ANA JELIN: ARTESANÍAS CULTURALES CON PERSPECTIVA DE GÉNERO Y CRÍTICA POLÍTICA[1]

ANA JELIN: CULTURAL CRAFTS WITH A GENDER PERSPECTIVE AND POLITICAL CRITIQUE

Laura Ventura
Universidad Carlos III
marventu@hum.uc3m.es
https://orcid.org/0000-0003-2981-1483

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2025.54.04
ISSN 2444-3948

Resumen: Ana Jelin (Buenos Aires, 1944) realiza su primera producción teatral en 1976 en Buenos Aires, en plena irrupción de la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. A pesar de las amenazas, la censura y de la persecución que padeció, forjó un nombre en un universo masculino y en un entorno violento, donde, entre otras piezas, estrenó *La malasangre*, de Griselda Gambaro, dirigida por Laura Yusem. En 1986 Jelin se radica en Madrid y tras su paso como directora adjunta del Teatro Español, durante la gestión de Miguel Narros, y tras su paso por el Teatro de La Abadía, crea su propia empresa en 1991: Producciones Teatrales Contemporáneas. Desde entonces ha producido más de cien espectáculos, donde ha plasmado una obra con perspectiva de género, desde la primera propuesta, dirigida por María Ruiz, con un elenco íntegramente femenino, *Antígona entre muros*, hasta su última producción, *Prima facie*. También yace en su producción su mirada política, como es el caso de su mayor éxito, *El Método Grönholm*, donde se imprime su posición crítica al capitalismo y hacia las leyes del mercado. Este trabajo

 Recibido: marzo 2024 - Aceptado: mayo 2024

se propone analizar de qué modo es posible estudiar el corpus de producción, una dimensión no estudiada a menudo, de una «emprendedora cultural» o de la creadora de «artesanías teatrales» (Kuric) y explorar cuáles son las variables que permiten hablar de perspectiva de género y de crítica política.

Palabras clave: Ana Jelin, Producciones Teatrales Contemporáneas, productora de teatro, perspectiva de género, *La mala sangre*, *El Método Grönholm*.

Abstract: Ana Jelin (Buenos Aires, 1944) made her first theatre production in 1976 in Buenos Aires, at the outbreak of the military dictatorship of Jorge Rafael Videla. Despite the threats, the censorship and the persecution she suffered, she forged a name in a masculine universe and in a violent environment, where, among other plays, she premiered *Bad Blood*, by Griselda Gambaro, directed by Laura Yusem. In 1986 Jelin moved to Madrid and after being deputy director of the Teatro Español, during the management of Miguel Narros, and after working at Teatro de La Abadía, she created her own company in 1991: Producciones Teatrales Contemporáneas. Since then, she has produced more than one hundred plays, where she has created a work with a gender perspective, from her first proposal, directed by María Ruiz, with an entirely female cast, *Antigone between Walls*, to her latest production, *Prima facie*. Her political perspective also is found in her production, as is the case of her greatest success, *The Grönholm Method*, where her critical position towards capitalism and towards the laws of the market is expressed. This article aims to analyze how it is possible to study the corpus of production, a dimension not often studied, of a «cultural entrepreneur» or the creator of «theatrical crafts» (Kuric) and explore what are the variables that allow us to talk about gender perspective and political criticism.

Key Words: Ana Jelin, Producciones Teatrales Contemporáneas, theatre producer, gender perspective, *Bad Blood*, *The Grönholm Method*.

Sumario: 1. La producción teatral como artesanía cultural. 2. De *La malasangre* a *Prima facie*. 3. De perezosos a víctimas del Método Grönholm. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas.

Copyright: © 2025. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Laura Ventura. Profesora de Literatura en la Universidad Carlos III de Madrid. Escribe en varias secciones del diario argentino *La Nación* desde hace dos décadas. Junto con Pedro Luis Barcia escribió El camino en la literatura. *Viaje a través de lenguas y culturas* (2013) y *Los mundos subterráneos de la cultura* (2021). Doctora internacional en Literatura Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, con una tesis calificada con Sobresaliente Cum Laude y una estancia de investigación en la Universidad de Columbia, obtuvo la beca Carolina para realizar una maestría en la Escuela de Lexicografía de la Real Academia Española/ Universidad de León.

1. La producción como artesanía teatral

Es poco frecuente el abordaje de la producción teatral en el ámbito académico, donde se dedica mayor atención a dimensiones creativas como lo son la performática, la dramatúrgica, la dirección y el despliegue de áreas técnicas tales como el vestuario, la escenografía o la iluminación. Esta afirmación no se realiza a modo de objeción: la producción teatral compete a cuestiones económicas y financieras —aunque no exclusivamente a ellas— que quedan, quizá, fuera de la esfera de estudio o de interés de profesores y profesoras de Literatura o de escritura dramática. A su vez, los productores y productoras no suelen gozar de buena fama —quizá solo un poco mejor que la de los críticos— o si no, y discúlpese el *spoiler* —el develamiento de la trama—, piénsese en la identidad del homicida de la primera temporada en *Solo asesinatos en el edificio*, la exitosa serie de TV con Steve Martin, o en los pícaros personajes de *Los productores*, el musical de Mel Brooks. Verbo amplio y baúl como lo es *producir*, la labor del o de la productora está sujeta a mitos y miradas esterotipadas hacia su quehacer. ¿Cuál es la especificidad de un productor o productora? ¿Consiste solo su tarea en aportar los fondos económicos para llevar a cabo un espectáculo en pos de un lucro? Gustavo Schraier aporta una interesante definición donde pone en valor esta profesión y donde incluye, entre las responsabilidades y los elementos centrales de su labor, la dimensión artística:

> La Producción Teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (2006, pág. 14).

Para comprender el rol del productor teatral en España y los alcances de su actividad se abordará la propuesta de estudio de Stribor Kuric Kardelis desde la sociología del teatro, y en particular desde la consideración del «panorama teatral como ecosistema económico y laboral», definición que recoge de Jean Duvignaud (2024, pág. 7). De este modo, el teatro se estudia como una actividad colectiva donde confluyen «dinámicas y mecanismos extremadamente complejos de producción y exhibición, influenciados por el contexto económico y político» (Kuric, 2024,

pág. 9), sin rechazar ni ignora a los artistas y a la creación artística o al público. Es decir, se evita considerar a la producción como una dimensión escindida de la esfera creativa o intelectual.

Estudiar a los productores y productoras como un bloque homogéneo, como individuos carentes de identidad, de un criterio estético específico y una mirada particular sobre el teatro y el espectáculo resulta riesgoso. Esta comunicación se propone explorar la trayectoria de Ana Jelin y surge a raíz de una serie de entrevistas/encuentros que llevo a cabo con ella, ya doce, donde recorremos su profesión y su concepción del teatro, sobre el espectáculo en términos generales y sobre espectáculos específicos.

«No soy una empresaria, soy una productora», afirma Jelin (Ventura, 2020). Jelin es una profesional de bajo perfil que en 1991 creó en Madrid Producciones Teatrales Contemporáneas (PTC), una usina de obras que ha convocado para la dirección de sus espectáculos a realizadores como John Strasberg, María Ruiz, Juan Carlos Corazza, Carme Portaceli, Rosa María Sardá, Fernando Colomo, Gerardo Malla, Tamzin Townsend, Daniel Veronese, David Serrano y Claudio Tolcachir, entre otros. Jelin tuvo la intuición de llevar a los escenarios comerciales en 2004 *El Método Grönholm*, de Jordi Galcerán, dirigido por la directora inglesa Townsend, y también la certeza de apostar por ignotos actores —como es el caso de Javier Cámara o Eduard Fernández en los ochenta. Tras desafiar a la censura durante la última dictadura militar argentina, donde convocó a artistas que estaban prohibidos por el gobierno *de facto*, como Luis Brandoni o Federico Luppi, y de apostar por autoras —*La malasangre*, de Griselda Gambaro fue una de sus primeras producciones— y directoras, se mudó a España, donde reside desde 1986. Antes de crear PTC fue convocada por Miguel Narros para acompañarlo en la gestión el Teatro Español, más específicamente como directora adjunta de la prestigiosa institución, desde 1987 hasta abril de 1989, cuando, mediante una moción de censura en el Ayuntamiento de Madrid Agustín Rodríguez Sahagún ingresaba en lugar de Juan Barranco (Fernández, 2023, pág. 263). Además, Jelin fue directora adjunta del Teatro de la Abadía, convocada por José Luis Gómez, para crear la fundación de este espacio, un hecho que le permitiría a esta sala sustentarse económicamente de modo más eficiente. Programadora, responsable también de la distribución nacional e internacional de sus espectáculos, ha sido

invisibilizada por la industria, y por su tarea debajo y alrededor de los escenarios, a pesar de los muchos riesgos que ha tomado.

¿Es posible realizar, así como la Literatura Comparada acude a la tematología o a la imagología para analizar un determinado corpus sobre los temas principales que recorren las obras de un autor, trasladar este estudio a un corpus de producción, en este caso, el que ha llevado a cabo Jelin en la Argentina y en España? ¿Es posible, a partir de esos resultados, extraer una conclusión que permita dar cuenta del estilo de un productor o productora? Se parte de la premisa de que Jelin, como miembro de las Industrias Culturales y Creativas (ICC), ocupa el rol de una «emprendedor[a] cultural» (Kuric, 2024, pág. 9) que específicamente lleva a cabo una «artesanía teatral» (Kuric, 2024, pág. 10). Es decir, su profesión o el modo de ejercerla, no se trata de un trabajo mecánico ni carente de creatividad. ¿Es posible encontrar algún estilo o género que prevalezca en su producción? ¿Cuál es el hilo o hilos conductores de su producción? ¿Es posible hablar de perspectiva de género en sus espectáculos? ¿Cuál es el impacto de su modelo de producción en elementos o rasgos clave del espectáculo, como la propia estética de una propuesta?

Es posible estudiar la labor de Jelin de modo análogo al de un editor literario que dirige su propio sello, pues lleva a cabo un rol curatorial de selección de textos, estilos y género, de ejes temáticos, una atención por la novedad, a los jóvenes realizadores sin descuidar también a la construcción de un vínculo con artistas (actores, directores y dramaturgos) y el interés por llegar a un público determinado. En este punto es inevitable pensar en Esther Tusquets, la mítica editora catalana, quien reflexiona en *Confesiones de una editora poco mentirosa* sobre su profesión:

> [Pero, además,] para mí siempre fue importante mantener una relación personal con cada uno de los títulos que publicaba. No solo, como se nos pregunta con frecuencia si hemos hecho, leerlos todos, sino seguir el proceso desde que nace como idea, como mera posibilidad, hasta que encuentras los primeros ejemplares de muestra de la edición ya terminada por encima de tu trabajo.
>
> Me gustaba por encima de todo, claro está, elegir títulos y descubrir autores (existe un momento sublime en la vida del editor, que se produce, como los grandes amores, pocas veces, y que no guarda relación alguna con el aspecto comercial, porque ningún editor genuino, ningún editor de raza, piensa entonces en los ejemplares que va a vender, y es

> aquel momento en que abres, acaso al zar, el original de un perfecto desconocido y te encuentras ante una obra importante [...] Pero me ha gustado también la vertiente artesanal de mi teatro. Una de las ventajas del pequeño editor es participar en todo, hacer un poco de todo (2005, págs. 7-8).

Nótese cómo Tusquets se refiere a un trabajo artesanal que recorre todo el proceso creativo y aparta del centro de la escena el aspecto comercial. Está claro que la tarea de edición literaria y producción teatral no son idénticas y que trabajan con materiales diferentes, y que, como apunta Gastón Gaínza, este último es «un proceso histórico-social (...) que emerge condicionado por las determinaciones económico-políticas de la formación social que lo produce» (1982, pág. 50). El paralelo se señala porque Jelin destaca su papel como ávida lectora de teatro, dueña de una lente que selecciona textos por motivos específicos con una nítida mirada, aquella con la que también los desecha.

2. De *La mala sangre* a *Prima facie*

Elaine Aston y Geraldine Harris se preguntan en *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* de qué modo se puede crear un espectáculo feminista. A menudo las académicas se topan con el problema de que este enfoque no aparece de modo puro, sino que se solapa con una postura política determinada, una mirada hacia la sociedad de consumo, el multiculturalismo, incluso con una posición post-humana, sobre un hábitat concreto, etc. (2006, pág. 8). Hablar, por ejemplo, de una de las primeras producciones de Jelin, como *La malasangre*, estrenada en plena dictadura militar en Buenos Aires en 1982 implica referirse a una pieza política donde una joven pareja, en particular a causa de la rebeldía del heroico personaje femenino, Dolores, se desafía al poder patriarcal. Hay una doble lectura en este drama histórico de Griselda Gambaro, dirigido por Laura Yusem, ambientado en otra dictadura, la de Juan Manuel Rosas (1793-1870), una estrategia para disparar contra aquel presente de terror con la escenografía de un tiempo remoto.

> Dolores.— (simula ingenuidad) ¿Por qué? Papá tenía unos campos para vender, Juan Pedro unos campos para comprar. Papá está bien

> relacionado y Juan Pedro está mejor. Papá aprueba y Juan Pedro aplaude. Y los dos dicen que los inmundos, salvajes, asquerosos, deben morir. Y esto abarca mucho. ¿Quién no es salvaje? ¿Quién no es asqueroso? ¿Quién no es inmundo? Solo el poder otorga una pureza que nada toca (Gambaro, 2022, pág. 66).

Ana Jelin gestionaba el Teatro Olimpia de Buenos Aires junto con quien era por entonces su marido, Jorge Blutrach, es por eso que en algunos afiches de la época se advierta que firmaba con el apellido de casada, del cual se ha desprendido hace cuatro décadas. Decía Yusem en un reportaje realizado por un joven Mauricio Kartun y Máximo Soto para la *Revista Teatro Abierto* sobre este espectáculo: «La propuesta de Griselda parece no tener dudas acerca de que el período de Rosas se asemeja al nuestro en tanto a peligrosidad, violencia y represión» (1982, pág. 9). Es decir, convive en esta obra una perspectiva de género y un compromiso político.

Aston y Harris se refieren a la necesidad de la representación de roles femeninos como uno de los rasgos constitutivos de las propuestas teatrales feministas, donde deberían tener voz y estar delineados con relieve los personajes de mujeres:

> One of the early concerns of feminist representation was to get women in central roles represented as legitimate protagonists of dramas not just in order to create more roles for women, but to treat their lives, in a gloss on the words of Erich Auerbach in *Mimesis*, as serious subjects, to ensure 'the rise of more extensive and socially inferior human groups to the position of subject matter for problematic-existential representation' (2006, pág. 22)[2].

Si se regresa a *La malasangre* se podrá advertir la crítica que hace la autora a aquel sistema opresor y patriarcal desde la voz de un personaje femenino que busca romper con aquellas cadenas, que advierte la subordinación de su madre:

> DOLORES.— Mi madre siempre tocaba el piano. Le gusta la música. Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor. Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que... también ella llama

> amor al odio de mi padre. Y a veces... hasta yo lo llamo de la misma manera (Gambaro, 2022, pág. 60).

Ahora bien, ¿es posible hablar de una lucha feminista en la producción de Jelin o de una producción consciente que respaldara o respalde este movimiento? Según Aston y Harris algunas obras de teatro no son explícitamente feministas, pero llevan las huellas de la lectura de textos feministas que las autoras o directoras han leído.

> What I am suggesting, of course, is that while these plays seem to lack the overt marks of explicitly feminist commitment, they are informed by, and filtered through, the perspectives of women who have been familiar with, and lived in relation to, second-wave feminism[3] (2006, pág. 15).

A esta afirmación de las académicas podría también sumarse la lectura de una artesana teatral, de una productora como Jelin.

Si se toma en consideración las 30 obras que produjo Jelin entre 1976 y 1986 en Buenos Aires, es notoria la convocatoria de sus espectáculos a realizadoras. Estas son, por un lado, dramaturgas, como Roma Mahieu, autora de *Juegos a la hora de la siesta* (1976); Griselda Gambaro, autora de *La malasangre (*1982*);* Gretchen Cryer, autora de *Noche de estreno* (1982*);* Diana Raznovich [una obra donde dos mujeres adultas secuestran a un joven actor de TV], autora de *Jardín de otoño* (1982). Por otro lado, aparecen las directoras y entre estas últimas se encuentran Heddy Crilla, co-directora de *Despertar de primavera* (1976) junto a Agustín Alezzo; Laura Yusem, en *Cámara lenta* (1981) y *La malasangre*; Cristina Banegas, en *Mater*; Lia Jelin, en *El club* (1980). Hay incluso algunas autoras que cumplen con la doble tarea de dirigir y escribir el espectáculo, como Ana María Stekelman (*Jazmines*, 1985), Cipe Linconvsky (*Siempre vuelvo*, 1982). También debe ser destacada la labor de la polifacética artista Renata Schussheim, una de las responsables del guion y de la concepción escénica de *Fénix*, junto a Oscar Araiz y Jean-François Casanova, así como la de Susana Torres Molina, como escenógrafa de *Mater* (1984). En esta década de producción en Buenos Aires de Jelin se reúnen los principales nombres de la dirección y dramaturgia realizada por mujeres en aquella época.

En España, Jelin ha convocado a realizadoras de la talla de María Ruiz para varias producciones, como Antígona entre muros (1988), *Catón, un republicano contra César* (1989), *Guerrero en casa* (1992), *La pereza* (1993), *Retorno al hogar* (1994); a Carme Portaceli, para *Los gatos* (1992), *Muelle oeste* (1993); o a Tamzin Townsend, para *El Método Grönholm* (2004) y *Donde pongo la cabeza* (2006).

Debe ser destacada una producción de sus años en Buenos Aires que resultaba innovadora para la época: *El club* (1980), de Eve Mirriam, dirigida por Lia Jelin, prima lejana de Ana Jelin, donde siete actrices interpretaban a personajes masculinos, un grupo de hombres que en 1905 acudían a un selecto club social que no admitía mujeres en sus instalaciones. Esta reflexión sobre el mundo masculino desde una perspectiva de género resultaba de gran atractivo para el público local que acogió con entusiasmo la propuesta. Décadas después este procedimiento y esta exploración sería llevada a cabo por el grupo Piel de Lava (Elisa Carricajo, Laura Paredes, Pilar Gamboa y Valeria Correa) con el espectáculo *Petróleo*. Cabe señalar otro caso interesante en la vasta producción de esta «artesana teatral»: *El hombre almohada* (2021) en el que el protagonista de la cruel pieza de Martin McDonagh es interpretado por una actriz, Belén Cuesta. Karturian, el escritor de cuentos macabros, en esta versión dirigida por David Serrano, es una mujer y no un hombre como aparece en el texto original. Este recurso de esta adaptación le brinda —mérito de la intérprete— un respiro al espectador en esta atmósfera asfixiante, ubicada en un estado totalitario que monta un férreo sistema de vigilancia y también reflexiona sobre la perspectiva de género desde la autoría: las mujeres también pueden crear historias macabras, también pueden crear ficción dentro de la ficción para salvar su vida y la de sus seres amados.

La edad y el sexo, señala Kuric, son dos ejes que signan la precariedad laboral en el teatro, un escenario complejo si a él se le suma la escasez de personajes femeninos (2004, 125-127). Jelin ha trabajado en otras ocasiones con elencos íntegramente compuestos por mujeres. En España ha producido la antes mencionada *Antígona entre muros*, con dirección de Ruiz; y *Confesiones de mujeres de treinta* (2003), dirigida por Lia Jelin. Además, ha producido unipersonales con intérpretes mujeres, como es el caso de *El innombrable* (1998), con Nathalie Seseña. El diario *El País* publicaba con ocasión de este esta producción la siguiente afirmación: «[...] poniendo en escena un espectáculo para Seseña, traducido por

Carla Matteini y que ha producido Ana Jelín [sic], profesional acostumbrada a abordar proyectos de prestigio al margen de sus posibilidades comerciales» (Torres, 1998, s.p.). ¿Cómo interpretar esta afirmación? Rosana Torres destacaba y ponía en valor la apuesta de esta productora, de esta emprendedora cultural, que había llevado a cabo un espectáculo que comercialmente desafiaba sus recursos, que quizá no resultaba tan atractivo para el gran público ni para sus bolsillos, pero que incluso así, contaba con una gestor cultural dispuesto a darle vida. En este sentido, y de regreso al argumento inicial que proponía Schraier, la producción es parte del equipo creativo, está amalgamada a él, y no escindida.

La labor de la producción no siempre es tenida en buena consideración, aunque no se subestime su importancia. «La producción determina la estética», considera la Laura Yusem (2019, pág. 13). Es decir, la producción condiciona las posibilidades creativas y el presupuesto es un atenuante o bien el que permitirá insuflarle una estética determinada a un espectáculo. Pareciera que Yusem utiliza producción como metonimia de presupuesto, pero la labor de Jelin, como la de otros artesanos teatrales, es mucho más amplia, abarcativa y comienza antes.

> —¿Qué lugar ocupaba la producción teatral cuando producías a tiempo completo?
> —Toda. Yo me metía en todo. Te explico cómo leo teatro: empiezo a leer y a definir a los personajes. Los sigo, a los principales y a los secundarios. Dentro de mi tengo una especie de dibujo, tengo a los personajes dentro de mí. Y cuando tengo el texto leído varias veces, convoco al casting. Iba siempre a las audiciones que dirigía Rosa Estévez, es una etapa que disfruto mucho. (A. Jelin, comunicación personal, 13 de enero de 2025)

La producción, los artesanos teatrales, para continuar con el término que propone Kuric, elige sus materiales y los elementos con los que da vida a sus espectáculos. La representación que proporciona un texto, los temas que explora, así como los y las intérpretes. Cabe destacar que Julieta Serrano, Gloria Muñoz y Susi Sánchez son algunas de las actrices que han dado vida en reiteradas ocasiones a los espectáculos de Jelin durante décadas.

Así como hay teatro producido con perspectiva de género, hay un teatro que retrata a una mujer objeto o bien ridiculiza a estos personajes. En *Mujer y sociedad* Lidia Falcón le dedica algunas líneas a la

dramaturgia de Alfonso Paso, en particular a la obra *Los derechos de la mujer* (1963) y a la construcción despectiva hacia un personaje femenino que quiere lograr ocupar un lugar en su profesión, el ámbito de la abogacía (1996, págs. 409-411). Quizá una de las obras más diametralmente opuestas a este obra de Paso sea *Prima facie*, de la australiana Suzie Miller, producida por Jelin a través de PTC. Aquí la protagonista ocupa un lugar destacado como abogada de un prestigioso bufete, tiene un lugar preponderante (o piensa tenerlo) en un universo aún masculino y queda fuera de sus ideales la ecuación de conformar una familia y la presión de su marido o pareja para desarrollarse plenamente.

> —Tengo que irme ya, debo preparar otro juicio. Hay que ser profesional. Me dirijo a Tony:
> —En cuanto a ti, no quiero volver a verte aquí nunca más. Eso se lo digo a un hombre adulto, a alguien que me saca más de una cabeza. Se lo digo a Tony, que sigue con esa camisa mal planchada y ahora tiene manchas de su dor en las axilas. Asiente casi con violencia. No volverá jamás, está convencido. Yo no. Pero ahora mismo me coge la mano y me da un apretón. Este gamberro gigante me tiene todo el respeto del mundo. En este instante, tengo el poder (2025, pág. 30).

Prima facie explora el tema del consentimiento y, como sostiene la autora, «la misoginia que se respira» en la sociedad, donde las mujeres son tratadas como «seres humanos de segunda» (2025, s.p.). En esta obra, la protagonista —en la versión española, fue interpretada por Vicky Luengo, quien obtuvo el Max a la mejor intérprete femenina— una abogada especializada en delitos sexuales, se convierte en víctima de un hecho de este calibre. Si hay una obra estandarte del feminismo en el teatro reciente, representada en la cartelera occidental, esa obra es *Prima facie* (incluso en Madrid se proyectó durante varias funciones en el cine la versión inglesa del National Theatre, con Jodie Comer, interpretación por la cual obtuvo los premios Olivier y Tony).

3. Una mirada crítica al capitalismo: De perezosos a víctimas del Método Grönholm

La primera obra que estrenó Ana Jelin, en Buenos Aires, junto a Jorge Blutrach y a Carlos Rottemberg, había sido anunciada para el 24 de marzo de 1976 (Paredero y Ulanovsky, 2014, pág 103). El Golpe de Estado que impuso como presidente *de facto* al dictador Jorge Rafael Videla obligó a postergar el estreno de *Parra*, con Pepe Soriano, de Luis Macchi, basada en la vida del popular cómico argentino Florencio Parravicini (1986-1941). Jelin permaneció en el país desplegando un valiente compromiso democrático. En sus producciones convocaba a actores y actrices que estaban censurados, como a Luis Brandoni o Federico Luppi e incluso producía textos de autores que habían partido al exilio, como *Cámara lenta* (1981), de Eduardo «Tato» Pavlovsky, o el mencionado anteriormente Luis Macchi. Incluso sufrió atentados, como ocurrió durante la temporada de *La malasangre*, donde se instaló una bomba. *Juegos a la hora de la siesta*, en la que un grupo de actores interpretan a niños, fue prohibida por decreto del gobierno de Videla en 1978 y la edición de la editorial Talía fue censurada (Martínez, 1980, pág. 44).

Jelin, nacida en Buenos Aires en 1944, hija de judíos polacos que escaparon del Holocausto y se radicaron en la Argentina, ha abordado en su producción puestas también que exploran una historia vinculada a su identidad: *Copenhague* (2019), de Michael Frayn, sobre el encuentro probable en la ciudad que da título a la pieza entre Niels Bohr y su antiguo discípulo Werner Heisenberg, ambos responsables con sus aportes científicos del diseño de la bomba atómica; y *Tierra del fuego* (2016), de Mario Diament, sobre el encuentro de una azafata israelí con el terrorista que perpetuó un ataque donde murieron sus seres queridos. Ambas piezas fueron dirigidas por Claudio Tolcachir.

La fiaca, de Ricardo Talesnik, un clásico del teatro argentino publicado en 1969, fue pronto llevado al cine y al teatro y la historia caló hondo en la sociedad. Esta pieza que fue producida en 1977 por Jelin, Blutrach y Rottemberg, con dirección de Carlos Gorostiza, cuenta la historia de un hombre gris que un día, sin ningún motivo, decide quedarse en la cama, faltar a su trabajo. Si en *La metamorfosis*, Gregor Samsa sucumbe a la alienación, Néstor Vignale decide desafiar las leyes que impone la sociedad, el mercado y mundo laboral en un acto de resistencia. En plena dictadura, un individuo disparaba contra la autoridad y el

statu quo. *La fiaca* tuvo una segunda versión producida por Jelin, dirigida por María Ruiz en España, en 1994, llamada *La pereza*, protagonizada por Raúl Sender Margott Cottens.

«Yo soy de izquierda, de toda la vida, y así seré», dice Jelin en una entrevista realizada el 4 de noviembre de 2024. Licenciada en Economía y en Administración de Empresas, se desempeñó como profesora en la Universidad de Buenos Aires en la cátedra de Economía Política. Hay una mirada crítica al capitalismo que la conduce a pensar su actividad y su sello en ella:

> ¿Por qué nunca hice teatro comercial? Porque cuando yo decidí hacer teatro, lo que quería era mostrar era mi pensamiento. Y no hay muchas obras comerciales que expliquen eso. Yo no hice teatro independiente y no tuve cooperativas. Yo prefiero hablar de espectáculos y no de producciones porque a mí lo que me interesa es el resultado (A. Jelin, comunicación personal, 27 de enero de 2025).

Bien señala Gastón Gaínza que la ideología de una obra no es solo propiedad del o de la dramaturga, sino que, en el caso del teatro, hay otras instancias, solidarias y colectivas. Entre ellas se encuentra la producción o la artesanía teatral:

> [Este aspecto de]la relación entre producción teatral e ideología se apoya en el «mito de la individualidad creadora», tan caro a las pretensiones de dominación de la burguesía. Según este ideologema, la autoría del producto teatral corresponde al individuo-escritor del texto dramático; tal creencia erradica del análisis los factores filogenéticos que intervienen en el proceso de creación, y, a la vez —lo que es, aún, más significativo— relega a niveles de valoración subordinados, la participación que cabe a directores, actores y personal técnico en el proceso de producción (1982, pág. 51).

Si bien Jelin ha logrado múltiples alianzas y ha llevado a cabo coproducciones, la posibilidad de contar con su propia productora le ha permitido a Jelin dedicarse al teatro, «un producto económicamente complejo», como sostiene José Monleón (2005, s.p.) con libertad de maniobra, con un mayor riesgo, claro está, pero atenta a sus gustos y a su

mirada de género, estética y política, desafiando las imposiciones del mercado:

> El teatro, en fin, es una estructura y entrar en ella supone una inversión, que el mercado contempla únicamente desde sus previsiones habituales —costos, posible público, márgenes de éxito o de fracaso— dejando fuera a cualquier texto que, independientemente de sus valores estéticos y sociales, no satisfaga esas exigencias (Monleón, 2005, s.p.).

Jelin considera a su producción ajena al universo comercial en el sentido de que posee libertad para crear espectáculos que no dependen de figuras populares, estrellas de cine y de TV, para anunciar en grandes marquesinas o textos y/o géneros también populares. Resulta interesante regresar a la afirmación de la artesana cultural, en sintonía con lo que Alfonso Sastre planteaba décadas antes de la llegada de Jelin a España:

> Yo comprendo que al dinero no se le puede pedir la realización de otros «valores» que los puramente comerciales —me refiero al dinero que se maneja a través de «empresas»— y es en ese plano donde yo me situaría para incitarlo a financiar la revolución del teatro español (1996, pág. 171).

El espectáculo que mejor refleja la mirada de Jelin sobre el capitalismo, el mundo corporativo —de joven ocupó el puesto de gerenta de Marketing para América Latina de una importante marca de champús— y las relaciones laborales es también uno de sus mayores éxitos: *El Método Grönholm* (2004), de Jordi Galcerán. Esta brutal crítica al modo en el que operan los recursos humanos en ocasiones, la alienación a la que arrastran a sus candidatos, la humillación en el ambiente laboral ha tenido versiones en varios escenarios del mundo. Jelin apostó por este texto y el año de su estreno se realizaba en simultáneo una versión en Madrid, en el Teatro Marquina, y otra en Barcelona, en el Teatro Poliorama.

> Los retorcidos juegos a los que los psicólogos de mi ficticia empresa sometían a los aspirantes eran menudencias comparados con algunas anécdotas reales. El fondo, sin embargo, era el mismo. ¿Hasta dónde

> estamos dispuestos a llegar para conseguir el trabajo de nuestros sueños? ¿Dónde están nuestros límites cuando la recompensa es lo suficientemente alta? (Galcerán, Programa de mano de 2020 de *El método Grönholm*)

Jelin acudió a la lectura dramatizada del texto de Galcerán, un proyecto que nació a partir de una beca para dramaturgos otorgada por Teatro Nacional de Cataluña (TNC) y no dudó en adquirir los derechos y lo hizo tan raudamente que incluso el TNC, que quiso producir la obra, quedo fuera de la negociación (Torres, 2004, s.p.).

Siete años, de José Cabeza, también expresa una nítida mirada del sistema económico desde un prisma desesperanzador. En esta producción de PTC, una pieza a *huis clos*, a unos exitosos socios que deben resolver un grave problema: a quién acusar de haber evadido a Hacienda. En ambas, los protagonistas, frágiles, desesperados, alienados, son víctimas de un sistema que los asfixia.

4. Conclusiones

Ana Jelin ha producido un corpus coherente de espectáculos a lo largo de su extensa trayectoria que comienza en Buenos Aires, en la década del setenta, y se extiende hasta el presente, en España, a través de su productora Producciones Teatrales Contemporáneas, que ha dejado en manos de sus empleados y colaboradores, ya que ha comenzado a planear su retiro. La idea de coherencia en su trayectoria se refiere a un modelo de producción que no es comercial —en torno a una gran figura, por ejemplo—, pero que tampoco es teatro independiente. Jelin ha apostado a obras con perspectiva de género, de modo instintivo, como sus primera producciones, y desde el absoluto convencimiento, en sus últimas artesanías, así como obras donde se plasma su mirada crítica al sistema capitalista y al mercado.

La labor de productora, o de artesana teatral, como se defiende en este artículo, está atravesada por su género, por su ideología y compromiso democrático. En esta tarea compleja, donde intervienen variables económicas, financieras y sobre todo un riesgo, algunos estudiosos han sabido ver la centralidad de la misma, como Sastre.

> Y hay que anotar que, a través de la común orientación «comercial» de nuestras empresas de hoy, se pierde siempre —o casi siempre— dinero. Lo cual hace pensar que hay algo más que un interés comercial en tales empresas al dar cauce a su teatro habitual: que hay, por parte de las empresas, un compromiso, honesto y desinteresado, con ese teatro alojado en una especie que dio dinero en otro tiempo. Se trata, quizá, de un agradecimiento retrospectivo. O de pura solidaridad sentimental con un tiempo desvanecido (1993, pág. 171).

Jelin ha elegido un bajo perfil, a diferencia de otros productores o productoras que quizá se encuentran más a gusto con los medios o que nadan confortables con aquella notoriedad. Desde su puesto de toma de decisiones, desde la lectura crítica de un texto teatral o desde su presencia en las audiciones, hasta en el diálogo con los responsables del área técnica, Jelin plasma su perspectiva de género y sus ideas en aquello que produce. Quizá, solo a diferencia de la idea de Sastre, su artesanía no sea nostálgica, sino que, en lugar de cavilar sobre un pasado luminoso, Jelin piensa en sus contemporáneos —no solo en su público, y en sus sombras, en un escenario que no cabe dentro del teatro, un escenario llamado sociedad.

5. Obras citadas

Aston, Elaine y Geraldine Harris (2006). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory*. Palgrave Macmillan.

Falcón, Lidia ([1973]1996). *Mujer y sociedad*. Vindicación Feminista.

Fernández, José Ramón (2023). Vida desde las cenizas (1979-2022) en E. Pérez-Rasilla (Ed.), *El teatro español de Madrid. La historia (1583-2023)*(pp. 255-336). Cátedra.

Gaínza, Gastón (1982). Producción teatral e ideología. *Escena: Revista de las artes*, *7* (1), 50-52.

Gambaro, Griselda (2022). *La malasangre y otras obras de teatro*. Santillana.

Kaisergruber, Danielle, Lovitt, C. R., y Champagne, R. A. (1977). Reading and Producing Theater. *SubStance*, *6/7*(18/19), 163-171. https://doi.org/10.2307/3683991

KARTUN, MAURICIO y MÁXIMO SOTO (1982). La malasangre. Testimonios de una puesta en escena. Revista *Teatro Abierto*, 1, 6-14. https://www.americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/07/teatro-abierto.pdf

KURIC KARDELIS, STRIBOr (2024). *La precariedad a escena*. Academia de las Artes Escénicas de España.

LAURA YUSEM: «A los alumnos hay que esperarlos», *Cuadernos de Picadero*, *37*, 7-15. https://inteatro.ar/editorial/cuaderno-de-picadero-no37/

MARTÍNEZ, MARTHA (Spring 1978). «Seis estrenos del teatro argentino en 1976». *Latin American Theatre Review*, 95-101.

MARTÍNEZ, MARTHA (1980). «Tres nuevas dramaturgas argentinas: Roma Mahieu, Hebe Uhart y Diana Raznovich». *Latin American Theatre Review*, 3 (2), 39-45.

MILLER, SUZIE (2025). *Prima facie*. Seix Barral.

MONLEÓN, JOSÉ (2005). Mercado y teatro. https://mail.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/21/27/

PAREDERO, HUGO y CARLOS ULANOVSKY (2014).*Vivir entre butacas. Carlos Rottemberg. De la vocación a la profesión*. Paidós.

PRIMA FACIE. El fenómeno que critica la justicia patriarcal, llega a España como novela. El diario.es https://www.eldiario.es/cultura/prima-facie-fenomeno-critica-justicia-patriarcal-llega-espana-novela_1_12025675.html

SASTRE, ALFONSO ([1956]1993). *Drama y sociedad*. Hondarribia: Argitaletxe.

SCHRARIER, GUSTAVO (2006). *Laboratorio de producción teatral I. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Inteatro.

TORRES, ROSANA (14 de septiembre de 2004). Philippe Gaulier dirige y escribe "El innombrable" para Nathalie Seseña. *El País*. https://elpais.com/diario/2004/09/14/espectaculos/1095112801_850215.html

TORRES, ROSANA (29 de octubre de 1998). 'El método Grönholm', de Jordi Galcerán, se estrena en Madrid y Barcelona. *El País*. https://elpais.com/diario/1998/10/29/madrid/909663867_850215.html

TUSQUETS, ESTHER (2005). *Confesiones de una editora un poco mentirosa*. Lumen.

VENTURA, LAURA (3 de enero de 2020). Jelin: la productora que contribuyó al prestigio del teatro argentino en España. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/ana-jelin-la-productora-que-contribuyo-al-prestigio-del-teatro-argentino-en-espana-nid2320599/

6. NOTAS

1 Trabajo de investigación realizado en el contexto de los proyectos IDI «PERFORMA3. Teatro sin teatro: teoría y práctica del no actor en la escena española contemporánea (PID2023-149349NB-I00B) (2024-2028), financiado por el MCIU /AEI /10.13039/501100011033 / FEDER, UE» y «Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (PHS-2024/PH-HUM-437 CONSTEMAD-CM), financiado por la CAM: Convocatoria de proyectos ID de las Universidades y organismos de investigación en la modalidad de programas de actividades IDI en procesos HUMANOS Y SOCIALES».

2 «Una de las primeras preocupaciones de la representación feminista fue conseguir que las mujeres en los papeles centrales fueran representadas como protagonistas legítimas de los dramas, no sólo para crear más papeles para las mujeres, sino para tratar sus vidas, en una glosa de las palabras de Erich Auerbach en *Mímesis*, como sujetos serios, para asegurar «el ascenso de grupos humanos más extensos y socialmente inferiores a la posición de sujeto para la representación problemática-existencial» (La traducción es propia).

3 «Lo que estoy sugiriendo, por supuesto, es que si bien estas obras parecen carecer de las marcas evidentes de un compromiso explícitamente feminista, están informadas y filtradas a través de las perspectivas de mujeres que han estado familiarizadas con el feminismo de la segunda ola y han vivido en relación con él» (La traducción es propia).