

**INDUSTRIAS CULTURALES EN ESPAÑA
EN LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS:
ESTRATEGIAS DE SUPERVIVENCIA
DE LAS MUJERES PROFESIONALES
EN LAS ARTES ESCÉNICAS
EN UN PERÍODO DE CRISIS**

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL
Universidad Complutense de Madrid

En este texto hablaremos de industrias culturales, en concreto, de la industria teatral y cómo están viviendo las mujeres profesionales de las artes escénicas un momento de crisis económica, pero también un cambio de modelo respecto a lo que se consideran industrias culturales. Desde los años noventa, el término "industria cultural" ha adquirido un sentido nuevo, ya que, de ser pensado como algo negativo a principios del siglo XX se ha vuelto un concepto positivo e incuestionable para nuestros gobiernos liberales, que han determinado que la producción cultural puede ser un motor de desarrollo económico en el contexto europeo. Es evidente que las mujeres tienen un pujante papel en las estructuras culturales de nuestro país, y sobre todo en el teatro, en el que actúan como directoras, programadoras o dramaturgas, llegando a estar presentes en todas las fases de la producción de espectáculos escénicos. Sin embargo, su presencia en el sector no es todavía igualitaria: son muchos más los directores que consiguen estrenar, los dramaturgos, los directores de festivales, los gerentes culturales de todo tipo. A estas alturas, las diferencias deberían haberse equilibrado. Sin embargo, estamos lejos de que esto ocurra.

No pretendemos (no podemos) contar las cifras negativas para las mujeres, sino elaborar algunas hipótesis acerca de las estrategias que las mujeres que triunfan en el teatro ponen en marcha para sobrevivir en un contexto hostil, que no favorece las carreras largas ni continuadas en el tiempo de las mujeres. No podemos en ningún caso asumir una perspectiva cuantitativa, que aporte datos estadísticos, ni tampoco hacer un estudio diacrónico que muestre cómo ha ido evolucionando la presencia de las mujeres en el hacer teatral de nuestro país¹. Más bien nos proponemos hacer un corte sincrónico, destacando sólo algunas de las figuras más representativas que ahora mismo están actuando en nuestro teatro. Son mujeres que rondan los cincuenta años, que tienen una sólida formación académica y que desarrollan todas ellas varias facetas del hacer teatral. Nos interesa destacar a Blanca Portillo (1963), por su carácter de trabajadora del teatro capaz de compaginar su faceta de actriz televisiva al mismo tiempo que se atreve con retos de interpretación y dirección innovadoras y de gran calidad artística. También citaremos a Angélica Liddell (1966) como una figura imprescindible en nuestro teatro por su carácter vanguardista y personal donde cada espectáculo es ella misma, aportando a nuestra escena un elemento de autorreflexión identitaria tan propia de la posmodernidad, y que además ha conseguido una gran proyección en Europa, un reto bastante difícil para un profesional español todavía hoy. Hablaremos también de Helena Pimental (1955) destacando su trabajo como directora escénica capaz de aportar una visión actual de los clásicos y acercarlos al gran público. Nos hemos interesado por su faceta de empresaria y directora de un teatro institucional como es la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Por último, no queremos dejar sin tocar un aspecto importante en el teatro que hacen las mujeres que trabajan desde la conciencia de género. Para ello, analizaremos algunos aspectos del trabajo desarrollado por Itziar Pascual (1967) insistiendo en su carácter polifacético no sólo como autora y directora, sino por su papel como profesora, investigadora y también dinamizadora de uno de los proyectos de asociacionismo de mujeres en el tea-

tro en España, lo que supone en sí misma toda una postura política.

Entre todas ofrecen un panorama único que muestra cómo las mujeres ya pueden alcanzar las más altas cotas en un mundo tradicionalmente masculino. Las mujeres en el mundo del teatro, yendo más allá del papel de actrices, son ya una realidad reconocida en España. Esto no quiere decir, sin embargo, que hayan desaparecido los tradicionales problemas al acceso a la dirección, a la producción o a la escritura teatral. Hay muchas mujeres fundamentales que no podemos ni siquiera citar en este texto. Ante todo, no queremos ser injustas con las autoras, las directoras, las productoras, las gestoras o las actrices que se están dejando la vida profesional en la difícil situación que está atravesando nuestro teatro en la actualidad, pero resulta imposible tratar todo el tema en el espacio limitado de un texto como este, en el que solo aparecen cuatro mujeres, pero en el que podrían (y deberían) estar muchas más.

Sobre las industrias culturales

El estudio de las industrias culturales como motor de la economía es relativamente reciente. Durante parte del siglo XX, la producción cultural fue objeto de filósofos y pensadores preocupados en un primer momento del efecto que las producciones mediáticas tendrían en la vida personal, política y social de las personas. La Escuela de Frankfurt, sobre todo Adorno y Horkheimer en su texto clásico "Industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas" (1944-1947) hablaban de cómo el capitalismo había desarrollado recursos técnicos suficientes para distribuir unos productos culturales masivos, basados en la serialidad, la repetición y la estereotipación, que adormecerían el espíritu crítico y los deseos de liberación de los individuos. Esta visión tan negativa sobre la cultura de masas fue seriamente cuestionada en los llamados Estudios Culturales desarrollados en el entorno de la Universidad de Birmingham en el *Center for Contemporary Cultural Studies* a partir de los años sesenta, donde se desarrolló la idea de que en el consumo de cultura mediática, puede haber también prácticas de resistencia a la asimilación y la equipa-

ración cultural, ya que lo determinante en el consumo cultural, no es tanto qué se consume, sino “qué se hace” con los productos culturales que se consumen (Mattelart, “Introducción”), otorgándole a los receptores un papel muy activo en la descodificación de los textos culturales. En los planteamientos originarios de la Escuela de Birmingham existía un espíritu crítico con la cultura burguesa, y parte de los objetivos de los trabajos que se planteaban eran sobre la observación de indicios de las estrategias que llevaban adelante por ejemplo las mujeres o los grupos más desfavorecidos para subvertir los mensajes alienantes producidos en la cultura mediática.

En los últimos treinta años, el matiz crítico que tenía el concepto de “industria cultural”, planteado como una contradicción *in terminis* por sus inventores, ha sido totalmente superado, y hoy vivimos una especie de euforia en Europa pensando que la producción cultural será una de las actividades económicas que pueda salvarnos de la crisis productiva que padecemos, después de que se ha desmontado la mayor parte del sistema de elaboración de objetos y desplazado la producción a zonas del mundo donde no existen los derechos laborales y donde incluso los derechos humanos brillan por su ausencia. La idea es que nos convirtamos todos en “productores culturales”, pero nadie parece preguntarse si existen oportunidades reales de que esto sea posible. El ejemplo del Reino Unido ha resultado esperanzador para el resto de Europa. Durante el gobierno de Tony Blair se potenció el desarrollo del sector de la economía creativa y el gobierno favoreció el desarrollo del trabajo en sectores como la tecnología digital, el turismo cultural, el patrimonio cultural, los museos y exposiciones, etcétera. Esta industria ha llegado a representar un 8% del PIB en el año 2006, lo que ha animado a la Comunidad Europea a plantear el desarrollo de esta industria como uno de los ejes de su política futura.

La pregunta sobre qué caracteriza exactamente el campo de la creación en la llamada eufóricamente “economía cultural” (Power y Scott) podremos responderla con las siguientes tres características. En primer lugar se trata de industrias que crean productos cuyo valor principal es su contenido simbólico, que busca al menos un objetivo: resultar estimulante

para la audiencia. En segundo lugar, sus productos van más encaminados a expandir el consumo de bienes no esenciales o producciones de lujo haciéndolos cada vez más necesarios, hasta hacer creer a sus usuarios que deben invertir una parte importante de su presupuesto en su consumo. En tercer lugar, estas empresas participan de una dinámica del mercado económico globalizado, que tiende a concentrarse en un tejido empresarial cada vez más concentrado, mientras sus productos pretenden ser cada vez más generalizados y globales.

Lo que no parecen plantearse las distintas directivas que se están tomando en Europa es la cuestión tan sencilla de que estamos ante un mercado donde los distintos países y grandes empresas luchan por un mercado cada vez más globalizado. ¿Hay espacio para que todos los países eleven su PIB a base de producir bienes culturales? ¿Es realista pensar que la cultura puede seguir siendo ese reducto de "liberación personal" que se supone que hasta ahora ha sido la alta cultura en Europa? ¿Podemos producir videojuegos, películas, contenidos *on-line* al margen de la tendencia mundial a la desaparición de los pequeños grupos de producción que resultan absorbidos por los grandes? Multinacionales que operan en el mundo entero, capaces de comprar y vender los bienes culturales de un país si les interesa en un plazo muy breve de tiempo. La realidad en el mundo hoy día es, sin embargo, muy clara: Estados Unidos mantiene su hegemonía en el mundo a base de producir bienes culturales (Martel 24), un poder basado en la producción *soft power*, el poder cultural que no necesita armas para imponerse, y que refuerza el poder conseguido por este medio sobre todo a partir de los años cincuenta: "la cultura norteamericana está en el corazón mismo de ese poder de influencia tanto si es *high* como si es *low*, tanto en el arte como en el *entertainment*, tanto si se produce en Harvard como si se produce en Hollywood". La también denominada cultura *mainstream* se elabora en grandes conglomerados de producción informativa como puede ser la *Disney Creative Entertainment*, el lugar donde se producen todos los espectáculos de la marca Disney, y en el que, según Martel, sólo trabajan fijos treinta y seis creadores y produc-

tores, cada uno encargado de un solo proyecto, y que contrata a centenares de personas de forma externalizada a la empresa que comprenden guionistas, actores, maquilladores, cámaras y un largo etcétera, que pueden estar repartidos por el mundo y pagados con contratos temporales.

Por otra parte, escuchamos hablar de “empresas culturales” sin que haya un debate político europeo sobre qué entendemos por cultura. Tal vez es una pregunta que se ha vuelto incómoda, cuando no nos atrevemos a plantearla. La realidad es que nuestro entorno es hoy en día muy complejo y a duras penas podemos separar un producto comercial y un producto artístico. Esas dos dimensiones de los productos culturales parecen necesitarse cada vez más la una a la otra. La cultura *mainstream* necesita de contenidos *artísticos*, y el Arte con mayúsculas desea el público que se acerca a la cultura masiva. Un ejemplo es la alianza que han planteado hace poco tiempo la cantante Lady Gaga y la *performer* Marina Abramovic, que resume muy bien esta tendencia a la desintegración de categorías como alta y baja cultura. Este tipo de alianzas podemos interpretarlas a través de lo que Lipovetsky ha calificado como ‘hipermodernidad’, este período en el que estamos viviendo y en el que se consolidan tendencias posmodernas que ya existían como la obsesión por la imagen, por la repetición obsesiva de signos, la obsolescencia cada vez más rápida de objetos y símbolos, la globalización económica y la trans-territorialidad. Los rasgos distintivos de la hipermodernidad se concretan en el desarrollo de una sociedad lúdica cuya producción más importante son las industrias del entretenimiento, con las que el mundo de la producción artística está colaborando activamente.

La hipermodernidad necesita de nuevos públicos, que se crean con el uso de instrumentos comunicativos que no existían con anterioridad: los modelos de comunicación *peer to peer*, la “economía del regalo” (*gift economy*), el marketing viral... todo ello ha situado a los espectadores como agentes de producción de cultura al mismo tiempo que la consumen. El fenómeno “fan” pasa a ser, no sólo una parte de la industria cultural, sino la fundamental, y los artistas cuentan con ellos para formar sus propias obras. Lady Gaga es sin

duda la artista que mayor éxito ha conseguido en la utilización de estas nuevas redes. En el año 2012 era la persona en el mundo con más seguidores en Twitter (trece millones), y el disco *ARTPOP* presentado este mismo año ha sido planificado para ser distribuido de forma viral. Lady Gaga posee el capital más importante en la hipermodernidad que son los fans y seguidores, que participan en todas sus propuestas de forma apasionada en un universo saturado de información. En unas declaraciones a *The Guardian* (5 febrero 2013) explicó que *ARTPOP* es más que un disco, es una “experiencia multimedia” y que se le servirá al público acompañado de una aplicación para iPad, iPhone, etcétera, y que “será completado con charlas, películas para cada canción, música adicional, contenido, juegos, actualizaciones de moda, revistas...”. En la hipermodernidad, los creadores tanto de alta cultura como de cultura *mainstream* venden experiencias en las que los consumidores son la parte más activa del aparato publicitario (Hanna, Rohm y Crittenden).

¿Cómo puede competir la producción cultural más artesanal con todo esto? ¿Qué puede hacer atractiva la experiencia de ir a un teatro pequeño a ver una obra alternativa montada por un colectivo de mujeres, por ejemplo? ¿Pueden los profesionales de las artes escénicas competir con un mercado tan potente? Ese es sin duda el reto de las empresas culturales en la actualidad. Buscar el camino para sobrevivir entre gigantes. Y eso sólo puede hacerse si, como lo hace la gran industria, se buscan nuevos mecanismos que involucren a los nuevos públicos, a los públicos más jóvenes como agentes activos en la producción. Pero eso requiere una estrategia que va más allá de lo que suelen hacer las administraciones proporcionando apoyo a la industria con actos rituales como son la entrega de premios o financiando proyectos que a duras penas son recibidos por las personas que ya están interesadas en las artes escénicas. Tal vez deberíamos abogar por una estrategia de supervivencia entre gigantes que permita desarrollar el tejido productivo a pequeña escala, en el que, por cierto, las mujeres deberían tener un papel mucho más representativo.

Los gigantes están ahí y hay que convivir con ellos. Tal vez el ejemplo más claro que podemos tomar para comparar la gran disimetría que se produce entre la gran industria cultural americana y la que producimos en nuestro país, la vemos con claridad meridiana si observamos lo que ha pasado por ejemplo con el espectáculo *El Rey León*, estrenado en España en el mes de octubre del 2011 en el teatro Lope de Vega de Madrid. Desde entonces se han realizado más de 800 funciones, con lleno total todos los días y al que han asistido casi un millón doscientos mil espectadores, después de que en Broadway se hubiera convertido en el primer musical que había llegado a recaudar un billón de dólares.

Su historia es interesante y significativa. La producción del espectáculo fue realizada por *Disney Theatrical Productions* (dirigido por Thomas Chumacher), después de haber obtenido un gran éxito en el cine. Es uno de los cinco espectáculos que han conseguido mantenerse más de diez años en las carteleras. Traducido a ocho idiomas, se ha representado en 17 países y 98 ciudades (de las zonas ricas del mundo). Ahora mismo se representa simultáneamente en Broadway, Japón, Londres, Hamburgo, Madrid y Sao Paulo, y en breve estará en Australia. La forma en que se montó la obra es un ejemplo del modo de trabajar de un gran conglomerado como es *Disney*, que puede permitirse comprar un viejo teatro para representar la obra, y sanear incluso todo el barrio que lo rodea estableciendo alianzas con los políticos de la ciudad. El interés por el teatro de una gran productora de cine existe porque saben que la rentabilidad de los espectáculos de teatro puede ser muy alta si se consigue el éxito deseado, ya que el teatro tiene unos retornos sobre inversión más grandes, proporcionalmente que el cine. La puesta en escena del *Rey León* se le encargó a Julie Taymor, una mujer que provenía del teatro experimental de Nueva York, formada en los años setenta con la compañía radical *Bred and Puppet* y que había aprendido marionetas en una estancia en la India, y es todo un ejemplo de cómo la gran industria del espectáculo puede aprovechar la especialización y el talento que hay en el teatro alternativo.

Leyendo a las profesionales de las artes escénicas a través del contexto

El 1 de septiembre de 2012 en España se aumentó el impuesto del IVA de algunos espectáculos como el teatro un 162 %, al haber pasado de un 8% a un 21% el impuesto que cada espectador debe pagar a la hora de ir al cine, al teatro o asistir a un espectáculo de danza². Dada la maltrecha economía de las familias españolas, esto sonó hace un año a sentencia de muerte para un sector desarrollado en nuestro país gracias a las subvenciones estatales y a las pequeñas compañías. Intelectuales y trabajadores del sector levantaron de forma unánime sus voces en la prensa nacional, en contra de la anunciada subida, pero hasta el momento, de nada ha servido. Incluso profesionales implicados en la gestión de los teatros públicos como Mario Gas (entonces Director del Teatro Español) o Ernesto Caballero (Director del Centro Dramático Nacional) no dudaron en calificar este hecho como “aberración descomunal” denunciando que el teatro iba a ser “demolido” por esta subida. Actores, productores, asociaciones profesionales, todos protestaron al unísono contra la medida percibida como un ataque directo a la supervivencia del sector teatral y cinematográfico español. Un año después se ha formado la *Plataforma por la defensa de la cultura*, en la que están presentes la mayoría de las asociaciones profesionales del sector de las artes escénicas, mientras que el gobierno no ha dado un paso atrás respecto al cobro del impuesto.

Las cifras que presenta el *Anuario de la SGAE* en el año 2013 confirmaron los peores vaticinios. Desde el inicio de la crisis en el año 2009, la recaudación y la asistencia a los espectáculos no ha parado de descender. El teatro, que representa un 92,8 % de las artes escénicas, ha reducido el número de funciones casi un 26 %. No hay duda de que esta bajada se debe a la situación de crisis en España, agravada por el aumento de impuestos, por mucho que algún político haya intentado echarle la culpa a la “baja calidad” de nuestras producciones, que no son capaces de llevar a la gente a los teatros o a los cines. En el último año ha descendido la asistencia al cine, la venta de vídeos, la asistencia a los espectáculos

teatrales, y ha aumentado el consumo de televisión y radio, no porque sean mejores o peores, sino porque son gratuitos³. No debemos olvidar que en las sociedades contemporáneas, el ocio es también una cuestión de recursos económicos. Las personas que ven más la televisión, lo hacen no porque estén más o menos “alienadas” ni porque sean más o menos “intelectuales”, consumen televisión porque no pueden acceder a otro tipo de ocio y a una oferta cultural más diversificada⁴. Algunas teorías sobre los medios de comunicación de los años setenta del siglo pasado descubrieron que las personas no están marginadas por ver mucho la televisión, sino más bien que ese consumo puede ser un síntoma de sufrir alguna forma de marginación social que les impide el acceso a otras formas culturales por todos deseables.

Lo que resulta evidente es que España es un país que necesita del desarrollo de una serie de políticas públicas que faciliten el acceso a la cultura, y no que refuercen constantemente la falacia de dar al público “lo que ellos quieren”, que es en sí mismo un argumento tautológico: nadie puede querer algo si no sabe que existe o no puede alcanzarlo. El acceso a la cultura lleva aparejado un argumento de clase, tal como argumentaba Pierre Bourdieu (*La distinción* y *El sentido*), que estudió cómo el capital cultural o simbólico⁵ no está distribuido de forma “democrática” en nuestras sociedades sino que es un capital que viene asociado a la capacidad económica y al capital social⁶. Lo que entendemos como “cultura” y a veces denominamos “alta cultura” supone un adiestramiento educativo al que las clases más desfavorecidas tienen una mayor dificultad de acceso. En este contexto, un estado democrático preocupado por mejorar la vida de la gente, debería incidir en la necesidad de la inversión pública, en un país donde los índices de lectura tampoco son muy altos⁷. En la web del Ministerio de Cultura podemos acceder a la última *Encuesta sobre hábitos y prácticas culturales* realizada en España sobre datos de los años 2010-11. La muestra se hacía a dieciséis mil personas con más de 15 años, y en las que se indica que sólo un 19% de los entrevistados han ido al teatro frente a un 81% de personas que no han ido ni una sola vez en el período indicado. De esos, la opción elegida es el

teatro actual frente al clásico, al teatro musical o de vanguardia. Las mujeres superan en asistencia a los hombres un siete y medio por ciento. Desarrollar estrategias para atraer a una parte de ese ochenta y uno por ciento que no pisa un teatro a lo largo del año debería ser un objetivo preferente de la gestión cultural. Pero eso es un objetivo que sólo se consigue a largo plazo, y la política no gusta de la planificación a largo plazo porque desea objetivos que se puedan cumplir en el plazo de las siguientes elecciones que suelen ser cada cuatro años, y no se cambian los hábitos culturales durante ese tiempo, sino que más bien se va desaprovechando sistemáticamente la oportunidad de que las artes escénicas puedan ser un objeto cultural que cada vez más gente pueda consumir.

Con estas cifras que hemos dado no debería caberle a ningún gestor político la más mínima duda de la necesidad de apoyar todas las iniciativas que tengan que ver con las apuestas de "crear un público" y formarlo como consumidor de productos culturales diversificados, porque en ello nos va también el despegue económico del país. Alguien que paga una entrada de teatro en lugar de una entrada de fútbol, está contribuyendo al desarrollo de una actividad que en muchos casos es artesanal en el mejor de los sentidos, ya que en ella no media en la misma medida el enriquecimiento empresarial como objetivo, sino el sostenimiento de mucha gente que no está integrada en un gran entramado profesional. En este contexto de pequeñas empresas y pequeñas compañías que forman la principal estructura del país, la solución de retirar las ayudas públicas a sectores como el teatro o el cine, implica negar la posibilidad de que España se pueda integrar al desarrollo económico que se desea para Europa.

Hoy en día vivimos malos tiempos para las artes escénicas, porque son malos tiempos también para las políticas de apoyo a la cultura, de la que nuestros teatros han dependido en gran medida (Boned y Villarroya 199). En España se había hecho una importante inversión pública en la construcción de espacios para el espectáculo, y se había invertido también en el apoyo a un gran número de iniciativas privadas. Eso hizo que del año 2005 al 2008 se produjera una gran dinamización del sector teatral, con un aumento de funciones y de público

(Ministerio de Cultura, *Cuenta Satélite*). El hecho de cambiar de forma radical las políticas públicas mantenidas durante años sobre los espectáculos, es una decisión aventurada que pone en riesgo los avances conseguidos hasta ahora en política cultural, en un momento en el que la Comunidad Europea se plantea con la llamada "Estrategia Europa 2020" el objetivo de que las industrias culturales sean un motor de crecimiento para la zona euro. La Comisión Europea (CE) en el Libro Verde "Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas" (European Commission) señala de forma implícita una idea interesante: el desarrollo ya no está orientado sólo a lo que tradicionalmente se entendían como artes escénicas, visuales, o el patrimonio cultural, sino que los objetivos deben integrar un desarrollo deseable para el cine, al vídeo, la televisión y todo lo que tiene que ver con la comunicación, confirmando así que las líneas entre lo que se considera "cultura" y lo que se considera "entretenimiento" son cada vez más borrosas.

Un problema añadido es que no existe una gran divulgación todavía en este país de lo que significan las industrias culturales y lo importantes que pueden ser para impulsar la economía. Tal como Boix y Lazzeretti señalan: "¿Nos parece aburrido un circo convencional y nos cautiva el Circo del Sol? ¿Es lo mismo ponerse unos zapatos que vestir unos *Manolo Blahnik*? ¿Apple Inc. es tecnología o diseño? ¿Por qué generan mucho más valor añadido y felicidad que otros muchos productos aparentemente similares? La respuesta es la creatividad" (182). Este concepto nos remite a la "economía de la creatividad" definida como el elemento base de la creación que propone además "un modelo social y ecológico distinto" proponiendo la diversidad y la tolerancia. Las intenciones no pueden ser mejores, si de verdad el fomento de la creatividad puede ayudarnos a construir una sociedad tolerante, tiene que ser a base de destruir también los estereotipos de género y de corregir la diferencia en el acceso de las mujeres a las distintas profesiones asociadas a los medios artísticos y culturales, y cumplir así no sólo con un ideal social de igualdad, sino con las leyes y directivas tanto españolas como europeas

que en los últimos años han legislado para que los principios de igualdad de género se cumplan.

Sobre las autoras

Está por estudiar el papel de las mujeres como creadoras a todos los niveles en las artes escénicas, que atienda al desarrollo diacrónico en los últimos treinta años, y al mismo tiempo, no tenemos tampoco un estudio sincrónico de lo que está ocurriendo en los últimos tiempos en los que la crisis hace prever un retroceso en los derechos de las mujeres. Sin embargo, investigaciones de este tipo son muy complicadas y costosas, entre otros factores porque los datos que se recogen para investigar la realidad de colectivos profesionales, no están segregados por sexos. No sabemos demasiado de la realidad de las mujeres dedicadas a los trabajos relacionados con la cultura, por mucho que la necesidad de llevar a cabo una investigación de este tipo, haya estado presente al menos desde los años setenta (Mattelart, *Mujeres e industrias*) en los que las mujeres consiguieron una gran visibilidad pública al incorporarse al trabajo, a las universidades y en definitiva a la vida pública con una pujanza que nunca antes habían tenido. Pero además, los años setenta y ochenta fueron años en los que la reivindicación feminista comenzó a ser un elemento visible en los medios de comunicación y por lo tanto en la realidad social española. En todo lo que han sido las artes escénicas, también el contexto ha cambiado mucho, aunque para las mujeres sigue existiendo un grave problema, que es el mismo que en otras áreas: la percepción estereotipada de las mujeres de acuerdo con su género.

Las conclusiones principales del trabajo empírico *Age, Gender and Performer Employment in Europe*, elaborado por Deborah Dean en la Universidad de Warwick, financiado por la Unión Europea en el año 2008 y realizado en el contexto de la FIA (*The International Federation of Actors*), son que la edad es una desventaja para las mujeres que trabajan en el teatro, y que los estereotipos de género son una desventaja para las mujeres a la hora de obtener empleo en el sector teatral. En esta encuesta se recabaron datos sobre los efectos de la edad en el acceso al trabajo, el contenido de los trabajos,

los salarios y el tiempo que permanecen mujeres y hombres en la profesión teatral. Una de las conclusiones más llamativa fue que las mujeres tienen una vida profesional más corta que los varones, ya que consiguen trabajar entre 11 y 15 años, mientras los hombres pueden permanecer en el oficio alrededor de 30 años o más. La concentración de un mayor período de trabajo está para los hombres entre los 40 y 50 años, mientras que para las mujeres se concentra entre los 20 y los 29 años. Los varones obtienen sueldos más altos, además de tener acceso a papeles o puestos más variados dentro de la estructura teatral. Las mujeres tienen más formación, pero dirigen menos festivales o centros oficiales. Otro hallazgo importante del estudio es que las mujeres perciben su género como una desventaja para ellas en varios aspectos (el número o la variedad de papeles a los que pueden acceder o el salario que cobran), mientras que los varones no lo perciben especialmente como una ventaja o desventaja, o en todo caso, ven como más positivo ser hombre que mujer en el mundo teatral. La edad es entendida por ambos como una desventaja, pero sólo un 4% de varones afirmaron que era una gran desventaja.

Este estudio nos enfrenta a una realidad en Europa que también se cumple en España: para las mujeres la edad y la belleza son una clave importante de su éxito. En el mundo del espectáculo (y en la sociedad en general) la juventud y belleza son dos elementos altamente valorados. Sin embargo, en la vida humana, la juventud es un período limitado en el tiempo, no dura siempre, por mucho que la publicidad y la industria de la cosmética o incluso la medicina se basen en el deseo de convertirla en eterna. Y lo mismo podemos decir de la belleza, tan asociada a la juventud (Michael), pero también a la clase social. No existe ningún trabajo sociológico completo en este sentido, pero sí un proyecto de investigación elaborado por Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz (2012) en el que se define la necesidad de desarrollar un trabajo integral sobre la realidad de las mujeres no sólo en el estudio de los textos que producen, sino en los públicos que asisten al teatro o el valor económico que generan. Las autoras insisten en el potencial de las mujeres dentro del mercado de la producción

cultural, al mismo tiempo que señalan que siguen padeciendo la misma discriminación que afecta a otras mujeres insertas en otros colectivos laborales⁸. En su investigación comprobaron, por ejemplo, que existe una menor presencia de las mujeres creadoras en los campos artísticos, a pesar de que son muchas las que han terminado sus estudios en la Escuelas de Arte Dramático. Un panorama parecido lo encontramos en otras actividades culturales como las facultades de Periodismo o Comunicación Audiovisual o las de Bellas Artes, donde son una mayoría de mujeres las que se licencia, pero hay una mayoría de hombres en todos los puestos de representación y gestión de las distintas profesiones. La Asociación CIMA (Asociación de Mujeres cineastas y Medios de Comunicación) encargó un estudio sobre "La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudio sociológico y legislativo"⁹ a un equipo de la Universidad Complutense, con datos recogidos entre los años 2000 y 2006 y en él aportaron datos también esclarecedores sobre la situación tan precaria que tienen las mujeres en la producción audiovisual, pues sólo una parte mínima consiguen llegar a los puestos de dirección por ejemplo de las producciones o de las propias empresas del audiovisual. En este informe se alude a la necesidad de ofrecer un buen diagnóstico de la situación, y la imperiosa necesidad de intervenir en la formación de las personas dedicadas a la producción audiovisual.

Para ser justas, debemos reconocer el trabajo que se ha ido haciendo sobre todo desde las universidades y centros de investigación teatrales en España, en los que se han desarrollado, en los últimos treinta años, investigaciones muy serias sobre la historia de las mujeres en el teatro español. Son ya clásicos algunos estudios sobre la obra de muchas dramaturgas a lo largo de la historia, y muy profundos los análisis tanto de obras como personajes o estereotipos de sus obras (García-Pascual, *Dramaturgas*, "Sobre lo grotesco"; Romera Castillo; Vilches-de Frutos; Roswita)¹⁰. Queda por conocer un mapa de la realidad sociológica centrado en la realidad de las mujeres españolas dedicadas al teatro y el desarrollo de la planificación de políticas públicas que puedan integrar a las

mujeres en el desarrollo económico que se pretende obtener interviniendo en la producción y el consumo cultural.

Como no existen investigaciones cuantitativas adecuadas, es difícil hablar de las mujeres en las artes escénicas, sin caer a su vez en tópicos de género. Por ello, vamos a intentar dar una visión global y cualitativa reflexionando sobre la carrera profesional de cuatro mujeres exitosas en su trabajo y que han obtenido reconocimiento por parte del mundo del teatro: Blanca Portillo, Angélica Liddel, Helena Pimenta e Itziar Pascual, teniendo mucho cuidado en no generalizar sus aciertos ya que el éxito y el reconocimiento público es un fenómeno que a veces puede hacernos percibir la realidad de forma distorsionada. Porque ¿cuántas mujeres (y también hombres) han tenido que dejar su dedicación al teatro no por falta de pasión o entrega a su trabajo, sino porque no han conseguido obtener recursos económicos suficientes para seguir desarrollándolo? En el capitalismo competitivo que vivimos, tendemos a pensar que de forma natural el éxito viene aparejado con el talento, como si existiese un dios que premia a unos y castiga a otros en base a su esfuerzo. Sin embargo, esa es una percepción injusta: seguramente hay más talento que éxito en nuestras sociedades, y lo único que sabemos es que lo más normal es que, por ejemplo, la mayoría de la gente nazca y muera en el mismo grupo social o soportando los mismos problemas de pobreza con los que ha nacido. La fórmula del éxito es un combinado que es analizable sólo *a posteriori*. Por esto, en el caso de estas creadoras haremos un acercamiento a algunas de las claves que han podido situarlas en un lugar, suficientemente exitoso, para seguir desarrollando proyectos en el teatro en un plazo dilatado de tiempo. El análisis se hará no sobre todos los elementos de su vida teatral, sino sólo de aquellas cuestiones que tienen que ver con las limitaciones que se les plantean a las mujeres por el hecho de serlo, y que se dibujan sobre una estructura de los géneros donde se les dice a los varones que sus cualidades máspreciadas son las asociadas con el control y la fuerza, mientras que a las mujeres se las premia por su belleza y empatía.

En primer lugar, podemos observar que poseen una gran formación intelectual y han obtenido una serie de títulos universitarios. Como decía Bourdieu, el capital cultural o simbólico es uno de los capitales más importantes a la hora de desarrollar un "campo" de actuación personal donde poder desarrollar nuestros deseos. Helena Pimenta es licenciada en Filología Inglesa y Francesa por la Universidad de Salamanca; Angélica Liddell es Licenciada en Psicología y en Arte Dramático; Blanca Portillo se graduó en Arte Dramático en la RESAD de Madrid, e Itziar Pascual es Licenciada y Doctora en Periodismo, además de graduada en la RESAD de Madrid. No hemos investigado el *pedigree* académico de muchos de los autores, actores o directores del panorama madrileño en este caso, pero no estaría mal hacer un cómputo cuantitativo para comprobar si para las mujeres existe una mayor exigencia en la capacitación y en la diversificación de estudios para mantenerse en la profesión. Es obvio que nadie pide un título académico para montar una obra de teatro, pero sí podemos afirmar, como apuntaba Bourdieu, que el capital cultural es un requisito exigido a las mujeres de una forma naturalmente implícita, más a menudo de lo que se le pide a un hombre. Podemos pensar también que la formación académica es un elemento de seguridad frente al mundo que estas mujeres aprovechan para llevar adelante sus proyectos. Por ejemplo, para Helena Pimenta, el haber tenido acceso a los textos de Shakespeare en el idioma original y con la formación que aporta el estudio de la filología, la han convertido en la práctica en la mayor especialista en la puesta en escena del autor en España y, probablemente, en el conjunto de los países de habla hispánica.

Lo mismo podemos decir de Angélica Liddell, cuya formación en Psicología ha contribuido a proporcionarle una forma más sistemática para expresar el "sí mismo" que maneja en sus obras, que en realidad no tiene nada natural, porque para hablar de nuestra interioridad como ella lo hace, se requiere todo un adiestramiento. No podemos analizar aquí el trabajo de Liddell, pero sí es interesante comentar que su obra es una reflexión continua del "si-misma" que entronca con la creatividad más posmoderna, que ha convertido el tema de la iden-

tividad en el objeto obsesivo de reflexión para los creadores y filósofos de los últimos veinte años. De forma convencional podemos decir que los temas que trata han sido la fuente del teatro: el poder y la violencia, el sexo, el amor y la muerte... pero lo más original de la autora-directora-actriz es el discurso que emprende desde el "yo" borrando la frontera entre la representación y la vida personal, entre el personaje y la persona, tal como ha hecho parte del arte de vanguardia de los últimos veinte años. En concreto, el arte feminista, ha tomado como materia principal del trabajo de las artistas, su propio cuerpo, el cuerpo cuyo control les ha sido negado, y que quieren recuperar ahora para hacer con él lo que quieren: exhibirlo u ocultarlo, dañarlo o mimarlo... pero sobre todo haciéndolo presente y situándolo al margen de los cánones de belleza tradicionales. Angélica Liddell ha llegado a autolesionarse en público, tal como han hecho otras artistas como Marina Abramovic o Gina Pain, y juega a esconderse en una representación del "sí misma" en la que, por otro lado, se está mostrando constantemente. Se fotografía en los hoteles mientras se aburre y se desespera, se muestra en situaciones de intimidad donde las escenas pueden ser tan elaboradas como sus propios espectáculos. Sus textos son suyos, pero resuenan en ellos los pensadores posmodernos... Y el público agradece en sus representaciones su entrega infinita. Cada espectáculo parece un acto sagrado donde ella es la ofrenda a un público emocionado.

En segundo lugar, otro rasgo que podemos señalar común a todas ellas, es que de una forma o de otra, no han desarrollado una sola tarea en el mundo del teatro. Son mujeres polifacéticas con una gran creatividad que se despliega en varias áreas al mismo tiempo. Helena Pimenta es directora de escena y dramaturga, y también ha formado a lo largo de su vida dos compañías teatrales (*Atelier* en el año 1978 y *Ur Teatro-Antzerkia* en 1987) con las que ha podido poner en pie la mayoría de sus montajes. Por su parte, Angélica Liddell creó la compañía *Atra Bilis* en 1993 que ha sido la plataforma para llevar adelante todas sus obras, que son siempre una apuesta arriesgada dirigida a un público especializado no sólo en el teatro, sino conocedores del mundo del arte y la alta

cultura europea. Es verdad que las características de la estructura teatral en España (Boned y Villaroya) determinan que muchos de los autores o directores tengan que montar su propia compañía si quieren representar sus obras, pero las mujeres no lo tienen fácil en este terreno, y casi nunca pueden de hecho emprender en solitario la tarea de convertirse en empresarias teatrales.

Itziar Pascual, por otra parte, no ha fundado una compañía estable de teatro, pero ha desarrollado una importante tarea en los colectivos de mujeres en el teatro con perspectiva de género. Fue co-fundadora de la *AMAEM (Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid) Marías Guerreras*, que es uno de los colectivos más activos en la tradición del teatro feminista en España, relanzando la tradición del asociacionismo femenino en el teatro que existía desde los años setenta (Barrios 97; Klein Hagen; Gillespie). Con este colectivo ha montado varias obras de teatro basadas en el principio de creación colectiva, en las que, sin embargo, su trabajo de dramaturgia es evidente. Pero además de todo esto, Itziar Pascual es crítica teatral, estudiosa del teatro, y también profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Sus apuestas por un teatro con conciencia de género, la hacen dependiente de un público sensible a esta problemática, y es muy difícil levantar una dramaturgia en la que no sólo no se frivolicé el papel de las mujeres, sino que se critique el sistema patriarcal y racista en el que descansa la estructura social. En el caso de Pascual nos atrevemos a decir que su trabajo académico resulta una garantía para la autora para poder trabajar en un tipo de espectáculo que nunca llegará a un gran público. Los discursos feministas y de género tienen en contra del *mainstream* cultural que impone una ideología en la que cualquier discurso que exprese los deseos de libertad e igualdad de las mujeres es enseguida descalificado. Sus obras hablan de mujeres y lo hacen desde una perspectiva crítica.

Por último, Blanca Portillo es la gran actriz que ha conseguido mantener unos altísimos niveles de trabajo, en unos tiempos donde la continuidad laboral para los actores y las actrices no es tarea fácil. Una de sus estrategias ha sido man-

tenerse entre el reconocimiento a su trabajo como autora de “alta cultura” y ser una figura mediática a través de las series de televisión de gran éxito en las que ha participado. Nunca ha dejado el teatro, y sus apuestas han sido siempre arriesgadas. Blanca Portillo ha sabido subvertir los roles de género, y sobre todo ha sabido saltarse la norma de que las mujeres en el mundo del espectáculo tienen que explotar sobre todo un físico que se ajusta a los cánones de belleza normativos y patriarcales. Tanto en el cine, como en teatro y televisión, Portillo ha encarnado a mujeres que no cumplen las normas del sistema, por ser santas o por ser malas. Sus papeles han ido más allá de representar a la mujer hermosa-víctima tan abundante en la ficción. Ha hecho incluso papeles de hombre, el inquisidor de *Alatriste* (2005), y con un gran éxito encarnó un Segismundo en *La vida es sueño* (2012), de Calderón de la Barca, dirigido por Helena Pimenta. Blanca Portillo no es tampoco solo actriz. Encaró la dirección escénica por primera vez en 1977 con la obra *Hay amores que hablan* y hasta el momento ha dirigido cinco obras de teatro, la última *La avería* (2011) con la que consiguió un gran reconocimiento de crítica y de público.

En tercer lugar, llama la atención el reconocimiento oficial que han obtenido. Blanca Portillo ha conseguido los premios y *accesit* más importantes a la interpretación en España, tanto en teatro como en cine. Además ha obtenido reconocimientos internacionales, y el año 2012 el Ministerio de Cultura le concedió el Premio Nacional de Teatro. Da la sensación de que nuestras instituciones oficiales no tienen problemas en reconocer a las mujeres aunque sean jóvenes como en el caso de Helena Pimenta que fue Premio Nacional de Teatro en 1993. Angélica Liddell por su parte, ha obtenido también múltiples galardones, entre ellos el Premio Nacional de Literatura Dramática de 2012 por su obra *La casa de la fuerza*. Liddell ha conseguido también el León de Plata en la Bienal de Teatro de Venecia el año 2013.

Conclusiones

En el capitalismo post-productivo, los políticos han definido para Europa un modelo en el que las industrias cultu-

rales tengan un gran peso en los PIB nacionales, intentando arrebatar parte de las ganancias de este sistema al gigante estadounidense, que sigue siendo el mayor productor del mundo de bienes culturales y que, por tanto, mantiene la hegemonía ideológica en el mundo. Por otra parte, estamos asistiendo a un borrado de fronteras y límites entre la alta cultura y la cultura mediática, debido entre otros factores a la emergencia de las nuevas tecnologías que permiten que los públicos sean parte integrante del proceso de dinamización cultural. En este contexto, la "alta cultura" sigue dependiendo hoy de las inversiones estatales para su supervivencia, si bien sus productos se utilizan cada vez más para aportar valor simbólico a los textos mediáticos. Esta problemática está elidida en el documento de la "Estrategia Europa 2020", donde sólo se indica que se debe aumentar la productividad en el sector cultural, haciendo que lo público abandone cada vez más inversiones en el sector, mientras que sea la inversión privada la que entre a dinamizarlo. El problema es que en países como España donde lo privado depende de lo público no se están arbitrando medidas para consolidar el tejido productivo cultural a pequeña escala, con el objetivo de que, antes de que el sector público deje de prestar apoyo al sector privado, pueda haber un desarrollo sostenible con el fin de que las producciones artísticas y culturales no entren en una situación de auténtico colapso y nos quedemos sin políticas culturales, ni públicas ni privadas. Se impide así una auténtica apuesta por la "economía de la creatividad".

La situación no es sencilla, y lo es menos para las mujeres que tienen que competir en busca de trabajo en estos sectores. Tenemos grandes dramaturgas, grandes directoras, grandes actrices... pero el peso simbólico y económico del sector del espectáculo sigue estando en manos masculinas, no porque sea un sector comercialmente más perverso con las mujeres, sino porque toda la producción de bienes culturales está mayoritariamente en manos de los hombres, de modo que la falta de diversidad en los equipos gestores limitan la "creación de un público" más amplio.

Las mujeres tienen problemas con la continuidad en su trabajo en el teatro. Su vida profesional es más corta en el

tiempo y más concentrada en una franja de edad que va de los veinte a los treinta y cinco años aproximadamente. Sus salarios son más bajos, se les exige más cualificación que a los varones y se ven condicionadas por estereotipos de género de forma muy acusada. La atención a ciertas creadoras singulares permite descubrir las habilidades que han de poseer hoy las mujeres para subvertir esos estereotipos que las marginan y paralizan el surgimiento de un nuevo modelo cultural. Destaca en este sentido la importancia de la formación cultural, que resulta clave para sus carreras. También es fundamental la diversificación en el trabajo que desarrollan: son autoras, directoras, actrices, dramaturgas, críticas y teóricas del teatro, activistas, empresarias o incluso gestoras culturales... Cada una con unas características concretas, pero compartiendo actividades y espacios. Todas han tenido que afrontar la difícil situación económica actual y, además, han tenido que aprender a subvertir una determinada ideología de género que trata de prescribir a las mujeres unos limitados roles en la creación artística.

NOTAS

1. Los trabajos sobre la presencia de las mujeres en la industria teatral son todavía un tema pendiente. Disponemos ya de muchos ensayos sobre la existencia de autoras teatrales en la Historia o muchos análisis sobre los papeles femeninos en la historia de nuestro teatro, y desde luego, en los últimos años se han desarrollado muchos trabajos analíticos sobre la obra de las mujeres contemporáneas. Sin embargo, está pendiente el trabajo de análisis que recoja el gran cambio que se ha producido en los últimos treinta años.

2. Lo más sangrante de todo es que los espectáculos masivos no son grabados de la misma manera, ya que las entradas de fútbol, por ejemplo, no se han visto afectadas por el aumento del impuesto.

3. El aumento de consumo de televisión no quiere decir que este medio no se encuentre también inmerso en una crisis generalizada, cifrada sobre todo en el descenso del número de anunciantes de las cadenas. Entre otras cosas, la nueva forma de ver televisión a través de Internet que tienen sobre todo las personas más jóvenes, está influyendo en la recaudación de las cadenas.

4. Me refiero a la denominada Teoría del Cultivo (*Cultivation Theory*) o de los indicadores culturales formulada por Gerbner.

5. Recordemos que Bourdieu hablaba de que en la sociedad competimos por el poder que nos otorgan nuestros respectivos capitales: el económico, el simbólico o cultural y el personal. El poder cultural es el que acumulamos en nuestra vida por el hecho de alcanzar, por ejemplo, títulos académicos o capacitaciones que nos dan acceso a determinados espacios de la cultura.
6. En concreto por capital cultural Bourdieu (*El sentido*) entiende las cualificaciones intelectuales que posee un individuo, y que naturalmente son producidas por el medio familiar y por el sistema escolar en el que se forma.
7. No así la edición de publicaciones impresas. España es la cuarta potencia mundial en la producción editorial después de Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania (Observatorio).
8. En la actualidad desarrollan en el CSIC el Proyecto de I+D+i "Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración económica". InGenArTe (MINECO. Plan Nacional I+D+i. FFI2012-35390).
9. Vid. informe <http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf>.
10. Consideramos que no es pertinente realizar una descripción exhaustiva de estas fuentes que están ya muy accesibles en las bases de datos especializadas.

OBRAS CITADAS

- Adorno, T. y M. Horkheimer. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Barrios, O. *La mujer en las artes visuales y escénicas: transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- Bernárdez Rodal, A. "El viaje de Marina Abramovic y Lady Gaga a través de la hipermodernidad: 'Si compartes tus fans, te doy capital simbólico'". *Investigaciones Feministas* 4 (2013). (En prensa)
- Boned, LL. y A. Villarroya. "La estructura de mercado de las artes escénicas en España". *Estudios de Economía Aplicada* 27 (2009): 197-221.
- Bonet, L. *Características económicas del sector del teatro en España*. Barcelona: Cuadernos Gescénic, 2008.
- Bourdieu, P. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991.
- _____. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1994.

- Casani, F., coord. *Industrias de la creatividad 20+20*. Madrid: EOI, 2010.
- Ceballos, A., R. Espejo y B. Muñoz. *El teatro del género—El género del teatro: Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. Madrid: Fundamentos, 2009.
- Dean, D. *Age, Gender and Performer Employment in Europe*. Warwick: U of Warwick, 2008. <http://www.fia-actors.com/uploads/ENGLISH.pdf>.
- European Commission. *Green Paper on Cultural and Creative Industries: Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries*. Brussels: DG Education and Culture, 2010.
- Floeck, W. et al., eds. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Olms, 2008.
- Fundación Autor. *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. Madrid: SGAE, 2013.
- García Pascual, R., ed. *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011.
- _____. *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*. *Signa 21* (2012): 124-43.
- Garnier, E., *Les dramaturgies femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Gautier, A., coord. *Mujeres y cultura: políticas de igualdad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- Gerbner, G. y G. Leonard Gross. "Toward 'cultural indicators': the analysis of mass mediated public message systems". *The Analysis of Communication Content*. Ed. Gerbner et al. New York: Wiley and Sons, 1979.
- Gillespie, P. P. "Feminist Theatre: A Rhetorical Phenomenon". *The Quarterly Journal of Speech* 64 (1978): 284-94.
- Hanna, R., A. Rohm y V.L. Crittenden. "We're all connected: The power of the social media ecosystem". *Business Horizons* 9 (2012). Web. www.elsevier.com/located/bushor.
- Holgueras, C. *Crónica de autoras, directoras y productoras de escena madrileña*. Madrid: Dirección General de la Mujer, 1995.
- Klein Hagen, H., coord. *Estrategias feministas en el teatro británico del siglo XX*. Málaga: Atenea, 2003.
- Lipovetsky, G. *Los tiempos hipermodernos*. Madrid: Anagrama, 2006.
- Mattelart, A. *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Mattelart, M. *Mujeres e industrias culturales*. Barcelona: Anagrama, 1982.

- Michael, Robert T. "Sexual Capital: An extension of Grossman's concept of health capital". *Journal of Health Economics* 23. 4 (2004): 643-52.
- Ministerio de Cultura. *Cuenta satélite de la cultura en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- _____. *Encuesta sobre hábitos y prácticas culturales en España 2010-11*. Web. <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t9/p9&O=culturabase&N=&L=0>.
- _____. *Plan de fomento de las Industrias Culturales y Creativas 2*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- Observatorio de la Lectura y el Libro. *El sector del libro en España 2010*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- Power, D. y A. J. Scott. *Cultural Industries and The Production of Culture*. London/New York: Routledge, 2004.
- Rodríguez, A. y A. Rubio. *Las subvenciones públicas a las artes escénicas en España. Informe final de investigación*. Redescena, 2008.
- Romera Castillo, J., ed. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor, 2005.
- Roswita/ Emmanuelle Garnier, ed. *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz: Lasman Éditeur, 2007.
- Valsa, L. "El panorama cultural madrileño". *Transversales* 29 (2013). Web. <http://www.trasversales.net/t29lv2.htm>
- Vilches-de Frutos, F., dir. *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- Vilches-de Frutos, F. y P. Nieva-de la Paz. "Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico". *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*. Coord. y ed. F. Vilches-de Frutos y P. Nieva-de la Paz. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012. 15-34.