

En este segundo aspecto, su creación se acercaba bastante a un realismo convencional, pero afirmado en una gran sinceridad para comunicarlo. Seguramente, con la experiencia que le daba su primera fase «cómica» y en contacto (como espectador) con las prácticas actorales realistas que triunfaban en los cincuenta en Buenos Aires, había limitado al máximo la maquieta y evitaba cuando podía las exageraciones, ya que ellas eran la marca de su formación como «actor nacional».

Estaba «normalizando» su situación en el teatro del Buenos Aires de los cincuenta: ya en sus estrenos había una puesta en escena no moderna pero más afiatada, con elementales técnicas, pero técnicas al fin, de armonización y espacialización, y tiempo ilimitado en cartel. Su público, con complacencia burguesa, premiaba cada noche lo que después, en su tercera fase, iba a ser su perdición: sus desbordes emotivos y sentimentales. Para ese sector, lo suyo era casi mágico: era el actor que hacía reír y llorar al mismo tiempo. Terminaba la función o cada acto con remates patéticos, se producía un silencio y después, sólo después, la gran ovación. Sin embargo, la crítica seguía cuestionándolo, lo consideraba como un cómico con algunas cualidades pero cristalizado y dominado por lo comercial:

Revisando los repartos de aquellos años hallamos, además de los ya nombrados, a intérpretes que aún hoy en cierta forma dentro del género, como Tito Lusiardo, Olinda Bozán, Luis Sandrini y otros que han sido capaces de evolucionar, alcanzando un puesto de significación en nuestro teatro de mayor aliento... (Ordaz, 1957: 110-111).

En un reportaje (*Mundo Radial*, 16/9/1953), este actor, del que mucho podría esperarse si se decidiese a cumplir una labor más seria (más seria dentro de su cuerda cómica, claro está y valga la paradoja) realizaba el siguiente balance «artístico» para justificar la permanencia en cartel durante varias temporadas de *Cuando los duendes cazan perdices*: «El año del estreno la obra de Aldama produjo a “grosso modo”, doscientos cincuenta mil pesos mensuales, y la temporada duró cuatro meses, es decir, que *Los duendes* produjo en 1949 un millón de pesos. En 1950, un promedio de trescientos cincuenta mil pesos mensuales, prolongándose la temporada a siete meses. Total: dos millones cuatrocientos cincuenta mil. En 1951, trescientos setenta y cinco mil mensuales durante seis meses que hicieron dos millones doscientos cincuenta mil. En 1952, cinco meses al promedio mensual de trescientos noventa mil, casi redondeando los dos millones. Total, en cuatro años más de siete millones y medio». Y luego de este planteo, tan convincente desde el punto de vista «artístico», agregaba estas consideraciones que no tiene desperdicio: «Supongamos que un Fulano con medio millón de pesos decide arriesgarse instalándose con una tienda, zapatería

o pizzería, y que el negocio tiene éxito, la gente diluvia. ¿Qué debe hacer en este caso? ¿Cerrar la puerta? Si lo hiciera sería rematadamente loco. Entonces continúa con la empresa, con el negocio. Pues exactamente ocurre conmigo». A confesión de parte, relevo de prueba. (Ordaz: 266).

A Sandrini, a pesar de que había cambiado bastante y con mucho esfuerzo, como se ha visto, no le interesaba ir más allá artísticamente. No recurrió a «autores de valía» que escribieran para él, como querían sus críticos. Es más, asumió la comedia asainetada y la «comedia blanca» tal como eran. No le interesaban, o los ignoraba por formación, a los nuevos directores del teatro independiente ni el sistema profesional culto. Pero a cambio de esto aportaba una intensa dosis de energía, de intensidad, de profundidad artística a sus actuaciones, que lo colocaron al frente de sus antecesores. Era el verdadero fogonero de la acción de sus puestas y de sus películas, el que las dotó de un ritmo muy peculiar.

Además, y esto es muy valioso, fue sensible a las reacciones emotivas de su público, con el que interactuaba de una manera rotunda: a más emoción del público, más emoción de Sandrini; a más emoción de Sandrini, más emoción del público. La síntesis era un diálogo amoroso muy poco común. El mundo sentimental de su segunda fase era la cosa pequeña, familiar, la voz quebrada, el balbuceo, el llanto, las cosas «mal hechas», «limitadas y expandidas» por la emoción.

### III. Tercera Fase. El Sandrini otoñal (1963-1980)

En los sesenta, cuando tanto el teatro como el cine argentinos se modernizaban, Sandrini se unió al grupo estéticamente más convencional y reaccionario del campo teatral y cinematográfico. Su teatro y su cine se incluyeron en la obra de directores como un ya decadente Fernando Ayala, Carlos Rinaldi, Palito Ortega y, especialmente, en la del mediocre Enrique Carreras. Además, a partir de *Pimienta* (1963), comenzó a colaborar con él como autor de textos teatrales y guiones cinematográficos, Abel Santa Cruz, quien ya militaba en el sentimentalismo y el humor más decadente. Por elección o por necesidad —ya que él no estaba en el programa de los nuevos autores y directores— se encerró en historias, personajes y situaciones francamente inverosímiles, sobre todo para la comedia de situaciones en las que se pretendían incluir los textos. Todo era lamentablemente viejo, las situaciones, los chistes, las «moralizaciones» de la «mirada final» a cargo de Sandrini.

Es verdad que en el pasado – en su primera y segunda fase– muchos de sus colaboradores habían sido directores, actores, autores y guionistas poco dotados y que esto no impidió que destacara. Pero hay que advertir que en su madurez las cualidades cómicas, la frescura del actor, habían mermado y que durante la segunda fase se había «normalizado» tanto su arte que sus «inversiones» hacia lo sentimental-patético por momentos se convertían en un lugar común. Es evidente que sus nuevas condiciones anímico-físicas y la evolución hacia el realismo fotográfico stanislavskiano-strasberiano que había advenido en el espectáculo moderno hacían necesario que sus colaboradores le programaran un nuevo entorno dramático. Actuaciones acertadas como la del personaje de Ernesto en *Así es la vida* (1967/68), de Malfatti y de las Llanderas, con dirección de Pedro Escudero, lo prueban: con un texto «pasable» y bien rodeado, las cualidades fundamentales de Sandrini estaban intactas.

Era nuevamente, el dueño de los tiempos de la actuación. marcaba el ritmo de la puesta con un manejo notable de su efecto en el público, modulando tanto los momentos cómicos como los sentimentales, mediante inversiones, contratiempos y una manera más depurada que en la fase anterior, de la actuación realista.

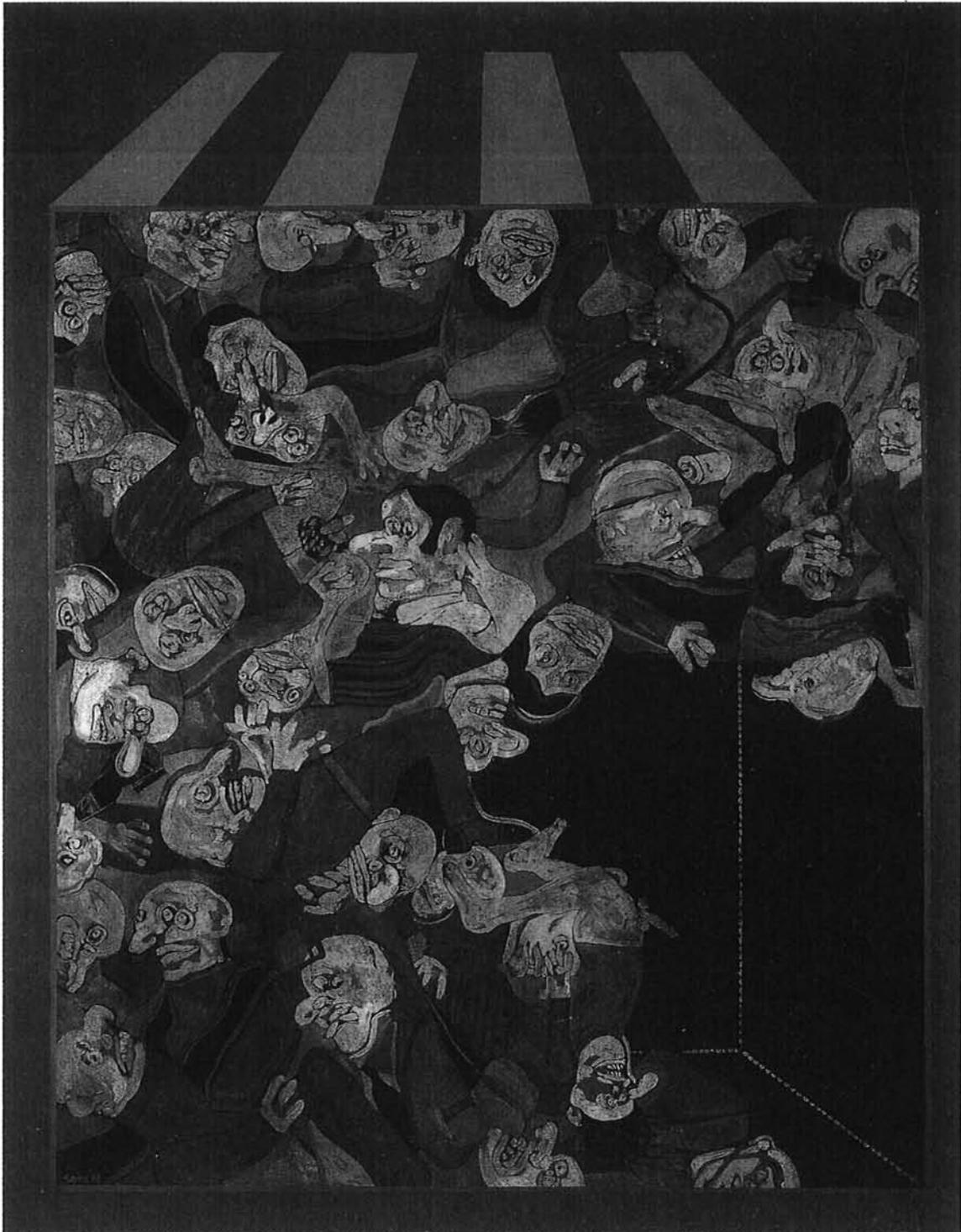
Sin embargo, nadie percibió las posibilidades de Sandrini más allá de sus actuaciones con Ayala, Carreras, Ortega, de los guiones y textos de Santa Cruz y el ambiente de juventud «cuartelera» de sus últimas películas y actuaciones teatrales.

En esas películas y puestas elementales se lo percibe lento y aburrido. Para la crítica del momento, es un cómico pasado de moda. Se lo cuestionaba, pero aún los «modernos» más agresivos sostenían que tenía «chispazos» defendiendo textos patéticamente anticuados. En él la crítica sería vicio, además, el espejo de lo que despreciaba: se decía que no tenía estilo, que era sensiblero y convencional. Lo que más le marcaba era su intento, ya desdibujado, de mezcla, de fusión de lo culto y lo popular en su actuación, su «gusto por la discordancia», como afirma Meldolesi en el artículo que le dedica a Totò. En suma, en esta fase, por prejuicios, comodidades y limitaciones, que incluyen las del propio Sandrini, se desperdició a un actor maduro y todavía pleno.

Pensamos que no fue revalorizado. Creemos que apenas hoy ha comenzado esta tarea de buscarle cimientos al teatro nacional, tarea que llevará tiempo y mucho esfuerzo porque en nuestro medio sigue habiendo muchísimos prejuicios contra nuestra propia cultura.

## Bibliografía

- AAVV, 1992: *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: CEAL.
- CALISTRO, Mariano y otros, 1978: *Reportaje al cine argentino. (Los pioneros del sonoro)*. Buenos Aires: Amesa.
- DI NÚBILA, Domingo, 1998: *Historia del Cine Argentino. La época de oro*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- GUIBOURG, Edmundo, 1981: *El último bohemio. Conversaciones de Mona Moncalvillo con Edmundo Guibourg*, Buenos Aires: Celtia.
- MELDOLESI, Claudio, 1987: *Fra Totò e Gadda*, Roma: Bulzoni Editore: 17-55.
- ORDAZ, Luis, 1957: *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán.
- PASTORINO, Malvina y AGUILAR, Hernán, 1994: *Mientras el cuerpo aguante. La biografía de Luis Sandrini*, Buenos Aires: Planeta.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1997: *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna. Diarios *Clarín, La Prensa, La Nación, La Razón*. Revistas: *Antena, Radiofilm, Radiolandia, Gente, La Maga*.



«Caja con señores III», 1963, Huile sur toile, 250 x 196 cm.