadamente diez obras como productor de campo, productor general, productor artístico.

Para la fecha de este trabajo, trabaja en el Centro Cultural Chacao en dirección artística, pero sigue siendo productor. Sus producciones llegan a aproximadamente treinta y cinco. Produjo obras de la Fundación Rajatabla, de la Asociación Humboldt, de Caja de Fósforos, de manera independiente, sin exclusividad con alguno de los grupos. Esta en el Centro Cultural Chacao, Blanco lo considera un reto porque está en la parte de dirección artística, en programación, sin dejar la producción.

Con respecto al COVID-19, para Blanco fue un impacto duro, aunque, los tres primeros meses del COVID-19, resultó un descanso luego de tres años seguidos de haber trabajado con la producción, tomándose un tiempo para reencontrarse y ver películas que no había visto durante seis años, realizó mucho ejercicio, meditación, y para Blanco, en lo personal no le afectó significativamente, pero si en el ámbito teatral. Blanco no aceptó hacer teatro digital, porque no le llamaba la atención. Como a muchos, se paralizaron sus ingresos por la cuarentena, y lo que había ahorrado se estaba consumiendo, hasta un punto de llegó a inquietarle.

Hablando de crisis, Blanco comenta que el ámbito artístico ha pasado por varias: “la crisis del 2016 al 2017 fue una de las más duras” (Blanco 2025). Sin embargo, Blanco recuerda en plena pandemia, o en plena guarimbas del 2017, él hacía teatro: “en el año 2017, en el BOD, relativamente les estaba yendo muy bien, la gente se llegaba al teatro, mientras había manifestaciones con bombas lacrimógenas a pocas calles del teatro” (Blanco 2025).

Blanco nunca he dejado de hacer teatro desde que empezó. En 2019 cuando hubo un apagón de dos semanas, Blanco estaba realizando una obra en la Caja de Fósforos. La montaron días después de haberse reactivado las actividades, inclusive usando velas, ya que tomaron las previsiones por si era necesario realizar la función sin energía eléctrica.

Después de esas crisis del 2016 al 2019, viene en 2020 el COVID-19.

Blanco comenta que desde el 2017 el teatro ya estaba decayendo debido a la inflación porque no le permitía a la gente ir al teatro por estar centrada en buscar comida, y estaba emigrando a otro tipo de diversión. Con la llegada del COVID-19, Blanco considera que fue la excusa perfecta para la gente decir “no puedo ir al teatro” por miedo a infectarse, pero en actividades como ir en carros, autobuses, en el metro, en aviones, llegando incluso ir al cine, a un centro comercial, o en un supermercado comprando, pero nadie se atrevía a entrar al teatro porque te podías enfermar.

Para Blanco fue una excusa social, ya que, lamentablemente, en Venezuela no hay cultura teatral, educación cultural. Donde para algunos el teatro es una salvación, para el 90% de la población venezolana eso no sucede.

En el año 2020, Blanco junto a la Fundación Rajatabla, y a la Embajada de Francia, por lo 50 años de esta organización teatral que no podían dejar pasar por alto, empezaron a ensayar una obra con las condiciones sanitarias obligadas de distanciamiento, uso de tapabocas y guantes, etcétera, estrenándola en febrero del 2021 cuando Rajatabla cumplió sus 50 años. Siguieron haciendo teatro, resistiendo, y se volvió a paralizar todo, hasta mayo del 2021 cuando vuelven a presentar la obra por dos meses más.

Siguieron haciendo varias actividades, decidieron no parar mientras todo se estaba reactivando hasta el 2022, que justamente con Rajatabla produjo una obra llamada *Oficina N°1*. Después de dos años de la pandemia, Blanco se contagió de COVID-19, sin embargo, fueron solo 15 días de reposo, y siguió trabajando con la obra. Blanco considera de todas sus producciones, fue una de las más difíciles por la situación que se estaba viviendo.

Para Blanco, el COVID-19 no le afectó para seguir haciendo teatro. Estuvo muchos meses sin hacerlo, pero necesitaba volver, y desde entonces no ha parado.

Con respecto a las consecuencias de la pandemia, Blanco considera que el teatro en Venezuela no lo afectó el COVID-19, los apagones, las crisis, ya que a los teatreros les afecta es el poco apoyo entre ellos. No existe un sindicato de actores, un apoyo colectivo, viéndose afectados todos por esta situación, y que consecuentemente ha hecho que el público no vaya al teatro por esa división que continúa, sea políticamente o por ego.

Blanco considera en este momento de su vida, y por la experiencia, no hay excusa para no ir al teatro. Simplemente no hay una educación cultural. ¿Por qué? Se han hecho muchos conciertos los últimos años, y cómo la gente puede ir a todos esos conciertos, pero el teatro sigue estando vacío. Y no es por la crisis, porque si existiera una crisis, las personas no fueran a los conciertos.

Blanco acepta que sí hay una crisis (económica), pero la gente, de igual forma, su primera opción va a ser la diversión, el entretenimiento de otra forma que no sea el teatro. Blanco dice que

la gente que va al teatro es porque le gusta, y es una forma también de expresarse, de liberarse, de aprender. Pero lamentablemente entre el 80% y 90% de los venezolanos no van al teatro.

Blanco reflexiona:

En Caracas, que tenemos más de 15 o 20 teatros, tenemos público para que todos los teatros estén llenos todos los fines de semana, como lo están locales, discotecas, restaurantes, las ferias. Los teatros pueden estar full. Pero la gente decide esas primeras opciones. El teatro no es primera opción para nadie. (Blanco 2025)

Blanco no se preocupa por la crisis, porque si existiera una crisis, la gente no estaría comprando comida, no fueran a los supermercados, a las ferias, a los restaurantes, o a los conciertos.

Blanco concluye el problema son ellos mismos, el gremio teatral no se apoya mutuamente, y eso, energéticamente, funciona. Para Blanco el teatro es energía. Cuando a una obra le va excelentemente bien, casi siempre a la gente le gusta porque energéticamente hay algo bonito entre los actores, entre la producción, entre la dirección. Pero, cuando a la gente no le gusta el proyecto, eso energéticamente se nota, se siente. Entonces, Blanco considera que no es un tema de crisis (externa). Es un tema de crisis grupal de teatro.

Resumiendo, Blanco no achaca la aparición del COVID-19 los problemas que atraviesa al teatro, y los ata a la falta de cohesión y organización entre los que hacen el teatro, y a una falta de educación teatral. Reconoce que existe un problema económico, pero no es excusa para no ir al teatro, concluyendo, y confirmando, la falta de cultura teatral.

María Esmeralda Dubuc / Gestora cultural

María Esmeralda Dubuc, artista plástica, bailarina contemporánea, cantante, fue entrevistada en los espacios de Urban Cuplé^{viii} en Caracas, el 15 de abril del 2025 (Dubuc 2025). Su nombre en el medio teatral se vincula con Microteatro, y explica cómo fue el inicio del Microteatro en Caracas, todos los restos vividos y sufridos los últimos 10 años, y cuáles fueron las consecuencias, y cambios observados después de la pandemia en su proyecto teatral caraqueño.

Dubuc explica que la idea de iniciar un Microteatro en Caracas parte de tres personas: Dairo Piñeres, Robert Chacón y Dubuc, en una visita a Colombia al Festival Iberoamericano de Naciones

(Teatro)^{ix}, donde presenciaron en Casa Ensemble^x, un formato que se presentaba en España, Estados Unidos, Colombia y México.

Entusiasmados con ese formato que incorporaba música, espacios no convencionales, una actividad muy rápida, ficheros que iban a cada mesa a vender sus entradas, y en un momento dado la gente entraba a sus salas, salía a los quince minutos, seguido de quince minutos de receso, para luego entrar a otros quince minutos de obra. Al regresar a Venezuela, ese año era el Mundial de Fútbol del año 2014, y estaban organizando un evento con el Hotel Marriott de Caracas^{xi} con pantallas gigantes, donde las corporativas pudieran venir con sus empleados para ver los partidos de fútbol, poder degustar los pasapalos (el término “pasapalo” es una palabra muy usada en Venezuela para referirse a los aperitivos o platillos de entrada que se sirven antes de una comida principal. Aunque no se puede precisar exactamente dónde nace esta palabra, se utiliza de manera amplia en toda la geografía venezolana) y bocados de cada uno de los países que iban a jugar ese día. Iba a ser un despliegue interesantísimo de eventos, deportes, gastronomía, con chefs invitados ofreciendo menús, pero en ese momento la situación política hace que se paralicen muchas actividades, y deciden presentar el formato de teatro llamado Microteatro.

Se realizaría entre julio y agosto, periodo que dura el Mundial de Fútbol, unos 40 días aproximadamente. Contactaron a diferentes directores y dramaturgos, entre ellos José Simón Escalona, Javier Vidal, César Sierra, grandes dramaturgos y directores que ellos conocían, y todos aceptaron. Empezaron con 16 salas, con horarios de 15 minutos, tenían ficheros, animadores, musicalización en el descanso, degustaciones, propuesta que empezó a ser interesante.

Siguieron varias temporadas, más convocatorias, hasta llegar a 34 propuestas (obras) actualmente, incursionando en espacios no convencionales, incluyendo presentaciones en las cocinas y baños de sus espacios. Tuvieron mucha acogida, muchos detractores, mucha gente que lo criticaba, pero fue evolucionando como un gran laboratorio en tiempos donde hay menos butacas para el teatro en la ciudad, con la incorporación de este evento, la gente (dedicada a las artes escénicas) crece, se desarrolla, y se realiza en estas artes teatrales que, según afirma Dubuc, ya estaban muy afectadas.

Sobre la paralización de las actividades por el COVID-19, Microteatro también se vio afectado: Sabiendo lo que estaba pasando en China, y que tarde o temprano el virus llegaría a Venezuela, tomaron previsiones.

En el año 2021, Dubuc considera que había mucho más hacinamiento en automercados, en farmacias, en otro tipo de comercio, pero el teatro lo dejaron muy por detrás, independientemente de que bajasen el aforo, de que la gente tuviera la mascarilla, y que solo fueran los actores los que estuvieran sin la protección, pero no les dieron la posibilidad.

Iniciaron actividades el 2021, con certificación de que no estabas contagiado, ya con vacunas se llevaba el control de vacunados o no, contaban con medidores de temperatura, dispensadores de alcohol, uso obligatorio del tapabocas por el público, bajaron el aforo a 15 personas por sala, siendo habitual 40 puestos por sala. Tuvieron 3 salas cerradas en ese momento por contagios que no fueron internos, sino externos, y por precaución apartaron a los elencos que estaban en esas 3 salas, pudiendo terminar la temporada con 22 salas.

A la pregunta sobre los cambios vistos después de la pandemia, responde que al finalizar la pandemia se observó mayor seguridad en las calles, que la ciudad estaba mejor iluminada, y fue un cambio: “la gente quería salir, quería rumbeo, quería fiestear” (Dubuc 2025). Para ellos fue asombroso, porque en los años anteriores, 2016, 2017, 2018, tuvieron eventos de inseguridad social de la ciudad que les tocaron muy cerca, con actores llegando a su casa, después de haber salido de Microteatro, estaban muertos al día siguiente. Dubuc considera que la oscuridad de la ciudad, más el tema de inseguridad, hizo que la gente no fuera a los teatros, y esa sí era una de las razones que les estaban haciendo daño. Empezaron a hacer las obras vespertinas, con horario de las 3 de la tarde, de las 4 de la tarde, 5 de la tarde, para que la gente, antes que llegara la noche. Se impuso un toque de queda voluntario.

Dubuc, después de la pandemia, observó que el público cambió su patrón de conducta, el consumo. El público que asistía al principio era muy juvenil, y de repente empezaron a aparecer adultos de tercera y cuarta edad. Han tenido público que les cuesta moverse por el edificio, y la gente joven desapareció. Los jóvenes ya no vienen, y Dubuc concluye que habrá otra manera de divertirse, y son ahora “doñas” o grupos de oficina los que asisten.

Advierte Dubuc que anteriormente había gente que decía estaba viniendo al teatro por primera vez. Dubuc considera que perdimos esa costumbre de ir al teatro, en los bachilleratos que te exigían a que fueras, tal como ir a un museo, a ver obras, y que hicieras un trabajo con relación a lo visto: “se perdió, ya que no hay esa disciplina que ayuda, que va indicando que tienes que ir a consumirlo, aprender, le agarres el gusto, cariño” (Dubuc 2025).

La gente cambió después de la pandemia, y Dubuc considera que ha sido por el tema económico: “ya no hay esa partida para la recreación, para el ocio, para la cultura como la más afectada” (Dubuc 2025). Dubuc también advierte que después vinieron una gran cantidad de eventos masivos de artistas internacionales, que acapararon absolutamente toda esa liquidez que podía haber para la cultura: “sencillamente se iba a esperar su artista favorito, y poder tener los reales (dinero) para pagarlo” (Dubuc 2025).

Dubuc resume estos 10 años como “sobrevivir es muy cuesta arriba”: “hemos tenido ahorros energéticos, inseguridad, apagones, situaciones políticas extremas, todo en 10 años, ha sido mucho lo que nos ha costado estar” (Dubuc 2025). Dubuc resalta que la mano de obra se fue, perdieron a los técnicos que arreglaban los aires acondicionados, muchísima gente se fue. Les ha costado un poco más hacer la escenografía, vestir la sala, no había recursos, ni materia prima. Las luces eran toda una complejidad, conseguir la ampolla, los cuarzos, los cables. Todo el tiempo ha sido cuesta arriba.

Dubuc considera es el momento de resistir a esta sociedad, resistir desde la bandera del arte, como una trinchera en donde todavía hay oxígeno: “todavía hay gente que está saliendo, que es un brote en un germinador” (Dubuc 2025).

Dubuc recuerda que en Venezuela siempre tuvo muy buenos espacios para el teatro, muy buenas obras. Rajatabla, y todas las compañías de teatro viajaban mucho. Dubuc fue bailarina de danza contemporánea con Grishka^{xii}, y con el negro Ledezma^{xiii}.

Dubuc con Alpargata Cantorum^{xiv}, en los años ochenta se presentó en el Aula Magna, con El Conde del Guácharo^{xv} como telonero. Estaban en la Cátedra del Humor de Zapata^{xvi} y Graterolacho^{xvii}. Dubuc a los dieciséis años de edad fue guía de sala del Festival Internacional de Teatro donde conoció varias compañías internacionales. Como artista plástica, siempre estuvo muy cerca de todo lo que era la movida cultural.

Dubuc resume estos diez años como una lucha constante por mantener vivo el teatro en Caracas, enfrentando crisis políticas, económicas y sociales, pero defendiendo el Microteatro como un espacio de resistencia, innovación y formación cultural.

José Simón Escalona / Actor, director, dramaturgo, productor

José Simón Escalona, productor, actor, director, dramaturgo. Entrevista realizada el 08 de marzo de 2025 en los espacios de Trasncho Cultural (Escalona 2025).

Escalona, en entrevista que le realizó el Centro de documentación e información Teatral Humberto Orsini de UNEARTE el 08 de junio de 2006, y que puede ser vista en el canal de YouTube del Grupo Theja en el vínculo que se encuentra a pie de página⁹, explica de manera muy detallada lo que era hacer teatro las últimas décadas del siglo XX en Venezuela, y como ha cambiado con la llegada de un nuevo modelo político social que ha sido implementado en este país desde el año 1999. Se recomienda este video como una mirada retrospectiva, y tener un contexto de la entrevista que se le realizó para este trabajo de grado.

Escalona afirma que, en perspectiva, ha cambiado muchísimo la relación de la educación y de la cultura respecto al Estado. Escalona define que hay dos tipos de teatro, un teatro de arte y un teatro comercial. El teatro comercial, evidentemente, busca agradar y complacer al público, atraer al público y tiene unos parámetros distintos a cuando haces un teatro de investigación o experimental, incluso un teatro clásico.

Escalona comenta que todos los teatros clásicos, experimentales, y de investigación en el mundo, tienen definitivamente un apoyo importantísimo del Estado, pero ese apoyo del Estado no puede ser sólo para lo que ideológicamente le interese al Estado. Para Escalona hay siempre un choque entre la cultura, entre los fines del teatro cultural, y el teatro comercial. Escalona no cree que uno es mejor que otro, sino sencillamente existen. El teatro depende muchísimo de las políticas.

⁹ <https://youtu.be/K0ysV1PKQds?si=EcBng5HhPURcK0Ks>

Para Escalona, la pandemia efectivamente es un cambio en la humanidad, importantísimo, trascendente, y esa huella que ha dejado en el mundo, y especialmente en el ánimo de la gente, es una cicatriz que va permanecer, ya que eso no se vivía desde hace muchísimos tiempos a nivel mundial, y evidentemente también necesite 100 años para que, al menos, la cicatriz no sea tan presente en las emociones de las personas. Desde su punto de vista, el público hoy día sigue teniendo dos aspectos: uno, la necesidad de entretenimiento, de diversión, muy importante por esa huella que nos ha creado la pandemia, por otra parte, los pocos espacios que hay, por lo menos en el país, para ese teatro de entretenimiento:

Entre otras cosas, ese teatro de entretenimiento sobrevive en Venezuela básicamente en los artistas que alguna vez fueron muy importantes en la televisión, o en el gusto del público; o en estos nuevos artistas que tienen una capacidad de comunicación a través de las redes y del público. Por lo tanto, todo ese teatro de investigación, teatro cultural, está en una enorme desventaja. Sin embargo, existen experiencias que están buscando, de una forma u otra, ser atractivo y atraer al público a lo cultural. Pero, definitivamente, necesita de un apoyo económico mucho más sustancial de la parte oficial, del Estado. (Escalona 2025)

Escalona, en el plano económico, considera que uno de los grandes problemas que enfrenta cualquier persona que haga teatro en este momento:

Es que siempre acostumbramos a que el entretenimiento cultural era de muy bajo costo, porque tenía el apoyo del Estado. Hoy día el costo real de una entrada no lo podría pagar el público por la situación económica, no solamente del país, sino a nivel mundial, los cambios en la economía regional y nacional. Las consecuencias no son solamente de las cuestiones políticas, sino también de las sociedades luego de la pandemia. (Escalona 2025)

Escalona afirma que de alguna manera ese público quiere ir al teatro, quiere ver teatro, pero el costo se le hace prohibitivo:

Pero, cuando se comienza a bajar los costos, llega un punto en el que seguir bajando para que el público pueda consumirlo, ya no tienes capacidad ni de producción, ni de pago de artistas, ni de sostenimiento de las infraestructuras. Entonces, hay un desequilibrio tan grande, en lo que vendría a ser la administración y los costos, el sistema de costos de un espectáculo, que hace muy difícil las realizaciones importantes, trascendentes, culturales en el teatro. (Escalona 2025)

A la pregunta sobre las opciones que tiene el teatro, y cuál es su visión a futuro, nos responde con una experiencia personal:

La realidad está en lo que estoy haciendo yo, es la única manera presente, como estamos tratando. Nosotros hemos abierto una experiencia que se llama Microtheja Margarita^{xviii},

con dos pequeñas salas de veinte a veintidós personas mínimo, en un espacio que tradicionalmente es más bien un fast food, un lugar de comida. Ahí logramos montar, sobre unos contenedores que son donde están los restaurantes de comida, montamos dos salas y estamos haciendo un teatro muy económico con dos horarios, los dos primeros horarios con obras más ligeras, los dos segundos con obras más densas. (Escalona 2025)

Escalona advierte que tienen un compromiso artístico, porque se está trabajando no sólo con profesionales del área, sino también con los alumnos, estudiantes, los nuevos talentos de la región, porque es la única manera por los costos. Que sería imposible llevar espectáculos con un aforo tan pequeño, tratando de equilibrar cuánto menos pueden bajar los costos. Una estrategia es hacer ofertas de “dos por uno”, ofreciendo para una persona la entrada en uno con cincuenta (\$1,50), ya que el precio de la entrada son tres dólares (\$3,00) por persona, y les ha resultado porque la gente espera ese día. Por otro lado, hay público que dice “yo no voy a ir el día en el que es dos por uno” porque ser un bululú, y prefiere la comodidad de ir el viernes, o el sábado, tomarse un traguito, comer algo, y tener una bonita experiencia.

Así que Escalona optó por hacer un teatro de muy bajo costo de producción, en espacios muy pequeños que no tienen una gran infraestructura, con equipos semiprofesionales.

Escalona está en búsqueda de un equilibrio para seguir haciendo el teatro que les gusta, un teatro experimental, un teatro de arte, un teatro de promoción de nuevas generaciones, un teatro que sirve para hacer todas las semanas teatro a profesionales, pero de muy bajo costo, tanto para el pago de la entrada como para el gasto de la infraestructura y la producción teatral. Evidentemente ese equilibrio es sumamente complejo y delicado y lo estamos poniendo en práctica a través del Microtheja.

Escalona considera, en estos momentos, que en Caracas es sumamente costoso plantearse una producción, porque las pocas salas que hay para el teatro que él hace, y en general para cualquier teatro, te dan apenas tres días, con muy pocas horas de ensayo, con muy pocas horas de montaje, con cosas que tienes que quitar y poner, y encima de eso, sin una enorme capacidad de promoción, porque esa promoción es sumamente costosa.

Para Escalona es imposible lograr, todavía, el equilibrio entre cuánto cuesta una producción, y cuánto puede entrar (ingreso) por lo bajo de las entradas, que además si la sube, viene menos gente, y ese desequilibrio es sumamente complicado, ya que no hace teatro que sea atractivo comercialmente, un teatro que no es para las masas, un teatro mucho más cultural, y

también en el fondo educativo, formativo, que además ha sido la historia de su vida. Esa búsqueda del equilibrio entre cuánto puedes gastar, y cuánto puedes obtener, les está apretando demasiado el cuello, y limitando las posibilidades de expresión.

Hablando de historia, Escalona recuerda que, en la antigüedad, los gestores de sus propias obras eran los dramaturgos, pero, como muestra la historia, siempre los dramaturgos han pertenecido a un grupo, y ha sido la manera como se han desarrollado. Los dramaturgos aislados, solos, hoy les cuesta mucho que sus obras se representen.

Culminando la entrevista, Escalona admira la extraordinaria capacidad de los nuevos talentos, de la gente joven, su resiliencia, su entusiasmo, su pasión por el teatro, como siempre ha sucedido, y que al teatro salvarán.

Escalona plantea que el teatro en Venezuela enfrenta un triple desafío: la falta de apoyo estatal, la crisis económica y la herida emocional de la pandemia. Su propuesta con Microtheja Margarita es un intento creativo de sostener un teatro cultural, experimental y formativo en condiciones adversas, confiando en que las nuevas generaciones serán la fuerza que lo salvará.

Aníbal Grun / Actor y director

Aníbal Grun cumple 60 años de trayectoria teatral en noviembre del año 2025. Empezó muy joven, y no ha hecho otra cosa sino teatro, cine, televisión, radio escribir, dar clases, dirigir, actuar, todo lo que esté relacionado con esas disciplinas. En el momento de la entrevista forma parte del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro. La entrevista fue realizada el 09 de mayo de 2025 en uno de los salones del Centro Cultural Chacao (Grun 2025).

Sobre la pandemia, Grun comenta que la sufrió mucho. En ese momento vivía en Guanare, estado Portuguesa, y se paralizó absolutamente todo. En ese momento tenían la reposición de una pieza llamada *Venecia*, y se suspendió el estreno exactamente el día del ensayo general. La productora les informó que no se podía hacer la función, que estaba prohibido todo. Grun dice que a partir de ahí fue un año de encierro absoluto, un encierro muy duro.

Grun se negó a estar haciendo nada, contactó con una radio de Caracas, y comenzaron a hacer radioteatro con obras cortas de Aquiles Nazoa que él escribió para radio. Para Grun fue revivir

algo que ya había hecho, pero para los jóvenes actores era algo nuevo nunca habían hecho, resultando en una hermosa experiencia, y de alguna manera, Grun considera que la pandemia también les ayudó, porque la opción de cruzarse de brazos y encerrarse, y no hacer nada, era muy triste, y había que reinventar algo.

Grun recordó cosas que había hecho en radioteatro con radio Javier Vidal, Pilar Romero, José Simón Escalona. Grun le gusta mucho la radio, más que la televisión, ya que para él es mucho más creativa que la televisión.

Con respecto a la televisión, Grun comenta, porque los canales de televisión, y novelas, prácticamente ya no existen, se están produciendo series que han obligado a ser más creativos, menos pasivos, para atrapar al público porque hay mucha competencia. Grun considera que los coreanos, los turcos, están haciendo cosas excelentes. Incluso en Finlandia, Suecia, Noruega, están haciendo producciones que eran desconocidas, y gracias a las plataformas streaming se están viendo. Para Grun las series turcas son maravillosas, muy buenas realmente.

En una entrevista a Grun, comentó su aprecio por el expresidente Luis Herrera Campins, y se le preguntó con cuántos presidentes ha tenido contacto. Grun comenta que ha tenido la oportunidad de conocer a todos los presidentes hasta el actual, sin ningún compromiso político. Su compromiso con todos ellos ha sido en principio humano, y segundo un compromiso artístico, porque con todos ha tenido la oportunidad de trabajar, y ninguno le ha exigido nada más allá del trabajo artístico.

A la pregunta sobre las políticas culturales, Grun responde que le molesta mucho el partidismo. Grun considera, que cuando estás al frente de una institución, una agrupación, un canal de televisión, no puedes volverte partidista. El pueblo, el público, el que ve lo que tú estás haciendo, merece mucho respeto, y ese respeto no se puede dar por una ideología partidista.

Grun considera, como artista, es responsable, y debe denunciar, pero no aportar soluciones:

La solución la va a aportar quien corresponde, no el artista. La política cultural se debe trabajar en base a eso, no dividir, porque se pueden tener ideologías políticas distintas, pero eso no tiene que interferir porque el interés común es la cultura. (Grun 2025)

Grun critica que, a los artistas, lamentablemente en este último periodo, se les ha dividido, y él se niega a esa división. Que Grun esté trabajando en la Compañía Nacional de Teatro, no

quiere decir que ese sea su compromiso partidista. Grun está trabajando como artista en una de las compañías más serias, y de las pocas compañías estables que hay en el país.

Con respecto a las dificultades de mantener compañías teatrales estables, Grun lo considera una política de estado negativa. El Estado, y Grun lo critica, acabó con las compañías y los grupos de teatro, porque acabó con los subsidios. Sobre las razones, Grun explica que hubo mucha gente subsidiada, mucha gente patrocinada por el gobierno, que no hicieron nada. Usaban los fondos para otra cosa, y Grun está de acuerdo que hay que acabar con esa situación.

Grun considera que el gobierno tiene la obligación de fiscalizar, no de hacer populismo, y apoyar sin diferencias. Grun recuerda que en la llamada Cuarta República, los gobiernos anteriores, muchos se aprovecharon de eso.

Grun recomienda:

Si alguien viene con un gobierno distinto, un gobierno con una actitud mucho más humana y social, debe acabar con la corrupción, y darle a los grupos el valor que tienen. A quien está haciendo buena política, a quien está haciendo buen trabajo, yo debo respaldarlo. Las políticas de Estado, no deben atentar contra el arte, deben ayudar y fomentar el arte, con mucha cautela y mano dura. (Grun 2025)

La siguiente experiencia que Grun comenta en la entrevista resulta importante resaltar. Grun recuerda haber discutido con un ministro que, si el grupo está subsidiado, ¿por qué se tenía que pagar por la función? Y Grun le contestó: “Porque usted subsidia la producción, no las funciones, usted subsidia la producción. Se produjo porque se ayudó a la producción, pero ahora se debe vender ese producto. ¿Qué sentido tiene que una producción esté subsidiada, para luego hacerlo gratis?” (Grun 2025)

Grun dice una frase que ha llegado a convertirse en un eslogan: “¿Hasta cuándo vamos a trabajar gratis? No, no puede ser” (Grun 2025).

Grun considera que al artista se le debe dar el valor que el artista tiene. El artista es un elemento político, político a nivel de pueblo, a nivel de a quién va dirigido el público social, sumamente importante, y se le debe respetar y valorizar, porque él va a cambiar a esa sociedad. La sociedad cambia en la medida en que aprende lo que el artista le está diciendo arriba del escenario. Grun está en contra de la política de Estado de que tú me lo hagas gratis.

Sobre le público, cómo ha evolucionado, y si ha cambiado después de la pandemia, Grun responde que costó mucho, y aún sigue costando:

En el pasado se hacían temporadas de seis a ocho semanas. Ahora llegar a tres semanas es un éxito. Reponer una pieza que se estrenó el año pasado, y volverla a hacer este año, es un éxito. Ahora llaman temporadas las semanas. Ahora no se puede. No hay público. Cuesta mucho. (Grun 2025)

Con respecto a las razones, Grun responde que hay varios factores. No sólo el tema de la pandemia que influyó. Grun también cree que influye mucho el tema de las plataformas de televisión. A Grun le gustan mucho, es fanático de ver por televisión películas, series, etc., pero eso no le impide ir al teatro. Grun hace las dos cosas, ver una función a las seis de la tarde, a las ocho llegar a su casa, y ver la televisión. Para Grun la gente le da flojera.

Para Grun primero es el tema de las plataformas. Segundo, es un tema económico:

La gente cree que las entradas al teatro son carísimas. No son carísimas. Están en tres, cuatro, cinco dólares. Diez como máximo. Eso no es caro para el teatro. Y hay opciones (...) cuando en cualquier país del mundo una entrada a un espectáculo de una compañía profesional no te baja de 45 o 50 dólares las baratas. (Grun 2025)

Como tercer factor Grun lo atribuye al tema del transporte:

Ahora no tenemos transporte como había antes toda la noche. Yo recuerdo salir de una discoteca a las cinco o seis de la mañana, a las cuatro, y tenía transporte. No tenía que tomar taxi. Seguían los autobuses pasando. Eso ha disminuido mucho. Por el tema del horario, el tema de la violencia, el tema de la gasolina, etc. Todas esas cosas el Estado debería tomarlas en cuenta. (Grun 2025)

Sobre su mirada a futuro responde:

Yo sigo creyendo, y si no, no lo haría más, en que todo va a ir cambiando y mejorando. Estoy absolutamente seguro. De hecho, estoy viviendo una experiencia, o viví las dos últimas experiencias, *Profundo* y *La quema de Judas*, donde empezamos a ver teatro otra vez. Teatro con buenos trabajos de actuación, teatro con buena dirección, teatro de texto, teatro con escenografía, con vestuario, porque eso fue otro. Es decir, costaba mucho producir y entonces se hace con el escenario pelado, dos sillas y ya. (Grun 2025)

Grun considera que si se tiene una buena escenografía, una buena iluminación, vestuario, la gente va a responder.

Grun dice que se puede volver llegar a hacer eso, y lo explica con el último festival de teatro (2025)^{xix} donde se demostró. Vinieron muchos espectáculos internacionales y fue masiva la asistencia del público. La gente compraba entradas, y en esa oportunidad la política de Estado hizo

que a este festival la gente fuera porque había un sentido político en el buen sentido de la palabra, donde se respetó a un público, donde se trajeron espectáculos que podían ser del gusto y del aprendizaje.

Grun ha participado en festivales internacionales desde el año 1984. Empezó con Carlos Giménez^{xx} en el año 1982, en el sexto festival. En esa experiencia Grun nos dice:

Cuando nosotros veíamos los espectáculos antes, y seleccionábamos los espectáculos, nunca los hacíamos para nosotros. No importa si a mí me gusta o no me gusta el espectáculo. Ese espectáculo es atractivo para un público que va a ir a verlo. Es un espectáculo que la gente debe ver. Es un espectáculo que el artista debe ver para aprender. Y en este último festival (2025), esa fue la política. (Grun 2025)

Aníbal Grun celebra seis décadas de entrega absoluta al arte, defiende la independencia del teatro frente al partidismo, exige respeto y valoración para los artistas, y mantiene la convicción de que el teatro puede renacer con políticas culturales serias, producción de calidad y un público que vuelva a confiar en la experiencia teatral

Jorgita Rodríguez / Productora

Jorgita Rodríguez ha sido productora teatral durante 32 años de su vida. Empezó como productora de televisión mientras estudiaba comunicación social. Luego me dedicó a la producción de teatro de la mano de Fausto Verdial^{xxi}, y María Cristina Lozada^{xxii}, en una institución llamada el Teatro Nacional de Repertorio que funcionaba en la Casa del Artista. Rodríguez ha producido a muchos artistas, espectáculos de comediantes, obras de teatro, operas musicales. La entrevista fue realizada el 29 de abril de 2025 en los espacios del Centro Cultural Chacao (J. Rodríguez 2025).

La estrategia de Rodríguez es producir un proyecto para un lugar, y cuando se posiciona la marca y el nombre del espectáculo, se realiza una gira nacional, y hasta una gira internacional si el artista, o el proyecto, lo permiten. Rodríguez lleva estos espectáculos que se presentan para los caraqueños a otras regiones del país, haciendo de alguna manera el reconocimiento a las regiones que muchas veces están desasistidas con un proyecto que llega a la puerta de la casa.

Rodríguez ha realizado tres talleres de producción donde comparte su experiencia con otras personas que tienen interés en formarse, en tomar el camino de alguna carrera que se parezca a la

producción que ya esté involucrada con la producción, actores, directores, gestores culturales, considerándolo una experiencia gratificante, y además una retroalimentación de lo que acontece en este oficio.

Rodríguez piensa que, en Venezuela, el teatro y el mundo del espectáculo en general, está marcado siempre por la hora del día a día, y los formados en el teatro en este país, están preparados para hacer lo que se pueda, ya que hacer una obra de teatro en Venezuela es como La Odisea.

Para fundamentar esta afirmación, Rodríguez nos cuenta una producción para Judy Buendía^{xxiii} en la época de los recortes eléctricos. Ya habían estrenado en el Centro Cultural BOD, y al año quieren volver a hacer el show:

Estaba muy de moda Teatrex como sitio de stand-up, de monólogos. Con el recorte eléctrico, que reducía la jornada de los centros comerciales a las 4 de la tarde, y las funciones eran a las 8. Eso afectó a salas de teatros dentro de centro comerciales y a Teatrex, pero si podía ser en el Centro Cultural BOD donde había estrenado. Eso ocasionó que en 4 días tenían que realizar todos los cambios, y tuvieron mucho éxito con las 3 funciones que se hicieron. Rodríguez advierte que productores y artistas, están a merced de lo que vaya sucediendo, un reto diario. (J. Rodríguez 2025)

Otro factor desestabilizador para Rodríguez es el proceso inflacionario:

Llega un momento donde tú no podrías comprar un tirro, un tirro, un tirro para el productor, señores, es como la almohada para que se acuesta a dormir, o sea, un tirro es fundamental, un productor todo lo resuelve con un tirro, esa es la herramienta más importante para un productor, no es trelo, es el tirro, no hay otro. (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez señala que tan solo la compra de un tirro ponía en peligro la economía de una producción

Rodríguez considera que en nuestro país es tres veces más complicado que en cualquier país del mundo producir, incluidos los países que están en guerra:

En los países que tienen subsidios y presupuestos las dinámicas son distintas. Aquí el productor es el productor de varios proyectos, además puede llegar a ser asistente, técnico, como se dice en Venezuela “toderos”, levantar el teléfono para pedir un patrocinio, buscar la cortina, armar y montar la sala, ver si la luz funciona, y otras muchas cosas. (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez señala su admiración por la gente joven que se presenta en Microteatro o Microteatral, que están empezando con todo presentando sus propuestas, y ver como florece el oficio en cada uno de esos muchachos, que con poco presupuesto, y precios de entradas muy bajos, sea posible que monten unos dispositivos escénicos atractivos, talentos de alto valor, una dirección impecable, en un espacio de tres por dos, y que se pueda disfrutar cada 15 minutos de una propuesta distinta, y una tras otra, permita realizar un balance de lo que se ha visto.

Rodríguez ve al productor como constructor, como propiciador de un encuentro donde convergen directores, artistas, maestros de danza, bailarines, cantantes, etc.

Rodríguez se pregunta ¿Quién es el productor? No el productor de un grupo, el productor humano. Rodríguez se interesa en rescatar el productor humano, la figura del productor nombre, la persona que está allí, al frente, ya que en nuestro país (Venezuela) no hay una distribución de cargos, porque no hay un subsidio, y el productor humano está allí al frente de todo, lo hace todo.

Rodríguez confiesa que la experiencia con la pandemia fue devastadora ya que, luego de 30 años haciendo producción, de pronto se suspende la vida. Todos los días despertaba que tenía que hacer en el día, con la familia, con el trabajo, porque su labor de producción la tiene bien interiorizada, y no es como quitarse una chaqueta y ya. Nos dice que vivir con un productor es una cosa increíble, ya que la silla un día no está porque se usa para una obra, o el cuadro de la pared tampoco porque lo necesitaban en el escenario. Para Rodríguez eso es grandioso, hermoso, y quienes conviven con un productor van comprendiendo ese proceso, y se pliegan a él siendo una experiencia realmente hermosa.

La primera reacción de Rodríguez a la pandemia fue ver cómo iría la pausa. Y pasaron tres meses, y se dijo esto va mal. Rodríguez se fijó primero en el sustento. Segundo, como ella lo expresó, como “Hakuna Matata, es tu forma de vivir, de ser”. Y tercero, sentir como si le arrancan un pedazo. Tuvo que replantearse muchas cosas, su vida sin saber si esto iba a trascender, si después de pandemia esto iba a seguir como era, como iba a cambiar.

Rodríguez cuenta que empezó a tomar las herramientas que tenía, ya que no podíamos ir a las salas de teatro ni reunirnos, Y se preguntó ¿cuál es la herramienta? La cámara y la sala de la casa. Así empezó a gestar algo llamado teatro virtual, teatro online, con el que Rodríguez no se comprometió, porque si el teatro es vida, y es contacto, el teatro es esencialmente presencia, no

puede ser visto a través de una pantalla. Sin embargo, fue como un pequeño experimento que de alguna manera alivió el proceso.

Y a Rodríguez le pareció más devastador, se negó al trabajo online, y se empezó a trabajar para que las salas volvieran a abrirse, y decidió no seguir haciendo concesiones. Rodríguez se fue a otro país, dado que las puertas estaban aquí cerradas, y la alternativa fue donde viven sus hijos y su pareja. Rodríguez vio la apertura de las salas en Madrid:

Porque hay que decir que el teatro fue lo último que se le permitió abrir, mientras se podía viajar en un avión con 300 personas metidos con una máscara durante 10 horas, pero no se podía ir a una sala de teatro donde mantenían la distancia, podías ir con tu máscara, y ni siquiera le hablabas al de al lado. (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez se decía que no puede ser:

Algo tiene que tener de extraordinario el teatro, para en pandemia, todos los espacios estén abiertos, incluso llegó un momento en que abrieron los conciertos al aire libre, pero no los teatros en España, que es un país de teatro por naturaleza, Madrid, sobre todo, como la mayoría de los países de Europa que están concebidos y sostenidos para el arte y la cultura, empezó una campaña hermosísima en las calles la “cultura es segura”. En España empezaron a abrirse las salas de teatro con ciertas condiciones, pero se abrieron los espacios mucho antes que en Venezuela. (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez contactó personas en Venezuela para hacer una campaña para que la gente no temiera volver a las salas de teatro, porque, a parecer de Rodríguez, hubo una campaña negativa contra el teatro, pero no en un avión, situación que Rodríguez menciona en un libro.

Rodríguez retomó su actividad con la eliminación de las restricciones, sintiéndolo como un renacer, y observó que poco a poco la gente empezaba a ir a las salas de teatro, y considera que es un capítulo tan importante, y sobre todo para Venezuela, donde no tenemos políticas que incentiven ir a ver una obra de teatro. “En otros países sí se incentiva” (J. Rodríguez 2025), y Rodríguez recuerda un discurso del presidente de Italia hablando de la cultura, de la importancia del arte, y de la importancia económica de la industria de la cultura y del entretenimiento. Y Rodríguez se preguntó: “¿cuándo lo tenemos acá? ¿cuándo lo vamos a disfrutar nosotros?” (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez vuelve a la importancia del productor en Venezuela, considerando que son los pilares que sostienen esa base de esa cultura que no existe porque, primero, no están organizados, y segundo, no se tienen las herramientas, la economía, las condiciones: “no existe una economía estable que permite proyectar una obra, y que los costos se eleven para terminar en la quiebra.” (J. Rodríguez 2025)

A pesar de los problemas, Rodríguez sigue haciendo teatro. No detiene un proyecto porque no dieron los números. Considera, de la experiencia, se debería labrar el terreno para construir un piso.

Rodríguez señala que, terminado el peligro, había una contradicción en salir de la casa, ya que estábamos muy asustados:

Porque no es para menos, el miedo que nos impusieron en la pandemia, hubo que hacer un trabajo de invitación para que la gente volviera, visibilidad en ese año que fue como intermedio, visibilidad de la necesidad que los promotores gubernamentales de la cultura se involucraran. (J. Rodríguez 2025)

Rodríguez menciona una reunión con el ministro de cultura para dar apertura formal a las salas, en la que los aliados se involucraran, en la que los productores perdieran el miedo, y así fueran tres personas se arriesgaran nuevamente.

Rodríguez vio un resurgir luego de una sinceración de la economía, que ayudó con un poco de estabilidad: “pero hay que ir pensando en qué tenemos que construir para mantenernos estables siempre. Involucrar entes que oficialmente respalden el teatro, Microteatro, Microteatral.” (J. Rodríguez 2025)

Finalizando, Rodríguez considera hay que formar, y también reestructurar las políticas.

Jorgita Rodríguez representa la resiliencia del productor teatral venezolano, que enfrenta crisis económicas, políticas y sanitarias, pero sigue creando, formando y defendiendo el teatro como un espacio esencial de encuentro humano y cultural.

Joaquín Lugo / Crítico teatral

Joaquín Lugo, presidente de Avencrit, graduado en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, UCV, licenciado en Artes, cinco años de formación, su tesis fue de tipo histórica sobre el Grupo Teatral Thalía^{xxiv} de Carmelo Castro y José Manuel Ascensao. Tiene estudios de maestría en Comunicación Social en la misma UCV, un diplomado en educación superior de la Universidad Alejandro de Humboldt, trabajó muchos años en la docencia, trabajó en empresas en el área de capacitación y desarrollo, área de recursos humanos, y regreso otra vez a la docencia. En la actualidad es docente en la Universidad Central de Venezuela en la Escuela de Artes, en la Escuela Superior de Artes Escénicas Juana Sujo, en las materias de historia del teatro y cultura general, y en la Universidad José María Vargas, en la Facultad de Arquitectura y Artes Plásticas. La entrevista fue realizada el 27 de abril de 2025 en los espacios de Trasncho Cultural (Lugo 2025).

La Asociación Venezolana de Crítica Teatral^{xxv} se fundó en el año 2012. Lugo es miembro fundador, junto con Edgar Antonio Moreno Uribe, Carlos Herrera, Bruno Mateo, Walter de Andrade, Luis Alberto Rosas. El primer presidente fue Edgar Antonio Moreno Uribe, el segundo Carlos Herrera, el tercero Luis Gustavo Chacón, después Luis Alberto Rosas, que estuvo en toda la pandemia y por cuatro años, y actualmente Lugo. Los miembros actuales incluyen Luis Alberto Rosas, Yoyiana Ahumada, Zara Fermín y José Pizano. Lugo lleva dos años como presidente de la asociación.

Lugo escribió crítica teatral en diarios como El Nacional, El Diario de Caracas, Tal Cual, y tiene un blog de crítica. También publicó crítica en el Celcit Venezuela^{xxvi}. Ha sido jurado e invitado del Premio Municipal de Teatro, el Festival de Teatro de Oriente, el Festival de Teatro de Occidente el Festival de Teatro de Caracas que organizaba la Alcaldía de Caracas, por la Compañía Nacional de Teatro cuando se hizo esa experiencia de los 24 estados haya teatro. Desde el año pasado está escribiendo pequeños comentarios en su Instagram, en los estados e historias, que él llama mini-críticas. Además, es jurado del Premio Marco Antonio Ettedgui de Jóvenes Creadores.

Cuando se le pregunta a Lugo sobre los cambios que ha observado después de la pandemia, Lugo cree que no ha habido mucho cambio en el consumo de teatro, sobre todo en Caracas. Las obras más exitosas son obras de comedia y de relaciones de pareja. Lugo dice que el año pasado

(2024) fueron dos obras que hablaba de relaciones de pareja, *Bajo Terapia* que fue la obra más vista el año pasado, y la otra es *¿Si o No? Terapia de Pareja*, donde había un juego y una resolución distinta al final. Lugo, luego de su estreno este año 2025, pronosticó que *Perfectos Desconocidos* iba a ser la obra más vista, y así ha sido.

Lugo comenta que antes de la pandemia siempre ha habido la tendencia, por la situación política en el país, de no ir a dramas, sino acercarse cada vez más a la comedia: “eso no se perdió postpandemia” (Lugo 2025). Según Lugo gusta más ahora:

La gente quiere disfrutar, no quiere revivir lo que sufrió, o si murió algún familiar. Entonces, la comedia sigue siendo un fuerte dentro del teatro venezolano, una comedia ligera, de relaciones de pareja, de relaciones familiares, actual, enfocado también hacia un trabajo de lo psicológico, que pueda acercarse, a veces, un poco a la violencia de género, visto en *Bajo Terapia*. (Lugo 2025)

Lugo comenta, sin embargo, se están retomando desde hace un tiempo los clásicos, o retomar obras que ya se montaron, y que se vuelven a remontar postpandemia:

Sucedió, por ejemplo, con *Diógenes y las camisas voladoras*, que tuvo un primer montaje, y tuvo un segundo montaje en el año 2025. Sucedió también con *Lección de flauta*, clásicos como *Profundo* por la Compañía Nacional de Teatro de José Ignacio Cabrujas, la Compañía Nacional de Teatro montó también *La quema de Judas* de Román Chalbaud, así como la de otros autores. (Lugo 2025)

Lugo observa que el teatro histórico, el teatro que podríamos llamar teatro clásico venezolano, sigue estando presente, y tiene su público también:

El año pasado, cuando se montó “La hora menguada” de Rómulo Gallegos, se retomó un clásico para llevarlo a teatro, mostrando que el teatro clásico no ha perdido su interés, pero siempre al lado de la comedia que es la que nos acompaña, y la que verdaderamente mueve la taquilla teatral. (Lugo 2025)

A la pregunta si ha bajado el nivel de público, y si ha habido cambios en las audiencias, el público, Lugo observó que fue muy complicado que la gente volviera al teatro:

Primero se abrió el cine antes que el teatro, y cuando se hizo teatro, por ejemplo, que no estaba todavía la temporada fuerte, refiriéndose a la actual cartelera en el Centro Cultural Chacao, el Trasncho fue uno de los que primero abrió, la gente se acercó muy poco a ver las obras, porque había miedo, las sillas separadas, todo el mundo con tapabocas. (Lugo 2025)

Lugo fue al Teatro Nacional, a ver un montaje de la compañía nacional, todos con tapabocas y separados. Para Lugo, al público le costó mucho acercarse, y observó a partir del Carnaval del año 2023, con la obra *Laponia*, hasta octubre de ese mismo año, un gran boom en el teatro:

La gente se estaba acercando a todas las salas, independientemente de donde estaba ocurriendo el teatro, en la sala Rajatabla, el Teatro Alberto de Páez Mateo, que es la Compañía de Teatro, el Centro Cultural BOD. que ahora es el Centro Cultural de Arte Moderno, se empezaron a acercar cada vez más. Se retomaron también, un clásico como *Divorciadas Evangélicas y Vegetarianas*, que es una obra icónica en su momento de la primera dramaturgia de Gustavo Ott, que también se retomó. El público se ha ido acercando poco a poco, pero Lugo nota que se ha perdido un público, porque si no le gusta el teatro, no vuelve. (Lugo 2025)

Lugo comenta, conversado dentro de la asociación, que Yoyiana Ahumada comentó de unos amigos que le dicen que no quieren volver a ver teatro si la obra no le gusta. Lugo también observa un público reticente, un público que no está interesado en ir, un público que se acerca, no sabe qué va a ver, y si no le gusta, lo probable es que no vuelva.

Lugo lo atribuye a que no sabemos cómo orientarlo, cómo acercarnos con la publicidad, ya que la publicidad también cambió:

Ya no se hace por periódico, se hace por radio y por redes sociales esencialmente, y tenemos ese público que también se ha mudado al streaming, un público que está más interesado en ver qué está sucediendo en las plataformas de Netflix, Max, Disney Plus, que posiblemente se quede en eso, y no se acerque a ver teatro. (Lugo 2025)

Lugo apunta que también ha habido teatro en streaming: “uno puede ver en Disney Plus musicales de Broadway, muy bien filmados y bien hechos” (Lugo 2025).

En la actualidad, Lugo observa que hay un público que sí se ha ido acercando poco a poco:

El público que se acerca más a la comedia, que ve otras cosas, público ya del mismo teatro que nos vemos a nosotros mismos, que siempre ha sido así, gente de teatro, si tiene la posibilidad, va a ver las otras obras, la del a otro. (Lugo 2025)

Lugo resalta el fenómeno de la Caja de Fósforos, que en su momento tuvo un público muy seguidor:

Cuando se hicieron los festivales de teatro contemporáneo estadounidense, y el festival de teatro europeo, posteriormente, el último festival de teatro norteamericano, no tuvo la incidencia, ni la asistencia de público que tuvo en los festivales anteriores. La Caja de Fósforos retornaron a su actividad después de la pandemia con una obra que se presentó en la parte de afuera de la sala, sin cobro de entrada, solicitaban una colaboración. Posteriormente, han presentado obras muy puntuales que han funcionado, y obras que no ha habido cantidad de público. En la obra *Agatha Christie y Amelia Earhart*^{xxvii} se llenó, sobre todo con jóvenes, muchos que estaban yendo por primera vez a la Caja de Fósforos, una obra que les hablaba de figuras históricas. (Lugo 2025)

A la pregunta sobre el efecto de la situación de la economía en el teatro, Lugo responde que la parte económica indudablemente afecta, pero, por ejemplo, recién había asistido a la obra *Tres reinas*^{xxviii}, y uno de los productores del Centro Cultural Chacao le informó que estaba prácticamente llena. No agotaron, pero estaba muy lleno el teatro, con entradas de 10, 15 y 20 dólares, concluyendo que hay gente que puede pagar, con la sección de 20 dólares llena completamente.

Lugo ha observado que los artistas que actúan influyen en la asistencia, a quién quiero ir a ver al teatro. En este caso, el factor precio no se considera relevante ya que el público está dispuesto a pagar a pesar de un aumento en el precio de las entradas, como se observó recientemente con entradas de 10 dólares subieron a 12 dólares, una de ellas *Perfecto Desconocido*, y Lugo prevé si aumentan la entrada a 15 dólares, la gente lo va a pagar, porque la gente está interesada en esa obra.

Lugo ha notado una preferencia en obras con contenido psicológico luego de la pandemia.

Con respecto a la salida de millones de personas de Venezuela, Lugo responde que hablar de los que se fueron no es importante para el público porque ya no están, y tendremos que hablar de los que se están quedando y los que están asistiendo al teatro.

Con respecto al boom de ofertas teatrales en el año 2023, luego de la pandemia, Lugo recuerda que el año 2022 fue muy duro, y en el año 2023 despegó, hasta octubre que bajó la asistencia, hasta aproximadamente febrero del año 2024. Lugo observó que se incrementó la oferta, el público está asistiendo, pero hay que darle variedad.

Los proyectos han estado muy contados, muy particulares, vuelven con obras previamente montadas pensando en ¿vendrá o no vendrá público? Por otro lado, como ejemplo la producción de la Compañía Nacional de Teatro, ellos siguen haciendo obras con el público

que vaya, porque hay un cierto presupuesto. La Caja de Fósforos ha conseguido, a través de la embajada de España en su momento, apoyo con el proyecto del teatro del siglo de oro^{xxxix}, y con la embajada de Francia en la obra *Palabras cruzadas*^{xxx}. (Lugo 2025)

Lugo comenta están montando este año (2025) las obras que se escribieron el año pasado (2024), y están escribiendo las que se van a presentar en lectura dramatizada este año (2025), y que posiblemente se monten el año que viene (2026): “la Caja de Fósforos está recibiendo un apoyo que les permite sobrevivir, y probablemente las ventas de entrada del público no sea una presión” (Lugo 2025).

Lugo nos advierte que otras salas, como el Centro Cultural Chacao, y Trasncho viven del público, y otro espacio es el Centro Cultural de Arte Moderno, se vuelve complicado presentar proyectos nuevos, sobre todo pensando si van o no van a ser exitosos, prefiriendo la comedia que les ha dado resultado, distanciándose de un texto con mayor profundidad: “lo vemos cuando Basilio Álvarez montó *Laponia*, y luego *Perfectos Desconocidos*, texto con mensaje manejado con comedia. Así como *Bajo Terapia*” (Lugo 2025).

Con respecto a Trasncho, Lugo señala que en su sala Espacio Plural, tiene una oferta distinta que hace que se esté acercando al público, por ejemplo, el Festival de Jóvenes Directores. En este festival, Lugo advierte que solamente las obras más vistas fueron las dos producidas por Humberto Viteri^{xxxi} con la obra *80 dientes, 4 metros y 200 kilos*, y la obra *Luna de Agua en Potosí*^{xxxii} de Karin Valecillos, pero cuando tuvieron la temporada, no les fue tan bien, porque pareciera que el boca a boca de los amigos, y los que iban a ver la obra en ese momento funcionó, pero después el público le interesó ver otra cosa.

A continuación, a la pregunta de cómo ve el teatro del futuro a corto plazo, Lugo considera que siempre va a haber comedia, y también aquel creador, que pretendiendo venderte una visión cómica, quiere decir algo con su teatro: “ejemplo, Luigi Sciamanna^{xxxiii} que está trabajando en obras como *Los Hombros de América*, y en *Perfecto Desconocido*, que cuando muestra su teatro, quiere decirte algo más allá, y él va a seguir haciéndolo en ese caso.” (Lugo 2025)

Lugo también menciona a Javier Vidal^{xxxiv}, que retoma un teatro histórico, y algún teatro también de visión contemporánea, como en *Madres*^{xxxv}, donde se quiere decir algo contemporáneo independientemente, pero en el fondo, hay una búsqueda dramaturgia. En *Paradís* habla de la

migración de un momento, y de lo que podría haber sido un país que era visto como atractivo para los migrantes de ese momento. Lugo ve que Vidal siempre retoma eso, y siempre va a estar presente en su perfil.

Con respecto al Centro Cultural Chacao, Lugo considera que es un perfil que todavía se está haciendo, que ha conseguido ya su público, se está acercando, y que ha ido equilibrando su oferta como, por ejemplo, *Tres Reinas*, presentando los espectáculos de Mimi Lazo^{xxxvi}, *La Hora de Menguada*^{xxxvii}, *Un Recuerdo Después del Holocausto*^{xxxviii}, *Casas Muertas*^{xxxix} que estuvo muy bien de público, volviendo a obras adaptadas de la literatura que le habla al país desde lo pasado, para hablar del presente, y eso atrajo un público.

Lugo advierte que las temporadas han cambiado. Son temporadas de una semana, salvo excepciones en Trasncho con el *Perfecto Desconocido*, que Lugo prevé que no se bajará hasta que se agote todo el público: “probablemente en unos dos o tres meses, que es más o menos el promedio de lo que lo que se mantuvo en su momento *Bajo Terapia*” (Lugo 2025).

Para Lugo la estrategia son temporadas que son como un momento de destello, se baja y vuelve otra vez el mes que viene, con otro momento de destello, y así sucesivamente.

Siguiendo con Trasncho, Lugo ha observado que están presentando cosas distintas. Se han abierto a conciertos, a espectáculos de stand-up comedy^{xl}, a un circo teatralizado como *Rapsodia Circense*^{xli} que es un homenaje a Freddie Mercury.

Lugo observa que el teatro va a tener variedad, pero se pregunta si va a responder al público: “¿hay público para tanto?” (Lugo 2025), y Lugo considera que se verá con cada una de las obras.

Lugo considera que un teatro que no termina abrirse es el teatro para niños y jóvenes. Lugo considera que el teatro para niños ha tenido muy poco público en todas las obras que ha ido a ver, preguntándose qué es lo que está pasando con acercar al niño: “¿al niño le interesa ir a ver el teatro?, porque comúnmente quien decide la obra de teatro es el padre, entonces hay que enamorar al padre para que el niño vaya” (Lugo 2025).

Para Lugo, el teatro infantil postpandemia no ha funcionado completamente, y antes de la pandemia tenía su público cautivo: “se necesitan nuevas estrategias, porque esos niños serán los espectadores del futuro” (Lugo 2025).

Así como el teatro para jóvenes, que tiene un público muy restringido, ¿el joven le interesará? Lugo recomienda volver a capturar a través de los padres para que vaya y lleve al joven, y que el joven se acerque, se enfrente consigo mismo, viendo unas obras que le hablan a ellos, Lugo considera tiene un público muy limitado, y el teatro para adultos sigue siendo el que tiene más público en la actualidad, y así ha sido siempre, aparentemente, y no piensa que eso cambie

Sobre sus recomendaciones para esos jóvenes dramaturgos que se están iniciando, Lugo responde: “la gente tiene a veces que hacerse sus espacios, no podemos esperar a que nos consigan productor” (Lugo 2025). Lugo menciona un fenómeno actual llamado Tapete Teatro^{xlii} de Antonio Cuevas^{xliii} y Daifra Blanco^{xliv}, donde están formando desde hace un tiempo en varios lugares, y ya tienen un espacio como tal: “montaron una versión de *El malentendido* de Albert Camus^{xlv}, llamada *En alguna parte existe el mar*^{xlvi}, y le ha ido bien de público” (Lugo 2025).

Lugo nos recuerda las salas alternativas, como el teatro San Martín de Caracas:

Por ejemplo, donde se está retomando temporada, pero la pregunta es ¿qué se está haciendo para llevar público para allá? La Sala Rajatabla sigue presente con un perfil bastante cambiante, donde a veces tiene obras que le ha ido muy bien, otras muy mal, obras de mejor calidad, obras de una calidad regular, a veces un teatro bastante underground^{xlvii} que a veces se presenta ahí, y que es importante ver, y Lugo, todo lo que se presenta en la Sala Rajatabla, lo ve porque lo tiene muy cerca de su casa. (Lugo 2025)

Lugo resalta la obra que presentaron en el último festival, *Yerma entre poemas*^{xlviii}, que estuvo bien de público, trabajo de la gente que se acaba de graduar en el taller nacional de teatro de Rajatabla, que está montando desde el punto de vista profesional, viéndose que el público se acercó y lo disfrutó. Producto de otro taller es *Ellas y la muerte*^{xlix}.

Lugo menciona otro grupo teatral, Centro de Creación Artística TET^l, que ha tenido un público bastante inconstante, ya que no tienen temporadas completas, y lo que se presenta ahí es muy particular. Sin embargo, en ocasiones, como una muestra final, y una obra con Diana Peñalver^{li}, lograron llenar la sala, abriendo dos días más, mayoritariamente gente de teatro, amigos, y personas que fueron para ver a Diana Peñalver.

Por otro lado, Lugo señala la apertura de las salas de UNEARTE^{lii} bajo la supervisión y coordinación de Costa Palamides^{liii}: “en la sala Anna Julia Rojas se presentó *El origen de las*

especies^{liv} y Lugo nos comenta que tuvieron funciones llenas. También la sala Horacio Peterson tiene funciones, como *Desplazados*^{lv} que tuvo buena aceptación” (Lugo 2025).

Otro espacio que Lugo describe como espacio underground, donde los dramaturgos jóvenes pueden presentar sus obras es EL Galpón^{lvi}, donde se presentó Javier Mesones^{lvii}, y que permite a estos jóvenes experimentar y conseguir un público.

Lugo menciona otro espacio que recientemente se reactivó es La casa del artista^{lviii}, y el año pasado (2024) presentaron una obra, una versión de una obra de Darío Fo, que, según Lugo, no quedó muy bien, pero están tratando de tener un elenco estable. Otra obra es *Yerma*^{lix}.

En lo que respecta a los elencos estables, Lugo considera que prácticamente ya no existen en el teatro venezolano. Las obras son realizadas por convocatorias, y Lugo comenta que, quizás, un elenco estable es Javier Vidal^{lx} con Julie Restifo^{lxi}, con sus hijos Jan^{lxii} y Josette^{lxiii}, ya que son familia.

Lugo también incluye a la Compañía (Nacional de Teatro) que ha intentado, de cierta manera, hacer un elenco estable: “actores como Francis Rueda, Álvaro Ríos, Aníbal Grun, por su trayectoria pueden entender cómo trabajar un personaje, pero a los jóvenes, es a los que hay que dar más apoyo en esos elencos estables” (Lugo 2025).

Lugo comenta que Rajatabla también está intentando formar una especie de elenco estable, para que los actores asuman otros personajes, y así haya una evolución dentro de una agrupación y crecimiento.

Lugo, para los jóvenes, dice que no se deberían quejar. Tienen que buscar los espacios, presentarse, y tratar de arrastrar el público que necesitan para su obra.

Según Joaquín Lugo, el teatro venezolano postpandemia mantiene la comedia como motor de taquilla, mientras los clásicos siguen vigentes para un público específico. La recuperación de audiencias ha sido lenta pero sostenida desde 2023, aunque persisten retos frente al streaming y la fidelización del público. La economía influye, pero el interés por ciertas obras y actores demuestra que aún existe disposición a pagar por teatro de calidad. El teatro venezolano vive un momento de diversidad, pero con fuerte dependencia de la taquilla. La comedia es la apuesta segura, aunque algunos creadores buscan profundidad. El teatro infantil y juvenil es el gran reto: necesita nuevas

estrategias. Los espacios alternativos son vitales para los jóvenes dramaturgos. Los elencos estables casi han desaparecido, salvo excepciones familiares o institucionales. Recomendación a los jóvenes: no quejarse, crear espacios y atraer a su propio público.

Irvin Peña / Gestor cultural

Irving Peña, Director Ejecutivo del Teatro Teresa Carreño^{lxiv}, egresado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador^{lxv}, Instituto Pedagógico de Caracas^{lxvi} en el área de Educación Musical, y en los últimos 11 años ha sido parte de la Junta Reestructuradora y Director Ejecutivo del Teatro Teresa Carreño. Sus estudios musicales iniciales fueron dentro del Sistema de Orquestas (Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela^{lxvii}) como músico clarinetista. Ha realizado proyectos en el área de comunicación y proyectos culturales en espacios alternativos. Formó parte de la fila de clarinetes de diferentes orquestas sinfónicas juveniles, ha sido docente de educación media, y de proyectos pedagógicos no formales. La entrevista fue realizada el 09 de mayo de 2025 en la oficina de Peña en el Teatro Teresa Carreño (Peña 2025).

A nivel de gestión cultural, Peña inició como miembro fundador de un proyecto denominado Parque Cultural Tiuna el Fuerte^{lxviii}, que está ubicado en el Valle^{lxix}, su primera experiencia en materia de gestión de un recinto cultural de arte urbano, dirigido fundamentalmente a jóvenes y la interacción con la comunidad. Antes de llegar al Teatro Teresa Carreño, estuvo en un canal de televisión, en Venezolana de Televisión^{lxx}, como asistente a la presidencia del canal.

Cuando Peña es designado como parte de la junta reestructuradora del Teatro Teresa Carreño, lo considera momento muy interesante porque llegar al Teatro Teresa Carreño con un mandato intervención primero^{lxxi}, y luego de reestructuración, el mandato de intervención fue una herramienta muy poderosa que ha ayudado a que los cambios se puedan percibir en la actualidad.

Peña considera que el nacimiento del Teatro Teresa Carreño fue un tanto tormentoso, por haber sido un proyecto que inició inicialmente fuese una sala de concierto, de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, y que el que había propuesto ese proyecto era el señor Ríos Reyna^{lxxii}, que falleció años después en Nueva York. El proyecto pasó de ser una sala de concierto a convertirse en un

teatro que incluye producción, lo que requirió una adecuación en términos arquitectónicos e ingeniería. Los sistemas de plataforma y sistemas de mecánica teatral, fueron agregados como solución al cambio de un proyecto que iba a ser una sala 360, una sala donde el público iba a estar ubicado alrededor del escenario a convertirse en un teatro a la italiana donde el escenario está de frente.

Peña considera que esos cambios hicieron que el modelo de gestión, en ese momento en Venezuela, era un modelo donde las grandes figuras, como artísticas, tenían también responsabilidades de gestión, y se acostumbraba a darle (a esos artistas) ciertos espacios que eran de la institucionalidad pública para la gestión independiente, y por suerte el Teresa Carreño tuvo un espacio institucional. Esto provoca que en la misma infraestructura convivieran diferentes instituciones en el mismo espacio. El sistema de orquesta, por ejemplo, era una que se le había asignado a la sala José Félix Rivas para la gestión de la misma. Otros, como Danzahoy^{lxxiii}, la Compañía Nacional de Teatro^{lxxiv}, y la oficina del Maestro José Antonio Abreu cuando fue ministro, convirtiendo al Teatro Teresa Carreño en un complejo cultural donde convivían diferentes actores.

Peña considera que tuvo sus pros y contras, y debilitaron la institucionalidad del teatro, ya que una misión fundamental de la dirección de un teatro es el mantenimiento de la edificación, y se convierte en un espacio que es de todos, pero es de nadie, y si las tareas, y responsabilidades, no están claras, eso puede afectar el mantenimiento, y la gestión de una institución. Peña continua que, en los años 80 y 90, el teatro era una edificación relativamente muy joven, nueva. Se inauguró en el año 1983, y es en 1984 cuando realmente comienza su actividad permanente e ininterrumpida, porque una vez que se hizo el estreno, se tuvo que parar el teatro para ajustes finales. En el año 2000, para la cumbre de la OPEP^{lxxv}, se le hizo al teatro intervenciones mayores porque la edificación estaba seriamente afectada por falta de mantenimiento.

Peña recuerda, que en 1997 tocó por primera vez en la sala José Félix Rivas, y su impresión fue que el Soto^{lxxvi} que estaba en la parte exterior estaba completamente desvalijado, siendo restaurado más o menos en esa época, en el año 2000.

El principal teatro hasta la creación del Teatro Teresa Carreño era el Teatro Municipal^{lxxvii}, y era necesario un teatro moderno donde albergar las grandes obras escénicas y musicales en la ciudad de Caracas.

Respecto a la recuperación del teatro, Peña considera:

Contar con una herramienta como fue la intervención permitió ir, revisar cómo fue la historia de nuestro teatro, cuál era el modelo de gestión de la época, y precisar cuál era el modelo que se iba a imponer en los próximos años. Inicialmente, las primeras actuaciones que hizo la Junta Interventora fue resolver situaciones de carácter laboral. Todas ellas se regularizaron en ese momento. También identificar las carencias de ciertas herramientas, fundamentalmente el audio, una de las necesidades más prioritarias en ese momento, con una adquisición importante en materia de audio, tanto en todo el sistema de amplificación sonora, como una deuda histórica que había aquí en el teatro que era resolver la situación acústica de la sala Ríos Reyna, y se logró a través de un sistema de acústica electrónica variable. (Peña 2025)

Peña, con respecto a la recuperación de la Sala José Félix Rivas, nos cuenta:

Estuvo ocupada desde el año 1976 hasta el año 2010 por el sistema de orquesta, hasta que fue construida su sede, y esos espacios después fueron ocupados por la Compañía Nacional de Música y el Ministerio de la Cultura. El área de camerinos de la Sala José Félix Rivas estaba ocupada por oficinas, sobre todo el nivel 2, los espacios de emergencia, y ciertas áreas de camerinos eran oficinas del nivel 2 y nivel 3 de la sala. Finalmente, el teatro, por primera vez desde su fundación, tuvo el control a partir del año 2014 de la Sala José Félix Rivas. (Peña 2025)

Peña advierte que esta situación se presenta en otros espacios que hay en nuestra ciudad, espacios teatrales donde las áreas que son funcionales para su actividad están siendo ocupadas para otros fines.

Peña comenta que no fueron ajenos a la situación económica, dificultando todos los cambios que debían realizarse, las reparaciones, sustitución de equipos, instalación de nuevos, y trabajos de mantenimiento mayor.

Ya en lo artístico, Peña indica que en el año 2015 iniciaron la creación de cuerpos estables, y realizar sus primeros proyectos artísticos^{lxxviii}, entre ellos Teresa Danza Contemporánea (2015)^{lxxix}, Teresa Danza Kalle (2017)^{lxxx} que es un cuerpo de danza urbana, el proyecto Ballet Juvenil (2017)^{lxxxi} para formación intermedia profesional para jóvenes bailarines, que les permitiría tener generaciones de relevo, y poder incluso, cuando alguien se iba buscando otros destinos, poder tener donde, localmente, poder suplir esa falta. Peña comenta que el modelo de

gestión pasado era muy similar a las compañías internacionales, que contrataban a las grandes figuras internacionales de la región, y su mayor preocupación era tener un cuerpo de baile fijo, sin embargo, también incluso traían personas a engrosar los cuerpos de baile en materia de danza.

Con respecto a la ópera, Peña nos dice que en la ópera era un coro acompañante, amateur, ya que la Fundación Teresa Carreño es anterior al edificio, compuesto por amantes de la ópera, una masa vocal que acompañaba a las grandes figuras internacionales. Incluso el horario de ese coro tenía un horario nocturno. Después que ellos cumplían sus jornadas laborales en otros espacios, venían sus prácticas acá, y después se fue profesionalizando. Antes de la pandemia hubo un proyecto que duró poco tiempo, y después de la pandemia, en el año 2022, se creó el proyecto Ópera Teresa Carreño^{lxxxiii} con 60 cantantes.

Sobre los efectos de la pandemia, Peña menciona que el 2 de enero del año 2014 inició como director ejecutivo del teatro, y todo ese trabajo (artístico) se hizo en paralelo de las actividades, o las acciones, que tenía que hacer la Junta Interventora, y la operatividad que tenía que cumplir el teatro, teniendo la potestad, incluso, de la paralización de las actividades del teatro, pero nunca tomaron esa decisión por ser muy peligroso en una institución cultural, que pudieron generar unas consecuencias que son irreversibles.

La paralización irremediable en la pandemia, les ayudó para poder hacer las intervenciones en materia de infraestructura que necesitaba el teatro, entre ellas, la primera, la independización del sistema de aire acondicionado del Parque Central^{lxxxiii}.

Peña, en su posición, le tocó valorar, tanto lo operativo de la edificación, entender la infraestructura, hacerse acompañar de profesionales, teniendo la suerte de contactar al mismo Tomás Lugo^{lxxxiv}, uno de los arquitectos que formó parte del teatro, y se generaron diez tomos de todo el proyecto de rehabilitación integral que necesitaba esta institución, pero también entender lo artístico, para quién está dirigida la programación, las actividades y acciones.

Peña comenta:

Teniendo coherencia en que somos una institución pública, que casi el 100% del presupuesto es público, salvo algunas aportaciones que hacen gente amiga del teatro, compañías privadas, organismos internacionales y países amigos, el presupuesto fundamental del teatro es público. Entonces hay que tener un fuerte equilibrio entre lo

operativo que corresponde a la edificación, lo artístico y lo técnico, vinculado al objeto social, como está escrito dentro del acta constitutiva. (Peña 2025)

Con respecto al aspecto económica, Peña comenta:

la paralización que generó la pandemia, el país, las instituciones culturales, no están de espalda como van las situaciones económicas y sociales. A nosotros nos afecta, y muchas veces nos afecta de primero. Entonces el país, justamente unos meses antes, comenzó a sentir una recuperación y una estabilización en materia económica y política, y esa estabilidad también nos impactó de un punto de vista positivo. El presidente de la República ordena que se levante un proyecto de aire acondicionado para el teatro. Entonces, se hacen los estudios para instalar nuestro propio sistema de generación de agua helada. Y teniendo el control de todo el edificio, incluyendo un terreno a parte adicional que era el vivero del Parque Central, que nos fue otorgado durante esas acciones que se hicieron anteriormente, ayudó a tener un espacio para instalar el chiller. Y comenzamos el trabajo, se decreta el proceso de pandemia y por supuesto de las restricciones en materia de movilidad que tenían las personas por ese momento. Y eso nos ha ayudado para detener las actividades, y concentrarnos en la recuperación. Esa recuperación estuvo de la mano también con parte de los trabajadores del teatro. Aquí hay gente que está incluso desde la construcción del teatro. El maestro Luis Patiño fue uno de los carpinteros especializados que se contrató en su época para instalar el piso de pino de la sala Ríos Reyna, y ahora tiene muchos años de jefe de Tramoya. Son gente que conoce muy bien esta institución desde hace muchos años. Entonces lo convocamos a ellos también. Fue un esfuerzo bueno con tantos especialistas externos, empresas y que logramos hacer una gestión del proyecto. (...) Tuvimos aquí un espacio, una pausa en materia artística para realizar, y también digerir, todos esos años, y todas esas situaciones que también son muy atípicas. (Peña 2025)

Con respecto a la experiencia de vivir y trabajar en Venezuela, Peña remarca:

En Venezuela quizás nos enfrentamos a situaciones que nos permiten un nivel alto de resiliencia, y que si no nos sabemos aprovechar pueden ser muy... pueden generarles a las instituciones, y a las experiencias culturales, un impacto negativo muy fuerte. Pero también hacía falta como un espacio para analizar qué era lo que habíamos hecho, qué proyectos tenían un potencial que había que concentrar ahí la fuerza, y marcar una nueva etapa dentro del teatro. Entonces la pandemia, para nosotros, a pesar de que para otras instituciones fue mortal prácticamente, algunas de ellas no se pudieron recuperar, pero para nosotros fue una pausa importante, constructiva, exactamente. Ahí comenzaron los primeros resultados, se hizo todas esas intervenciones que son públicas, todas esas intervenciones en materia de infraestructura y estando todavía en (...) se había decretado una suerte de restricciones a la población para evitar el contagio, y que se comenzaron a generar una suerte de flexibilizaciones para ir progresivamente a lo que eran las semanas flexibles. (..) Esos días, nos tocó ir pensando de cómo reactivamos de una situación tan complicada, como la pandemia mundial, que las artes escénicas requieren de presencialidad, y que requieren de la interacción entre las personas, sobre todo la danza, por ejemplo. Y que necesitamos un espacio físico para hacer las prácticas, y allí supimos que los bailarines y bailarinas hicieron milagros para mantenerse en entrenamiento. Hacían sus prácticas en sus casas mientras estaban en sus hogares. Bueno, se generó toda una red de colaboración, hubo maestros que daban clases vía online, entonces maestros internacionales que, bueno, los muchachos podían ver clases con grandes, grandes maestros nivel mundial y sin ningún

costo. O sea, se mostró la fibra, y se sabía que esto era una situación de que si no había apoyos entre sí, sobre todo en la danza, iba a tener consecuencias, unas secuelas muy fuertes porque además el impacto psicológico de no saber si vas a volver a bailar, del miedo a la muerte por supuesto, y que lo que te hace feliz no lo puedes hacer, y que estás acostumbrado a todos los días en un salón de clases hacer un ensayo, unas prácticas, lo que llaman ellos la clase, su barrio, su centro, entonces se dio toda esta red de apoyo y se comenzaron a hacer algunas producciones, entre ellas una que se llama Flor de Limpia^{lxxxv}, entonces esa fue la propuesta de una bailarina que se llama María Cristina Rossel^{lxxxvi}, entonces en plena pandemia, ella hace, hacemos juntos esa propuesta y se hace parte de una coreografía pequeña que este año (2025) la pudimos ver en escena, ya desarrollada, ya después de todos estos años, son casi cinco años. Entonces, nosotros comenzamos, hicimos una gala inaugural, recuerdo, finales del 2021, donde participó los diferentes proyectos nuestros aquí del teatro, inmediatamente se hace la renovación, se hace la territorialización del proyecto Ballet Juvenil, se comienzan a crear los núcleos en el interior del país, fue muy acelerado, yo fui a diferentes estados. (Peña 2025)

Consideramos relevante mencionar, como un logro de la gestión dentro del Teatro Teresa Carreño, el no limitarse a la ciudad de Caracas. Peña nos cuenta:

Se hizo un proyecto inicial del juvenil antes de la pandemia, y luego, después de la pandemia, se crea la regionalización del proyecto, porque entendíamos que los muchachos, trasladarse a Caracas era muy difícil por todas las razones económicas, sociales y demás que son menores de edad, entonces lo ideal era que se concentraran en sus estados y que su proceso de formación intermedia profesional se desarrollara allí en sus propios espacios, entonces le hicimos una propuesta a los diferentes maestros que colocaran sus propios espacios físicos para que el proyecto funcionara. Y bueno, como pasa en la danza, hay mucha solidaridad y mucho deseo de contribuir. Y así fue, así nacieron estos proyectos que incluso los espacios privados de las escuelas, como en el caso del Ballet de las Américas^{lxxxvii}, colocó su propio espacio para el funcionamiento de un proyecto de estado, sin ningún costo. Y así el caso de (la isla de) Margarita^{lxxxviii}, el caso de (estado) Lara^{lxxxix}, la gente del (estado) Zulia^{xc}, ya todos tuvimos apoyo del Teatro Baralt^{xci}, en (estado) Yaracuy^{xcii} con la gente de Danzas Bruzual^{xciii}, y bueno, así se hicieron estos primeros núcleos que este año (2025) cumplen su primer ciclo, y ellos ya son muchachos que cierran sus ciclos ahí con una suerte de graduación de ese proyecto de ballet. (Peña 2025)

Posteriormente, Peña señala la creación de la Compañía de Ópera Teresa Carreño, en el año 2022, tras unas primeras conversaciones entre Isabel Palacios^{xciv}, Elisa Vegas^{xcv} y Miguel Issa^{xcvi}, un proyecto que impulsara, o reimpulsara la ópera venezolana, ópera hecha en Venezuela, estrenando el proyecto con una gala inaugural^{xcvii}.

Peña resalta sobre la compañía de ópera: Ahí pudimos mostrar lo que teníamos como potencial en pocos meses, se preparó esa gala con las voces que estaban seleccionadas, y ahora recientemente, el año pasado (2024) hicimos *Sempre Puccini*^{xcviii}, y uno nota como en tan poco tiempo, en menos de dos años, tenemos una compañía con crecimiento.

A la pregunta sobre la rapidez de los resultados, Peña responde:

Sí, ha sido rápido. (...) Es complejo, pero lo que hay es voluntad. La responsabilidad que uno tiene es poder identificar el deseo que tiene la gente para construir y hacer proyectos, si están bien planteados, y que pueden ayudar a un colectivo, los resultados son mucho más rápidos. Cuando son proyectos que persiguen algún tipo de parcialidad, algún tipo de apetencia desde el punto de vista técnica, personal o artística, por ejemplo, yo no lo señalo, pero si tuviera esas habilidades no lo hiciera. Como que algunos directores de algunos espacios teatrales terminan haciendo gestión con sus propias creaciones, entonces eso es una cosa que hay que verla muy bien. Yo creo que, como decía, los factores siempre tienen que haber un equilibrio y saber para dónde está dirigido el esfuerzo. Si somos un proyecto público, el beneficiario debería ser la mayor cantidad de personas en todas las áreas, tanto en las áreas profesionales, laborales y de trabajo, como a los usuarios, los asistentes, los espectadores de los proyectos. (Peña 2025)

Un aspecto que hay que resaltar, es la misión social del Teatro Teresa Carreño. A la pregunta de aprovechar al máximo la gran capacidad de su sala Ríos Reina, y que haya la mayor cantidad de gente posible que pueda disfrutar un evento, Peña responde:

Exacto, y hacerla, por supuesto, accesible a la gente. Si nosotros hacemos una ópera, no podemos pretender que el público sea el afectado desde el punto de vista de que una clase privilegiada que pueda pagar un boleto caro pueda ser la que pueda apreciar una ópera o un ballet. Si estamos recibiendo 90% o casi el 100% de financiamiento público, entonces debería haber un equilibrio entre poder tener algún tipo de retornabilidad al punto de vista económico para poder seguir haciendo arte y más cosas, sin sacrificar a las personas que puedan no pagar. Y tenemos boletos de 5 dólares en la Sala Ríos Reyna hasta 10 veces más caros. Y eso lleva impuestos, lleva una serie de factores que cuando vienes a ver, el 50% seguramente es lo que te permite de poder utilizar para operar esta institución que tiene esta particularidad. (Peña 2025)

Sobre otros proyectos, Peña indica:

Desde antes de la pandemia, tienen una vinculación muy fuerte con San Agustín del Sur^{xcix}, porque es una comunidad que está cerca del teatro, una comunidad organizada que desde hace muchos años viene generándose proyectos artísticos, una comunidad que ha colocado a la cultura y al arte como parte de su modelo de desarrollo local. Y el Teatro Alameda de San Agustín^c es como decir nuestro teatro hermano, nuestro teatro hermanito, y hemos hecho proyectos en conjunto, tanto con el Teatro Alameda como con “100% San Agustín”^{ci}, que es una fundación constituida por gestores culturales y que incluso en este momento en los espacios abiertos se está dando un festival que se llama “La Movida”^{cii} organizado por 100% San Agustín. Y tenemos un proyecto en San Agustín, un taller que se llama “Escuela de Ballet Teresa Carreño Alameda San Agustín”^{ciii}, que el Día de la Danza, que se ha convertido en la Semana de la Danza, pudimos ver esas muchachitas que ahora son ya adolescentes prácticamente y da mucha alegría ver cómo las niñas del barrio pueden tener la opción de hacer ballet, que no sea nada más una disciplina, que quien tenga el dinero para pagar una escuela de ballet, sean las que hagan ballet. Entonces bueno, da mucha felicidad ver esos proyectos que se han mantenido y cómo eso se puede ir escalando,

siempre vemos la posibilidad de poder tener un espacio para crear un piloto que pueda ser escalable y para resolver la situación, una situación problema. O sea, el teatro definitivamente debió, creo yo, desde sus inicios pensar en un sistema de formativo que estuviera dirigido por el teatro. Así vemos en los modelos más exitosos del tiempo teatral, de las casas de ópera. Por ejemplo, el Teatro Colón de Buenos Aires tiene su escuela, la Escala de Milán, la Ópera de París, etc. tienen un sistema articulado que permite pasar desde la experiencia inicial hasta la vida profesional. Si la dirige el teatro, o puede tener injerencia dentro de los sistemas formativos, va a orientar cómo es el modelo educativo y cuáles pueden ser los resultados. Entonces, en poco tiempo, este modelo de entrar en el área de formación con mucho esfuerzo nos está dando estos resultados y es lo que nos permite a nosotros tener al recurso humano. Sin voces no hay ópera, sin bailarines no hay ballet. Entonces, la forma de tenerlo y que sean venezolanos es a través de un sistema que apoya a la formación. (Peña 2025)

Uno de los proyectos donde se puede ver esa integración de otras escuelas, es el ballet El Cascanueces que se presenta en el Teatro Teresa Carreño, y al respecto Peña nos dice:

No solamente las de Teresa Carreño, sino muchas escuelas que hacen vida en Caracas, incluso algunas de ellas en el interior. Y que nos permite también tener una vinculación con quienes se están formando. Identificar potenciales. Identificar y ser lo más inclusivo posible. (Peña 2025)

Y en el marco de la inclusión: “el Teatro Teresa Carreño creó la “Agrupación Ubuntu”^{civ}, tenemos la agrupación de la “Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos”^{cv}, que tiene muchos años ya formada, y forman parte del Teatro Teresa Carreño” (Peña 2025).

Entre otros proyectos, Peña menciona el creado recientemente, el año pasado (2024), “Ensamble Contemporáneo de Caracas”^{cvi}, producto de la creación de la Dirección de Música Contemporánea. Peña resalta:

La gente no lo sabe, pero hay muchos profesionales del área de composición que no tienen quien les toque sus piezas. Y es una manera también de apoyar la creación nueva. Porque lo que hoy es un clásico, en algún momento fue algo nuevo y novedoso. Entonces, lo nuevo, la creación nueva, siempre hay que tratar de apoyarla. Aparte que somos un recinto que se dedica a los clásicos. Entonces, esa fue una manera de apoyar una corriente que apuntase a apoyar a lo nuevo, a la creación. Y que puede tener diferentes componentes donde se reafirma la identidad y que nuestras corrientes artísticas se puedan ir identificando. (Peña 2025)

Peña concluye:

Con todos estos proyectos a nivel artístico, quizás somos uno de los teatros, yo creo que incluso a nivel mundial, que tiene una cantidad importante de proyectos permanentes y cuerpos estables artísticos. Somos quizás uno de los mayores empleadores de artistas del país, institución que yo creo que es la que más disciplinas están en el mismo lugar, están

incluidas en el mismo lugar. O sea, que hay desde realizadores, o sea, zapateros, herreros, artísticos, pintores escénicos, utileros, sastrería, diseñadores de vestuarios, diseñadores de luces. Bueno, una gama grandísima de profesionales artísticos y técnicos, bailarines, músicos, intérpretes de diferentes áreas. Y al igual que el área de la investigación, la documentación, para nosotros también es muy importante, por eso está el Centro Documental que se ha venido reimpulsando. (Peña 2025)

Peña considera que un gestor cultural: “lo primero que tiene que saber es qué es lo que tiene, conocer la institución a la cual le está dirigiendo y encontrar las debilidades para convertirlas en una fortaleza” (Peña 2025).

Con respecto a las prácticas de gestión observadas en el pasado, Peña considera en el pasado, y lo ve como un fenómeno cíclico del venezolano, se debe saber cómo trabajar con proyectos que realmente sean sostenibles en el tiempo, y que sean estratégicos. Dejar de pensar en el corto plazo, sino en el largo plazo, ya que el corto plazo está muy vinculado a nuestras apetencias:

Si tenemos mucho ego, y queremos que nuestro nombre salga por allí, vamos a tener la tentación de que cuando tengamos dinero, hagamos un evento, y ese evento se diluya en el tiempo. O sea, para hacer una obra cara, lo único que necesitas es dinero. Entonces, se te puede abrir tu presupuesto, como he conocido de otras instituciones, en una sola obra. ¿Y qué hacen ustedes? Nosotros hacemos la Gran Aida, y nos gastamos de no sé cuántos millones. ¿Y el resto del año? No, no, eso es lo que hacemos. Y bueno, y eso es, queda como un punto cumbre. (Peña 2025)

Peña considera que el Teatro Teresa Carreño es por lo que producen:

Si nosotros nos convertimos en un recinto, nada más de alquiler, y es mucho más fácil, es más cómodo. Entonces recibe producciones, alquila los espacios, el establecimiento, y puede quizá tener unos números más o menos favorables. Pero no hay identidad, no hay apoyo a la creación, no hay ninguna acción estratégica. Una vinculación social, cultural, artística. Entonces, es una tentación que siempre está allí a la orden del día. Si tenemos una institución con todas estas herramientas, lo que podemos hacer es tratar de profundizar. Que las artes se desarrollen plenamente acá, que nos sintamos orgullosos. Que es una de las particularidades también que tiene esta institución. Hay mucha gente que está aquí en el teatro, que tiene muchos años trabajando en la institución. Y eso lo vamos a encontrar no solamente en el Tercer Carreño, en muchos teatros también del mundo vamos a encontrar gente que... Hay unos que, por supuesto, pasan y se forman y buscan otros espacios. Pero hay otros que se quedan y confían y sienten una gran vinculación con su institución. Al punto de considerar que esta es su casa. (Peña 2025)

Sobre los logros artísticos, Peña piensa que eso se logra con un sentimiento que tenemos los artistas, que es amor definitivamente:

Esto yo creo es la base. Y te permite superar los momentos difíciles y los momentos graves. Yo creo que uno no peca de romántico apelar a ese sentimiento. Es más, tienes que tratar de impulsarlo y hacer las cosas bien. Que por donde pase la gente esto brille. (...) que se sientan orgullosos de tener una institución como esta. Y no puede estar en una mala situación. Un gestor cultural tiene que ser una persona muy integral en esa visión.

Con respecto a la productividad, ventas de entradas, Peña, revisando estadísticas recientes, observó:

Casi 30.000 personas compraron un boleto para ver un ballet. En el caso de El Cascanueces, van 40.000 personas, donde se incluye las invitaciones que hacen a los bailarines, a las orquestas, a las instituciones aliadas, a las personas que tienen comunidades, o grupos que tienen un déficit desde el punto de vista económico, y hay que hacerle un subsidio directo. El teatro hace una o dos funciones comunitarias, y a su vez los trabajadores tienen un espacio durante todas estas funciones donde se les garantiza la presencia. Que 40.000 personas asistan, 30.000 compren un boleto a ver un ballet en Venezuela, y que se haya convertido en una tradición, es un indicador, demostrando que la gente está dispuesta a consumir cultura (...) que puedan pasar un momento agradable con la familia, pero también educarse, disfrutar, poder apreciar el nivel artístico y técnico. Ya la gente va creando un criterio. Compara los elencos, compara las interpretaciones de las orquestas porque ya el ojo y el oído se va afinando. (Peña 2025)

Peña considera que debe convertirse toda una experiencia positiva para los asistentes al teatro, desde que llegan hasta que termina la función.

Peña, sobre el progreso en la recuperación del teatro, lo atribuye a personas que son fundamentales, comenzando por el presidente de la Fundación que les ha dado todo el apoyo.

A futuro, Peña indica que el objetivo es que el teatro pueda seguir creciendo, tanto en su nivel artístico, pero también, permitiendo que este modelo de gestión pueda tenerlo otros espacios, como el proyecto Teatro Comunal de Guarenas (2023)^{cvi}.

Con respecto a la proyección internacional del Teatro Teresa Carreño, Peña indica que forman parte de la red Opera Latinoamérica^{cvi}, la Liga de la Ruta de la seda de Teatros^{cix} de la República Popular China, han realizado alianzas con el Teatro Bolshoi^{cx} de Moscú y con instituciones de Turquía, además de alianzas con instituciones, y organismos de estado en Venezuela.

Sobre sus planes a futuro, Peña indica:

La idea del futuro que nosotros tenemos es, que el teatro esté 100% óptimo, sea completamente actualizado, todos los espacios estén completamente renovados,

restaurados. En materia de trabajadores y trabajadoras, los salarios, todos sus ingresos económicos mejoren. Y nosotros no estamos en una competencia con nadie. Esos modelos quizás son de otros lugares o de otras regiones, pero somos los que creemos que la cooperación entre instituciones teatrales de países hermanos es fundamental para el fortalecimiento de esto, que es un valor universal (...) Un futuro, bueno, que nos llene de satisfacción ver cada uno de los espacios del teatro que estén completamente dotados y en funcionamiento perfecto. Porque creemos que la perfección permite caminar, caminar bien. La búsqueda de la perfección. (Peña 2025)

La entrevista con Irvin Peña, Director Ejecutivo del Teatro Teresa Carreño, revela una gestión cultural marcada por la resiliencia, la reorganización institucional y la creación de cuerpos artísticos estables. Peña destaca la importancia de equilibrar lo operativo, lo artístico y lo social en una institución financiada casi en su totalidad con recursos públicos. Bajo su dirección, el teatro ha impulsado proyectos de danza, ópera y música contemporánea, ampliando su alcance hacia comunidades y regiones del país. La pandemia, lejos de ser un obstáculo, permitió ejecutar obras de infraestructura y repensar la misión social del teatro. Su visión enfatiza sostenibilidad, inclusión y formación de talento nacional, consolidando al Teresa Carreño como un referente cultural venezolano con proyección internacional.

José Pisano / Gestor cultural

José Pisano es director de Trasncho desde hace cuatro años, desde el 2021, después de la pandemia. Sobre la actividad teatral, particularmente prepandemia, no la domina, ya que viene del área del cine. Se desempeña como director general de la distribuidora Cinematográfica Blancica^{cxv}. Ha sido director de programación de los cines Paseo^{cxvi} desde el año 2001. Es gerente de Warner Brothers para sus estrenos en cine en Venezuela. Está a la cabeza de una asociación llamada Asoinci, Asociación de la Industria del Cine^{cxvii}, que agrupa a los distribuidores de cine. Su experiencia personal con el teatro, básicamente es a nivel de espectador. Como nos cuenta Pisano, ve mucho teatro desde su adolescencia. Tiene en Instagram una cuenta que se llama Al Calor de la Butaca^{cxviii}, tuvo una columna en El Nacional con ese mismo nombre donde publicaba cada dos semanas, una reseña, más que una crítica sobre obras de teatro, la que ha conservado en Instagram, básicamente un registro fotográfico de todo lo que ve en producciones teatrales, danza, todo lo que tenga que ver con artes escénicas. Es miembro de la Asociación Venezolana de Crítica Teatral^{cxix}.

Pisano envió en formato audio por WhatsApp su respuesta a nuestras preguntas el día 26 de mayo de 2025 (Pisano 2025).

Su experiencia teatral postpandemia, los últimos cuatro años en el Trasncho, básicamente ha sido seguir la línea que mantiene el teatro, tanto la sala de teatro Trasncho, que es la sala grande, con más de 300 butacas, y el Espacio Plural, una sala pequeña de 108 sillas, que funciona como una sala experimental.

Pisano, como director del Comité de Programación de Teatros, apuestan a seguir presentando un teatro de alta calidad, de alta factura, tanto a nivel de textos como de producción, interpretación y montajes, enfocados a que por lo menos, todas las semanas, hubiese una oferta teatral en Trasncho. Pisano comenta que al principio fue algo duro, y hoy en día tienen, por lo general, dos obras presentadas los viernes, sábado y domingo en la sala grande, dos obras en la sala pequeña, primer y segundo horario, una oferta de al menos cuatro obras. Eventualmente incluyen una obra infantil o dos, y en sábado, o domingo, alguna actividad musical en la mañana. En la actualidad no es tan continuo como antes.

Pisano se puso como meta a finales del año 2021 a 2022, quien visitase Trasncho se encontrase con al menos una propuesta teatral en cada una de las salas: “volver a crear hábitos, que ha sido el gran problema, tanto en teatro como en el cine. Cuando la gente deja de ir a ver alguna de estas actividades, cuesta mucho volver a retomar el hábito” (Pisano 2025).

Pisano considera que continuar con una programación de nivel, y mantener constantemente una oferta, ha sido fundamental para poder recuperar al público, como de alguna manera lo están haciendo hoy en día.

Con el teatro, Pisano dice que no hay una base estadística que se haya llevado con regularidad. Pisano suele trabajar mucho con números en Asoinci, vinculada al cine, donde se lleva una base de datos de la industria del cine desde el año 1990. Pisano, para los cines Paseo, ha venido llevando estadísticas los últimos cuatro años. Pisano comenta que, para el teatro, tiene la data desde su ingreso el 2021 hasta la fecha, pudiéndose apreciar lo que ha significado su recuperación en estos cuatro años.

Pisano considera, salvo salas como Rajatabla, o el teatro Luis Peraza, son los únicos, no como centro cultural, si no, en el caso particular del teatro, que están operativos de manera regular todo el año, salvo cuatro semanas, las dos últimas del año, y las primeras del año siguiente, por vacaciones colectivas del personal.

Con respecto al público, Pisano ha observado que ha variado mucho:

Trasnocho, de alguna manera, por razones del propio espacio, siguen siendo un centro para personas adultos contemporáneos, por ser un espacio que le resulta cómodo a personas cercanas a los 40 años, o mayores, porque es un sitio tranquilo, así que su programación obedece mucho a ello. (Pisano 2025)

Pisano, como director del Trasnocho, ve como reto ofrecer alternativas de público para las distintas áreas. Para lograrlo, el Espacio Plural tiene una programación mucho más experimental, juvenil, que puede ser apreciada por el que gusta del buen teatro, pero no ciertamente por un público regular que va de manera eventual al teatro. Y para la sala grande, apuestan por un teatro que pueda ser disfrutado por una audiencia mayor.

Pisano no tiene ningún tipo de estudio con perfiles como edad, sexo, de sus visitantes, o espectadores teatrales. Tiene algo de información con el perfil de sus seguidores en las redes sociales, gracias a las herramientas que permiten hacerlo. Otro medidor es la venta por internet, porque hay personas de cierta edad que no prefieren comprar en presencial, en físico, y compran por internet.

Con respecto a actividades que promueven el teatro, Pisano menciona el Festival de Jóvenes Directores en la sala de Espacio Plural. Se realizó la décima edición este año (2025), donde participan jóvenes de hasta 35 años. Para el momento de esta entrevista estaban preparando la convocatoria para la que será la edición número 11, que iniciaría en febrero del próximo año (2026). Con esta iniciativa pretenden visibilizar lo qué está haciendo la gente joven, cuáles son sus ideas. Si bien el límite son 35 años, han recibido propuestas de un joven de 21 años de edad, permitiendo así apoyar a la nueva generación de creadores en la parte de teatro, e ir también evaluando lo que tiene que ver con el público.

La entrevista con José Pisano, director de Trasnocho Cultural desde 2021, ofrece una mirada a la gestión teatral venezolana en el contexto postpandemia. Con una trayectoria centrada en la industria cinematográfica, Pisano ha trasladado su experiencia en programación y análisis de

datos al ámbito teatral, priorizando la calidad artística y la regularidad de la oferta como estrategias para la recuperación del público. Su gestión se ha caracterizado por la diversificación de propuestas entre la sala principal y el Espacio Plural, orientadas respectivamente a audiencias adultas y jóvenes. El énfasis en la creación de hábitos culturales, la ausencia de estadísticas históricas en el teatro y la implementación de iniciativas como el Festival de Jóvenes Directores revelan tanto los desafíos estructurales como las oportunidades de renovación en el ecosistema teatral venezolano. Este testimonio constituye una fuente relevante para el estudio de la gestión cultural en contextos de crisis, al mostrar cómo la programación sostenida y la apertura a nuevas generaciones de creadores pueden contribuir a la resiliencia institucional y a la reconfiguración de públicos.

Javier Vidal / Actor, director, dramaturgo

Javier Vidal, director, dramaturgo, actor, televisión, teatro y cine, con 52 años de trayectoria profesional. La entrevista se realizó online y grabada en video el 27 de mayo de 2025 (Vidal Pradas 2025)

Vidal recuerda el inicio de la pandemia, y suspensión de las funciones teatrales, con la cancelación del estreno de la obra “El vestidor”^{cxvi} del GA80^{cxvii} en Trasncho Cultural, a estrenarse a principios de marzo 2021, siendo el día 13 de marzo cuando se declaró la pandemia en Venezuela.

Vidal, con la palabra cuarentena, pensaba que era como cuarenta días: “pasaron cuarenta días, par de meses, hasta que muchos nos comenzamos a dar cuenta que la cosa iba para largo, incluso más largo de lo que uno pensaba que iba a ser” (Vidal Pradas 2025).

Con respecto a la reacción ante esa situación, Vidal nos cuenta que Solveig Hoogesteijn^{cxviii}, la gerente general del Teatro Trasncho en ese momento, comenzó a llamar a la gente del teatro, entre ellos a J-Creativa^{cxix}, abriendo la posibilidad de hacer teatro online, ya que no podían abrir el teatro. Hoogesteijn aspiraba se pudiera abrir para el mes de julio o agosto de ese año, pero duró dos años prácticamente. Hoogesteijn comenzó a hablar con unas plataformas de producción de audiovisuales, y empezaron a grabar.

Vidal recuerda que la primera obra grabada fue *Paradis*^{cxx}, que se grabó y se transmitió en vivo, siendo vista por la familia de Vidal en España y en Estados Unidos. Después se grabaron *La Señora Ímber*^{cxxi}, actuada por Julie Restifo, *Primo Levi*^{cxxii} actuada por el propio Vidal, y su hijo Jan Vidal, un monólogo sobre Arturo Usler Pietri de nombre *Arturo es el hombre*^{cxxiii}, activándose prácticamente todos.

En el siguiente enlace pueden ubicar un reportaje sobre este evento de teatro online: <https://www.el-teatro.com/https-www-el-teatro-com-actores-venezolanos-pandemia/>

Vidal comenta que incluso en Inglaterra, y en Estados Unidos, se abrieron también las posibilidades de ver las obras que tenían online. Vidal recuerda que tuvo la oportunidad de ver el montaje de *Frankenstein*^{cxxiv} del Royal National Theater, y se llegó a pensar, en ese momento, que era un teatro para quedarse.

Vidal no asegura que ese teatro online se haya quedado. De todas maneras, por ejemplo, el streaming del Trasncho aún tiene esas piezas que pueden ser visitadas^{cxxv} por las personas que están fuera de Venezuela, porque indudablemente, el teatro es por esencia presencial. Para Vidal, el público, cuando le hablan de teatro, quiere ver teatro presencial: “es decir, quiere ver carne, quiere ver los sudores, los humores, quiere respirar el mismo aire que respiran los actores. Porque para otra cosa está la televisión, las plataformas, los cables, y está el cine por supuesto” (Vidal Pradas 2025).

Con respecto al teatro online, Vidal comenta que hubo muchos frenos, un grupo de gente que no quería, que decían que sí, sí es verdad, eso no es teatro, pero en esta condición de emergencia mundial global, Vidal pensó era una salida para la industria, incluso, y de alguna manera, queda como documento, como es el streaming del Teatro Trasncho, o del Grupo Theja^{cxxvi}, que sacó todas las obras que tenía grabadas, y quedan como documento, muy importante para los investigadores, y todo lo que significa crear una historia sobre la cultura occidental.

Un factor que provocó inconformidad con el teatro online, era la mala calidad de los servicios de internet. Como anécdota, Vidal comenta:

Sí, había muchos problemas, yo recuerdo una transmisión que quisieron hacer desde España, de *Tal para cual*^{cxxvii}, y fue un desastre, porque se caía la cosa, como era en vivo, pues era un desastre; yo creo que hoy en día ya se puede dar, todas estas cosas que estamos

haciendo online, la radio ha dejado de ser radio para convertirse también en un streaming. (Vidal Pradas 2025)

Con respecto a la reactivación de las actividades teatrales, Vidal nos recuerda que, en el año 2021, con sus palabras:

En este país, que es también muy suigéneris y perifrástico, decidieron hacer una semana radical y una semana elástica, nosotros empezamos a llamarla radical elástica, no tenía ningún sentido desde el punto de vista de la sanidad, de que una semana sí tenía que uno encerrarse en la casa, pero la siguiente semana uno ya podía salir de casa. (Vidal Pradas 2025)

Con la reactivación, Vidal pudo llevar a cabo la segunda temporada de *Paradis*, y describe esas temporadas como rarísimas, llegando a estar en cartelera nueve semanas, pero que finalmente eran cinco semanas o cuatro semanas, con un público esporádico, describiéndolo Vidal como epiléptico, extraño. Vidal cuenta que era muy difícil.

Con respecto al hecho de que el teatro fue el último espacio que se le permitió abrir después de la pandemia, Vidal contesta: “sí, porque éramos personas” (Vidal Pradas 2025).

Con respecto al público después de la pandemia, y la reciente diáspora venezolana, Vidal, en sus palabras:

El teatro post pandemia tuvo la mala pata de que la clase media, que es la que suele llenar el teatro a todo nivel, a todos niveles de todo el mundo, los que están en esa clase ilustrada, (...) o esa burguesía ilustrada que aquí ha perdido un poco el lustre, después hablaremos de eso, es muy conservadora. De por sí el público caraqueño, vamos a hablar solamente del caraqueño, que se expande por supuesto a la provincia, que está mucho peor que en Caracas, es muy conservador. Y en todo esto de la pandemia perdió la noche que ya de por sí Caracas había perdido desde principios de siglo. (Vidal Pradas 2025)

Un factor que se ha repetido en otras entrevistas, es el que podríamos llamar “pérdida de la noche. Vidal nos comenta su experiencia:

El hecho de que cuando yo comencé, y disculpen que haga esta desviación personal, las temporadas comenzaban a las 9 y media de la noche, incluso los fines de semana pues había funciones de media noche, y uno salía, las obras eran largas y salía a 11 y media, y aún después uno se iba a Sabana Grande, estoy hablando incluso desde antes de los tiempos del metro, se iba a Sabana Grande a tomarse un café, era noche, era lo que yo decía que era una ciudad de noche. Cuando vino todo este asunto de la delincuencia, que parte desde el año del Caracazo, yo creo que desde el Caracazo comenzó a configurar otra ciudad, poco a poco fue perdiendo la noche. Toda esta clase media, es decir, son ya señores que están entre los 50, los 60 y los 70 años que vivieron esa Caracas, se quedan en casa, se han quedado en casa, hemos perdido, y no hemos de alguna manera activado a las nuevas

generaciones. Las nuevas generaciones, no sé si por el asunto de que es más divertido el TikTok, y el Instagram, y las series de Netflix, hacen que no tengan mucho interés de acercarse al teatro, y, ya; diría yo en una tercera, pues la diáspora, hay mucha clase media que ha desaparecido, porque se ha marchado. Lo digo ya no solamente como hombre de teatro, sino hago un desliz de que siendo yo testigo de mesa durante muchos años en Prados del Este, me he dado cuenta de la cantidad de gente que no vota, no porque no quiera votar, sino porque no se encuentra en Caracas, no se encuentra en Venezuela. Y claro, ese ha sido, ese es, y ha sido un público potencial que hemos perdido. (Vidal Pradas 2025)

Con respecto a los cambios que se han podido observar, Vidal reflexiona que las desventajas abren otras ventajas: “al pasar estas cosas de la baja del público, las temporadas no son como la de *Diógenes y las camisas voladoras*” en el año 2011, que fue de seis meses seguidos, y su última temporada se cuentan por semanas” (Vidal Pradas 2025).

Algo positivo que ha observado Vidal, es que se han sumado grupos. En palabras de Vidal:

Hay más grupos, y tienen que haber más obras de teatro, porque claro, si antes con dos grupos tú llenabas una programación, ahora no, ahora para llenar una programación al año tienen que haber como diez grupos, diez obras o doce, es decir, una obra por mes casi. ¿No? Más o menos es eso. Si se hace en dos tandas, pues estás hablando ya casi de 20 montajes. Si sumas todas las demás, estás hablando de una gran cantidad de obras de teatro que se montan en pequeñas temporadas, en temporadas cortas. Esa es una ventaja, es decir, se abrió en la vitrina, se abrió, pero claro, también repito, es decir, no actúo. ¿Por qué tú dices? Cónchale, pero a Taylor Plaza otra vez, o Antonio Deli otra vez, porque claro, se han ido muchos actores, muchas actrices que están en Colombia, que están en México, se fueron a los Estados Unidos, en España hay mucha gente, han ido gente también en México, en Argentina. Por supuesto, ¿no? En los sitios donde medianamente hay posibilidades de hacer teatro y por extensión televisión y series, ¿no? Y cine. (Vidal Pradas 2025)

Con respecto al apoyo de las embajadas, Vidal menciona a la de España, Francia, Italia, Reino de los Países Bajo, y en menor medida la de Argentina y México. Vidal informa que la de Estados Unidos ayudaba mucho, pero con la situación de tipo político ha disminuido, pero está el Centro Venezolano Americano^{exxviii}, y una alianza que ha hecho Caja de Fósforos donde presenta obras de teatro norteamericanas, de dramaturgos norteamericanos como lecturas dramatizadas, o pequeños montajes en “tinta fresca” en palabras de Vidal.

Vidal remarca el apoyo de alguno que otro banco:

Pero los bancos son muy conservadores, y le temen mucho al teatro, porque el teatro es palabra, la palabra es idea, la idea es ideología y en la situación política que estamos viviendo, pues los bancos se miden mucho de eso, prefieren apoyar a la música porque la música es mucho más inofensiva. (Vidal Pradas 2025)

A la pregunta de su visión a futuro del teatro, Vidal en sus palabras:

Yo creo que, si ya el teatro ha aguantado más de 30 siglos, estamos hablando desde mucho antes incluso de Eurípides, de Sófocles y de Esquilo, mucho antes ya la cosa andaba. Es decir, por más que en la Edad Media pareciera que no, pero ahí andaban por ahí, estaban haciendo teatro en los conventos, los juglares, eran como especie de actores periodistas, ¿no? Es decir, el teatro se ha mantenido y sigue manteniéndose. En el siglo XX, cuando comenzó la radio, el cine, la televisión, ya se acabó el teatro y sin embargo fue el siglo de mayor riqueza en tanto a estilismos, ismos, directores. Apareció la figura del director que no existía prácticamente hasta el siglo XX, hasta finales del siglo XIX, cuando apareció Antoine, Stanislavski, y toda esta gente, toda esta gente que son muy poca gente. Así que yo creo que no, no, no. Lo que pasa es que claro, cambia la sociedad y el teatro es el espejo de la sociedad. El teatro no creo que cambie sociedades. Puede cambiar personas, puede cambiar una persona, como dice Shakespeare, pero no cambia sociedades. Todo lo contrario, el teatro se convierte en un espejo de la sociedad y tiene que ir cabalgando. El teatro tampoco tiene que hacer concesiones a un público porque si no podemos llegar a lo que le pasó a Roma, ¿no? De poder querer hacer tantas concesiones con el teatro, terminamos con el circo. A veces uno siente que como que hay demasiado circo también acá, ¿no? Pero en eso nos ganan más los políticos. Y el teatro pues continuará realizando de otra manera. (Vidal Pradas 2025)

Con respecto al teatro que Vidal hacía en el siglo XX comparado con el siglo XXI, Vidal nos dice:

El teatro que yo hacía en el siglo pasado con el grupo Rajatabla, con el Nuevo Grupo, con el Grupo Teja más que nada, con la Compañía Nacional de Teatro, eran montajes de escenografías de 40, 50, 20, 12 actores en escena al tocar el siglo XX con la situación del régimen que fue bastante indiferente, por no decir otra palabra un poco más gruesa. Es decir, tuvimos el teatro independiente, soberano y privado. La palabra privado no encaja mucho en lo del teatro, ¿no? Pero tuvimos que nosotros comenzar a realizar otro tipo de teatro. Yo recuerdo que cuando ganó esta gente, le dije al Grupo Teja, le digo, mire, es que ya no podemos aguantar el grupo como tal, no podemos mantener una nómina de actores. Se tiene que convertir el Grupo Teja en una empresa, claro, anatema. Es decir, José Simón, Rosario y demás, todos dijeron, no, pero, ¿qué estás diciendo? Digo, no, hay que decir, tenemos que ver que tenemos que buscar otros porque el Estado nos va a cortar, el Estado le va a interesar un bledo esto de apoyar el teatro. Porque el Estado apoyaba y eso hacía que, por ejemplo, las entradas del teatro pudieran ser muchísimo más bajas, aún de lo baja que son en la actualidad. Y cambió desde el siglo XX, arrancando el siglo XXI, ya el teatro en Venezuela fue cambiando. (Vidal Pradas 2025)

Y Vidal advierte que la pandemia:

Volvió a hacer otro giro de tuerca y vamos viendo cómo se hace. Es decir, hay posibilidades, por supuesto, de hacer obras de teatro, de tres, de cuatro, máximo cinco, como la que estoy ahora en el momento que me estás entrevistando. Pero recién hace unos meses, en este mismo año, pues volví a montar *Casas Muertas*, que son 15 actores en escena

y resultó, resultó porque al público también le gusta ver el espectáculo. Lo que pasa es que los grupos no pueden hacer continuamente este tipo de espectáculos. (Vidal Pradas 2025)

Con respecto a los grupos, Vidal advierte que no tienen el apoyo que tendría que tener por parte del Estado, o el apoyo de empresas, y de sponsors, lo suficientemente responsables para poder apoyar el teatro y el arte en general. Vidal piensa que el teatro continuará:

Actualmente, por lo que está uno observando desde un tiempo para acá, y no producto solamente de la pandemia, el público en Caracas lo que le gusta es reírse. Entonces, claro, uno tiene que buscar, bueno, vamos a darle la excusa, no, vamos a darle una excusa para que para que se ría, no le teme al drama. Pero cuando se le presenta una pieza de drama, pues le gusta y la absorbe de verdad. Pero sí que hay una nueva burguesía, esto que llaman los enchufados, los trifásicos, que han emergido demasiado rápido a la obtención de recursos que no le interesa. Lo que le interesa es un bodegón, una cerveza, un whisky 25 con Pepsi Cola, las prepago y las cuestiones. Son gente muy, muy básica, no tienen ningún tipo de ilustración y claro, lo del teatro le parecerá que es una mariquera. No tengo que andar por ahí esa mañana. (Vidal Pradas 2025)

La entrevista con Javier Vidal, dramaturgo y director con más de cinco décadas de trayectoria, ofrece un testimonio clave sobre los efectos de la pandemia de COVID-19 en el teatro venezolano. El cierre de salas en 2020 impulsó la experimentación con formatos digitales, liderados por Trasncho Cultural, que, aunque limitados por la precariedad tecnológica, constituyeron un valioso registro documental. Vidal enfatiza la naturaleza esencialmente presencial del teatro, subrayando la imposibilidad de sustituir la experiencia compartida entre actores y público. La reactivación posterior evidenció transformaciones estructurales: temporadas más breves, disminución del público por la diáspora y la “pérdida de la noche” caraqueña, así como la proliferación de pequeños grupos teatrales para sostener la programación. El testimonio también revela tensiones entre tradición y adaptación, la fragilidad del financiamiento privado y la importancia del apoyo diplomático. Desde una perspectiva histórica, Vidal reafirma la resiliencia del teatro como espejo de la sociedad, capaz de sobrevivir a crisis políticas, económicas y sanitarias, aunque condicionado por los cambios culturales y demográficos de su entorno.

4.2.2. Matriz de Coincidencias de Entrevistados Clave

Al contrastar las visiones de gestores con la de productores y artistas, surge una conclusión irrefutable: la crisis del periodo 2020-2023 no fue solo sanitaria, sino de sostenibilidad del modelo.

El análisis de las visiones de gestores, productores y artistas —con testimonios clave como los de Jorgita Rodríguez y Javier Vidal— revela una conclusión irrefutable: la crisis de 2020-2023 no fue solo sanitaria, sino de sostenibilidad del modelo.

El sector sobrevivió a pesar de la gestión estatal, enfrentando una precariedad extrema donde los trabajadores carecieron de respaldo institucional y seguridad social, una vulnerabilidad que incluso cobró vidas por falta de asistencia médica.

Existe un consenso crítico sobre la desconexión de las políticas públicas. La Ley de Teatro de 2021 es percibida como una herramienta improvisada que ignoró la realidad económica del país, mientras que los intentos de migración al ecosistema digital (streaming o Zoom) resultaron incapaces de sustituir la conexión emocional o los ingresos de taquilla.

En última instancia, el resurgimiento de la oferta en 2023 no responde a una planificación estatal, sino a la resiliencia y autogestión privada en un contexto de dolarización transaccional. Si bien este fenómeno permitió la reapertura de salas, ha convertido el acceso al teatro en un privilegio de consumo minoritario, profundizando la desigualdad cultural en Caracas y dejando interrogantes abiertas sobre la viabilidad del sector a largo plazo.

A pesar del impacto negativo de la crisis, artistas como Javier Vidal, y gestores como Ana Sofía Afanador, indican que la pandemia funcionó como un catalizador para la modernización técnica y pedagógica del sector. En el ámbito teatral, se produjo una alfabetización digital acelerada que permitió explorar la hibridez escénica y el teatro transmedia. Esta etapa no solo validó la agencialidad y resiliencia de los productores privados frente a la ausencia estatal, sino que consolidó nuevos canales de difusión que, aunque no sustituyeron la presencialidad, diversificaron los lenguajes expresivos y las formas de gestión cultural.

Categoría de Análisis	Hallazgo Común (Consenso)	Sustento de los Entrevistados
Vulnerabilidad Laboral	Falta de protección social y seguridad para los artistas.	Coincidencia en que la naturaleza independiente del trabajo teatral dejó a los artistas desasistidos ante la enfermedad y el cierre de salas.
Consumo y Público	Disminución de la afluencia presencial y cambio de hábitos.	Los entrevistados señalan que el levantamiento de restricciones no trajo de vuelta al público de inmediato debido a factores económicos y al auge de lo digital.
Políticas Públicas	Inexistencia de políticas de estímulo efectivas durante la crisis.	Acuerdo en que las acciones del Estado fueron insuficientes, ideologizadas o no consultadas con el gremio (como la Ley de Teatro de 2021).
Resiliencia Digital	El formato digital fue una alternativa, pero no una solución sostenible.	Consenso en que, aunque se migró a lo virtual por necesidad, el teatro no funcionó igual en plataformas digitales para generar ingresos.

Tabla 5. Matriz de Coincidencias de Informantes Clave. Elaboración propia.

4.2.3. Cuadro comparativo de hallazgos

El ecosistema teatral caraqueño ha transitado desde una precariedad estructural prepandemia hacia un modelo de supervivencia híbrida y autogestionada. Mientras que antes de 2020 el sector ya lidiaba con una débil institucionalidad e inflación, el periodo de confinamiento profundizó estas carencias, forzando una parálisis que solo pudo ser sorteada mediante la migración a formatos digitales y experiencias de resistencia creativa. Este tránsito no fue meramente coyuntural; el cuadro de hallazgos demuestra que la crisis actuó como un catalizador que desplazó la dependencia de subsidios inestables hacia una agencialidad privada y una búsqueda de apoyo internacional para sostener la operatividad de las salas.

En el ámbito de la producción y la pedagogía, la transición hacia la postpandemia revela una integración irreversible de la tecnología. La experimentación obligada en plataformas como

Zoom y la formación online ha evolucionado hacia una coexistencia entre la presencialidad y la innovación digital en las escuelas de teatro. No obstante, este avance técnico contrasta con una realidad de mercado compleja: la reapertura de salas se ha dado bajo formatos alternativos y un auge de la comedia, evidenciando un retorno desigual de las audiencias donde los sectores jóvenes muestran un alejamiento marcado frente a un consumo cultural que se ha vuelto más selectivo y costoso.

Finalmente, la sostenibilidad futura del sector queda vinculada a su capacidad de diversificar el financiamiento y renovar sus narrativas en un entorno de "dolarización de facto". Aunque se observa una recuperación en espacios emblemáticos y un fortalecimiento de la diplomacia cultural, persiste una brecha en el hábito teatral que no se ha resuelto con la normalización sanitaria. El reto del modelo caraqueño actual reside en transformar esa resiliencia individual en una estructura gremial sólida que logre capturar a las nuevas generaciones, evitando que el teatro se consolide como un privilegio de consumo minoritario.

Dimensión	Antes de la pandemia	Durante la pandemia	Después de la pandemia
Factores estructurales	Crisis económica, inflación, escasez de insumos, débil institucionalidad, falta de hábito teatral	Se profundizan las carencias, cierre total de salas, ausencia de apoyo estatal efectivo	Persisten los problemas estructurales, con mayor dependencia de la autogestión y apoyo internacional
Producción teatral	Actividad sostenida pero limitada por costos y público reducido	Paralización casi total; migración a teatro digital, radioteatro, experiencias híbridas	Reapertura con formatos alternativos (Microteatro, salas pequeñas), incorporación de tecnología en escena
Público	Escaso hábito cultural, preferencia por entretenimiento masivo, inseguridad nocturna	Miedo al contagio, pérdida de hábitos culturales, consumo digital	Retorno desigual: mayor presencia de adultos y tercera edad, alejamiento de jóvenes, auge de la comedia
Gestión cultural	Subsidios inestables, fragmentación gremial, dependencia de taquilla	Falta de apoyo estatal, iniciativas de resistencia autogestionadas	Renovación de espacios (ej. Teresa Carreño), diplomacia cultural, necesidad de diversificar financiamiento
Narrativas y pedagogía	Predominio de lo presencial, formación tradicional	Experimentación digital, teatro-Zoom, enseñanza online	Integración de herramientas digitales en escuelas, coexistencia de presencialidad e innovación

Tabla 6. Cuadro comparativo de hallazgos. Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIONES

El teatro venezolano ha estado históricamente condicionado por factores estructurales que anteceden a la pandemia de COVID-19. Entre ellos destacan la crisis económica crónica, marcada por hiperinflación, devaluación y caída de la producción petrolera, que redujo drásticamente el poder adquisitivo del público y encareció los costos de producción. A ello se suma la debilidad institucional, con políticas culturales inestables, subsidios politizados y leyes de protección al artista poco efectivas. En el plano social, la escasa educación cultural y la falta de hábito teatral en la población han limitado la consolidación de públicos, mientras que la inseguridad y la pérdida de la vida nocturna caraqueña redujeron la asistencia a funciones.

La pandemia de COVID-19 profundizó estas fragilidades. El cierre total de salas paralizó los ingresos de artistas y productores, obligando a muchos a migrar a otros oficios. Sin embargo, también surgieron respuestas creativas: transmisiones digitales, teatro-Zoom, radioteatro y experiencias híbridas. Aunque estas iniciativas evidenciaron la resiliencia del sector, también mostraron sus limitaciones: infraestructura tecnológica deficiente, rechazo de parte del gremio a la virtualidad y pérdida de hábitos culturales en el público, que se volcó hacia el consumo digital.

En el escenario post-pandemia, el teatro venezolano se ha caracterizado por una reinención de formatos y espacios. Iniciativas como el Microteatro o las temporadas en salas pequeñas han permitido sostener la actividad con costos reducidos. La tecnología se ha incorporado como recurso creativo en escena, mientras que las escuelas de teatro han integrado herramientas digitales en su pedagogía. El público, sin embargo, ha cambiado: los jóvenes se han alejado, mientras que adultos y tercera edad ocupan ahora un lugar más visible en las salas. La comedia ligera se ha consolidado como motor de taquilla, aunque persisten montajes de clásicos y obras históricas.

De acuerdo con el análisis multidimensional realizado sobre el impacto de la pandemia del COVID-19 en el ecosistema teatral de Caracas entre 2020 y 2023, se presentan las siguientes conclusiones estructuradas según los objetivos específicos de esta investigación:

1. Factores que incidieron en la disminución de la afluencia de público

Se concluye que la caída en la asistencia no respondió a un factor único, sino a una convergencia de crisis. En lo económico, la hiperinflación y la pérdida astronómica de la capacidad de compra del salario pulverizaron el presupuesto destinado al ocio. En lo social, la cuarentena forzó un desplazamiento hacia el consumo de medios digitales, los cuales ganaron un terreno significativo frente a la presencialidad. Finalmente, la vulnerabilidad extrema de los artistas, reflejada en la muerte de creadores por falta de recursos, generó un debilitamiento en la oferta que tardó años en recomponerse.

2. Pertinencia de las políticas culturales estatales

La evaluación de las acciones del Estado venezolano revela una ausencia de políticas efectivas de protección social y estímulo para el sector independiente. Se concluye que la Ley de Teatro de 2021 fue un instrumento de carácter ideológico y estatismo populista, redactado sin la consulta del gremio y alejado de las necesidades reales de los creadores. Lejos de mitigar los efectos de la crisis, la política estatal se caracterizó por la eliminación de subsidios y el deterioro de los espacios de representación tutelados.

3. Dinámicas y limitaciones del resurgimiento teatral en 2023

El resurgimiento observado en 2023 no es producto de una planificación pública, sino de la resiliencia de artistas y gestores en un entorno de dolarización de facto. Si bien se registró una reactivación parcial del comercio y los servicios, esta recuperación es profundamente desigual: el acceso al teatro quedó restringido a una pequeña élite económica, considerando que el 59% de las divisas circulantes están en manos de apenas el 2,3% de la población. Por tanto, la sostenibilidad futura del sector sigue siendo incierta y vulnerable a la volatilidad económica.

4. Construcción de memoria crítica y herramientas de gestión

Esta investigación deja constancia de un quiebre histórico en la actividad escénica nacional. Se concluye que, para garantizar la recuperación del teatro en Caracas, es imperativo diseñar políticas culturales que lo reconozcan como un bien público esencial y no como un accesorio prescindible. La documentación de este período sirve como un ejercicio de prospectiva para que futuros gestores implementen estrategias basadas en la calidad y la transparencia, alejadas de la improvisación legislativa.

En síntesis, el teatro venezolano enfrenta hoy una triple vulnerabilidad estructural — económica, institucional y cultural— que la pandemia intensificó, pero que también catalizó procesos de innovación. El futuro del sector dependerá de políticas culturales sostenibles, cohesión gremial, formación de públicos jóvenes y diversificación de modelos de gestión que permitan equilibrar tradición presencial e innovación digital.

RECOMENDACIONES

Para concluir este trabajo, se presentan un conjunto de programas concebidos como propuestas estratégicas para revitalizar el teatro venezolano. Estas iniciativas buscan recuperar y ampliar el público teatral, consolidar al teatro como una actividad cultural atractiva para el ciudadano contemporáneo, ofrecer a la juventud un medio de crecimiento personal, brindar a los productores herramientas para sostener sus proyectos y, en última instancia, contribuir a la formación de una conciencia colectiva más crítica y participativa a través del arte.

Los títulos que se exponen a continuación constituyen líneas de acción que integran investigación, formación, gestión y acompañamiento, con el propósito de fortalecer la profesionalización del sector y proyectar el teatro como un espacio de encuentro, memoria y transformación social.

Estos son títulos de programas que se propone a los lectores de este trabajo de grado:

- Programa permanente de investigación dramática venezolana: un espacio de estudio, documentación y creación dedicado a preservar, analizar y proyectar la dramaturgia nacional, articulando memoria histórica, crítica contemporánea y nuevas voces teatrales.
- Programa de capacitación para jóvenes emprendedores teatrales: iniciativa académica orientada a la formación integral en gestión, producción y creación escénica, que articula saberes teóricos y prácticos para fortalecer el liderazgo cultural y la sostenibilidad de proyectos teatrales emergentes

- Programa de investigación y gestión teatral: iniciativa académica orientada al estudio sistemático de las prácticas escénicas y a la formación en gestión cultural, con el fin de articular conocimiento crítico, innovación y sostenibilidad en el ámbito teatral.
- Programa de asesoría en gestión y estudios teatrales: iniciativa académica orientada a brindar acompañamiento especializado en procesos de investigación, análisis crítico y gestión cultural, con el propósito de fortalecer la profesionalización y el desarrollo estratégico del sector teatral.

En síntesis, los programas aquí planteados no constituyen simples iniciativas aisladas, sino un entramado de acciones que buscan devolver al teatro su lugar como espacio de encuentro, reflexión y transformación social. Al articular investigación, formación, gestión y acompañamiento, estas propuestas ofrecen una ruta posible para revitalizar la práctica teatral en Venezuela, fortalecer la profesionalización del sector y abrir nuevas oportunidades para las generaciones jóvenes.

El teatro, concebido como arte vivo y como herramienta de ciudadanía, puede convertirse en un medio privilegiado para cultivar sensibilidad, pensamiento crítico y cohesión comunitaria. Con estas recomendaciones, aspiramos a que el teatro se proyecte no solo como espectáculo, sino como motor cultural y pedagógico, capaz de contribuir a la construcción de una sociedad más consciente, plural y creativa.

REFERENCIAS

- Afanador, Ana Sofía, entrevista de Francisco José Fenoll Cufi. *Efectos del COVID-19 en el ámbito teatral* (20 de Mayo de 2025).
- Agelvis, Carlos. «La participación ciudadana como modelo de desarrollo en los planes de la nación caso: Venezuela.» *Cuadernos del Cendes* (Saber UCV), febrero 2014.
- Ahumada, Yoyiana, entrevista de Mariela Cordero. *Yoyiana Ahumada: "se hace teatro para decirle al otro que somos uno"* (11 de diciembre de 2018).
- Azparren Giménez, Leonardo. «Modelo de periodización de la historia del teatro en Venezuela.» V *Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa*. Caracas: Universidad Central de Venezuela y Universidad Católica Andrés Bello, 2004. 11-16.
- Baumol, William J., y William G. Bowen. *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Nueva York: Twentieth Century Fund, 1966.
- Bello Rodríguez, Omar. «Venezuela: Las estadísticas como problema.» *Trópico Absoluto*. 13 de mayo de 2023. <https://tropicoabsoluto.com/2023/05/13/las-estadisticas-como-problema/> (último acceso: 10 de 12 de 2024).
- Blanco, Williams, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (22 de mayo de 2025).
- Bonet, Lluís, y Héctor Schargorodsky. *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Barcelona, España: Quaderns Gescèníc, 2016.
- Brunner, José Joaquín. «Las ciencias sociales y el tema de la cultura: notas para una agenda de investigación.» En *En Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, de Néstor García Canclini, 39-61. México: Grijalbo, 1991.
- CEPAL. *Estudio Económico de América Latina y el Caribe 2023. El financiamiento de una transición sostenible: inversión para crecer y enfrentar el cambio climático*. Informes periódicos, Santiago: CEPAL, 2023, 299.
- Chávez Frías, Hugo Rafael, entrevista de Oscar Yanes. *#TBT Hugo Chávez no logró engañar a Oscar Yanes* (17 de Junio de 1998).
- Chesney Lawrence, Luis. *El Teatro De La República Moderna de Venezuela (1945-1999)*. AMAZON.COM Co.: On-Demand-Publishing LLC, 2015.

- Chesney Lawrence, Luis. «El Teatro Venezolano a fines del siglo XX (1970-2000).» *Assaig de teatre - Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, No. 46, 2005: 13-38.
- Chesney Lawrence, Luis. «La Censura a la Cultura en el Régimen Bolivaraiano.» *UNED. Revista Signa* 21, 2012: 431-458.
- . *Tiempo de canalla: La censura en el teatro venezolano (1900-2010)*. Caracas: AMAZON,COM Co., 2013.
- Dubuc, Ma Esmeralda, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (15 de abril de 2025).
- Egaña, Crysly. «Se prepara una ley del teatro redactada a espaldas del gremio.» *El Nacional*, 17 de 10 de 2021: <https://www.elnacional.com/entretenimiento/se-prepara-una-ley-del-teatro-redactada-a-espaldas-del-gremio/>.
- El Economista. *Causas y efectos de la crisis económica venezolana*. 19 de diciembre de 2018. <https://www.eleconomista.net/actualidad/Causas-y-efectos-de-la-crisis-economica-venezolana-20181219-0001.html> (último acceso: 06 de Julio de 2025).
- Escalona, José Simón, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (08 de marzo de 2025).
- Fenoll Cufi, Francisco José. *Visibilización de una nueva generación de dramaturgos surgida en Caracas, Venezuela (2010-2020)*. Trabajo de Grado, Maestría en Teatro Latinoamericano, Universidad Central deVenezuela, Caracas: <http://saber.ucv.ve/handle/10872/23466>, 2025.
- Fondo Monetario Internacional. *World Economic Outlook: Challenges to Steady Growth*. Washington DC: FMI, 2018.
- Frey, Bruno S. *La economía del arte*. Madrid: Fundación Argentaria, 2000.
- García Canclini, Néstor. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo., 1982.
- . *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987.
- García Canclini, Néstor, Guillermo Bonfil, José Joaquín Brunner, Jean Franco, Óscar Landi, y Sergio Miceli. *Políticas Culturales de America Latina*. México D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1987.
- Gobierno de la República Bolivariana de Venezuela, y Ministerio del Poder Popular de Planificación. *Plan de la Patria 2025*. Caracas: <https://mppp.gob.ve/plan-de-la-patria/>, 2019.
- Golding, Peter, y Graham Murdock. «Culture, Communications and Political Economy.» En *Mass Media and Society*, de James Curran y Michael Gurevitch, 15–32. Londres: Edward Arnold, 1991.

- González Reyes, Rodrigo, y Guillermo Orozco Gómez. *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Productora de Contenidos Culturales, 212.
- Grun, Anibal, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (09 de mayo de 2025).
- Guba, Egon G, y Yvonna S Lincoln. *Paradigmas en pugna en la investigación cualitativa. Cap. 6 del libro: Handbook of Qualitative Research, de Norman Denzin & Ivonna*. <https://dokumen.tips/documents/35269285-guba-lincoln-paradigma-en-pugna.html>, 2019.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique. *Economía de la cultura. Enfoques y definiciones*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2025.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique. *Economía de la cultura: enfoques y debates*. Caracas: Observatorio Venezolano de Políticas Culturales., 2011.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique. *Industrias culturales y creativas en Venezuela: definiciones y alcances*. Caracas: OVEPC, 2014.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique, Alcaldía de Caracas, y Fundarte. *2do Estudio Prácticas y hábitos de consumo cultural*. Estudio, Caracas: Nila Ediciones, 2023.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique, Alcaldía de Caracas, y Fundarte. *Estudio prácticas y hábitos de consumo cultural*. Estudio, Caracas: Mares ediciones, 2022.
- Guzmán Cárdenas, Carlos Enrique, y Alcaldía de Caracas. *4° Estudio PRÁCTICAS Y HÁBITOS DE CONSUMO CULTURAL 2025. La Feria del Libro, la ciudad de Caracas y sus públicos*. Resumen Ejecutivo, Caracas: Alcaldía de Caracas, 2025.
- Kozak Rovero, Gisela. «Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013).» *Cuadernos de literatura Vol. XIX n.º37*, 2015: 38-56.
- Lugo, Joaquín, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (27 de abril de 2025).
- Mancera Pérez, Luis. *Testimonios sobre la crisis y transformación de las creaciones teatrales durante la primera década del siglo XXI en la ciudad de Caracas*. Caracas: Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes - UCV, 2012.
- Márquez Montes, Carmen. «Panorama del teatro venezolano en el siglo XX.» *Bibliid* 1136-3169, 2004-2005: 345-364.
- Martínez Chacón, Selena Estefanía. *Microteatro como un nuevo formato teatral en Venezuela*. Caracas: Trabajo de grado para optar al título de licenciado en letras - UCAB, 2020.
- Martínez Terrero, José. *Teorías de Comunicación*. Ciudad Guayana, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello, 2006.

- Medina, Yesenia, Yolanda Quintero, y Carlos Enrique Guzmán Cárdenas. *La dinámica de la cultura en Venezuela y su contribución al PIB*. Caracas: Convenio Andrés Bello / CONAC, 2005.
- MONDIACULT 2022, Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las P. «Documento de referencia.» Ciudad de México:
https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/09/4.MONDIACULT_ES_BACKGROUND%20DOCUMENT.pdf, 2022. 16.
- Parella Stracuzzi, Santa, y Feliberto Martins Pestana. *Metodología de la Investigación Cuantitativa . 2da edición*. Caracas: Editorial. Fedupel, 2012.
- Palma, Luis Antonio, y Luis Fernando Aguado. «Economía de la cultura: una nueva área de especialización de la economía. Bogotá: Convenio Andrés Bello.» *Economía Institucional* 12, nº 22 (2010): 129-165.
- Peña, Irvin, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (09 de mayo de 2025).
- Pérez, Carlos Andrés, entrevista de Marcel Granier. RCTV. 1998.
- Pisano, José, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (26 de mayo de 2025).
- República Bolivariana de Venezuela, Presidencia. *Proyecto Nacional Simón Bolívar. Primer Plan Socialista-PPS-. Desarrollo Económico y Social de la Nación 2007-2013*. Caracas:
<http://www.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2011/03/Proyecto-Nacional-Sim%C3%B3n-Bol%C3%ADvar.pdf>, 2007.
- Rodríguez, Jorgita, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (29 de abril de 2025).
- Rodríguez, José. *Revista Lasallista de Investigación* (Corporación Universitaria Lasallista) 15, nº 2 (2018): 68-81.
- Rosas A., Luis Alberto. «El teatro en Venezuela en tiempos de revolución (2000-2010).» *www.telondefondo.org No. 17*, 2013: 249-270.
- Rosas Aparicio, Luis Alberto. «El teatro en Venezuela en tiempos de revolución (2000-2010).» *www.telondefondo.org No. 17*, 2013: 249-270.
- Sánchez, Juan Antonio. «Análisis de la crisis económica, política y social actual en Venezuela.» Trabajo de fin de grado, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2020.
- Siso L., César A. «Distribución espacial de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas.» *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 16, diciembre de 2017: 384-415.
- Throsby, David. *Economía y cultura*. Madrid: Fundación Autor, 2008.

- . *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- UNCTAD. *Creative Economy Report*. Nueva York/Ginebra: Naciones Unidas., 2008.
- UNESCO. *Batería de Indicadores de Cultura para el Desarrollo*. París: UNESCO, 2010.
- UNESCO. *Indicadores Cultura | 2030*. París: UNESCO, 2020.
- UNESCO. *Marco de Estadísticas Culturales*. París: UNESCO, 2009.
- UNESCO y Banco Mundial. *Cultura, ciudad y creatividad*. París/Washington: UNESCO/Banco Mundial., 2021.
- UNESCO, Ministros de Cultura de los Estados Miembros de la. «Proyecto de declaración final.» *Conferencia Mundial de la UNESCO sobre las Políticas Culturales y el Desarrollo Sostenible (MONDIACULT 2022) (Ciudad de México, 28-30 de septiembre de 2022)*. Ciudad de México: https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/10/6.MONDIACULT_ES_DRAFT%20FINAL%20DECLARATION.pdf, 2022. 7.
- Valera, Crisbel. «Día del Teatro: ¿por qué es todo un reto llenar una sala en Venezuela?» *El Estímulo*. 27 de marzo de 2023. <https://elestimulo.com/cultura/arte/2023-03-27/dia-del-teatro-por-que-es-todo-un-reto-llenar-una-sala-en-venezuela/#:~:text=arte-,D%C3%ADA%20del%20Teatro%3A%20C2%BFpor%20qu%C3%A9%20es%20todo%20un%20reto%20llenar,%2C%20actores%2C%20actrices%20y%20patrocin> (último acceso: 29 de 08 de 2023).
- Vidal Pradas, Javier, entrevista de Francisco Fenoll Cufi. *Teatro postpandemia COVID-19* (27 de mayo de 2025).
- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Irvine, California. USA: Gestos, 2011.
- Zallo, Ramón. *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Estructuras de la comunicación y de la cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco., 2017.

ANEXOS

ANEXO 1 - Economía: 1999 al 2023.

Tabla 7. Factores macroeconómicos 1999 al 2023

HUGO CHÁVEZ FRÍAS					
TIEMPO TRANSCURRIDO	14.01 años				ANUAL PROMEDIO
	31/01/99	31/01/13			
CAMBIO OFICIAL VEB/USD	568.84	4.300.00	655.92	% Devaluación oficial	158.87 %
CAMBIO MERCADO NEGRO VEB/USD	572.25	17.891.03	3.026.44	% Devaluación NO oficial	177.19 %
IPC BASE 2007	20.04	329.40	1.543.81	% Inflación Oficial	168.88 %
CANASTA ALIMENTARIA CENDAS-FVM	226.323.81	4.684.490.00	1.969.82	% Variación Canasta CENDAS	171.84 %
VALOR IMPLICITO DEL DÓLAR	724.49	25.469.75	3.415.52	% Variación Implícito	178.73 %

NICOLAS MADURO					
TIEMPO TRANSCURRIDO	10.42 años				ANUAL PROMEDIO
	31/01/13	30/06/23			
CAMBIO OFICIAL VEB/USD	4.300.00	2.708.080.000.000.000.00	62.978.604.651.062.80	% Devaluación oficial	2.112.28 %
CAMBIO MERCADO NEGRO VEB/USD	17.891.03	2.842.333.333.333.330.00	15.886.921.854.010.70	% Devaluación NO oficial	1.850.66 %
IPC BASE 2007	329.40	17.944.103.145.979.70	5.447.511.580.343.14	% Inflación Oficial	1.669.94 %
CANASTA ALIMENTARIA CENDAS-FVM VEB	4.684.490.00	1.458.462.000.000.000.000.00	31.133.848.081.548.20	% Variación Canasta CENDAS	1.974.14 %
VALOR IMPLICITO DEL DÓLAR	25.469.75	397.329.861.059.954.00	1.560.007.068.725.80	% Variación Implícito	1.481.04 %

Cifras de inflación y devaluación astronómicas. La inflación, y valor implícito del dólar, publicada por el BCV, no corresponde a la realidad medida con respecto a las variaciones de las tasas de cambio del propio BCV, y la canasta alimentaria de CENDAS

Fuente: BCV, CENDAS-FVM, Cálculos propios. De enero 1999 a junio 2023

Ilustración 5. Devaluaciones, inflaciones y variaciones de la canasta alimentaria de CENDAS en el período 1999 a 2012 gobernado por Hugo Chávez

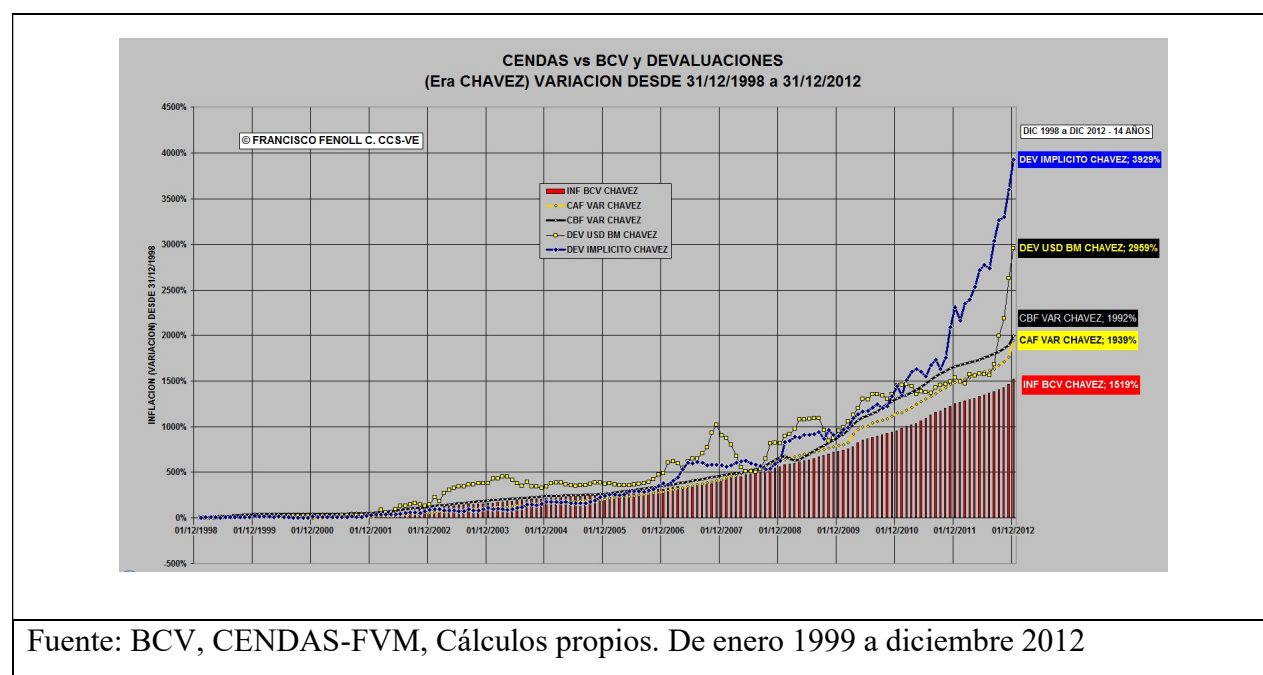


Ilustración 6. Variación principales factores económicos

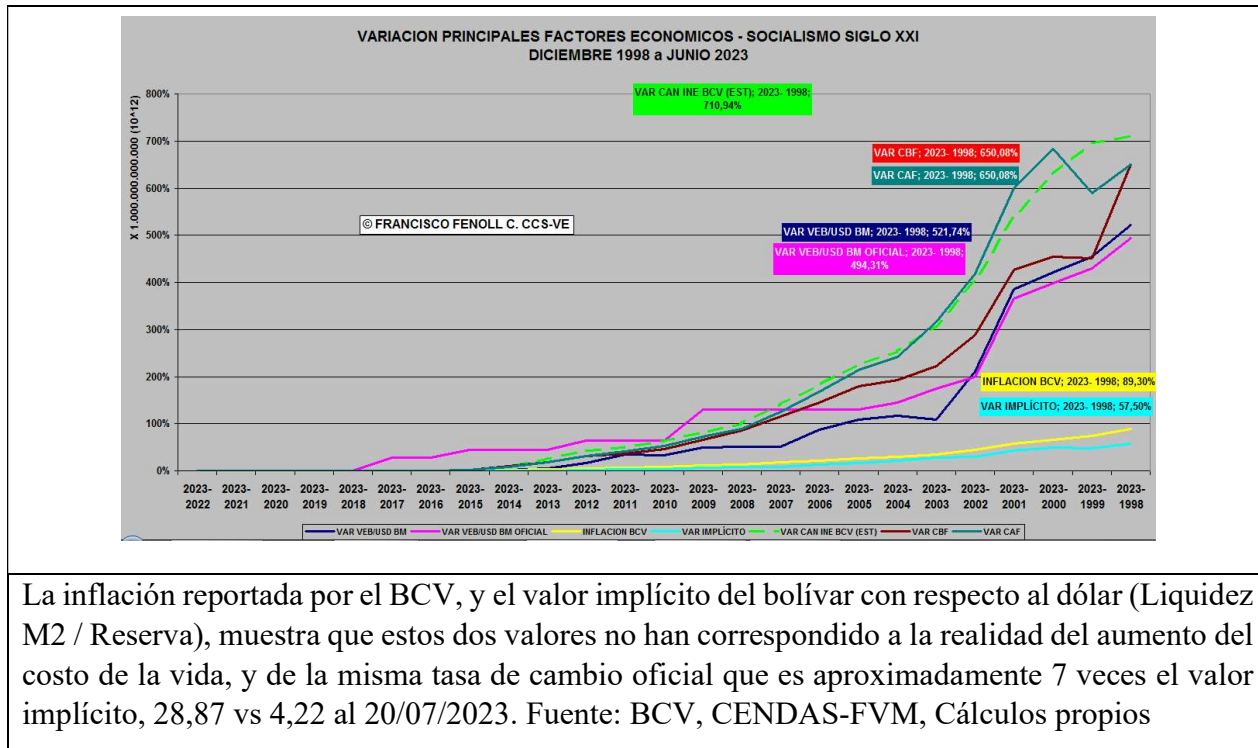


Ilustración 7. Canasta alimentaria y básica familiar (CENDAS)

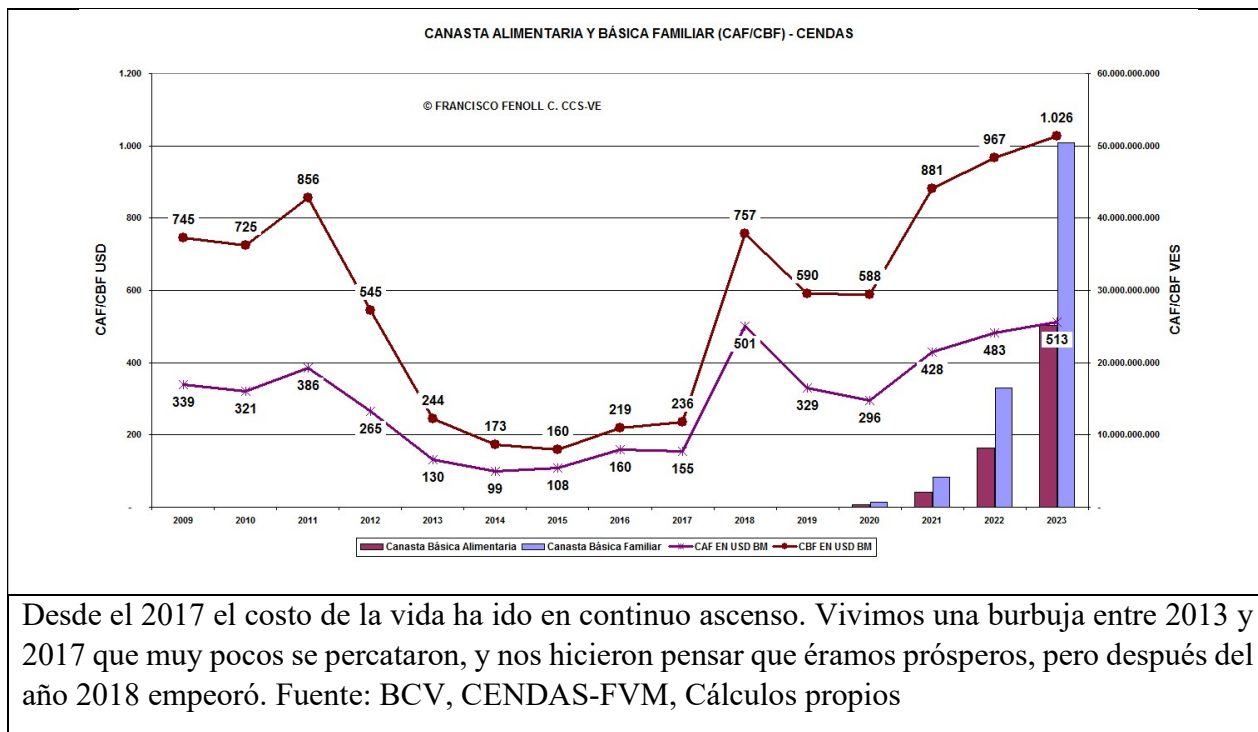


Ilustración 8. Canasta alimentaria versus salario mínimo

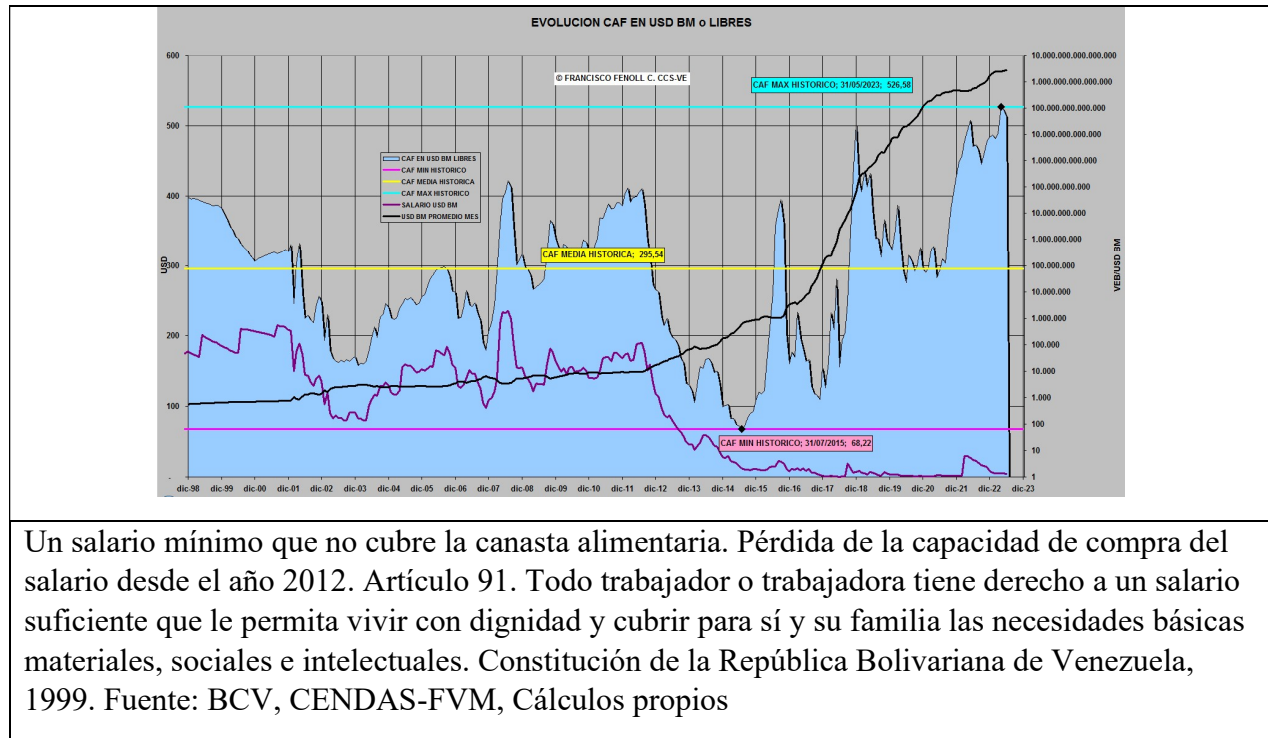


Ilustración 9. “TA BARATO DAME DOS...”

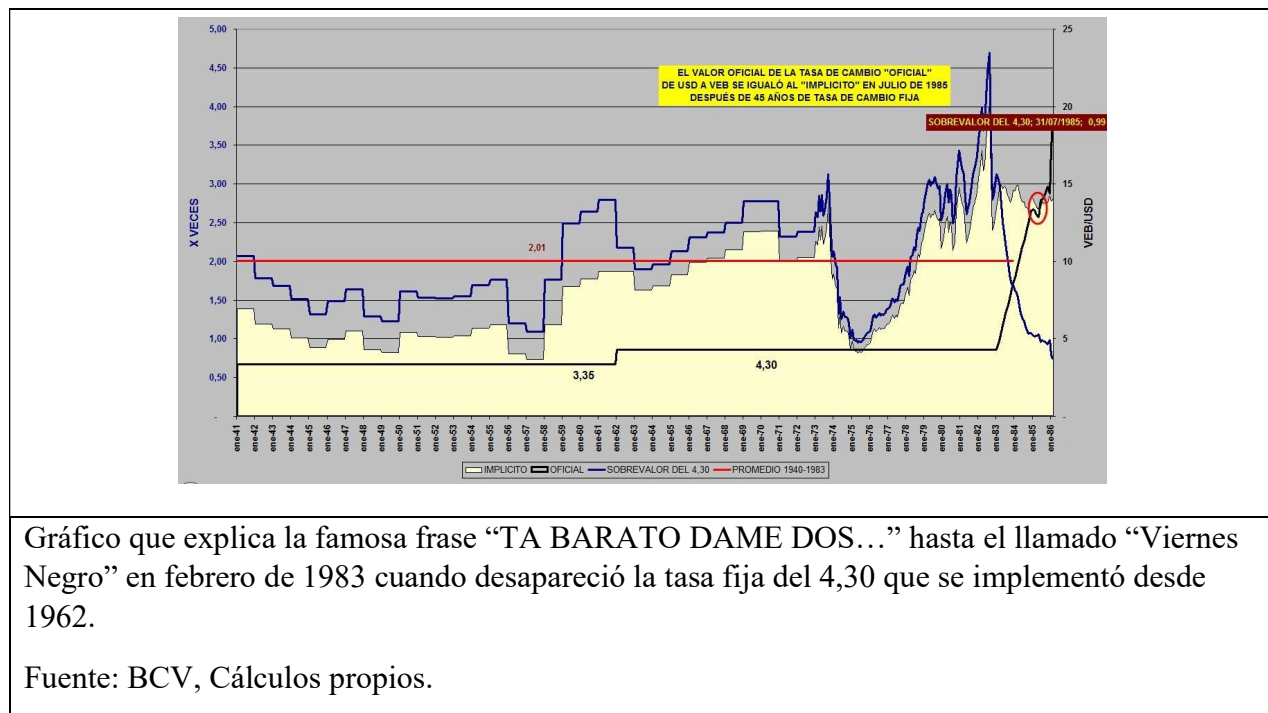
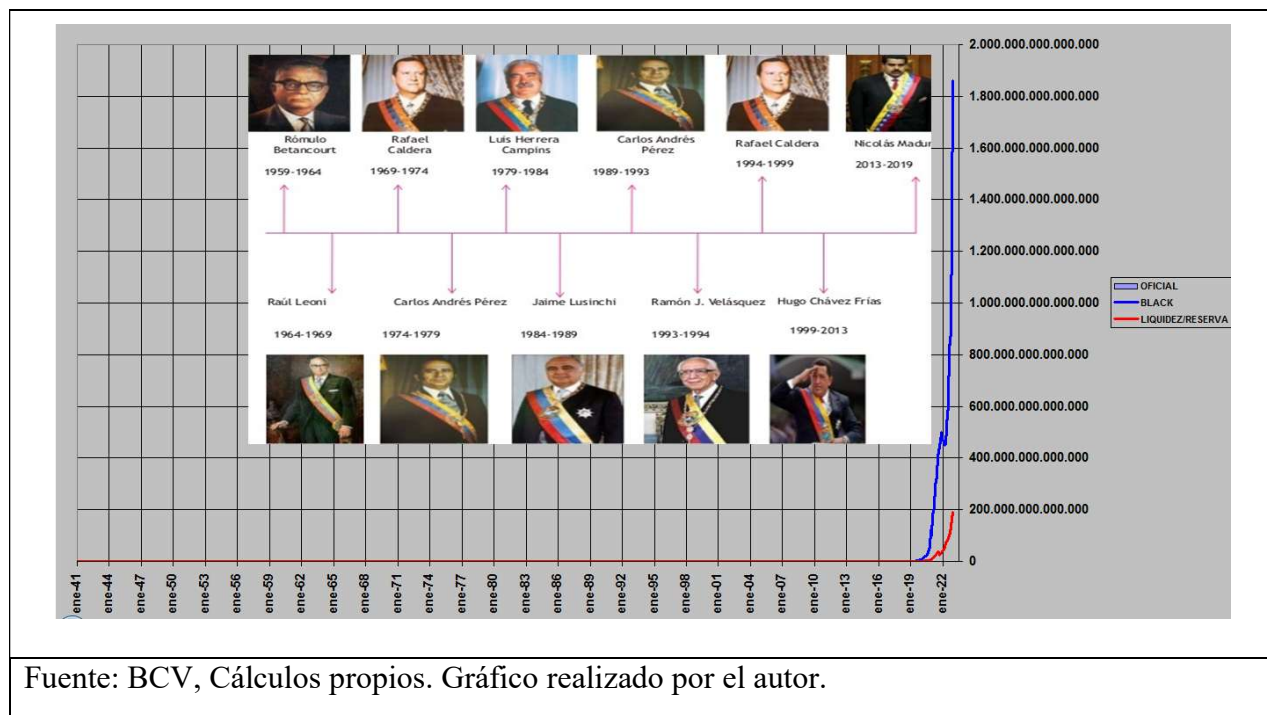
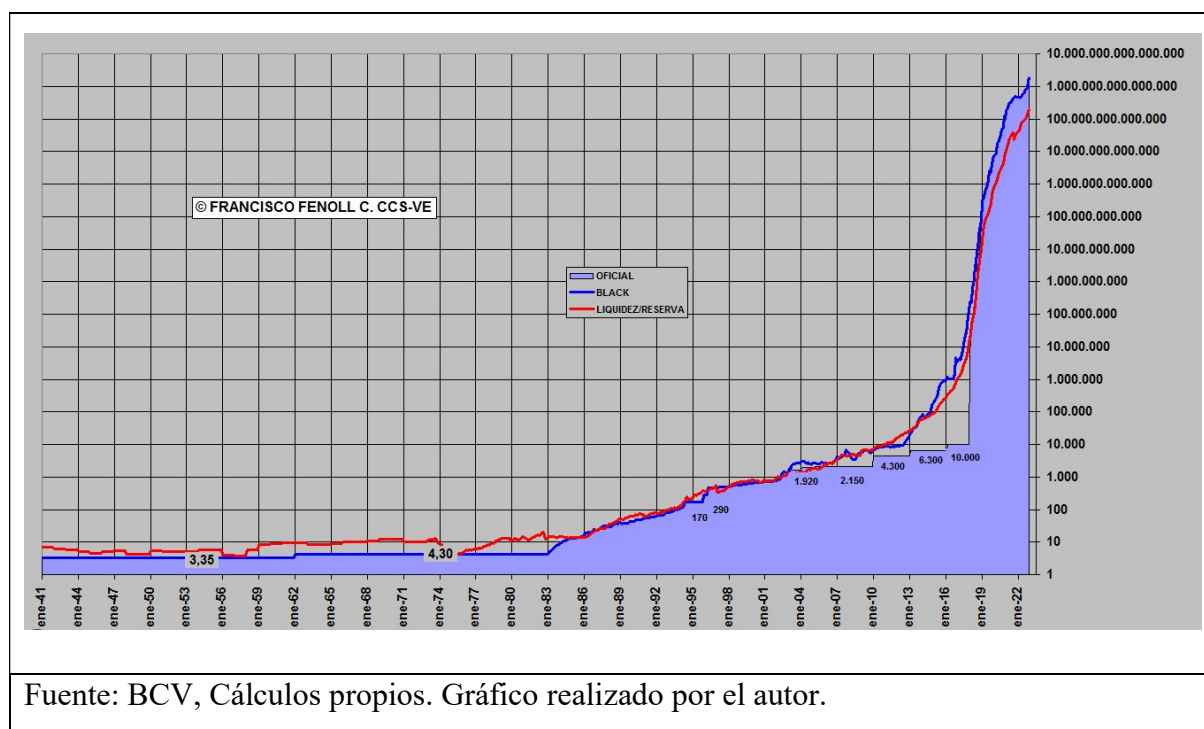


Ilustración 10. La tasa de cambio por presidente. Desde el año 1941 hasta el año 2023.



Fuente: BCV, Cálculos propios. Gráfico realizado por el autor.

Ilustración 11. En escala logarítmica, la tasa cambiaria desde 1941



Fuente: BCV, Cálculos propios. Gráfico realizado por el autor.

Video. Preámbulo del “viernes negro”.



Un video que recomendamos ver para entender el preámbulo del ajuste cambiario llamado “viernes negro”, que resultó en el fin del anclaje de la tasa de cambio a 4,30

<https://www.youtube.com/live/4Gy2oipzFyQ?feature=share>

ANEXO 2 - Cartografía teatral de Caracas

Cartografía No es un secreto la poca información disponible en Venezuela, tanto por entes gubernamentales, como por investigaciones privadas. El teatro se ha presentado en los últimos siglos, preferiblemente en un espacio cerrado llamado SALA DE TEATRO. Podemos hacer teatro al aire libre, pero en una sala conseguimos las facilidades y comodidades para hacer una producción atractiva, y que el público se encuentre cómodo.

Una de las reiteradas quejas de actores y productores es la falta de espacio. En lo que respecta a Caracas, existe un estudio publicado por el Licenciado en Geografía y Magíster en Planificación del Desarrollo, César A. Siso L.¹⁰ de nombre *Distribución espacial de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas* en Anagnórisis, Revista de investigación teatral, n°. 16, en diciembre de 2017, páginas 384 a 415.

En este estudio se muestra con sumo detalle la historia y cantidad de salas de teatro en Caracas, y otros factores que afectan la oferta y demanda teatral.

El punto de partida para determinar la oferta teatral en un territorio, es conocer cuántos teatros posee y donde están ubicados, en este sentido primero se delimita el área de estudio, que corresponde al Área Metropolitana de Caracas (AMC), ubicada en la región centro-norte-costera de Venezuela, y está conformada por cinco municipios, uno correspondiente al Distrito Capital y los cuatro restantes pertenecientes al estado Miranda, en los Cuadros 1 y 2 (Siso L. diciembre de 2017, 387-388) se muestran sus principales características.

Tabla 8. Cuadro 1. Características del Área Metropolitana de Caracas

Estado	Municipio	Población	Superficie km ²	Densidad pob/km ²
Distrito Capital	Libertador	1.836.286	381,07	4.818,8
Miranda	Baruta	260.853	97,11	2.686,2
	Chacao	64.629	13,62	4.745,2
	El Hatillo	54.225	112,89	480,3
	Sucre	546.766	175,64	3.113,0
Total		2.762.759	780,33	3.168,7

¹⁰ <https://www.linkedin.com/in/cesar-a-siso-l/?originalSubdomain=uy>

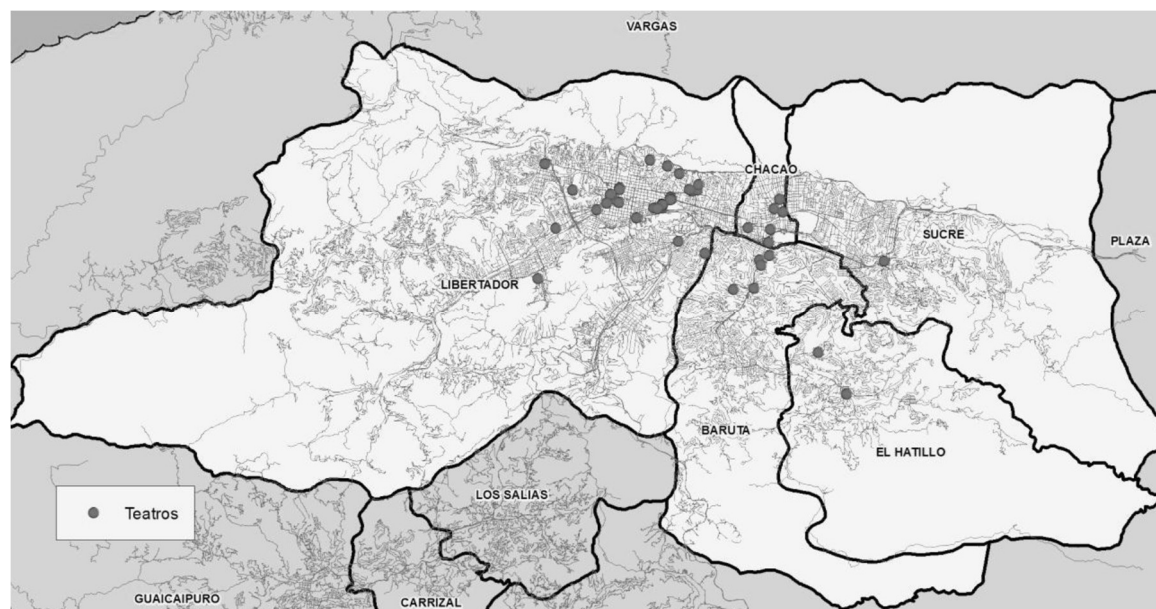
Fuente: Instituto Nacional de Estadística de Venezuela (INE), [2011]

Tabla 9. Cuadro 2. Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas

Estado	Municipio	Teatros	Capacidad (aforo)
Distrito Capital Miranda	Libertador	30	14.687
	Baruta	6	2.534
	Chacao	6	2.003
	El Hatillo	2	416
	Sucre	1	165
Total		45	19.805

Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]. Fundarte Fundación para la Cultura y las Artes de la Alcaldía de Caracas (FUNDARTE), [2015; 2016]. Ateneo de Caracas, [2014].

Ilustración 12. Figura 1. Distribución de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas



En la Figura 1 (Siso L. diciembre de 2017, 389) se observa que los teatros están concentrados hacia la zona central del AMC (municipio Libertador), mientras que los espacios al sur del mismo están desprovistos de esta oferta cultural, de igual forma observamos como en los municipios Sucre y El Hatillo la cantidad de teatros es baja en comparación con el municipio Libertador.

Patrones de desarrollo de la oferta teatral en el AMC

Sobre la oferta teatral del AMC, Siso menciona: “tiene una distribución espacial particular, vale la pena preguntarse ¿Existe alguna razón o patrón de ocupación espacial o de formación de la oferta que haya influido en esta particular distribución? Para aproximarnos a una respuesta, va describirse como fue el patrón de desarrollo de la oferta teatral, basándonos en el año de fundación de los teatros y en su localización. La condición que se utilizó para este análisis es que los teatros estén operativos, es decir, que formen parte de la oferta cultural actual.” (Siso L. diciembre de 2017, 389-390)

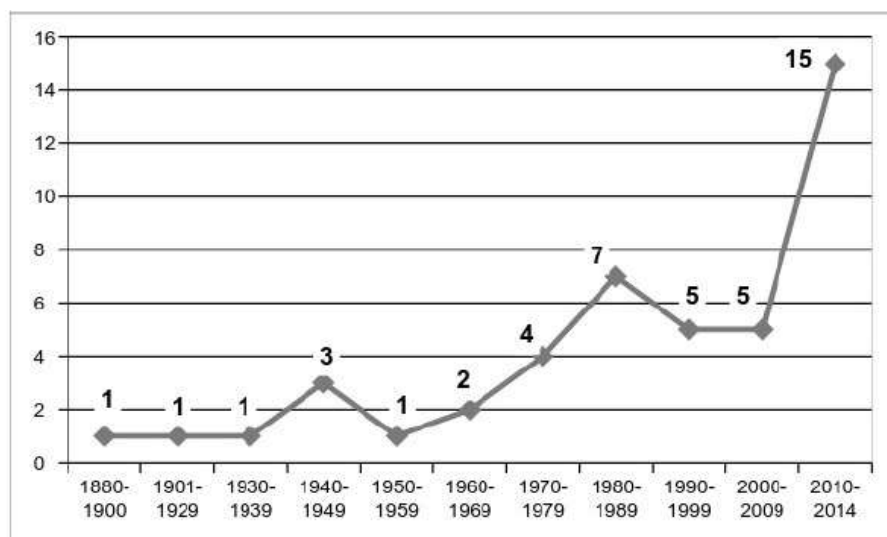
Tabla 10. Cuadro 3. Teatros del Área Metropolitana de Caracas

Nro.	Teatro	Año (Fundación)	Capacidad (aforo)	Municipio	Propiedad
1	Municipal de Caracas	1881	1.200	Libertador	Público
2	Nacional	1904	797	Libertador	Público
3	Principal	1931	760	Libertador	Público
4	Teatro Catia	1940	886	Libertador	Público
5	Alameda	1943	464	Libertador	Público
6	Asociación Cultural Humboldt	1949	300	Libertador	Privado
7	Cristo Rey	1956	493	Libertador	Público
8	Tilingo (La Colmenita)	1967	180	Libertador	Público
9	Teatro Alberto de Paz y Mateos	1967	192	Libertador	Público
10	Sala Rajatabla	1972	120	Libertador	Público
11	Auditorio CANTV	1973	280	Libertador	Público
12	Teresa Carreño Sala Ríos Reyna	1976	2.500	Libertador	Público
13	Sala José Félix Ribas	1976	347	Libertador	Público
14	Anna Julia Rojas (Ateneo / Unearte)	1983	386	Libertador	Público
15	Centro Cultural Parque Central Sala Antonieta Colón	1983	418	Libertador	Público
16	Escena 8	1983	206	Baruta	Privado
17	CELARG	1985	640	Chacao	Público
18	Casa del Artista - Sala Juana Sujo	1987	473	Libertador	Público
19	Casa del Artista - Sala Doris Wells	1987	100	Libertador	Público
20	Luis Peraza	1989	160	Libertador	Público
21	Centro Cultural BOD – Corpbanca	1990	445	Chacao	Privado
22	Alí Gómez García	1992	165	Libertador	Público
23	Rosalía de Castro (Hermandad Gallega)	1992	742	Libertador	Privado
24	San Martín	1993	295	Libertador	Público
25	Río Teatro Caribe	1995	160	Libertador	Público
26	Trasnocho Cultural (Sala Italiana)	2001	310	Baruta	Privado
27	La Caja de Fósforos	2003	62	Baruta	Privado
28	Sala José Ignacio Carujas	2006	80	Chacao	Público
29	Unearte Sala Horacio Peterson (Sala Experimental)	2008	50	Libertador	Público
30	Ateneo Nueva Sede Sala María Teresa Castillo	2009	165	Libertador	Privado
31	Teatrex	2010	216	El Hatillo	Privado
32	Altosf	2010	52	Libertador	Público
33	Teatro Premium	2010	200	El Hatillo	Privado

34	Cesar Rengifo / Teatro Petare	2011	165	Sucre	Público
35	Municipal de Chacao	2011	600	Chacao	Público
36	Caracas Theater Club Luisela Díaz	2012	356	Baruta	Privado
37	Simón Rodríguez	2012	660	Libertador	Público
38	Urban Cuplé	2012	238	Chacao	Privado
39	Antiguo Cine Junín / Teatro Junín	2013	714	Libertador	Público
40	Antiguo Cine Urdaneta / Teatro Aquiles Nazoa	2013	478	Libertador	Público
41	Cantaclaro	2013	240	Libertador	Público
42	Bolívar (Antiguo Cine Rialto)	2014	710	Libertador	Público
43	Teatro Sambil	2014	200	Chacao	Privado
44	Santa Rosa de Lima*	Sin fecha	1.000	Baruta	Privado
45	Santa Fe / Teatro de Colegio de Médicos de Caracas*	Sin fecha	600	Baruta	Privado
			Total	19.805	

(Siso L. diciembre de 2017, 390-391)

Ilustración 13. Figura 2. Número de salas de teatro por segmentos temporales 1880-2016

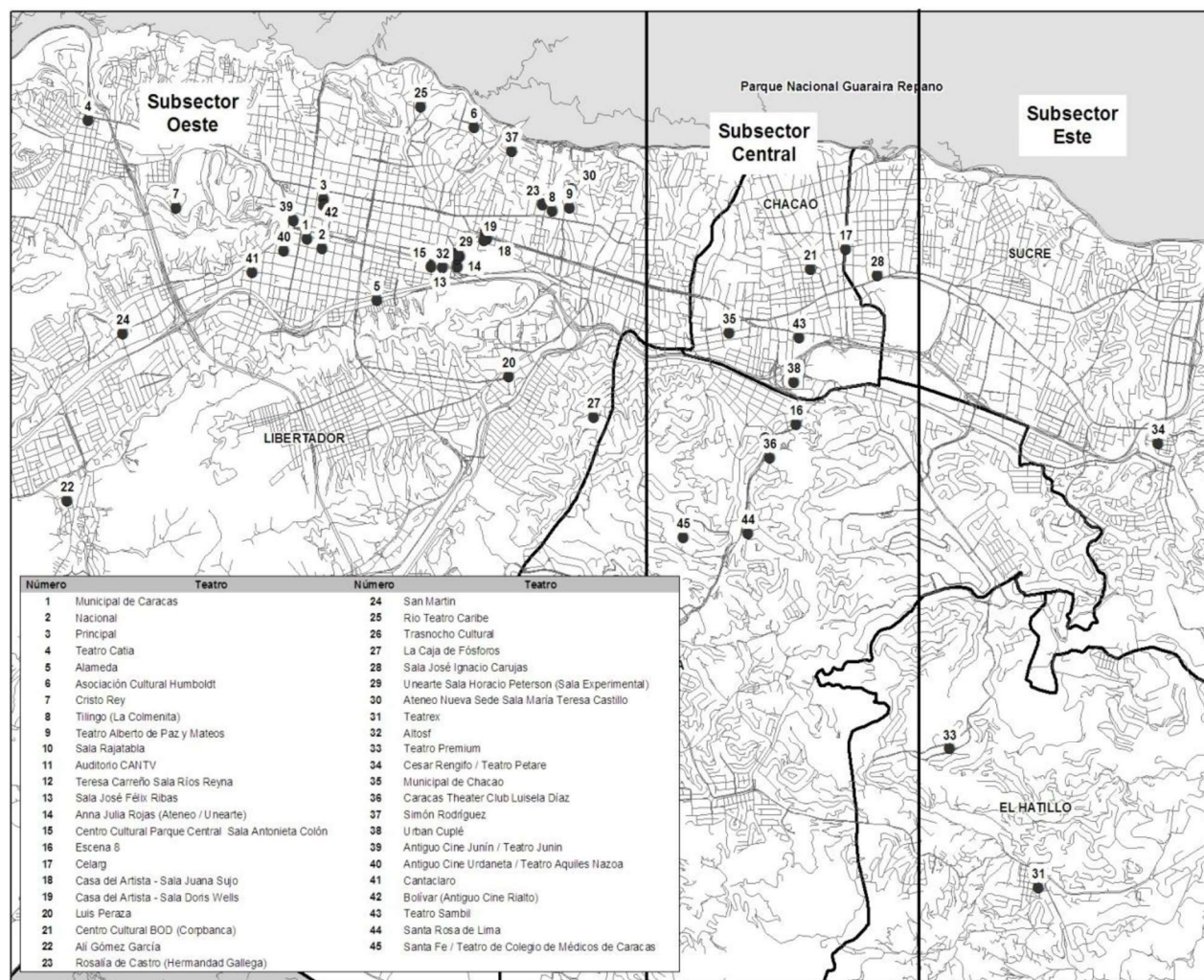


Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014].

(Siso L. diciembre de 2017, 398)

Siso, en la figura 2, muestra como la evolución de la oferta teatral en el AMC fue bastante limitada desde que se fundó el primer teatro en 1881 hasta 1969, en ese período de noventa años la ciudad apenas contaba con nueve salas de teatro. A partir de 1970 comienza un crecimiento sostenido en cuanto la construcción e inauguración de espacios para el desarrollo de espectáculos teatrales, es así como en 1970 se inauguran cuatro salas, y en las décadas posteriores fueron inaugurándose cinco o más teatros por década, para obtener en el periodo 1970-2014 un total de 36 salas de teatro, lo que representa el 80% de la oferta total del AMC. (Siso L. diciembre de 2017, 398)

Ilustración 14. Figura 3. Distribución espacial de las salas de teatro en el Área Metropolitana



(Siso L. diciembre de 2017, 399)

Densidad de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas

Con respecto a la oferta teatral del AMC, Siso comenta: “está distribuida heterogéneamente, de los 780,33 km² de superficie que posee, solo una pequeña porción cuenta con oferta teatral, y la mayor concentración de teatros se encuentra en el municipio Libertador, mientras que los otros cuatro municipios no cuentan con una infraestructura teatral tan densa. En necesario preguntarse entonces ¿La cantidad de teatros que posee la ciudad de Caracas es baja, poca o limitada? Para determinarlo tomaremos como referencia la cantidad de salas de teatro de la

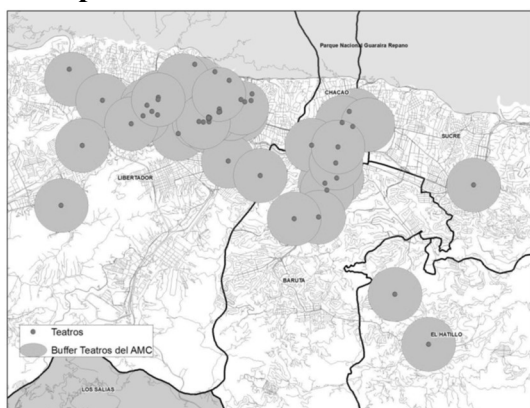
ciudad de Buenos Aires y vamos a compararla con la cantidad de salas de teatro de la ciudad de Caracas.” (Siso L. diciembre de 2017, 399-400)

Tabla 11. Cuadro 4. Densidad teatral de Buenos Aires y Caracas

Ciudad	Superficie (km ²)	Teatros	Densidad Teatral (t/km ²)
Buenos Aires	203,30	199	1,02
Caracas	780,33	45	17,34

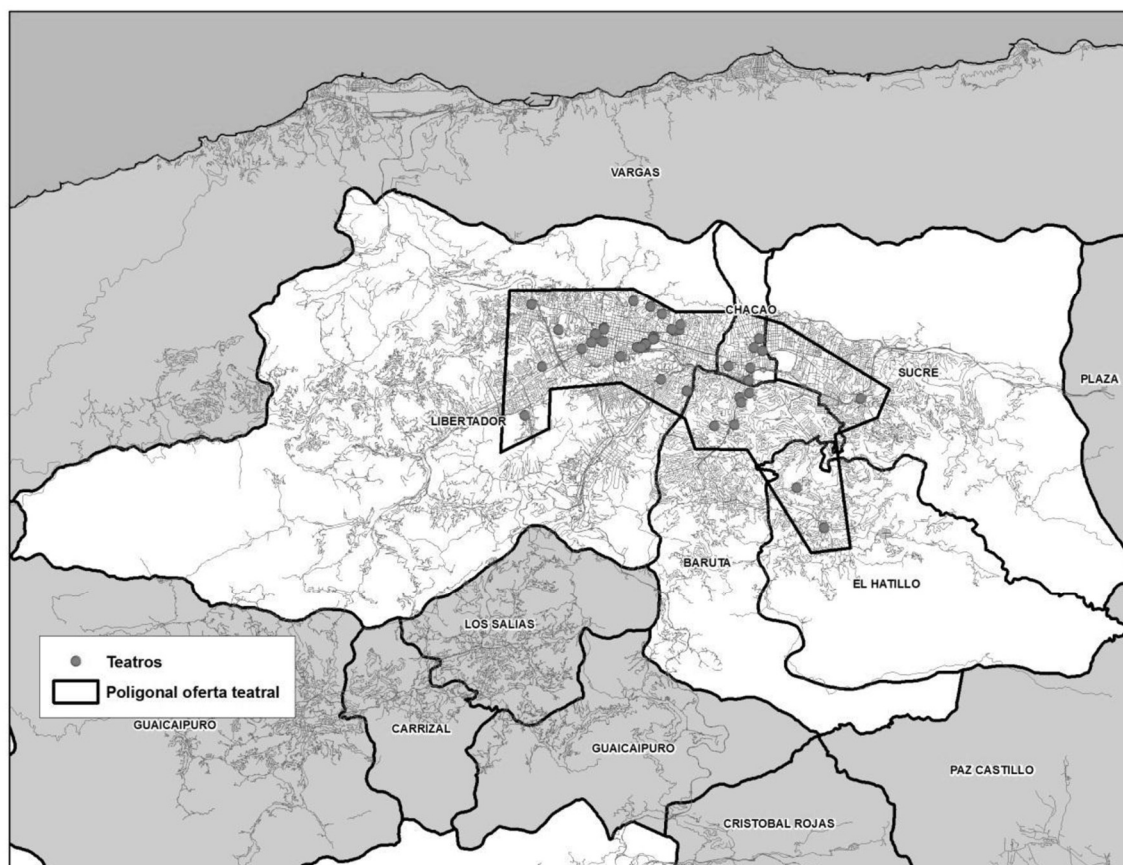
Si comparamos la ciudad de Caracas con Buenos Aires, Siso señala: “podemos observar que existe una amplia diferencia en cuanto a la oferta teatral, dado que en la primera existe un teatro cada 17,34 km², mientras que en la segunda este número desciende a un teatro cada 1 km², es decir, para acceder a un teatro en el AMC una persona deberá explorar en promedio un área de más de 17 km² para encontrarlo. ¿Para qué puede servirnos conocer la densidad teatral de una ciudad que de antemano sabemos que tiene una oferta cultural muchísimo más grande que la ciudad de Caracas? Es para concentrarnos de manera más específica en el área donde se centraliza la oferta, si tomamos como referencia la densidad de una ciudad con gran oferta teatral (Buenos Aires) y la transformamos en un área de análisis (poligonal), es posible estimar de una manera más precisa la cobertura teatral de la ciudad de Caracas.” (Siso L. diciembre de 2017, 400)

Ilustración 15. Figura 4. Estimación del área de influencia de la oferta teatral del Área Metropolitana



En la Figura 4, Siso nos muestra los teatros ubicados en el AMC: “con el cálculo de un buffer (área de influencia) de 1,02 km², en este caso se amplía el área de cobertura de los mismos, y aun así quedan una gran cantidad de espacios blanco, sin presencia, ni influencia de infraestructura teatral. La aplicación del buffer permite la creación de una poligonal, y es allí donde específicamente se concentra la oferta teatral de la ciudad de Caracas.” (Siso L. diciembre de 2017, 401)

Ilustración 16 - Figura 5. Poligonal de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas



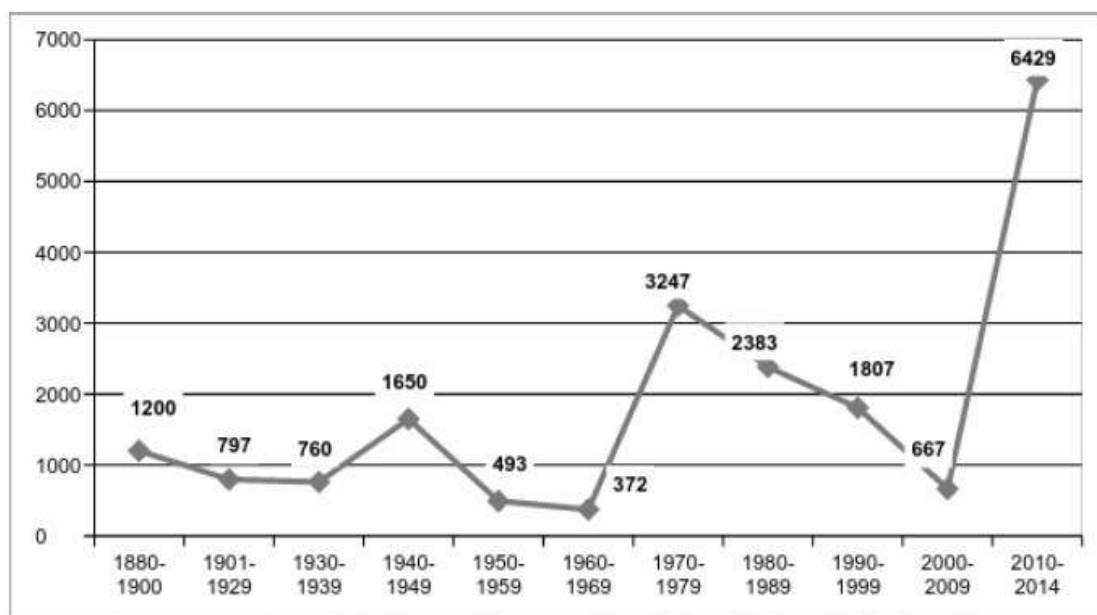
En la Figura 5, Siso nos muestra como la oferta teatral del AMC solo se concentra en un área de 81,28 km², eso quiere decir que de los 780,33 km², solo el 10,25% tiene una oferta teatral disponible, mientras que el 89,75% no cuenta con ningún tipo de oferta. A partir de este momento consideraremos esa poligonal, como el espacio de la oferta cultural teatral del AMC, y nos concentraremos en ella para los análisis restantes. (Siso L. diciembre de 2017, 402)

Capacidad (aforo) de la oferta teatral del Área Metropolitana de Caracas

Con respecto a la capacidad, o afora, del AMC, Siso menciona: “en los apartados anteriores se hizo referencia a la conformación de los patrones espaciales de la oferta teatral, es decir, cuáles son los teatros de la AMC, aunque existe otro elemento que se mencionó de manera superficial y en el que ahora va a profundizarse, y es la distribución espacial del aforo, y como se distribuye el mismo dentro del AMC. Existe una relación directa entre la cantidad de teatros y la disponibilidad

de asientos, es lógico que en los años donde se inauguraron más teatros el aforo haya aumentado en mayor proporción, con dos puntos de inflexión, el primero en la década de los 70 con la inauguración del Complejo Teresa Carreño y en el período 2010-2014 por la apertura de espacios teatrales recuperados y la ampliación de la oferta privada en el este del AMC.” (Siso L. diciembre de 2017, 403)

Ilustración 17 - Figura 6. Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas 1880-2014



Fuente: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, [2012]; FUNDARTE, [2015; 2016]; Ateneo de Caracas, [2014].

Fuente: (Siso L. diciembre de 2017, 403-404)

Siso nos hace notar que : “en los once períodos seleccionados, solo en cinco el aforo de los teatros aumento en más de 1.500 asientos (1940-1949, 1970-1979, 1980-1989, 1990-1999 y 2010-2016), los de mayor auge fueron 1970-1979 con un incremento de 3.247 asientos y el periodo 2010-2014 con 6.429 asientos, si dividiéramos el período de estudio en dos partes, tomando como referencia 1970, tenemos que a partir de ese año hasta la actualidad se concentra el 73,3% (14.533 asientos) de todo el aforo disponible en el AMC, es decir, la actividad teatral en la ciudad de Caracas es una alternativa cultural reciente. El aforo pese haber aumentado significativamente en los últimos cuarenta años tiene una particularidad, y es que sigue prevaleciendo la oferta pública, por encima de la oferta privada, la primera concentra el 74,5% de todo el aforo disponible, mientras

que la segunda solo cuenta con el 25,5% restante, (ver cuadro 5). (Siso L. diciembre de 2017, 403-404)

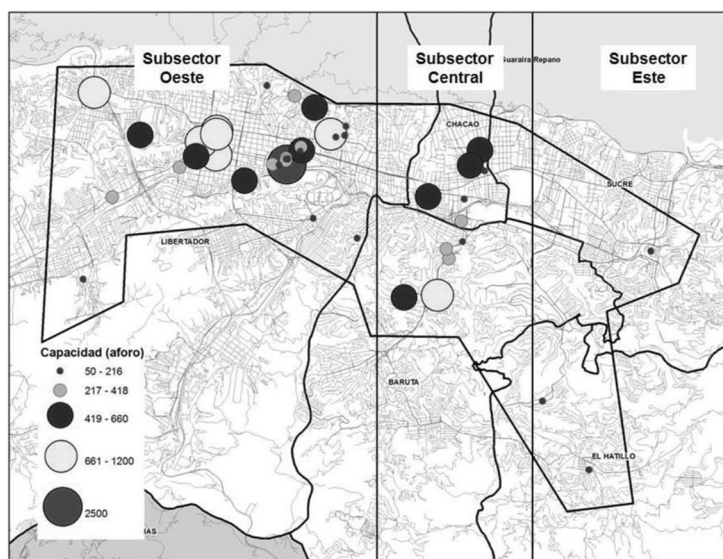
Tabla 12. Cuadro 5. Distribución del aforo teatral en base a la propiedad de los teatros

Propiedad	Salas	Capacidad (aforo)	%
Privada	14	5.040	25,5
Publica	31	14.765	74,5
Total	45	19.805	

Fuente: (Siso L. diciembre de 2017, 404)

En cuanto a la distribución espacial del aforo, Siso menciona: “tenemos que los tres subsectores que conforman la oferta teatral tienen aforos bastante disímiles. La zona oeste, correspondiente al municipio Libertador concentra 14.549 asientos, con las mayores concentraciones en el Casco Histórico de la ciudad de Caracas y en la parroquia El Recreo; la zona central que comprende el municipio Chacao y el norte del municipio Baruta concentra 4.675 asientos; mientras que el extremo este, representado por los municipios Sucre y El Hatillo, cuenta solo con 581 asientos.” (Siso L. diciembre de 2017, 404)

Ilustración 18. Figura 7. Distribución del aforo en los teatros del Área Metropolitana de Caracas



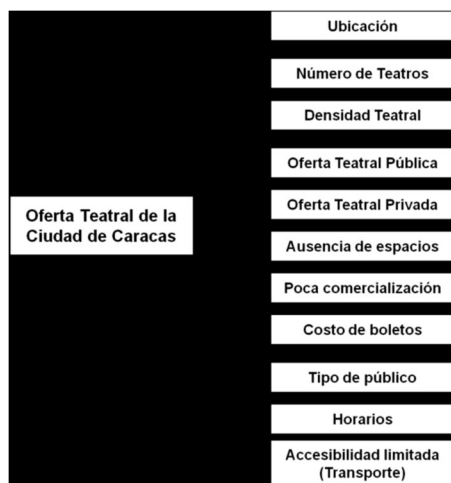
Fuente: (Siso L. diciembre de 2017)

Con respecto al aforo en el municipio Libertador, Siso define que este municipio es el epicentro de la oferta teatral caraqueña, ya que cuenta con la infraestructura (número de teatros) y la capacidad (cantidad de asientos disponibles), y ejerce primacía sobre el resto de los espacios, especialmente por la presencia de la Sala Ríos Reyna del Teatro Teresa Carreño; por otra parte, el este del AMC especialmente los municipios Chacao y Baruta, han intentado y en algunos casos han logrado arrebatarse parte de esa primacía que ocupa el municipio Libertador, estos espacios ofrecen una oferta más seguida, más variada y tienen un público más consecuente, que acude constantemente a los espectáculos, además de ello, la oferta teatral es permanente, mientras que la del municipio Libertador la mayoría de los teatros son públicos, y la oferta depende mucho de los festivales y del impulso gubernamental para poder realizar los espectáculos, y la oferta gubernamental es una oferta encerrada en sí misma, restringida, sin ningún afán de democratizar el acceso oficial a otros auditorios fuera de los teatros urbanos propiedad del Estado. La mayoría de los teatros de los municipios del estado Miranda tienen un aforo considerable, de los 15 ubicados en esta zona 13 de ellos tienen un aforo superior a los 200 espectadores, esto quiere que la oferta, aunque en número de teatros es menor que la del municipio Libertador, ha buscado desarrollarse en espacios para albergar una amplia cantidad de público. (Siso L. diciembre de 2017, 405-406)

Siso concluye con respecto a la distribución espacial de los teatros:

Al combinar la distribución espacial de los teatros, la densidad teatral y el aforo, queda constatado que la oferta teatral en el AMC está desigualmente distribuida, por una parte, solo cubre una porción de alrededor de 80 km² sobre una superficie de casi 800 km², es decir, poco más del 10% del AMC cuenta con oferta teatral, lo que es bastante bajo si lo comparamos con ciudades como Buenos Aires donde existe en promedio un teatro cada 1 km². Los patrones de desarrollo espacial de la oferta teatral han mantenido la tendencia de concentrar los teatros en el casco histórico de la ciudad y no en zonas periféricas, estos patrones han variado poco, primero con la creación del Complejo Cultural Teresa Carreño y sus salas vecinas provocaron una pequeña migración de la oferta teatral un poco más al este del municipio Libertador, pero a partir del año 2000 la oferta teatral comienza a migrar hacia el estado Miranda, particularmente a los municipios Baruta y Chacao, lo que ha provocado el aumento de la oferta teatral al este del AMC, aunque sigue siendo mucho más baja que la ubicada en el casco histórico, lo mismo sucede con el aforo, aunque han existido iniciativas y la mayoría de ellas se han consolidado, el este del AMC sigue teniendo un aforo considerablemente más bajo que el municipio Libertador.” (Siso L. diciembre de 2017, 406)

Ilustración 19. Figura 8. Esquema para ejecutar un diagnóstico efectivo de la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas



Para determinar de manera efectiva la oferta teatral en el Área Metropolitana de Caracas, Siso ha abordado tres aspectos: patrones de distribución espacial, densidad teatral y concentración de la oferta (a través del aforo de los teatros), a partir de ahora se propone un modelo más completo que permita diagnosticar de manera efectiva la oferta teatral del AMC y otras ciudades. En este sentido, el análisis de la distribución espacial es solo un punto de partida, dado que la oferta es un todo, es compleja, y en algunos casos muy difíciles de diagnosticar, Siso menciona:

“Además de los elementos antes mencionados, existen otros aspectos que pueden involucrarse para lograr medir eficientemente la oferta teatral de una ciudad, uno de ellos es la cuantificación y organización de todos los grupos teatrales de la ciudad tanto por parte del Estado como de la empresa privada, porque son estos grupos pequeños los que se involucran directamente con la comunidad, conocen sus gustos, y sabrían enfocar de manera más eficiente la oferta teatral, además estos grupos por sí mismos no buscan convertirse en estrellas, ni en grandes empresarios de la industria teatral, buscan expandir su arte y hacerlo llegar a la mayor cantidad de personas a través de este tipo de presentaciones. Otra idea pasa por integrar la mayor cantidad de actores sociales (artistas, universidades, sector educativo y medios de comunicación), para mejorar la oferta teatral, creando una política nacional, regional y local coordinada que fomente la utilización de los espacios teatrales y la formación de público para el teatro.” (Siso L. diciembre de 2017, 408)

En palabras de César Siso, el teatro no tiene el atractivo comercial comparado con otras formas de entretenimiento como el cine o los deportes. Siso menciona:

“El teatro en la Ciudad de Caracas es una actividad cultural que lamentablemente está por debajo de otros tipos de entretenimiento más comerciales como el cine o cualquier tipo de espectáculo deportivo (béisbol, fútbol o básquet), y aunque el Estado con el Festival de Teatro de Caracas ha intentado darle un carácter más inclusivo, gran parte de la población no considera este un espectáculo atractivo; el alto precio de los teatros privados (que generalmente son los que tienen mayor promoción) y su limitado acceso, también son factores que limitan la asistencia a este servicio cultural. Un aspecto directamente vinculado a la oferta teatral pública, es el desconocimiento de los espacios, la poca comercialización y la inexistencia de cronogramas con los que se presentan las obras, esto quiere decir «que muchos espacios culturales como los teatros son invisibles para nosotros, son desconocidos, porque lo visible es lo que tiene impacto mediático» [Gallardo, 2009: 24]. La distribución espacial de la oferta teatral en el AMC es bastante desigual, con una mayor concentración de teatros y aforo en el municipio Libertador, condiciones medias de aforo y teatros en la zona central (municipios Baruta y Chacao), y una muy baja oferta teatral en el extremo este (municipios Sucre y El Hatillo). Los patrones de distribución espacial han variado poco desde 1881 cuando se fundó el teatro Municipal de Caracas hasta la actualidad, es a partir del año 2000 cuando comienza a ofertarse en mayor proporción el servicio teatral en el este de la ciudad de Caracas. Como sucede con la cantidad de teatros, el aforo también se concentra en mayor proporción en el municipio Libertador, donde se ubican 31 de las 45 salas del AMC.

El análisis de la distribución espacial de la oferta teatral del AMC es una primera aproximación a este tipo de estudios, dado que aborda el tema desde una perspectiva esencialmente geográfica, sin incluir otro tipo de variables, que pueden ser utilizadas para complementar el análisis espacial, es por ello que se propone un modelo que integre las variables utilizadas en este análisis, con otras variables complementarias y con datos más específicos vinculados a: la oferta pública, la oferta privada, la ausencia de espacios para el desarrollo de la actividad teatral, la baja comercialización, el costo de boletos, el tipo de público asistente, los horarios y la accesibilidad. Para realizar un análisis más eficiente de la oferta teatral de la ciudad se propone integrar la iniciativa propuesta en este ensayo con el esquema de integración político-cultural de Gallardo [2009: 29], y así generar un análisis mucho más robusto, que pueda funcionar para la toma de decisiones y la formación de políticas públicas enfocadas en el teatro. «Una política pública de incentivo y difusión para el teatro debería trabajar estrategias para que el espectador del teatro vaya más e incluir acciones para la formación de público» [Beaulieu, 2007: 131]. Existe una correlación directa entre la falta de planificación y el desarrollo de espectáculos teatrales, debido a la baja asignación presupuestaria de las producciones teatrales para la difusión y comunicación de las funciones por parte del Estado y las instituciones responsables [2007: 131]. Cualquier iniciativa que se tome para mejorar la oferta teatral en el AMC requiere conocer cuáles son las prácticas culturales de la población, dado que ello es fundamental para el diseño de políticas públicas que deben contemplar tanto el crecimiento y la diversidad de la oferta cultural como el incremento del acceso y disfrute de los ciudadanos de estos espacios como una forma de construir calidad de vida ciudadana desde la cultura [Gallardo, 2009: 27].” (Siso L. diciembre de 2017, 410-411)

En cualquier actividad cultural, comercial, salud, alimentación, comercial, gubernamental, académica, u otras, los espacios son fundamentales para su funcionamiento. Cesar Siso, en su artículo, nos da una clara idea de cómo el número de salas, y su densidad por kilómetro cuadrado,

puede influenciar en la oferta y demanda teatral, así como otros factores a tomar en cuenta, premisa que se utilizará con énfasis en esta investigación, considerando este hecho uno de los de mayor importancia en este estudio.

Notas al final

-
- ⁱ https://youtu.be/JUkzXguIj_Y?si=biSOclNU7oj81DJZ
- ⁱⁱ <https://youtu.be/jyuM4nTRXsc?si=BrydNo5N4X6iyguj>
- ⁱⁱⁱ <https://www.jstor.org/stable/40992507>
- ^{iv} <https://www.eumed.net/libros-gratis/2005/agbp/3c.htm#:~:text=EL%20VIII%20PLAN%20DE%20LA,nuevos%20valores%20sociales%2C%20que%20le>
- ^v <http://albaciudad.org/LeyPlanPatria/>
- ^{vi} <https://elestimulo.com/cultura/arte/2023-03-27/dia-del-teatro-por-que-es-todo-un-reto-llenar-una-sala-en-venezuela/>
- ^{vii} <https://www.karlhoffmann.net/cica>
- ^{viii} (<https://share.google/qXdmPKN3CYaV6R0FO>)
- ^{ix} <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/xiv-festival-iberoamericano-de-teatro-de-bogota/#:~:text=El%20Festival%20Iberoamericano%20de%20Teatro,artes%20esc%C3%A9nica%20m%C3%A1s%20destacados%20internacionalmente>
- ^x <https://www.el-teatro.com/casa-ensamble/>
- ^{xi} <https://www.instagram.com/jwmarriottccs/?hl=es>
- ^{xii} <https://www.danzahoy.com/articulo.php?nota=0082-y-ya-van-60-anos>
- ^{xiii} <https://prodavinci.com/el-torso-prodigioso-del-negro-ledezma/>
- ^{xiv} <https://www.instagram.com/alpargata.cantorum/>
- ^{xv} <https://www.instagram.com/erguacharo69/?hl=es>
- ^{xvi} <https://www.informe21.com/post/zapata-una-c%C3%A1tedra-de-ingenio-y-buen-humor>
- ^{xvii} <https://www.informe21.com/post/graterolacho-o-el-humor-como-santo-y-se%C3%B1a>
- ^{xviii} <https://www.instagram.com/microthejamgta>
- ^{xix} <https://fesitpven.com.ve/>
- ^{xx} <https://bravocarlosjimenez.blogspot.com/search/label/BIOGRAF%C3%8DA>
- ^{xxi} <https://vayaalteatro.com/fausto-verdial-sigue-en-escena/>
- ^{xxii} <https://www.facebook.com/groups/239082849559436/posts/3344019692399054/>

-
- xxiii <https://www.last.fm/es/music/Judy+Buend%C3%ADa/+wiki>
- xxiv <https://www.instagram.com/grupothalia/?hl=es>
- xxv <https://avencrit.blogspot.com/>
- xxvi <https://www.celcit.org.ar/historia/acerca-del-celcit/>
- xxvii <https://www.elnacional.com/2024/03/agatha-christie-y-amelia-earhart-descubren-lo-que-tienen-en-comun-en-la-caja-de-fosforos/>
- xxviii <https://www.instagram.com/p/DHUOIEOprME/>
- xxix <https://www.instagram.com/lacajadfosforos/p/C9nuDSfuj0O/>
- xxx <https://www.instagram.com/lacajadfosforos/p/DE3GjYQzwc4/>
- xxxi <https://www.instagram.com/humbervitproducciones/>
- xxxii <https://www.instagram.com/lunadeaguaenpotosi/>
- xxxiii <https://www.instagram.com/luigisciamanna/?hl=es-la>
- xxxiv <https://www.instagram.com/soyjaviervidalpradas/>
- xxxv <https://www.instagram.com/p/Cj6ABqQN9ys/>
- xxxvi <https://www.instagram.com/mimilazod/?hl=es-la>
- xxxvii <https://cculturalchacao.com/la-hora-menguada-regresa-al-centro-cultural-chacao/>
- xxxviii <https://www.instagram.com/reel/DI7CPMHRCMw/>
- xxxix https://www.instagram.com/p/DE0Th7cp_I0/?hl=es
- xl https://the-jh-movie-collection-official.fandom.com/wiki/Stand-up_comedy
- xli <https://www.instagram.com/p/DlrNgmA05ku/>
- xlii <https://www.instagram.com/tapeteteatro/>
- xliii <https://www.instagram.com/antoniocuevass/>
- xliv <https://www.instagram.com/daifrablanco/>
- xlv https://odas.we-know.net/secundaria/3/espanol/bloque4/elmalentendido_albertcamus.pdf
- xlvi <https://www.instagram.com/p/DNGR7ZAuwnY/>
- xlvii Movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias.
- xlviii <https://www.instagram.com/p/DIKtCEzRrx3/>
- xliv <https://www.instagram.com/p/DJDP1y6ocmO/>
- l <https://www.centrotet.com.ve/>
- li <https://www.instagram.com/diana.penalver.denis/?hl=es>
- lii <https://unearte.edu.ve/>

-
- lii <https://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2014/07/costa-palamides-el-director-constante.html>
- liv <https://www.ciudadccs.info/publicacion/27729-amaka-colectiva-estrena-el-origen-de-las-especies-en-unearte#:~:text=La%20obra%20de%20danza%2Dteatro%20El%20origen%20de,de%20marzo%20a%20las%205:00%20p.%20m..>
- lv <https://www.instagram.com/p/DHL4ZEIOmtI/>
- lvi <https://www.instagram.com/espacioelgalpon/?hl=es>
- lvii <https://www.instagram.com/p/DHzaVkXsx5a/>
- lviii <https://www.uptbal.edu.ve/argelia/noticias/efemerides/294-se-crea-la-fundacion-casa-del-artista-1987>
- lix <https://www.ciudadccs.info/publicacion/29205-yerma-llega-a-la-sala-doris-wells-de-la-casa-del-artista>
- lx <https://www.instagram.com/soyjaviervidalpradas/?hl=es>
- lxi <https://www.instagram.com/soyjulierestifo/?hl=es>
- lxii <https://www.instagram.com/janvidalr/?hl=es>
- lxiii <https://www.instagram.com/josettevidalr/?hl=es>
- lxiv <https://sellocultural.com/El-Teatro-Teresa-Carreno-y-sus-40-datos>
- lxv <https://upel.edu.ve/>
- lxvi <https://upel.edu.ve/instituto-pedagogico-de-caracas/>
- lxvii <https://elsistema.org.ve/>
- lxviii <https://www.instagram.com/tiunaelfuerte/?hl=es>
- lxix <https://mapcarta.com/es/19627996>
- lxx https://www.instagram.com/vtv_canal8/
- lxxi <https://albaciudad.org/2013/12/intervenida-la-fundacion-teatro-teresa-carreno-por-decreto-presidencial/>
- lxxii <https://venezolanosilustres.com/secciones/homenaje/pedro-rios-reyna-orquesta-sinfonica-venezuela/>
- lxxiii <http://danzahoy.org/site/nosotros/quienes-somos/>
- lxxiv <https://www.el-teatro.com/compania-nacional-de-teatro/>
- lxxv <http://www.efemeridesvenezolanas.com/sec/his/id/491/>
- lxxvi <https://jesus-soto.com/es/poi/teatro-teresa-carreno-es/>
- lxxvii <https://camaradecaracas.com/la-camara-caracas-y-sus-historias/cronicas-de-la-ciudad/teatro-municipal-un-poco-de-su-historia/>
- lxxviii <https://www.operala.org/teatro-teresa-carreno-musica-danza-opera/>

-
- lxxix <https://www.instagram.com/teresadanzacontemporanea/?hl=es>
- lxxx <https://www.instagram.com/teresadanzakalle/?hl=es>
- lxxxi https://www.google.com/search?q=proyecto+ballet+juvenil+teresa+carre%C3%B1o+a%C3%B1o+de+lanzamiento&oq=proyecto+ballet+juvenil+teresa+carre%C3%B1o+a%C3%B1o+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQgBECEYChigATIGCAAQRRg5MgkIARAhGAoYoAHSAQoxMjI0NGoWajE1qAIIsAIB8QU0mNyHNBI0jg&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- lxxxii <https://www.instagram.com/opera.teresacarreno/?hl=es>
- lxxxiii <https://guiaccs.com/obras/conjunto-parque-central/>
- lxxxiv <https://fundaayc.com/tag/tomas-lugo/>
- lxxxv <https://culturavenezuela.com/flor-de-limpia/>
- lxxxvi <https://www.instagram.com/larossell/?hl=es-la>
- lxxxvii <https://www.instagram.com/balletdelasamericas/?hl=es>
- lxxxviii <https://casamayaelyaque.com/isla-margarita-venezuela/sobre/informacion-general/>
- lxxxix <https://www.venezuelatuya.com/estados/lara.htm>
- xc <https://www.venezuelatuya.com/estados/zulia.htm>
- xc i <https://www.teatrobaralt.org/>
- xc ii <https://www.venezuelatuya.com/estados/yaracuy.htm>
- xc iii https://www.instagram.com/danzasbruzual_oficial/
- xc iv <https://prodavinci.com/historia-de-los-rasgos-de-isabel-palacios/>
- xc v <https://las100protagonistas.com/elisa-vegas/>
- xc vi <https://epaleccs.info/publicacion/1499-miguel-issa-en-cada-proyecto-hay-vertigo-un-abismo-pero-los-supero>
- xc vii <https://youtu.be/isikA00Lf3g?si=jXXix0KYxz7k0-g2>
- xc viii <https://www.instagram.com/p/DAGf5xoOAYC/?hl=es>
- xc ix <https://fundaayc.com/tag/san-agustin-del-sur/>
- c <https://www.instagram.com/teatroalamedamarin/?hl=es>
- ci <https://www.instagram.com/100porcientosanagustin/?hl=es>
- cii <https://www.instagram.com/p/DIMKPX0uvBD/>
- ciii <https://www.instagram.com/teatroteresacarreno/reel/C6hZth3u2xE/>
- civ https://www.google.com/search?q=Ubuntu+Compa%C3%B1%C3%ADa+de+Danza+de+Habilidades+Mixtas&oq=Agrupaci%C3%B3n+Ubuntu&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHC AEQIRigATIHC AIQIRigAdIBCTMwNTBqMGoxNagCCLACAfEFd26cRGftwD3xBXdunERn7cA9&sourceid=chrome&ie=UTF-8

[8&mstk=AUtExfDYnfVnYzab2wSfaQa5wRsnq3_ptcB5NjVnImtQIGrez5Wib9JM8ftDcUilfKKbrDtq25wz3wvOlka0d64A-JQ5AQfXBAQGokdKGJWPbgzWMgM5ceGr4_OLtkV1zaFIKXEV8rs4Uk_ks9ekWbZguKVMtKMiyKhqAJ3MOgP2UA8b9Bc&csui=3&ved=2ahUKEwj45I_e1N2PAxXPRTABHelQM8gQgK4QegQIBRAB](https://www.instagram.com/laodilaoficial/?hl=es)

cv <https://www.instagram.com/laodilaoficial/?hl=es>

cvi <https://www.instagram.com/ensamblecontemporaneodecaracas/>

cvi <https://radio.otilca.org/inauguran-primera-sede-del-teatro-teresa-carreno-en-guarenas/>

cviii <https://www.operala.org/>

cix <https://en.caeg.cn/caeg/ycyx/201802/7cc81fbaad884c0bb0b66bd25209b228.shtml>

cx <https://www.bolshoi.ru/en>

cx <http://www.blancica.com/>

cxii <https://www.trasnochocultural.com/cine/>

cxiii <https://www.bancaynegocios.com/tag/asoinci/>

cxiv <https://www.instagram.com/alcalordelabutaca/>

cxv <https://avencrit.blogspot.com/>, <https://www.instagram.com/avencrit/?hl=es-la>

cxvi https://www.instagram.com/p/B9mL_HgK2bz/

cxvii <https://grupoactoral80.com/>

cxviii https://www.instagram.com/solveig_hoogesteijn/

cxix <https://www.facebook.com/p/Producciones-JOTA-Creativa-100040747876874/>

cxx <https://www.instagram.com/reel/CQvv-RMhjn/>

cxxi <https://www.laguiaacultural.com/eventos/la-senora-imber/>

cxxii <https://www.el-teatro.com/primo-levi-javier-vidal-teatro/>

cxxiii <https://www.eluniversal.com/entretenimiento/83791/arturo-es-el-hombre-al-rescate-cultural-e-intelectual-del-pais>

cxxiv <https://www.ntathome.com/frankenstein-with-benedict-cumberbatch-as-the-creature?webSyncID=cc921c3a-d84d-4d49-08ed-ea82e87ddd51&sessionGUID=638ec167-225d-c763-6cc8-13dc5e3a2754>

cxxv El 22/09/2025 se visitó la página web <https://www.trasnochocultural.com/teatro/> donde se podía acceder las obras online, pero solo aparece una de las que se estaban ofreciendo debido a la poca demanda. Información corroborada con el director de Trasncho José Pisano.

cxxvi <https://grupotheja.com/>

cxxvii https://www.facebook.com/obratalparacual/?locale=es_LA

cxxviii <https://cvainformacion0.wordpress.com/somos/>