

*Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi:  
pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina*

*Mane Bernardo and Sarah Bianchi's Acting Hands:  
Pantomime of Hands and Modern Puppet Theatre in Argentina*

Artículo enviado el 10 de enero de 2022; devuelto para revisión el 16 de junio de 2022; aceptado el 8 de julio de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.122.2808>

**Bettina Girotti** Universidad de Buenos Aires (UBA)/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), [bettina.girotti@gmail.com](mailto:bettina.girotti@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-6167-4223>

**Líneas de investigación** Historia y teoría del teatro argentino; teatro de títeres.

**Lines of research** History and theory of Argentine theater; puppet theatre.

**Publicación más relevante** “Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los ‘Títeres del Verdegay’ y ‘Titiritaina (1944-1960)’”, *Latin American Theatre Review* 55, núm. 1 (2021): 53-76.

**Resumen** En este artículo se analiza el trabajo con la mano desnuda desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi y que derivó en la conformación de la técnica denominada *pantomima de manos*. Se examinarán los límites de la definición tradicional de *títere* y las prácticas que engloba junto con la noción de experimentación propuesta por Bernardo, marcada por las tensiones entre tradición y modernidad. Con ello se busca ubicar esta experiencia entre aquellas que contribuyeron a la modernización del teatro de títeres en Argentina.

**Palabras clave** Teatro de títeres; títere tradicional; experimentación; títere moderno; Argentina.

**Abstract** This article analyzes the work with the bare hand developed since the 1950s by Mane Bernardo and Sarah Bianchi, and which led to the formation of a technique called *hand pantomime*. The limits of the traditional definition of *puppet* and the practices it encompasses, will be examined, along with the notion of experimentation proposed by Bernardo, marked by the tensions between tradition and modernity. This seeks to place this experience among those that contributed to the modernization of the puppet theatre in Argentina.

**Keywords** Puppet theater; traditional puppet; experimentation; modern puppet; Argentina.

BETTINA GIROTTI  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

*Las manos actoras de Mane  
Bernardo y Sarah Bianchi:  
pantomima de manos y teatro de títeres moderno en  
Argentina*

Si no trabajamos con la imaginación para la imaginación,  
faltaremos a uno de los principios más importantes  
para realizar espectáculos de teatro de títeres.<sup>1</sup>

En 1961, la compañía Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi estrenaba *Dicen y hacen las manos*, en el Teatro Agón de la ciudad de Buenos Aires. Después de cambiar la propuesta de sus producciones anteriores, las artistas dejaban de lado la tradicional técnica de guante para poner en escena la mano desnuda. Este estreno era el corolario de una serie de investigaciones, iniciadas en 1954, sobre la potencia dramática que la mano podía adquirir al abandonar el títere. En aquel momento, 1961, las artistas llevaban más de dos décadas de trabajo conjunto: en 1944, Bernardo<sup>2</sup> había sido convocada para organizar el Teatro Nacional de Títeres en el Instituto Nacional de

1. Mane Bernardo, *Títere: magia del teatro* (Buenos Aires: Ediciones Culturales, 1963), 22.

2. Bernardo (1913-1991) se había recibido de maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, de profesora superior de grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y de profesora de escultura en la Universidad de La Plata. El trabajo con los títeres comenzó apenas egresó de Bellas Artes, a partir de la invitación del escenógrafo Ernesto Arancibia (quien más tarde se convertiría en director de cine) para participar en *El retablo del Maese Pedro* en 1934.

Estudios Teatrales, espacio al que Sarah Bianchi<sup>3</sup> se había sumado para realizar cabezas y pintar decorados y donde posteriormente comenzaría a manipular títeres; finalizada aquella experiencia, en 1947, las artistas fundaron una compañía a la que primero bautizaron Teatro Libre Argentino de Títeres y que, luego, en 1954, tomó el nombre de Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi.

La pesquisa en torno a la mano como medio expresivo comprendió una serie de estadios en los que se ensayaron distintas posibilidades, como el uso de guantes o maquillaje, hasta que se logró dar forma a la técnica que Bernardo y Bianchi denominaron *pantomima de manos* y que pasaría a integrar sus siguientes espectáculos, en algunas oportunidades de manera exclusiva, pero también combinándose con otras formas de manipulación. Estas exploraciones son inseparables de las reflexiones teóricas de Bernardo, muchas de ellas publicadas en diferentes libros, entre los que se destaca *Títere: magia del teatro*.<sup>4</sup> Allí, la titiritera esbozaba la idea de un *tiempo de lo experimental*, marco teórico preliminar para esta serie de exploraciones que se iría completando en trabajos posteriores. Según la primera definición del concepto, la historia universal de los títeres se organizaba en los tiempos de lo popular, lo artístico y, finalmente, lo experimental, que englobaría los diálogos entre los títeres y otras artes.

Las pantomimas de manos, a las que incluimos en la heterogénea constelación de las técnicas de animación, pusieron —y todavía hoy ponen— en primer plano el estatus paradójico de las manos en el teatro de títeres tradicional, visto que, si bien constituyen un elemento fundamental para el movimiento de los muñecos, por lo general permanecen ocultas, ya sea fuera de escena o en escena (presentes, pero disimuladas).<sup>5</sup>

3. Bianchi se inició en la pintura en la década de los años cuarenta y tuvo entre sus profesores a la propia Bernardo. Ella misma relataba que, cuando recién había terminado el profesorado en Letras (en 1942), había comenzado su formación plástica y que el crítico de arte Paul Conquet la había contactado con Bernardo, quien formaba parte de la “lista de monstruos sagrados” de Bianchi junto a “Raquel Forner, Elba Villafañe, Norah Borges y tantas otras pintoras del momento”. Bernardo la invitó a integrar, primero, La Cortina, y luego, a realizar cabezas y pintar decorados en el Teatro Nacional de Títeres (TNT). Véase Mane Bernardo y Sarah Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (Buenos Aires: Tu Llave, 1991).

4. Bernardo, *Títere: magia del teatro*.

5. Las manos permanecen fuera de escena en algunas técnicas tradicionales, ubicándose por encima del escenario. Tal es el caso de la marioneta de hilo o de barra o a los lados, por ejemplo, en el teatro de sombras, aunque también pueden estar presentes en el escenario de manera disimulada, como en el títere de guante, caso que analizaré en el siguiente apartado. La manipu-

Aquí me propongo revisar el trabajo con la mano desnuda —es decir, desprovista del muñeco— desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi desde la década de los años cincuenta, poniendo especial atención en el espectáculo *Dicen y hacen las manos* (1961, 1962 y 1964), destinado a un público adulto y realizado íntegramente con esta técnica. Pensar en esta propuesta estética como parte del universo de los títeres nos obliga a examinar los límites que una definición tradicional le imprime al término *títere* y a las prácticas que éste engloba y nos autoriza a ubicar esta experiencia entre aquellas que, con distintos matices, contribuyeron a la modernización de este arte en Argentina. Por su existencia centenaria, algunos títeres y las formas de animarlos han sido presentados como *tradicionales*: técnicas occidentales, como el títere de guante o las marionetas de hilo o de barra (*pupi*); y orientales, como el *wyang* o teatro de sombras javanés y el *bunraku* japonés, entre otras. Las nuevas técnicas, fruto de diversos intentos de renovación del arte de los títeres, han tomado como base aquellas consideradas tradicionales para proponer nuevas formas, estéticas y vínculos entre el títere y quien lo manipula. Mi interés reside en el devenir de las reflexiones teóricas y escénicas que condujeron a la pantomima de manos como una nueva técnica de manipulación.<sup>6</sup> Asimismo, se recuperará la noción de experimentación propuesta por Bernardo, central en su planteo teórico y artístico, marcada por las tensiones entre tradición y modernidad que tiñen el teatro de títeres de la segunda mitad del siglo xx.

---

lación directa, empleada para animar títeres de mesa, constituye una excepción al hacer visible la acción de las manos.

6. En los últimos años, diversos trabajos han intentado actualizar la clasificación. Entre los tantos intentos, rescato la propuesta de Stephen Kaplin, quien propone la dinámica actor-manipulador/objeto como punto de partida para construir un tipo de sistema de clasificación. Dos aspectos cuantificables resultan clave en su planteamiento: la distancia, que aplica tanto al nivel de separación/contacto entre objeto y manipulador como al que existe entre el objeto y su imagen, y la *ratio*, el número de objetos con relación al número de manipuladores. Kaplin dispone estos dos aspectos en ejes perpendiculares para construir un mapa que le permita dar cuenta de la diversidad de prácticas. La intersección de éstos constituye una zona de contacto absoluto, es decir, no existe desplazamiento entre el actor-manipulador y el objeto. En cuanto el actor comienza a representarse a sí mismo en escena, una fisura se abre entre él y aquello que manipula. El desplazamiento es, al principio, un simple cambio mental, pero irá aumentando conforme el personaje se vaya distanciando físicamente del actor. Véase Stephen Kaplin, “A Puppet Tree. A Model for the Field of Puppet Theatre”, en ed. de John Bell, *Puppets, Masks and Performing Objects* (Nueva York: MIT Press, 2001), 18-25.

*De la mano como motor a la mano como personaje*

La serie de exploraciones en torno a la pantomima de manos comprendió varias instancias a lo largo de las cuales las artistas fueron perfeccionando su propuesta e incluyendo nuevos elementos para, luego, incorporarla en diversos espectáculos, en varias oportunidades, en combinación con otras técnicas de manipulación. Las búsquedas desplegadas por Bernardo y Bianchi colaboran con las reflexiones acerca de las relaciones entre el muñeco y quien lo manipula, especialmente las que se dan en el caso del títere de guante, técnica utilizada de manera casi exclusiva por las artistas hasta la adopción de la pantomima de manos.

En esta técnica, el cuerpo del muñeco, que se maneja desde abajo, está conformado por la mano de quien lo manipula, que se *viste* con la ropa del títere, mientras los dedos se ubican de diferentes maneras para sujetar la cabeza y dar forma a las extremidades. Se opera ahí un préstamo: quien maneja el títere le *presta* una parte de su cuerpo a aquél, por lo general la mano, y ésta se transforma en una parte constitutiva del muñeco. La mano adquiere entonces un estatus paradójico, ya que resulta ser fundamental, al operar como motor que anima al muñeco, pero, al mismo tiempo, queda encubierta. Existe también, como explican Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, una relación paradójica según la cual “el actor se expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ellos es tan estrecho, tan indisoluble que los límites resultan finalmente borrosos”.<sup>7</sup>

Aparece una cuestión que atraviesa el teatro de títeres del siglo xx: su definición y delimitación. Javier Villafañe, en una explicación más poética que académica, sitúa el nacimiento del títere en el momento en que “el primer hombre bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer y vio a su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombres todavía”.<sup>8</sup> Estas palabras ponen en primer plano uno de los elementos fundamentales para reflexionar sobre la serie de pantomimas de manos de Bernardo-Bianchi: la *huella* del cuerpo humano en el cuerpo del títere y la consecuente dificultad para establecer límites nítidos entre ellos. En

7. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos no verbales en el teatro argentino* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Publicaciones del CBC, 1997), 119-120.

8. Javier Villafañe, “El mundo de los títeres”, *Cuadernos de Cultura*, núm. 20 (Buenos Aires: 1944), 74.

el caso de la pantomima de manos, el término *títere*, que, tradicionalmente, denota un muñeco antropomórfico que guarda relación de semejanza con el ser humano, es puesto en entredicho, ya que, si bien la mano se nos presenta ahora como sinécdoque (pues no pierde su relación de continuidad con el cuerpo), abandona, por otro lado, la imitación de la figura humana, y deja en suspenso las obligaciones figurativas.

Chiara Cappelletto le imprime una nueva dimensión a la relación entre el objeto-títere y quien lo maneja al considerar este vínculo en términos de prótesis.<sup>9</sup> Para ilustrar su explicación, la autora propone pensar en el caso del títere de guante y, citando al titiritero ruso Serguei Obraztsov, explica que, al quitarle el vestido a un títere y quedar la mano desnuda con la cabeza colocada en uno de los dedos, el personaje sobrevive, pero, si lo que se quita es la mano, el personaje se desarma. Desde esta óptica, el títere de guante invertiría el funcionamiento de la prótesis: no se trata de una pieza o un aparato artificial que sustituye una parte del cuerpo humano, sino que es una parte del cuerpo humano, la mano, la que completa una pieza artificial, el títere.

Las reflexiones de Obraztsov en torno a la relación entre el títere y la mano humana no se recortaron de la escena descrita por Cappelletto. En varios pasajes de su libro *Mi profesión*, el titiritero ruso se ocupaba de recuperar sus experiencias con lo que denominó *muñeco-mano* (esto es, la mano sin el vestido, pero con la cabeza ubicada en uno de los dedos) en busca de una “forma con plenitud de derechos”.<sup>10</sup> No se trataba tan sólo de *desvestir* el títere, sino de lograr una síntesis: “si la mano indica únicamente la existencia del cuerpo humano, pero no lo representa en su estructura anatómica, la cabeza del muñeco debe también indicar únicamente la cabeza humana, pero sin representarla en sus detalles anatómicos”,<sup>11</sup> éstos quedaron representados por dos puntos (ojos) y rayas (nariz y boca). Este estado de laconismo —tal como lo llamó Obraztsov— resultaba en una variante sintética del títere de guante. La deriva de esta misma investigación lo llevó a probar otros modos para la mano que no implicasen disimularla, como un diálogo entre la mano izquierda y la mano derecha en el que las manos no representaban a nadie, sino que eran simplemente manos, aunque sus ademanes fueran exagerados para dotar a

9. Chiara Cappelletto, “The Puppets Paradox: An Organic Prosthesis”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 59-60 (2011): 325-336.

10. Serguei Obraztsov, *Mi profesión* (Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1950), 196.

11. Obraztsov, *Mi profesión*, 196.

cada una de una personalidad distinguible. Obraztsov concluía que “cualquier mano humana tiene una enorme fuerza de expresión. Lo único que hace falta es encariñarse con esa fuerza de expresión y ver en la mano sus posibilidades independientes de representar algo o alguien, sentir la propia mano fuera de sí”.<sup>12</sup> Leemos en esta última indicación, *sentir la mano fuera de sí*, una referencia a la disociación, momento clave en el entrenamiento con títeres en el cual la mano se *separa* del resto del cuerpo, pierde su utilidad (ya no es un órgano que colabora en la manipulación física del medio) y adquiere un carácter, movimiento y ritmo independientes del resto del cuerpo.

La idea de una variante sintética para el títere de guante, motivada por la experiencia de Obraztsov, nos conduce a preguntarnos si cada una de las técnicas de manipulación tradicionales no incluiría en sí misma infinitas posibilidades de variación y, de esa forma, nos estimula a bocetar una genealogía de las pantomimas. Considerando esa capacidad de variar, Amparo Ruiz Martorell y Jorge Varela Calvo exponen una serie de *modalidades básicas*, incluidas sus derivaciones, a la vez que afirman que “se han inventado una serie de variantes y se seguirán inventando otras, con nombre propio o simplemente como adaptación a tal o cual sistema”.<sup>13</sup> Al hacer hincapié en la existencia de muchos tipos de muñecos y en que cada uno tiene su forma de manejo y sus posibilidades de movimiento, intentan sintetizar normas generales para la manipulación:

nuestra principal herramienta de trabajo para poner en movimiento a un muñeco será nuestra mano y nuestra primera tarea será conocerla [...] la llevamos puesta, pero nunca la hemos utilizado ni en un mínimo de sus posibilidades, tanto en movimiento, fuerza, como en expresividad. Además, cada mano tiene cinco dedos que pueden ser utilizados conjuntamente (como habitualmente se hace) o bien independientemente.<sup>14</sup>

Así, la reflexión sobre las posibles transformaciones o las nuevas formas que podrían emerger de las técnicas tradicionales se solapa con las reflexiones en torno a la mano humana y su relación con el objeto títere.

12. Obraztsov, *Mi profesión*, 202.

13. Amparo Ruiz Martorell y Jorge Varela Calvo, *El actor oculto: máscaras, sombras y títeres* (Diputación Provincial de Castellón de la Plana: Castellón Servicio de Publicaciones, 1986), 86.

14. Ruiz Martorell y Varela Calvo, *El actor oculto*, 91-92.

En uno de los últimos libros que publicó, *Del escenario del teatro al muñeco actor*, Bernardo actualizaba algunas de las nociones centrales del teatro de títeres, al detenerse en las técnicas y enfatizar la importancia de conocerlas. En este marco, proponía un eje de clasificación que atendía específicamente la relación entre el muñeco y quien lo manipula, según el títere se ubique por *fuera* del último (marionetas, títeres de barra, varilla, hilo, técnicas mixtas y sombras) o se encuentre integrado a su cuerpo (guante, marotes, *finger puppets*, títeres de dedal y pantomima de manos).

Las reflexiones teóricas y escénicas sobre la mano en el teatro de títeres, hasta ahora volcadas, llaman la atención sobre su estatus paradójico y sus posibilidades escénicas, pero también dejan entrever una cuestión de fondo que las atraviesa y que marca el teatro de títeres del siglo xx: la tensión entre tradición y modernidad. Esta cuestión, sobre la que volveré en la última parte del artículo, se filtró —intencionalmente o no— en varias de las críticas y reseñas de los espectáculos de Bernardo y Bianchi que abordaré a continuación.

### *Manos a la obra: construcción de una técnica*

El trabajo con la pantomima de manos para público adulto comprendió tres momentos. El primero implicó la presentación de las pantomimas con un marco contenedor, ya sea una conferencia con vistas a dotar a la técnica de alguna justificación para ser incluida en el universo titiritesco, ya sea mezclada con otras piezas o números breves en los que su presencia pasara inadvertida entre argumentos y formas tradicionales. En un segundo momento, las pantomimas se transformaron en un espectáculo propiamente dicho, sin mediar explicación ni justificación.<sup>15</sup> Finalmente, asentando su carácter de técnica, se desarrolló una línea particular ligada a la danza que las artistas bautizaron como *pantomima-ballet*.

La primera versión de estos espectáculos tuvo lugar en 1954, cuando el elenco realizaba ejercicios de entrenamiento con la mano desnuda con el objetivo de conseguir destreza de movimiento y ritmo. En ese instante —según relatan las artistas—, repararon en la expresividad de la mano sin el muñeco y de inmediato decidieron probar la nueva expresión frente al público.<sup>16</sup>

15. En el caso del público infantil, las pantomimas de manos integraron diversos espectáculos en combinación con otras técnicas de manipulación.

16. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*.

El estreno ocurrió en el teatro Mariano Moreno, donde, a finales del mes de octubre, organizaron tres funciones para adultos, cada una con un programa diferente, en las que se combinaban números breves incluidos en espectáculos anteriores con las pantomimas *Poemas orientales* y *Ritmos para danza*.<sup>17</sup> En esta primera versión, la atención no estaba puesta en una progresión dramática de las acciones, sino en el movimiento de las manos, que “jugaban visualmente con ritmos y elementos, en interpretaciones muy festejadas por el público”.<sup>18</sup>

El paso siguiente fue dotar a esta nueva técnica de una línea argumental. Surgió entonces *Pantomima elemental*, la cual recurría al *topos* del triángulo amoroso mediante la actuación de personajes —a decir de las artistas— *elementales*. Si bien la parte dramática quedaba resuelta en aquel conflicto, aparecieron una serie de dificultades vinculadas a cuestiones técnicas. Bernardo y Bianchi recordaban:

Con bastante temor y expectativa empezamos a desarrollarla probando manos para los personajes y luego buscando temas musicales apropiados que ambientaran los distintos momentos. La dificultad más grande fue lograr hacer un montaje musical porque no existía la posibilidad que dan las cintas actuales de cortes y empalmes [...]. Para completar el engorro, la voz de Mane por micrófono acoplado presentaba los personajes y el lugar de la escena. No recordamos cuál fue ese primer estudio en que grabamos, pero sí que tardamos horas y que el pobre compaginador transpiraba porque debía sonar un tiro en determinado momento y nada nos convenía como sonido; la mejor prueba fue la tapa del piano cayendo con fuerza, lo que sonó como un auténtico disparo.<sup>19</sup>

17. Miércoles 27 de octubre: *La farsa del pastel y de la torta*, anónima francesa; *El romance del maniquí* (de *Así que pasen cinco años*), de Federico García Lorca; *Las dos chinelas*, adaptación de Jorge Horacio Becco; *Danzas regionales*; *Siempre hace falta alguna cosa*, de Carlos Carlino; y *La maja majada*, sainete de Ramón de la Cruz. Jueves 28 de octubre: *Coloquio llamado prendas de amor*, de Lope de Rueda; *El vendedor de pollos*, farsa anónima napolitana; *Poemas orientales* (anónimo); *El dragoncillo*, entremés de Pedro Calderón de la Barca; *Estampa norteña*, sobre poemas de Rafael Jijena Sánchez; y *Primavera traviesa*, de Maruja Gil Quésada. Viernes 29 de octubre: *Bayle de los elementos*, de Agustín de Salazar y Torres; *Entremés famoso de las brujas*, de Agustín Moreto; *Ritmos para danza*, ordenación de Sarah Bianchi; *Ballet op. 39*, de Tchaikovski; *Pedido de mano*, de Antón Chéjov; y *Juancito de La Ribera*, de Alberto Vacarezza.

18. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 95.

19. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 95.

La anécdota evidencia el cuidado brindado al trabajo con el sonido y los recursos técnicos que marcarían los trabajos con las pantomimas y permitirían la incorporación de diferentes tecnologías en futuros espectáculos. En lugar de trabajar con la voz en vivo, en *Pantomima elemental* recurrieron a una narración y a efectos especiales grabados que aún utilizaban a finales de los años ochenta.

Este nuevo número se presentó, también ese año, en el teatro de Los Independientes, en el marco de un ciclo de conferencias organizado por la actriz Ana Grynne en el que Bernardo expuso un trabajo titulado “El concepto experimental en el teatro de títeres”. Durante la presentación, se pasaron fragmentos de *Pantomima elemental*, interpretada por el coreógrafo Alejandro Ginert, Osvaldo Pacheco y Sarah Bianchi. Después de estas tempranas experiencias, el trabajo de investigación continuó a puertas cerradas durante algunos años.

Durante la década de los años sesenta se incorporaron distintos recursos y procedimientos al trabajo con la mano desnuda. En 1961, y continuando con la experiencia iniciada en los años cincuenta, la compañía decidió hacer una prueba “ante un público más restringido y más de amigos”.<sup>20</sup> Se concretó entonces la conferencia “Dicen y hacen las manos”, a cargo de Bernardo, quien expuso “el significado y los alcances artísticos de la pantomima”,<sup>21</sup> seguida de la presentación de algunos ejemplos, en el Salón de Actos de la Sociedad General de Autores a finales del mes de octubre (fig. 1).

La recepción favorable del público desembocó en la organización de una breve temporada en el Teatro Agón, concertada gracias al vínculo con la sala de uno de los integrantes, José María Salort. Con ello, la otrora conferencia se transformó en un auténtico espectáculo, se liberó del marco expositivo que la justificaba y se presentó frente al público ya sin necesidad de camuflarse entre otras técnicas.

El espectáculo montado en el Teatro Agón conservó el título de la conferencia. “Dicen y hacen las manos” se estructuraba en varios números breves, cada uno con su propia línea argumental.<sup>22</sup> Éstos, a su vez, se organizaban en

20. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 141.

21. “En el Salón de Actos de Argentores. Dicen y hacen las manos”, *Boletín de Argentores*, núm. 113 (octubre-diciembre de 1961): 12.

22. Participaron de esta experiencia como intérpretes: Beatriz Barbato; Aníbal Cané; Martha Verardi; Bianca Colonna, también en el vestuario de las manos; Alejandro Ginert, quien, además, realizó las coreografías; César Fabri y Leónidas Amado, que colaboraron, además, en el maquillaje; Osvaldo Pacheco, Andrés Rigot y José María Salort, que sumaron también sus voces; Lilian Pellegrini, también en las luces; y María Elena Garmendia, quien hizo lo mismo en el sonido.



1. *Pantomima elemental*, 1954, tomada de Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas* (vid. supra n. 3), s.p.

tres series temáticas: una objetiva y realista, conformada por *La bella y la bestia*, *Idilio romántico*, *Y se casaron* y *Pantomima elemental*; otra, de temática religiosa, integrada por *Religiens* (pantomima en la cual se incorporaba una pantalla de sombras con iluminación de colores donde las manos tomaban la forma de distintos objetos como lanzas, clavos o una corona de espinas), *El pequeño miedo*, *El cerco* y *El nacimiento de Venus*, donde las manos aparecían desnudas y maquilladas con colores; y, finalmente, una tercera serie, compuesta por *Desecho* y *Vida de hombre*, en la que la mano dejaba de ser personaje reconocible. Tal vez como residuo de la dimensión expositiva que hacía de marco en el pasado, en las dos primeras series, el trabajo de pantomimas se combinaba con la narración, encargada de ilustrar cada uno de los números designando a los personajes y situando la acción. Por su parte, la tercera serie agregaba un nuevo nivel de abstracción al suspender el uso de la palabra (y, en ese sentido, suspender la explicación de las escenas), con lo que la atención se trasladaba al movimiento de las manos.

En una reseña, el crítico Carlos H. Faig llamaba la atención sobre esas sesiones pantomímicas y comentaba que, si bien esta modalidad llegaba de

*afuera*,<sup>23</sup> en la Argentina se conseguía dar a la experiencia un sentido trascendente. Por medio de una suerte de síntesis argumental, Faig explicaba que,

nada resiste al delicioso embrujo de las manos, ya si refieren una leyenda de embrujamiento, ya cuando muestran ingenuidades de un idilio del 1900, ya en las actitudes impresionantes del acoplamiento con una elocuencia humana electrizante, ora en las alternativas del miedo o en la imposibilidad de superar un cerco de persecución, ora, en la maravillosa visión de espuma de mar y mitología cuando nace Venus, sin olvidar la trascendencia dramática que adquiere la representación, si con ella se desea ilustrar poemas o se busca la entrega de las cosas, al prisma de las luces cambiantes.<sup>24</sup>

Además de la descripción de algunos de los números que componían el espectáculo y de la abundancia de adjetivos, a lo largo del artículo citado, Faig insistía en el asombro producido por las pantomimas y en su cualidad trascendente, que se oponía al carácter grotesco del títere tradicional. Estos elementos nos permiten intuir cierta dificultad para aprehender el espectáculo y para considerarlo parte del universo de los títeres. Aquella dificultad quedaba condensada en el contraste entre el *grotesco* títere tradicional y las *trascendentes* pantomimas, que actualizaba la oposición tradición-modernidad.

Pese al extrañamiento que podría haber producido *Dicen y hacen las manos*, al año siguiente, se reestrenó en la sala Lugones del Teatro San Martín.<sup>25</sup> Al programa de pantomimas se agregaron una versión de *Don Juan* (con una versión de *Sinfonía fantástica*, de Héctor Berlioz) y un número llamado *Exaltación romántica: el duelo*. Junto a éstos, se incorporaba al final del espectáculo una serie de pantomimas-ballet: *Silfides*, con música de Chopin; *Matsuri*, con música tradicional japonesa; *Soleares para el baile*, que introducía al mundo español con música de Emilio Medina; *Vudú*, rito y música tradicional africana; *Carnevale napolitano*; *Zamba y malambo*, que introducía el elemento

23. Si bien Faig no explicita qué quiere decir con *afuera*, creemos que podría referirse al trabajo del titiritero ruso Serguei Obrastsov, cuyos trabajos con la mano desnuda se comentaron en el apartado anterior, o al francés Yves Joly, que había estrenado a finales de la década de los años cuarenta el espectáculo *Les mains seules* (*Las manos solas*, 1949).

24. Carlos Faig, "Juegos de manos", *Crítica*, 21 de noviembre de 1961, s. p.

25. Además de Alejandro Ginert —quien participaba desde 1954 de estos trabajos—, el elenco encabezado por Bernardo y Bianchi se completó con Leónidas Amado, Héctor Blasco, Elvira Buono, Aníbal Cané, Blanca Colonna y César Fabri.

autóctono; y *Moulin Rouge*, musicalizada con *Can-can N°1* y *N°2*, de Jacques Offenbach.<sup>26</sup> Estos nuevos números daban cuenta de una tendencia que podríamos calificar como *erudita* tanto en la selección de los temas y argumentos como en la música.

El proceso de creación de Bernardo y Bianchi iba incorporando elementos cada vez más abstractos y abstractivos, ya que a la serie de pantomimas mudas del año anterior se agregaban las pantomimas-ballet, números que se valían del arte de la danza para dejar en suspenso la representación mimética. Si bien la compañía había incursionado en los cruces con la danza, hasta el momento esas exploraciones se habían dado en el terreno del títere de guante.<sup>27</sup> Así, la creación de estas pantomimas-ballet implicaba una nueva dimensión en el trabajo con la mano desnuda.

En esta oportunidad, las críticas se dividieron entre elogios y dudas respecto a los resultados artísticos de la experiencia. Calificaban el espectáculo como “admirable simbiosis de movimiento y acción” y destacaban la combinación de elementos como “mimo, poesía, plástica, música, anécdota, el toque poético, el toque dramático, por momentos la intención satírica”, resaltaban el uso del silencio, que “acentúa la sugestión de la pantomima”, destacaban, además, “algo muy difícil de lograr, y también pleno de encanto: las pantomimas-ballet”.<sup>28</sup> Pero también insistían en que las proyecciones de esta experiencia eran todavía incalculables, se fundamentaban en el hecho de que la mano

no ha logrado liberarse todavía —y éste es el mejor síntoma del proceso en fragua por el que atraviesan Bianchi y Bernardo— de elementos anticipatorios (un poema, un relato) o subrayantes (un guante, una gasa, un color). La proposición no es, indudablemente, sencilla. No le resulta fácil a la mano, en su desvalimiento o en

26. Las coreografías estuvieron a cargo de Alejandro Ginert, a excepción de *Zamba y malambo* y *Moulin Rouge*, con coreografía de Mane Bernardo.

27. En 1948, la compañía presentó un muñeco danzante, invención de Sarah Bianchi. Transcribimos a continuación su descripción: “este muñeco [...] transforma y perfecciona al títere de cachiporra, de escasos y duros movimientos, hasta permitirle el baile; pero no los dos o tres pasos figurativos, sino los más atrevidos giros, contorsiones, desplazamientos y posiciones variadas de belleza y plasticidad extraordinarias”, en Mario Briglia, “El Teatro Libre Argentino de Títeres, obra de arte de Mane Bernardo y Sara Bianchi”, *El Hogar*, núm. 2152, 9 de febrero de 1951, 10.

28. R.G.T., “Dicen y hablan las manos. Magia y técnica”, *Clarín*, 2 de septiembre de 1962, s. p.

su grandeza, revelar u ocultar sentimientos, esbozar ideas, crear imágenes, recrear poesías. De esta dificultad inherente es suficiente testimonio el programa desarrollado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi, que de manera considerable constituye un compromiso entre formas nuevas, por lo independientes, y anacrónicas, por lo convencionales. No sé si más allá de lo expuesto por Bianchi y Bernardo —creo que tampoco lo saben aún las artistas— el panorama se presenta fértil o si permite abrigar esperanzas de que en el orden estético se podrá, con las manos y nada más que con las manos, llegar a alguna parte. Pero vale la pena averiguarlo. Y en este sentido la tarea posee un atractivo excepcional.<sup>29</sup>

Aunque el desarrollo de las pantomimas iba alejándose del terreno mimético y de las convenciones figurativas, esta reseña hacía hincapié en los elementos explicativos —como la palabra, sea en prosa o verso, o los atributos que se agregaban a las manos— que se mezclaban con una nueva forma, la mano desnuda e independiente del muñeco (fig. 2).

En junio de 1963, por invitación del creador de los Muppets y director de la organización por aquel entonces, Jim Henson, la compañía presentó algunas de las pantomimas ya estrenadas<sup>30</sup> en el 24<sup>th</sup> Puppeteers of America Festival, donde los titiriteros angloparlantes dieron a la técnica el nombre de *hand actors*, es decir, manos actoras, “una síntesis —en palabras de las artistas— de lo que pretendíamos ser”.<sup>31</sup>

A esta experiencia internacional le sucedió, en 1964, una segunda temporada en el Teatro San Martín,<sup>32</sup> seguida inmediatamente de otra en el Teatro Candilejas. Para ello, prepararon un programa de tres partes en el que se incorporaban nuevas pantomimas y bailes. La primera reunía números a estrenar, como *Peleas y Melisenda*, con adaptación y montaje musical de Bernardo, *Barrio de ayer* y *Mito*, montaje musical de la sinfonía N° 1, de Gustav Mahler, con argumento realizado por Bianchi, en el cual se incorporaba la luz negra, junto a la ya presentada *Exaltación romántica (el duelo)*. La siguiente parte sumaba a las conocidas *El pequeño miedo* y *Pantomima elemental*, *Hasta mañana*,

29. “Las manos como experiencia artística”, *Correo de la Tarde*, 18 de septiembre de 1962, s.p.

30. El programa estaba integrado por: *La bella y la bestia*, *Y se casaron*, *El pequeño miedo*, *Idilio romántico*, *Pantomima elemental* y *Ballet*, que combinaba *Silfides*, *Matsuri*, *Carnevale napolitano* y *Zamba y malambo*.

31. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 158.

32. En esta oportunidad, Héctor Blasco y Elvira Buono fueron reemplazados por María Elena Garmendia y Lillian Pellegrini.

2. *Desecho*, en F.T.P., “El arte en el movimiento expresivo de las manos” (*vid. infra* n. 43).



*señorita*, *Gaspar o la soledad*, con textos de Alejandro Ginert, en la que se incorporaba al pie como actor, y *El amor en el tiempo*, pantomima compuesta por cinco partes: *Medieval*, *Renacimiento*, *Siglos XVIII, XIX y XX*. En la última parte se presentaba *Idilio 900* junto con *La guerra*, en la cual se probaba la utilización total de la mano en pantalla, *Spiritual* y las pantomimas-ballet *Charleston*, *Ballet africano*, *Moderno* y *Streaptease*.

Nuevamente aquí se destacaba el conocimiento musical de las artistas. Asimismo, se hacía evidente la constante experimentación con relación a las posibilidades técnicas, sea en cuanto a los recursos tecnológicos disponibles, como la luz negra o la utilización de pantallas, pero también en cuanto a la dimensión corporal, lo que se traducía en la incorporación del pie. Si hasta ahora la experimentación en torno a las posibilidades escénicas de la mano mantenía elementos que permitían enlazarla con el tradicional títere de guante, con la presencia del pie, Bernardo y Bianchi daban un paso más para salir de su órbita. El pie, aunque presentado como un compañero *deforme* por las artistas, ayudaba a resaltar la cualidad corporal de la técnica.

La originalidad del espectáculo fue destacada por la crítica, así como el cuidado en la composición y la variedad de los temas elegidos,

el lenguaje singularmente expresivo de las manos se convierte en un elemento de interés teatral por la gracia y el encanto con que sus manifestaciones se transmiten al espectador, estableciendo una suerte de comunicación espiritual que es, sin duda, la mejor comprobación de que se ha cumplido el propósito generador del espectáculo. Es decir, posibilitar que el juego de las manos vitalice escenas o motivos con la misma realidad que si lo hicieran intérpretes de carne y hueso [...]. “Dicen y hacen las manos” configura una representación poco común, pues es

difícil mantener la atención de un auditorio con la sola expresión manual, por más cambiantes que sean sus temas.<sup>33</sup>

Esta descripción permite sospechar que, hasta aquel momento, la pantomima de manos (y podríamos decir el títere, por extensión) no gozaba aún del estatus de espectáculo ni de forma teatral y que esta calificación llegaba junto con una comparación que nivelaba el trabajo con las manos y el actoral.

El trabajo de Bernardo y Bianchi continuó en esta línea los años siguientes, aunque de forma intermitente. En 1966, el actor cómico Juan Verdaguer, con quien ya habían trabajado en televisión, las invitó a formar parte de su espectáculo de revistas en el Teatro Tabarís, titulado *¡Qué noche!*, junto a Ámbar la Fox, Alba Solís, Maurice Jouvét y Joe Rígoli, además de Verdaguer. Para este espectáculo, Ginert creó una nueva coreografía. Con esta experiencia, la pantomima de manos se insertaba en un tipo de espectáculo, el teatro de revistas, desconocido hasta el momento para el universo de los títeres, a la vez que ubicaba el trabajo de la compañía en una nueva órbita por la masividad propia de este género en el campo teatral porteño.

Al siguiente año, organizaron otro programa de pantomimas para estrenar en el Teatro Regina, *Pantomanos*.<sup>34</sup> En este espectáculo presentaron nuevas pantomimas: *Conscripción*, una sátira; *Génesis*, en la cual se combinaron proyecciones a las sombras de manos; *La tumba*, un guiñol sobre profanadores de tumbas; *Op*, un ballet op-art; *La Macorina*, sobre la canción mexicana interpretada por Chavela Vargas y con su voz; *Vida de Jesús*, y, como final, un *variété* en el que se incluían tres danzas mexicanas autóctonas: *Danza del venado*, *La Zandunga* y *Zapato de Veracruz*, unos trapeceistas en luz negra y un zapateador americano, *Psicoanálisis*, *El charleston*, *Striptease* y un desfile final. Meses más tarde, una versión reducida de este espectáculo se trasladó a Aquarelle, una sala privada en la que el hecho teatral perdía el lugar de exclusividad al compartir espacio con otras actividades como la venta de objetos (fig. 3).

33. “Una representación curiosa con el vivo lenguaje de las manos”, *La Razón*, 18 de agosto de 1964, s. p.

34. Elenco: Leónidas Amado, Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Aníbal Cané, Bianca Colonna, Alejandro Ginert y Guillermo Molina. Voces: Mane Bernardo, Alejandro Ginert, Aníbal Cané y Guillermo Molina. Coreografías: Mane Bernardo, Sarah Bianchi, Alejandro Ginert, Leónidas Amado y Amalia Manzanares. Vestuario de manos: Blanca Colonna. Maquillajes: Leónidas Amado y César Fabri. Sonido: María Elena Garmendia. Luminotecnia: Julio Núñez. Regista: Miros.



3. Programa de mano *Pantomanos*, 1967.  
Biblioteca José de Maturana, Sociedad General  
de Autores de la Argentina (Argentores).

En el marco del festejo del 25° aniversario de la compañía, en 1971, se realizó una exposición de fotografías de espectáculos y muñecos en la galería de Luis Diego Pedreira, otrora titiritero. La muestra se acompañó con un nuevo espectáculo de pantomima de manos, *Con las manos en la masa (testimonio escénico)*, en el que se combinaban algunos de los números del repertorio y otros tres nuevos titulados *Burocracia*, *Estructuras* y *Proselitismo*, los cuales implicaban una profundización en la cualidad abstracta de esta técnica al utilizar la mano completamente desnuda, es decir, sin guante ni maquillaje, y suprimir la palabra. Ese mismo año, la pantomima de manos se utilizó en un nuevo ámbito de trabajo: la publicidad. A pedido del dueño de las bomboneras Córcega, la compañía realizó algunos números en las vidrieras de los locales

como estrategia publicitaria. Para este espectáculo —de una hora y cuarto de duración y ofrecido de forma extendida entre las 16 y las 24 horas y durante varios días—, Bernardo y Bianchi desarrollaron 20 pantomimas diferentes en las que se incorporaban elementos de las vidrieras.

Para 1976, estaba programada una temporada en el Teatro Presidente Alvear que, siguiendo con los juegos de palabras utilizados en los espectáculos anteriores, tenía por título *¡Arriba las manos!* Sin embargo, explican las artistas, “no llegamos a tener que cambiarlo porque antes de eso ya había llegado al teatro la prohibición de presentar nuestro espectáculo”.<sup>35</sup> Luego de un año de interrogatorios e investigaciones, la prohibición se levantó y la obra pudo estrenarse en 1977. Finalmente, en 1981, se estrenó la última de la serie de pantomimas de manos en el Teatro Altos de San Telmo. Este espectáculo, que se llamó *Hoy: títeres*, incluyó sombras, luz negra, siluetas y, obviamente, pantomimas de manos.

*Experimentación y modernidad: hacia una definición  
de la pantomima de manos*

Desde mediados de los años cincuenta, y en especial durante la década siguiente, el campo teatral de Buenos Aires sería testigo de propuestas escénicas innovadoras que modificaron los vínculos entre el títere y quien lo manipula. Henryk Jurkowski observa que, a finales de la década de los años cincuenta, había comenzado a desarrollarse una nueva tendencia *centrífuga* en el teatro de títeres que marcaba un alejamiento de su especificidad en beneficio del enriquecimiento de sus medios de expresión, entre los cuales el ser humano resultaba ser el primer complemento natural.<sup>36</sup>

Si bien Jurkowski no estaba mirando el campo teatral porteño al proponer ese viraje, por esos años en la ciudad de Buenos Aires varios artistas estaban explorando líneas similares a la propuesta de Bernardo y Bianchi. El poeta titiritero Juan Enrique Acuña estrenó en 1964 *El músico y el león*, obra a la que más tarde definiría como “manifiesto estético”.<sup>37</sup> El guion estaba inspirado en un cortometraje de animación de Břetislav Pojar, *El león y la canción* (1959). En su adaptación, Acuña propuso algunas novedades: no se trataba de una

35. Bernardo y Bianchi, *Cuatro manos y dos manitas*, 198.

36. Henryk Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre* (Londres: Palgrave Macmillan, 2013), 28.

37. Juan Enrique Acuña, *Aproximaciones al arte de los títeres* (Córdoba: Juancito y María, 2013), 224.

obra para títeres, sino que agregaba la presencia de un actor y de siluetas en sombras. Este artista había reflexionado acerca de la participación visible de intérpretes humanos en el teatro de títeres, la cual podía adoptar tanto la forma de un personaje de especie diferente a los muñecos como de un personaje de la misma especie, gracias a la utilización de una máscara. También observaba que era cada vez más frecuente su inclusión en la acción dramática como personajes, lo cual contribuía a borrar, si ello era posible, la diferencia entre “el actor vivo y el títere como tal”.<sup>38</sup> A las formas de convivencia enumeradas por Acuña debemos agregar la variable desarrollada por Ariel Bufano basada en el *bunraku* japonés y que se utilizó por primera vez con el Grupo de Títeres del Teatro Municipal General San Martín en la obra de 1981, *La bella y la bestia*.<sup>39</sup> Una tendencia similar de mezclar lenguajes puede observarse en Brasil, con el teatro de animación experimental y especialmente a partir del I Festival de Marionetes e Fantoques celebrado en Río de Janeiro en 1966. Ese mismo año se estrenaban las obras *Ubu rei* y *O Retábulo de mestre Pedro*, dirigidas por Gianni Ratto, proveniente del teatro de actores, y en las que se combinaron actores, máscaras y muñecos.<sup>40</sup>

A la par que las artistas desarrollaban su propuesta artística, Bernardo escribió sobre algunas cuestiones ligadas a la práctica del teatro de títeres. Si bien, como anticipamos, al llegar al final de su carrera incluía la pantomima de manos en una clasificación que ponía el acento en la dimensión corporal para vincular el títere y a quien lo manipula, no dedicó un trabajo exclusivo a la teorización sobre su propuesta, de modo tal que las reflexiones en torno a la mano desnuda aparecen dispersas en una serie de escritos y entrevistas.

La anécdota de la gestación de la nueva técnica ubica las pantomimas de manos, primero, en el terreno de lo accidental y, luego, en el de la experimentación. Esta última constituyó uno de los elementos centrales en los escritos de Bernardo. Justamente, en *Títere: magia del teatro*, tomando la creación

38. Juan Enrique Acuña, “Títeres y hombres”, *Teatro XX*, núm. 10 (julio de 1965): 16.

39. Nora Lía Sormani, “Contribución a la historia del teatro de títeres en la Argentina: la trayectoria de Ariel Bufano”, *Letras*, núms. 35-36 (enero-diciembre de 1997): 113-131.

40. Véase Ana María Amaral, *Teatro de Bonecos no Brasil* (São Paulo: COM ART, 1994); Valmor Beltrame y Lucrecia Silk, “A direção de espetáculos no Teatro de Animação no Brasil”, *DAPesquisa* 4 (Florianópolis), núm. 6 (2009): 1-6; y Tânia Gomes Mendonça, “Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)”, tesis de doctorado (São Paulo: Universidade de São Paulo-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020).

como eje, la autora realizaba un recorrido por la historia universal de los títeres organizado en tres tiempos que se superponen y conviven sin excluirse ni sucederse de forma ordenada. Al primero, que denominaba tiempo de lo popular, pertenecerían todas aquellas tradiciones antiguas, principalmente las orientales. El de lo artístico correspondería al momento en el cual el artista recoge la tradición popular y utiliza ese legado para crear nuevas formas nacidas de la inquietud intelectual. Y, finalmente, en el tercero de los tiempos, el de lo experimental, la imaginación adquiere un valor decisivo, ya que correspondería a aquellas manifestaciones en las que los títeres se cruzan con otras artes.<sup>41</sup>

Años más tarde, en el ya mencionado *Del escenario del teatro al muñeco actor*, Bernardo recuperaba y ratificaba aquella organización en tres tiempos y agregaba que

(a)l último de estos tiempos pertenece la era del títere en el siglo xx. Sin apartarse de lo popular, que es raíz, en la creación artística se va a la experimentación. Y es por eso que hoy aparecen las más diversas técnicas titiriteras aplicadas a curiosos espectáculos llenos de expectativas, aunque no todos sean acertados.<sup>42</sup>

A tono con estas últimas afirmaciones, la utilización de la mano sin el muñeco, sea completamente desnuda, vestida con guantes o maquillada (en lugar del tradicional títere de guante), se nos presenta como una categoría en una zona de transición, ubicable, según la propuesta de la artista, tanto en el segundo de los tiempos mencionados como en el tercero. Recuperando su reflexión, diríamos que las artistas recogieron una de las tradiciones del teatro de títeres occidental, la técnica de guante, y utilizaron este legado para crear una nueva forma (tiempo de lo artístico), que, a su vez, se cruza con otras manifestaciones artísticas como la danza y el mimo (tiempo de lo experimental) y se incorpora en nuevos ámbitos como el de la publicidad.

En una entrevista a propósito del espectáculo *Dicen y hacen las manos*, Bernardo delineaba una genealogía de la técnica. La ubicaba en el terreno del

41. Aunque la idea de experimentación atraviesa todo este libro, a diferencia de las explicaciones volcadas respecto a los otros dos tiempos —el de lo popular y el de lo artístico—, las definiciones referidas al tiempo de lo experimental resultan poco precisas. Se presume que estas imprecisiones obedecen a que Bernardo se explayaría sobre ello en *El títere y la experiencia*, trabajo en preparación en aquel entonces, pero de cuya publicación se carece de registros.

42. Mane Bernardo, *Del escenario del teatro al muñeco actor* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Educación Tecnológica-Cuadernos de Divulgación, 1988), 16.

arte, como deriva de la pantomima y de los títeres de cachiporra, cuya alma eran las manos (ahí se había *desnudado* el muñeco), pero también en el terreno religioso por vincularse con los mudras orientales, gestos rituales (por lo general realizados con las manos y los dedos) propios del hinduismo y el budismo que se utilizan para la iconografía y la práctica espiritual de esas religiones. En cuanto al proceso de trabajo, explicaba que el tema de cada uno de los números podía “ser inventado espontáneamente o sugerido por una música, una circunstancia o hasta por el color de un guante”.<sup>43</sup> A eso le seguía el boceto del argumento, con especial atención al número de personajes, y, en paralelo a las pruebas escénicas, se comenzaba a pensar en el vestuario y los temas musicales. Finalmente, se procedía al *reajuste*, momento en el que se quitaba todo aquello que pudiera oscurecer la obra, se precisaban los movimientos y posiciones y se ajustaban los ritmos.<sup>44</sup>

Como dijimos, el cruce con la danza no era nuevo para la compañía, que ya había preparado números de ballet o bailes folklóricos con títeres de guante. Diferente era el caso del mimo, que se relaciona con los títeres por medio de la pantomima de manos, al considerar la ausencia de la palabra y destacar lo esencial del movimiento de la mano:

La mano aislada, separada del ser, es la que a mi juicio nos da mayor fundamento de expresión. Mi idea cabal es la transformación del muñeco visual y físico en una esencia expresiva, hasta cierto punto abstractizante. La mano contiene en sí misma solamente la expresión, fuera de todo figurativismo: mezcla de expresividad del muñeco títere y del mimo. El títere y el mimo son dos formas especialísimas del verdadero teatro, aliadas en este caso para obtener por resultado un reflejo creado dentro de los cánones más estrictos de la expresión.

Los espectáculos de pantomimas de manos son los que, por lo menos para mí, nos han dado las mejores satisfacciones [...] son el ser y no ser a la vez, ficción y vivencia.<sup>45</sup>

43. F. T. P., “El arte en el movimiento expresivo de las manos”, *La Prensa*, 7 de agosto de 1962, 26.

44. En aquella entrevista, Bernardo también reflexionaba sobre el trabajo de interpretación: “aparte de tener condiciones naturales de expresividad en las manos, hay que tratar de que lleguen a concentrar solamente en ellas toda su fuerza expresiva. La pantomima de mano, más que ninguna otra, requiere del artista una concentración absoluta, lo cual causa, en los escasos minutos que dura cada una, un gran desgaste físico y mental del intérprete” (F. T. P., 26).

45. Bernardo *apud* Bernardo y Bianchi, 218.

Con estas palabras, en un estilo informal, Bernardo planteaba que la desnudez de la mano, antes que limitar las posibilidades escénicas, las potenciaba al liberarlas de la obligación figurativa y mimética y permitirles una mayor expresividad. Asimismo, dejaba entrever el lugar *esencial* de la mano en el arte de los títeres, en el sentido de que es la que anima, la que da *vida* al muñeco.

Aquel lugar esencial, como dijimos al comienzo, está marcado por el estatus paradójico que adquiere la mano humana en el teatro de títeres tradicional: es la mano la que, por medio del movimiento, permite construir al títere como personaje dramático; sin embargo, su presencia es negada. La pantomima de manos, al poner en escena la fuente motora del títere —primero camuflada por los guantes y el maquillaje, luego completamente desnuda o en contraste con el pie también desnudo— pone en primer plano su carácter artificial: antes que esconder el simulacro, la mano detrás del muñeco, la pantomima de manos, lo devela. En el prólogo de *Títeres y niños*, Bernardo resaltaba el carácter artificial del teatro de títeres como uno de sus elementos constitutivos al proponer pensar

en todas las inverosimilitudes acumuladas en un espectáculo de títeres. Nada es verdadero: el tamaño de los personajes (a veces, sobre todo en los títeres de guante, no se ve más que medio cuerpo), sin tratar de disimularlo; los movimientos que ejecutan, la inmovilidad de sus rasgos y de su mirada, que los hace parientes de las máscaras del teatro clásico o de la comedia italiana.<sup>46</sup>

La creación de nuevas formas y la heterogeneidad, que en el planteo de Bernardo se encuadraban en el segundo y tercer tiempo, reaparecen en un trabajo de Jurkowski de finales de los años setenta. Ahí, desde un enfoque semiótico que recupera los trabajos de Tadeusz Kowzan, Pter Bogatyrev y Otakar Zich, Jurkowski se preguntaba por la especificidad del teatro de títeres, al enfatizar aquello que lo distinguiría de otras artes escénicas: el vínculo entre el muñeco y quien (o quienes) funciona(n) como sus fuentes motoras y sonoras. Jurkowski observaba esa separación en una variedad de casos y esto le impedía sostener que existe una uniformidad en la relación entre el títere y quien lo maneja. Asimismo, destacaba que, si bien ese vínculo se había ido modificando con el tiempo, no era el sistema basado en la dependencia del títere de sus fuentes lo que cambiaba, sino sus partes: de hecho, el propio títere se había

46. Mane Bernardo, *Títeres y niños* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), 8.

ido modificando y en ello radica la prueba de que la verdadera esencia del teatro de títeres descansa en la relación entre el títere y quien lo manipula. Concluía entonces que,

el teatro de títeres se ha transformado en un arte heterogéneo que recurre a diferentes sistemas de signos. El teatro de títeres moderno, o por lo menos algunas de sus formas, se ha convertido en el arte de yuxtaponer diferentes medios de expresión (o “signos”), todos capaces de evocar metáforas y de complejizar aún más el lenguaje de esta forma de teatro.<sup>47</sup>

Convergen en este planteo las ideas antes volcadas respecto a la relación entre el títere y quien lo manipula con la creación de nuevas formas asociadas a la modificación de ese vínculo por medio de la experimentación, la yuxtaposición y la heterogeneidad de los medios de expresión propias de un teatro de títeres moderno.

### *Palabras finales*

La novedad introducida por Mane Bernardo y Sarah Bianchi en el teatro de títeres en Argentina mediante lo que las artistas denominaron *pantomima de manos* conllevó un proceso de varios años de trabajo, en cuyo centro ubicamos el espectáculo para adultos *Dicen y hacen las manos*. Si querían presentarse como técnica exclusiva, las primeras experiencias con pantomimas necesitaron del marco de una conferencia en la cual se las pudiera explicar y justificar, así como también debieron mezclarse con otros números. El estatus de espectáculo llegó recién en 1961, con la actuación en el Teatro Agón y los sucesivos reestrenos en el Teatro San Martín y Candilejas, a los que se sumarían, a partir de 1966 y hasta 1981, diversas presentaciones en distintas salas teatrales de la ciudad, pero también en espacios extraños al circuito de teatros.

El estreno de 1961 no significó el fin de las exploraciones en torno a la mano como medio expresivo. La pantomima de manos fue perfeccionándose en cada uno de los espectáculos subsiguientes por medio de la incorporación de distintos elementos y procedimientos: el carácter protagónico de la mano desnuda, maquillada o vistiendo guantes, sin enmascarar su forma original; la

47. Jurkowski, *Aspects of Puppet Theatre*, 87-88.

incorporación del pie como un *cuero* deforme y opuesto; la ausencia progresiva de la palabra, utilizada en un principio para presentar a los personajes o situar la acción, y su sustitución por el elemento musical; un conflicto simple, ligado a la brevedad de los números; la preponderancia del nivel plástico mediante la utilización de telones negros para el fondo y para conformar el retablo; la incorporación de la luz negra; las pantomimas-ballet. La serie de cuestiones técnicas que le imprimieron variedad en lo formal se agrega a la multiplicidad de espacios en los que las pantomimas de manos se presentaron. A éstas se suma la enorme diversidad de temas y personajes explorados, la cual da cuenta de la ductilidad y de la capacidad de adaptación de la técnica.

En cuanto a la recepción de los espectáculos de Bernardo y Bianchi, las críticas y reseñas coincidieron en elementos como lo novedoso y original de la propuesta que desligaba la mano de su función instrumental —puesto que la mano suspendía su función central en la manipulación física del medio—, la expresividad de los movimientos realizados y su capacidad para cautivar a la audiencia y el vínculo entre la nueva técnica y el teatro de títeres tradicional, frente al cual la pantomima se presentaba como su derivación.

Es este supuesto enfrentamiento con la tradición lo que aquí nos interesa. En el presente trabajo, las relaciones entre tradición y modernidad han sido consideradas desde la perspectiva de las técnicas de manipulación. En ese sentido, tradición y modernidad no deben ser pensadas simplemente en términos antagónicos, sino como las caras de una misma moneda que se muestran como opuestas, pero, al mismo tiempo, complementarias: la génesis de las pantomimas combinaba el tradicional títere de guante, base del trabajo, con la exploración más allá de los límites de la propia técnica, es decir, su modernización. Aunque términos como *renovación* o *modernización* no aparecen en los planteos teóricos de Bernardo de manera explícita, la organización en tres tiempos y la importancia dada a la experimentación se nos presentan como ideas análogas y la pantomima, como una tendencia modernizadora. ❀