

El último actor popular: Luis Sandrini

Oswaldo Pellettieri

Luis Sandrini (1905-1980) se inicia en el espectáculo argentino cuando ya las técnicas del «actor nacional» se habían cristalizado: fue un artista «otoñal» y, sin embargo, esto no impidió que se convirtiera, quizá, en su actor más representativo. En la larga carrera de Sandrini el cine y el teatro se complementaron y se alimentaron mutuamente concretando interpretaciones antológicas.

Era un buen actor. Pero Sandrini era unipersonal, tan personal que aceptaba una obra y después la modificaba, casi sin darse cuenta, con los agregados que iba haciendo en las representaciones, al punto que a veces el autor encontraba deformada la obra. Las ocurrencias de Sandrini eran eficaces, tenían impacto sobre el público, pero a veces no tenían nada que ver con la obra. (Guibourg: 75).

Con relación al cine y a la necesidad de una adaptación a su técnica, coincidimos en que «Sandrini fue la primera excepción. Fue consciente de este problema y de la necesidad de contención, desde el principio...» (Di Núbila: 92). Es más:

... buscó un compromiso entre la contención cinematográfica y la naturaleza expansiva del carácter argentino. Fue una combinación muy feliz y hasta un hallazgo de estilo, porque esa exuberancia controlada se integró con las necesidades expresivas de nuestro cine y con los requisitos de personalidad necesarios para diferenciarlos de otras cinematografías. (Di Núbila, 1998: 177).

Su carrera desmiente una vez más la idea de que el actor popular es un intuitivo. Su evolución fue el resultado de una tarea racional destinada a lograr los objetivos que se había propuesto: ser un primer actor del teatro argentino.

I. Primera fase. Su iniciación teatral (1927-1945)

Él mismo relató el origen de su personaje en el teatro, la radio, el cine y la televisión:

(En *Los tres berretines*) yo hice un prototipo. El nombre era Cachuso¹, después para la radio lo llamé Felipe, y pasó a la televisión (...) No era tartamudo, sino un tipo que no sabía explicarse. (...) yo vivía en La Paternal donde estaba la cancha de Argentinos Juniors. Se juntaba la hinchada en la vereda de casa; muchachos que hablaban y hablaban, y discutían y había uno que no sabía expresarse. Era un hincha rabioso, quería decirlo y no le salía. No era el tartamudo común. «El tarta» le decíamos. (...) Yo quise crear un tipo, un personaje como hay en todas partes del mundo... Chaplin hacía de Chaplin... Yo hacía de Cachuso o de Sandrini. (...) Él sabe que no es un buen mozo, sabe que no puede conquistar a nadie. Le gustan las mujeres, el amor, todo, como a cualquier ser humano. Es el prototipo del porteño de esquina. Él quiere ser, quiere ser, pero es demasiado bueno, un poco fuera de onda ¿no? (Calistro y otros: 1978: 64-65).

Lo hemos visto: los ojos saltones, una estudiada inestabilidad corporal, los pantalones estrechos, el sombrerito achatado, siempre despeinado, dispuesto eternamente a jugarse por causas perdidas de antemano. Sandrini ingresó en el teatro y el cine argentino con las marcas históricas, levemente «aggiornadas», del actor nacional: actuaba «con todo el cuerpo», con un rotundo «sigilo y desparpajo». Recurría a la observación: estudiaba el modelo, lo «imitaba», «robaba» aquí y allá. El arte de Sandrini, su personaje, tuvo, además, el antecedente de las maquieta de César Ratti y de Enrique Muiño en su primera fase. Pero también aportaba la novedad: estilización, adaptando con fluidez ese duplicado a sus propios fines estéticos. Recalaba en la maquieta, la caricatura, que por momentos fundía con la mueca y en otros alternaba con ella, en el pasaje de lo serio a lo cómico, con una gran rapidez. Como resultado, un público agradecido y emocionado reía con él en esos sutiles e intensos pasajes.

Como «observador» de la realidad y del teatro hacía «triunfar la máscara por sobre el texto». Sandrini «descompaginaba» la dramaturgia escrita como una forma de liberarse de la mediocridad de los autores y de las limitaciones que le imponían los puestistas, rompía su ordenamiento, especialmente en esta primera fase, con dos procedimientos típicos del actor cómico italiano, con los que producía una ampliación paródica, la repetición de la acción y del diálogo y el contratiempo, es decir, entraba en la acción en un sentido inverso al ritmo que venía llevando el texto, «desconcertando» y divirtiendo al público. Ya en sus primeras creaciones (*Los tres berretines*, 1932, de Malfatti y de las Llanderas) estaban presentes estas búsquedas de efecto que fue depurando en la fases posteriores.

¹ En realidad, Sandrini se confunde: en la película *Los tres berretines*, él personificó al personaje llamado Eusebio Sequeiro.

En el Sandrini de la primera fase estaban presentes los fundamentos de su arte: la economía y la síntesis. Con muy pocos elementos creaba una situación dramática a fuerza de comicidad y emoción. Era la época del Sandrini «eléctrico», dinámico, fluido, explosivamente cómico, decidido y audaz para identificar y conmover asociativamente. Como casi todos los capocómicos criollos, el actor tenía una formación eminentemente cirquera. Su padre, Luis Sandrini Novella, que era cirquero, lo recomendó para el circo de Leandro Reynaldi, director del llamado Teatro de Verano. Debutó actuando en *Gallo ciego* (1927) de Otto Miguel Cione y posteriormente fue interpretando en el circo, en distintos tipos de géneros, pequeños personajes que lo prepararon para lo que vendría: comedias, sainetes, juguetes cómicos, comedias asainetadas, dramas.

En 1929 la actriz Elena Álvarez lo contrató para trabajar en el Colonial, de Avellaneda. Durante un año participó en más de doscientas cincuenta obras cimentando su oficio. En 1930 se encontró con Alberto Vacarezza y con él participó en giras por todo el país, alternando con la compañía de José Ramírez, que también actuaba en provincias.

En 1931 el joven Sandrini ingresó en la compañía Muiño-Alippi y actuó en *¿Te acordás hermano qué tiempos aquellos?* de Manuel Romero, en el papel del Fondero. Al año siguiente, afirmado en su nueva compañía, pasó a coprotagonizar *Los tres berretines*, de Malfatti y de las Llanderas. Junto a Muiño-Alippi, Sandrini cumplió un proceso de maduración y él mismo reconoció a Alippi como un maestro.

En 1933 llegó al cine integrado en el elenco de *Tango*, de Luis Moglia Barth, la primera película hablada del cine argentino y también de una nueva productora, Argentina Sono Film. Como ya dijimos, Sandrini adoptó rápidamente su técnica a su nueva actividad y ese mismo año se consagró con la versión cinematográfica de *Los tres berretines*, con dirección de Enrique T. Susini, Francisco Mujica y John Alton. Tuvo un gran éxito de público y fue entonces cuando «se descubrió a sí mismo» como actor comercial observando la diferencia entre lo que había producido y lo que recibió: «Luminton se instaló con 300.000 pesos; *Los tres berretines* costó 18.000 y rindió más de un millón a su productora. Lo que le dio fuerza popular fue la enorme atracción de Luis Sandrini, cuyo trabajo fue retribuido con 500 pesos y la peluca que usó». (Di Nubila: 78).

Rápidamente, pasó a formar parte del incipiente «sistema de estrellas» del cine nacional, actuando en *Riachuelo* (1934), de Moglia Barth y ya por su participación en *La muchachada de a bordo* (1936), de Manuel Romero, cobró 70.000. Se había convertido en un ídolo popular; había pasado del «teatro de la carcajada» al cine y al teatro comerciales: «Mantuvo con esca-

tos retoques la vestimenta de sus primeras películas porque pareció que, al ponerse ropa usada y ajena, se activaba su empatía con el público, mayoritariamente proletario, seguidor del muñeco sandrinesco». (Di Núbila: 140).

En 1938, con la ayuda de su mujer de entonces, Chela Cordero, fundó la Corporación Cinematográfica Argentina. Se hizo productor y pasó a filmar una serie de películas: *Callejón sin salida* (1938), de Elías Alippi; *El canillita y la dama* (1938), de Luis César Amadori, *Un tipo de suerte* (1938), de Calderón de la Barca, *La intrusa* (1939), de Julio Saraceni, *Palabra de honor* (1939), de Amadori, *Bartolo tenía una flauta* (1939), de Antonio Botta y *Un bebé de contrabando* (1940), de Eduardo Morera. A pesar de la quiebra de la productora, este intento puso de manifiesto una idea que fue recurrente en él: la de manejar él mismo su producción y funcionar como su propio empresario. Quería ganar más dinero, pero películas como *Callejón sin salida* prueban que también ambicionaba mejorar artísticamente sus trabajos.

II. Segunda fase. Sandrini, un actor de la clase media (1945-1963)

En 1940 tuvo lugar una transición hacia la segunda fase de su trayectoria. Era evidente que quería ser un actor sin aditamentos: era ya una figura respetada en Latinoamérica y España —entre 1945 y 1949 filmó en Chile, México y España como protagonista exclusivo—. Además, ya estaba «definido» como intérprete, era un «actor nacional» absolutamente antinaturalista; un solitario de la escena, porque trabajaba «solo», era un cuestionador del director de escena moderno, remiso al ensayo (la mayor parte de las veces ensayaba en su casa, acompañado por un asistente). Era un improvisador nato, un «inadaptado» al teatro culto. Sabía que debía «inventar» en el teatro pero también que debía extraer datos de la realidad, y permanecer alerta a las fallas de sus compañeros de escena.

Había llegado el momento de cambiar. En 1938, en *El canillita y la dama*, Amadori había limitado sus exageraciones paródico-caricaturescas. Sandrini filmó *Chingolo* (1940), con la que debutaba Lucas Demare como director, un filme que contenía una módica sátira social, algo nuevo en la filmografía del actor; *Capitán Veneno* (1943), de Henry Martinet, una película mal realizada pero con la pretensión de mostrar al actor como intérprete dramático; *El diablo andaba en los choclos* (1943), de Orlando Aldama en versión teatral y en 1945 en versión cinematográfica, con dirección a cargo de Manuel Romero.

Ya era el actor nacional por antonomasia. Tenía su propio programa de radio desde 1944, «Felipe», con libro de Miguel Coronato Paz, y en 1945 se produjo el despegue, con el estreno teatral de *Juan Globo*, de Orlando Aldama. Sólo le faltaba algo importante: ser reconocido por la crítica «seria» del campo teatral y cinematográfico. Posteriormente participó en la realización de *La culpa la tuvo el otro* (1950) y *Payaso* (1951), ambas de Lucas Demare y *La casa grande* (1952), de Leo Fleider. Para el momento de la filmación de *Cuando los duendes cazan perdices* (1955), del propio Sandrini, ya había fundado Luis Sandrini Producciones, que produjo también *El hombre virgen* (1956), de Román Vignoli Barreto, *El hombre que hizo el milagro* (1958), que también dirigió, *Mi esqueleto* (1959), de Demare, *Fantoche* (1959), de Román Vignoli Barreto, *Chafalonías* (1960), de Mario Soffici. En todas ellas «hizo méritos» para lograr el ansiado reconocimiento.

En estos trabajos cinematográficos, como en sus interpretaciones teatrales –*Cuando los duendes cazan perdices* (1949), *El baile* (1954), de Edgar Neville, *La casa grande* (1959), de Bugliot y De Rosa– quiso ser un «actor completo» y en muchos casos lo consiguió: *El hombre virgen*, *Chafalonías* y *La casa grande*, entre otras– demostraron que podía interpretar lo alto, lo medio y lo bajo pasando sin transiciones de un nivel a otro. Quería adaptarse a un teatro de repertorio y a un cine que fuera más allá del entretenimiento. Aparte de popularizar su tendencia a pasar de lo serio a lo cómico, comenzó a destacar por su arte inigualable para realizar el proceso inverso: pasar de lo cómico a lo serio. Trabajó en el género grande, de larga duración, la comedia asainetada, la comedia blanca y la comedia dramática, con un módico contenido, lo que le permitió un manejo total de la interpretación grotesca y tragicómica, llevando adelante un nuevo principio constructivo en su actuación, la inversión y la fusión de situaciones, lograda cada vez con pasajes de mayor rapidez. Esto asombraba a su público popular y a su nuevo público de la clase media –su personaje se había convertido en un hombre «de provecho», alimentaba y cuidaba a su familia y era el sostén económico y espiritual de su madre enferma; era poco menos que un pilar de la sociedad– que gozaba y «sufría» ante la novedad, es decir, ante el inminente pasaje, sin transición casi, de lo cómico a lo serio. La poética del Sandrini de la segunda fase de su carrera –la caricatura existencial– era simple pero eficaz, partía de la estilización de la farsa y la maquieta tradicionales y se ubicaba, casi sin transiciones, cerca del teatro «serio» del actor «culto». Creaba un carácter, con reacciones coherentes, tenía una elemental hondura psicológica, y su fuerte era lo sentimental o lo patético, según los casos.