

Masculinidades en crisis para tiempos de cambio: Arturo Fernández como estrella cómica en el cine español

Los estudios sobre estrellato y masculinidades en el cine español aún son escasos. Este artículo analiza la figura del actor español Arturo Fernández, evidenciando que tuvo tres imágenes estelares durante su carrera y centrándose en la tercera como estrella cómica, la más exitosa y popular. Esta se desarrolló entre 1966 y 1976 (continuaría después especialmente en teatro y televisión) en comedias que exponen ansiedades de género españolas durante los últimos años del franquismo, donde los roles tradicionales estaban siendo fuertemente problematizados. Estas películas generan humor presentando recurrentemente hombres en crisis, su frustración y su fracaso, frecuentemente ante mujeres poderosas.

Palabras clave: cine español, género, masculinidad, comedia, estrellas

Studies on stardom and masculinity in Spanish cinema remain scarce. This article analyzes the figure of Spanish actor Arturo Fernández, his three star images as a film performer, focusing on the third as a comic star, the most popular. This star image was developed between 1966 and 1976 (and would continue later, especially in theater and television) in "comedian comedies" that highlight Spanish concerns during the final years of Franco's regime, when traditional gender roles were being strongly questioned. These films generate humor by repeatedly presenting men in crisis, their frustration and failure, often in the face of powerful women.

Keywords: Spanish cinema, gender, masculinity, comedy, stardom

Durante décadas, Arturo Fernández fue uno de los actores cómicos más queridos en España. Empezó como actor cinematográfico a inicios de los años cincuenta y, desde finales de los sesenta, protagonizó en teatro obras que él mismo producía. Su popularidad se vio consolidada especialmente por la serie de televisión *La casa de los líos* (Antena 3, 1996-2000), cuyo éxito sostenido de audiencia llevaría a realizar casi 150 episodios. Estrenó su última obra teatral como actor y productor en 2018, con 89 años. Falleció un año después.

La imagen del actor estuvo fuertemente ligada a un tipo de personaje de galán seductor maduro que encarnó en repetidas ocasiones. “[E]terno galán, seductor, elegante y divertido” o “maduro vividor, de modos exquisitos y seductor innato” eran algunas de las palabras con las que, por ejemplo, el periódico *El País* definía a su personaje habitual cuando el actor falleció (Palomo). El diario *ABC* llegaría a decir que el “eterno seductor” había llegado a crear “un estilo teatral unipersonal” o “un género teatral: el ‘arturismo’” (García-Garzón). Debido a la consistencia con la que Fernández se repitió en papeles semejantes, en la memoria colectiva su nombre está asociado con ellos y, de forma retroactiva, se tiende a pensar que toda su carrera profesional estuvo configurada en base a ese modelo de estrellato. Sin embargo, un análisis atento evidencia que habría que hablar de más de una imagen estelar en la carrera del artista. En concreto, en este artículo se señala la existencia de tres imágenes estelares: una primera como actor dramático muy vinculado al cine negro español de los años cincuenta; una segunda como galán de cine clásico especializado en roles románticos; por último, una tercera, de carácter cómico, que resultaría la más exitosa y popular. En las próximas páginas, se analizará cómo esta se desarrolló en el ámbito cinematográfico entre 1966 y 1976 en películas que exponen ansiedades de género españolas durante los últimos años del franquismo, en los que los roles tradicionales estaban siendo fuertemente problematizados, como se explicará. Después de ese periodo, Fernández la mantendría más en teatro y televisión.

Este artículo plantea la necesidad de hacer estudios sobre estrellato en el audiovisual español prestando mayor atención al universo de las masculinidades. Durante los últimos años, ha habido una proliferación de investigaciones en relación con el estrellato en el cine español desde perspectivas de género, pero mayoritariamente centradas en mujeres, prestando atención a cómo diversas actrices encarnaron discursos de género en sus películas, en tensión o en sintonía con el marco discursivo patriarcal dominante, sobre todo durante el franquismo (al respecto, véanse especialmente las colecciones editadas por Núria Bou y Xavier Pérez). En otros casos, se ha prestado atención a cómo mujeres estrellas han

desarrollado sus carreras a nivel transnacional, como Penélope Cruz o Victoria Abril (Perriam, "Two Transnational"; Perriam, "Victoria Abril"; Davies) o cómo algunas llegaron a ejercer cierto poder como creadoras (Lomas Martínez; Gil Vázquez). Sin embargo, los estudios sobre estrellato masculino son mucho menos numerosos y se centran especialmente en el cine español posterior a 1975, es decir, aquel realizado ya en la democracia, tras la dictadura de Francisco Franco (véanse Perriam, *Stars, Two Transnational*; Fouz-Hernández y Martínez Expósito; Fouz-Hernández; Martínez Pérez). Existen algunos trabajos, escasos, sobre estrellas durante el periodo del franquismo, como los realizados sobre Manolo Escobar (Crumbaugh) o Alfredo Landa (Vivancos), más centrados en evidenciar cómo se encarna lo franquista durante el desarrollismo en tales estrellatos, sin prestar demasiada atención a posibles tensiones y contradicciones, o evoluciones dentro de las carreras de los artistas estudiados (salvo alguna excepción, como Zunzunegui, *Historias 181-85*). Fuera del ámbito académico, existen publicaciones sobre estrellato masculino desde perspectivas periodísticas, cinéfilas o nostálgicas (Comas; Aguilar).

En relación con las masculinidades cinematográficas durante el franquismo, puede destacarse como principal antecedente para esta investigación el trabajo de Mary Hartson, que plantea con fuerza la idea de crisis en relación con la representación de las masculinidades en los años previos a la Transición democrática: frente a los modelos ideales hiperviriles promocionados por el franquismo sobre todo en sus primeras décadas, la creciente hegemonía del consumismo durante los años sesenta y setenta problematiza tales modelos, favoreciendo en cambio el disfrute personal por encima de nociones tradicionales del bien común (4-5). Según la autora, el cine del periodo evidencia inseguridades y presiones en relación con esos modelos previos, vinculadas también a una pérdida del poder tradicional ante las nuevas coordenadas sociales y culturales. Tales ideas son relevantes para este artículo porque las películas cómicas de Arturo Fernández se desarrollan sobre todo en el periodo 1966-1976 y presentan de forma recurrente narrativas sobre masculinidades en crisis, donde la propia idea de crisis es fuente habitual de comedia. En este sentido, pueden recuperarse también las ideas de Chris Perriam (*Stars*) acerca de cómo las estrellas masculinas pueden encarnar lo nacional o discursos sobre la identidad nacional: al respecto, pueden entenderse las representaciones de masculinidades en crisis de las películas de Fernández como sintomáticas de ansiedades y conflictos propios de la época. También cabe destacar en relación con las masculinidades en el cine del franquismo las distintas aportaciones que he ido realizando acerca de estrellas queer como Luis Mariano o Vicente Parra (Lomas Martínez, *Diferentes*; Lomas

Martínez, “Vicente”) en las películas del periodo y que ponen de manifiesto habituales fisuras y problematizaciones de los modelos ideales de hipervirilidad dominantes en las primeras décadas de franquismo.

Sin dejar de poner en valor las aproximaciones mayoritarias al estrellato femenino, es necesario no descuidar que los estudios de género también deben prestar atención al universo de las masculinidades y cómo estas canalizan discursos culturales e ideológicos ligados a sus contextos históricos. Por ello, este artículo desea contribuir al estudio de las masculinidades en el cine español, considerando que necesita mayor atención académica aún, pues, como demuestra la emergente bibliografía sobre masculinidades en el cine del franquismo, no solo obtendremos claves sobre cómo funcionaba el marco discursivo de género disponible durante la dictadura analizando principalmente a las actrices de la época, sino también a los actores. En casos de estrellas tan célebres como Arturo Fernández y cuyo éxito popular se extiende hasta bien entrada la democracia, el análisis de la evolución de su estrellato sugiere ideas significativas sobre la propia evolución histórica e industrial del cine español que están en estrecha relación con los profundos cambios sociales y culturales que experimentó el país durante el desarrollismo y la Transición a la democracia, especialmente en términos de género.

En términos metodológicos, este artículo sigue los planteamientos de Richard Dyer y Martin Shingler acerca de cómo las imágenes de las estrellas se construyen culturalmente como resultado de los tipos de papeles que suelen interpretar, caracterizándose por una “polisemia estructurada”, o la articulación de significados concretos en torno a ellas; así, vehiculan discursos culturales disponibles en su contexto histórico, consciente o inconscientemente. Por ello, se realizará un análisis textual y discursivo de las imágenes de Fernández como estrella y de las narrativas que protagonizó en sus películas, ligando estas al contexto histórico e industrial del cine español en el que se produjeron. El artículo prestará especial atención a cómo Fernández acabó configurando su estrellato como el de un actor cómico, con rasgos distintivos que le acompañarían durante décadas. Por ello, resulta clave la noción de *star vehicle* (Dyer 62; McDonald 93-96; Shingler 111-12), vehículo estelar (o vehículo de lucimiento). En el cine clásico más industrial, muchas películas se construían alrededor de las imágenes de las estrellas, con guiones diseñados en base a sus tipos de personajes habituales, propiciando ocasiones para el lucimiento de sus principales talentos. Así, se mantenían constantes que eran ligeramente variadas de película a película, ofreciendo continuidades reconocibles y relativas novedades como reclamos comerciales.

I. DE ACTOR DRAMÁTICO A ESTRELLA CÓMICA

A pesar de que la imagen de Arturo Fernández casi siempre es asociada con ciertos rasgos básicos de galán y seductor maduro protagonista de comedias con personajes de clase alta, no es ajustado el espejismo retroactivo extendido entre las audiencias españolas de que toda su carrera se construyó en base a tales coordenadas culturales. Un examen atento de las más de setenta películas en las que participó (y cabría añadir, en paralelo, de las obras teatrales que protagonizó), demuestra que esa imagen estelar surgió hacia finales de los sesenta y se consolidaría durante los años setenta. Por ello, más bien habría que hablar de tres imágenes estelares en relación con el artista, cada cual ligada en particular a etapas concretas de su carrera, las cuales llegaron a alternarse o incluso a solaparse en títulos concretos.

El primer Arturo Fernández se desarrolla desde sus inicios en el cine durante los años cincuenta hasta 1965 aproximadamente, reapareciendo después con menor frecuencia. Se trata de un actor bastante versátil que encarna a diversos tipos de personajes, no anclado, o no demasiado, a una imagen estelar específica. Es un intérprete fundamentalmente dramático que alcanza la condición de actor protagonista dando vida a personajes complejos, con abundantes claroscuros. En este periodo, Fernández es un actor recurrente del cine negro barcelonés que se desarrolla durante los años cincuenta y la primera mitad de los sesenta, interpretando a hombres con una clara ambigüedad moral. Fernández interviene en títulos de notable prestigio entre historiadores del cine español, tales como *Distrito quinto* (1957), *Un vaso de whisky* (1958) y *Los cuervos* (1961) de Julio Coll; *A sangre fría* (1959) de Juan Bosch; o *El salario del crimen* (1964) de Julio Buchs. Varios de estos títulos están incluidos en obras de referencia como la de Julio Pérez Perucha. En algunos de estos papeles, Fernández arriesga especialmente: por ejemplo, en *Un vaso de whisky*, interpreta de forma pionera en el cine español el papel de un gigoló, un prostituto de lujo que vive de forma hedonista centrado solo en el dinero, rompiendo así el tabú de la prostitución masculina en el cine del franquismo. O, en *Los cuervos*, es el secretario de un poderoso empresario enfermo a quien, aprovechándose de su debilidad, promete una milagrosa operación que no es sino un engaño para tomar el control económico de su compañía, Este Arturo Fernández reaparecerá de forma muy puntual en las décadas posteriores, eclipsado por los otros dos, en pocas ocasiones más allá de *El crack dos* (1983) de José Luis Garcí.

El segundo Arturo Fernández va desarrollándose en paralelo, especialmente entre 1959 y 1970, muy ligado al director Rafael Gil, uno de los principales representantes del cine clásico español. Fernández encarna a

galanes propios de un cine de género clásico, vinculado a romances y coordinadas melodramáticas. Es un hombre apuesto, elegante y varonil, involucrado en historias sentimentales combinadas con sufrimientos transitorios. Sus papeles no implican tanta complejidad interpretativa ni ambigüedad moral. Con frecuencia, funciona como figura de apoyo para alguna estrella femenina, como Paquita Rico en *La viudita naviera* (1961) de Luis Marquina; Carmen Sevilla en *Camino del Rocío* (1966) y *El relicario* (1970), ambas de Rafael Gil; Rocío Dúrcal en *Cristina Guzmán* (1968) de Luis César Amadori; o Lina Morgan en *La tonta del bote* (1970) de Juan de Orduña. La condición clásica, por no decir trasnochada, del tipo de galán que interpreta con frecuencia queda implícita en el hecho de que películas como *El relicario*, *La tonta del bote*, *Cristina Guzmán* o *Currito de la Cruz* (1965) de Gil, son *remakes* de películas homónimas de los años veinte, treinta o cuarenta. Este Arturo Fernández reaparecerá, por ejemplo, cuando sea llamado a ejercer como galán de la cantante Isabel Pantoja en el vehículo para su lucimiento *El día que nació yo* (1991) de Pedro Olea.

El tercer Arturo Fernández, que ha quedado en la memoria colectiva como aparentemente el único posible, nace en la segunda mitad de los sesenta. Son años de profundas transformaciones en el país, tanto en la sociedad como en la industria del cine español, caracterizados por el crecimiento económico y la progresiva apertura cultural y económica hacia el exterior del país. En términos sociales, como sintetiza Aintzane Rincón, los años del desarrollismo permitieron un “renovado papel social asignado a las mujeres”, con nuevas posibilidades de participación en la esfera pública (25-26). Tales posibilidades se hallaban más allá de la domesticidad familiar promulgada por la tradición patriarcal, en un contexto de retórica de progreso, consumo y prosperidad material: en el cine, muchas películas plantearon conflictos donde chocaban “aspiraciones femeninas y crisis masculinas” que evidencian “miedos y estados de ansiedad por parte de algunos sectores sociales”; asimismo, muchos títulos ofrecieron “imágenes viriles de irrefrenables impulsos sexuales” y liberación sexual fundamentalmente para los hombres, ayudando “a perpetuar la legitimidad de unas relaciones basadas en una doble moral” (Rincón 25-26). En términos industriales, el cine español clásico, basado en géneros y estrellas, fue evolucionando hacia un cine derivado de este mucho más precario y que algunos denominan de “subgéneros”, que se aprovechaba de la progresiva relajación de la censura institucional para aumentar las dosis de sexo, erotismo, violencia, temas tabú... (Torreiro 363-66; Ibáñez 43-49). Surgen así numerosas comedias que explotan la creciente libertad sexual, con gran rentabilidad, pues sus bajos costes de producción obtienen grandes resultados en taquilla.

Arturo Fernández se inserta en tales coordenadas culturales e industriales protagonizando numerosas comedias entre 1966 y 1976. Aunque va encasillándose como intérprete, logra convertirse en una de las principales estrellas cómicas del periodo, capaz de generar sus propios vehículos para su lucimiento, como Alfredo Landa o Lina Morgan. En otras palabras, entre 1966 y 1976, Fernández reconfigura su estrellato en el marco de lo que Geoff King ha llamado *comedian comedy*, comedias que giran en torno a un cómico reconocible:

The existing comic persona of the star is used to shape the fictional character. ... a fictional universe is built around the comedian. ... [Comedians] bring with them sets of associations and expectations rooted in their distinctive comic personae. Films designed to showcase such performers usually draw on these expectations at the level of both linear plot development and underlying themes. (33-39)

Fernández pasaría así a ser uno de los actores cómicos que más *comedian comedies* protagonizó en el cine español de la época, basadas en su imagen estelar, con patrones narrativos recurrentes y construidas para su lucimiento. En el cine español, no eran tantos los cómicos capaces de generar largos filones de *comedian comedies*, con ellos como protagonistas y centradas en sus capacidades cómicas: cabe destacar, por ejemplo, a José Luis Ozores (con títulos como *Recluta con niño* [1955] o *El tigre de Chamberí* [1958] ambas de Pedro Luis Ramírez); Gracita Morales (con películas como *Chica para todo* [1963] y *¡Cómo está el servicio!* [1968], ambas de Mariano Ozores y *Sor Citroén* [1967] de Pedro Lazaga), entre otros como Tony Leblanc o José Luis López Vázquez (frecuentemente como compañero de Morales). Como se apuntaba, entre los últimos años sesenta y los setenta, serían especialmente importantes Alfredo Landa (sobre todo desde el enorme éxito de taquilla de *No desearás al vecino del quinto* [1970] de Ramón Fernández) y Lina Morgan (con películas como *La tonta del bote* [1970] de Juan de Orduña); hacia finales de los años setenta, serían particularmente prolíficos Andrés Pajares y Fernando Esteso, juntos o por separado (en especial desde *Los bingueros* [1979] de Mariano Ozores).

Los títulos donde Fernández destacaría como actor cómico durante este periodo son, entre otros: *¡Cómo sois las mujeres!* (1968) de Pedro Lazaga; *El señorito y las seductoras* (1969), *¿Quién soy yo?* (1970), *Matrimonio al desnudo* (1974), *Un lujo a su alcance* (1975) y *El adúltero* (1975) de Ramón Fernández; *Las juergas de "El señorito"* (1972) de Alfonso Balcázar; o *Mauricio, mon amour* (1976) de Juan Bosch.¹ Su carrera como cómico está muy ligada, como se puede comprobar, a la de Ramón Fernández, uno de los directores más prolíficos y exitosos de la comedia española durante el desarrollismo y la

Transición, especializado en comedias de bajo coste y buen rendimiento en taquilla.

En la carrera del actor, resultaría clave su enorme éxito con la obra teatral *¿Quién soy yo?* (1935), de Juan Ignacio Luca de Tena. Con ella, Fernández formó su propia compañía teatral y se convirtió en productor en 1967. Su éxito, con centenares de representaciones y más de dos años en cartel, le llevarían a protagonizar desde 1969 también su secuela, *Yo soy Brandel* (1938) de Luca de Tena. Como en el cine, Fernández había interpretado previamente personajes diversos en el teatro, incluyendo, por ejemplo, el arriesgado papel de gigoló en *Dulce pájaro de juventud*, traducción de *Sweet Bird of Youth* (1959) de Tennessee Williams, con dirección de Luis Escobar en 1962. Pero, a partir de ese momento, quedaría ligado a los ambientes de clase alta, con personajes de elevada posición socioeconómica caracterizados por la picaresca, el carisma y la seducción. Fernández interpreta a dos personajes en *¿Quién soy yo?*: al serio ministro de un país imaginario, Mario Colomer, y al pícaro Juan Brandel, hombre idéntico al primero que le propone trabajar como él sustituyéndole en sus relaciones sociales para las cuales no tiene ningún carisma. Brandel es astuto, caradura y seductor con las mujeres, un hombre expansivo y elegante que hace del engaño su modo de vida y acaba prevaleciendo sobre Colomer, a quien asesina y reemplaza como presidente de su país. En paralelo, Fernández empezaría a despuntar como estrella cómica en el cine, como se explicará más adelante, pero baste de momento señalar que al personaje del pícaro y seductor de clase alta del teatro se le añadirían abundantes tensiones y contradicciones cómicas ligadas al género y la sexualidad, características del cine del desarrollismo.

Así, mientras desarrollaba sus propios vehículos como cómico en cine, Fernández pasó también a tenerlos en el teatro. En 1972, el estreno de *Pato a la naranja* (*The Secretary Bird*, 1967) de William Douglas-Home, supuso un punto de inflexión en su carrera como productor-actor teatral, pues desde entonces enlazaría durante cinco décadas comedias burguesas donde encarnaba a hombres acomodados, seductores y pícaros que incurrían en la infidelidad, frecuentemente en adaptaciones de autores extranjeros. En el cine, mientras tanto, rondaba o superaba el millón de espectadores con sucesivas comedias como *El señorito y las seductoras* o *Matrimonio al desnudo* (con 987.125 y 1.172.484 espectadores, respectivamente).

Su éxito consolidado en el teatro le alejaría del cine tras 1976; junto a, tal vez, la mayor explicitud y vulgaridad de las comedias sexuales españolas, que acabarían consagrando a otras estrellas como Fernando Esteso o Andrés Pajares, lejanas a los ambientes refinados que tanto gustaban a Fernández. Regresaría de forma puntual, recuperando su perfil de actor

dramático como secundario en *El crack dos*, combinando este con el cómico en la exitosa *Truhanes* (1983), de Miguel Hermoso, como galán clásico en *El día que nació yo* o perpetuando su imagen cómica característica de sus comedias de los setenta en dos tardías producciones, *Desnúdate, Marcela / La chica de la piscina* (1987) y *Aquí, el que no corre... vuela* (1992), ambas de Ramón Fernández, lejanas a la sofisticación de los géneros cinematográficos que se había promovido en el cine español de los ochenta (Ibáñez, 111-17). Durante los años noventa, vivió años de éxito televisivo con las series *Truhanes* (1993-1994), de Telecinco, y, sobre todo, *La casa de los líos*, donde insistió en el estrellato cómico que más éxito le había dado en cine y teatro.

2. ENTRE EL CLASICISMO Y LA PICARESCA

Como se puede comprobar, la consolidación profesional de Fernández en cine y teatro implicó una cierta involución en sus capacidades como intérprete, pasando de ser un actor dramático relativamente versátil a una estrella cómica feliz con su encasillamiento por la estabilidad económica y la popularidad que le reportaba. Como él mismo reconocería, algo sorprendido, en 2011, tras ver imágenes de películas donde intervino entre 1957 y 1961: "Hay interpretaciones que, hoy día, yo digo, sería incapaz de volver a repetir. ... veo tal naturalidad, tal forma de hacer ... tal vez porque tienes la profesión dentro y sabes... y tienes unos trucos, ... ya no eres tan auténtico...".²

En este sentido, la trayectoria de Arturo Fernández es singular entre el panorama de estrellas del cine clásico español, pues hace el recorrido inverso al que muchas realizaron. Durante los años setenta, numerosas estrellas como Carmen Sevilla, Marisol, Rocío Dúrcal, Concha Velasco, Vicente Parra, José Luis López Vázquez, incluso Lina Morgan (o, durante los años ochenta, Alfredo Landa), hicieron diversos esfuerzos por romper con sus imágenes de estrellas clásicas, ligadas sobre todo a los géneros del cine musical y de la comedia, apostando por papeles dramáticos, a veces realmente arriesgados por su sordidez, para demostrar sus capacidades como intérpretes o, en otras palabras, que no eran solo estrellas, sino también actrices y actores de calidad. Al respecto, pueden citarse ejemplos como *El techo de cristal* (1970) de Eloy de la Iglesia, con Sevilla; *Marianela* (1972) de Angelino Fons, con Dúrcal; *La semana del asesino* (1972), de De la Iglesia, con Parra; *Pim, pam, pum, ¡fuego!* [1975], de Pedro Olea, con Velasco o las múltiples incursiones de López Vázquez en el cine de autor, por ejemplo, con Carlos Saura (con hitos como *Peppermint frappé* [1966] o *La prima Angélica* [1974]). Fernández, sin embargo, hizo el recorrido inverso: de sus complejos y variados papeles dramáticos de los años cincuenta y primeros años sesenta hacia los vehículos para su lucimiento como cómico

con recurrentes papeles de caradura y seductor. Salvo algunos escasos esfuerzos para variar ese modelo, optaría por consolidarse encarnando a un estereotipo, con frecuencia también en sus apariciones públicas en los medios en décadas posteriores, consciente de que ningún otro actor le disputaba la hegemonía en ese tipo de papel y de las garantías de continuidad profesionales y económicas que le podía seguir reportando. Entre las posibles explicaciones para esa evolución de su carrera a contracorriente del recorrido realizado por otras estrellas del cine clásico español, quizás las más importantes sean las económicas, pues la imagen estelar cómica que Fernández desarrolla desde mediados de los años sesenta le permite lograr éxitos comerciales continuados en cine y teatro, hasta el punto de ejercer como productor teatral independiente desde ese momento hasta su fallecimiento. Probablemente, también ese éxito comercial y la popularidad derivada de él garantizaron al artista la posibilidad de un reconocimiento único e inequívoco como estrella tras décadas de carrera: después de múltiples papeles dramáticos en películas de relativo impacto social y después de numerosos papeles de galán que bien pudieran haber sido desempeñados por otros actores con buena imagen (como Juan Luis Galiardo, por ejemplo), las comedias consolidan una imagen única y diferenciada para el actor, quedando progresivamente afianzada en el imaginario colectivo español la idea de una “comedia de Arturo Fernández” como una comedia de enredos (especialmente sexuales) en ambientes de clase alta, reforzada sobre todo con sus producciones teatrales o hitos como la serie de televisión *La casa de los líos*.

Asimismo, el caso de Arturo Fernández es singular en el terreno de las estrellas cómicas masculinas, especialmente durante los años sesenta y setenta. Los hombres cómicos que llegaron a gozar de sus propios vehículos para su lucimiento tendían a tener cuerpos excesivamente corrientes que les identificaban como españoles medios y/o bien tendían en cierta manera a lo grotesco en su gestualidad, voz o algún rasgo físico frente a posibles idealizaciones corporales: piénsese en Antonio Casal, Fernando Fernán Gómez, Tony Leblanc, José Luis López Vázquez, Paco Martínez Soria, Alfredo Landa, Andrés Pajares o Fernando Esteso (véanse, entre otros, Pérez Perucha, *El cine*; Castro de Paz, *Antonio Casal*; Zunzunegui, *Historias* 181-90; o Pérez Rubio y Hernández Ruiz 122-36). Esto sería particularmente claro en las comedias sexuales del cine español de los años setenta, como han evidenciado Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, pues, en ellas, los hombres que aparecían como protagonistas encarnaban un prototipo corporal de “average Spaniard”, lejos de cualquier idealización física, con el actor Alfredo Landa como máximo exponente. Las *comedian comedies* de Landa se recordarían con el nombre de “landismo”: un hombre bajo, que va

perdiendo pelo, con algo de sobrepeso y alejado de cánones de belleza; en suma, se trata de “stereotypical bodies” en cuyas narrativas es posible detectar “some of the anxieties surrounding the regime’s demands on national masculine identity which, within a strict gender division, asked that Spanish men were ‘proper men, not queers’” (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito 11-12).

Sin embargo, en el caso de Fernández, estamos ante un hombre alto, delgado y con las hechuras de un galán clásico, viril y apuesto, caracterizado por su elegancia y refinamiento en términos gestuales, de declamación y de vestuario. En muchos de sus papeles, Fernández no encaja en las afirmaciones de King acerca de que las estrellas de comedias tienden “to be a lowly or relatively ordinary sort, as far as social position is concerned” y que muchos “are scruffy and/or unprepossessing figures, not usually noted for ‘star’ qualities such as conventionally handsome looks or strong build”; así, frente a héroes románticos o de acción, ofrecen una base más plausible para “identification or allegiance of the part of the viewer. A smaller gulf exists, generally, between the worlds they inhabit”, en tanto que el protagonista suele ser un “‘everyman’ character” (37-38). Tales rasgos eran más habituales en la mayoría de cómicos españoles citados, pero no en Fernández, que físicamente encarnaba más bien un modelo de masculinidad idealizado, no tanto a hombres corrientes en ambientes ordinarios.

Por lo tanto, Fernández protagonizaba *comedian comedies*, pero reteniendo rasgos físicos y de clase social más propios de un galán clásico (como señala Shingler, dos rasgos especialmente clásicos de las estrellas son el glamur y la fotogenia [68-79]). En su faceta de cómico, interpretaba casi siempre a hombres muy acomodados o directamente ricos. Tenía que ver más con las comedias cinematográficas españolas de los años cuarenta con protagonistas de clase alta en ambientes sofisticados y estrellas protagonistas como Rafael Durán o Alfredo Mayo, que con las de los cincuenta, sesenta y setenta, más frecuentemente protagonizadas por hombres comunes en ambientes populares y de clases bajas o medias, con estrellas como Fernán Gómez, López Vázquez, Martínez Soria o Landa y grados variables de deformación grotesca (véanse, entre otros, Zunzunegui, *Historias* 14-19; *Los felices* 139-85; Castro de Paz y Cerdán; Pérez Rubio y Hernández Ruiz 91-136). Hay, pues, un entrecruzamiento, entre la masculinidad clásica que Fernández encarna, homologable a otras en términos transnacionales en cuanto a físico, gestualidad e indumentaria y las exigencias del rol de cómico que la *comedian comedy* exige. Sí que hay una conexión con las formas más populares de comedia española en cuanto a que interpreta a personajes de pícaros o frescos, pero casi siempre en ambientes de clases altas o, al menos, comodidad económica.

En este sentido, cabe añadir que, desde los años cincuenta, la comedia popular española se nutría de coordenadas estéticas derivadas de la influencia del neorrealismo y el empuje de ciertos autores por aproximar el cine español más a la realidad social. El abordaje desde la comedia con enfoques más realistas de temas presentes en la realidad social española, apostando también por rodajes en exteriores y la utilización de cómicos populares, tendría dos derivas desde los años cincuenta, como sintetizan Pérez Rubio y Hernández Ruiz (91-136): por un lado, una de corte más autoral y satírico que iría tendiendo progresivamente hacia lo grotesco y el humor negro, con cineastas como Luis García Berlanga o Fernando Fernán Gómez; por otro lado, otra de corte más comercial, más orientada hacia el entretenimiento y más superficial en su tratamiento de temas, que en todo caso retrata la realidad social de su contexto con personajes más o menos comunes, más desarrollada por productores como Pedro Masó o José Luis Dibildos. Las comedias con cómicos como Martínez Soria, Landa, Gracita Morales o Lina Morgan se enmarcan en su mayoría en esa segunda tendencia, con personajes comunes reconocibles por el público, pertenecientes casi siempre a las clases populares. Por ello, el énfasis en los ambientes lujosos y de clase alta de las comedias de Arturo Fernández resulta singular, especialmente durante los años setenta, pues supone una vuelta a ciertos ambientes más propios de las comedias escapistas de los años cuarenta. Hay una raíz que facilita la simpatía de las audiencias populares, y es que, como se ha apuntado, suele interpretar papeles de pícaro que le permiten desarrollar sus manierismos e histrionismos cómicos, pero esto aparece fusionado con personajes y ambientes que remiten al clasicismo, con el cual encaja también la imagen de galán de Fernández.

Las *comedian comedies* permiten ciertas rupturas de las reglas narrativas a sus estrellas para permitir el lucimiento de aspectos cómicos distintivos de su estrellato. Como afirma King:

The comedian performer can be quite tightly integrated into the narrative and into the diegetic space, but retains a license to break the rules, if only on occasion. ... A familiar comic persona is brought to and enacted within these films, along with the construction of fictional character. ... this occurs around a central type of comic act associated with the individual performer: [Steve] Martin's physical contortions, [Robin] Williams' high-velocity verbal gymnastics, [Jim] Carrey's facial plasticity. (35)

En el caso de Fernández, excede el molde del galán clásico como estrella cómica siguiendo dos estrategias principales. Por un lado, destacan sus exagerados manierismos en las formas de representar masculinidad, clase, elegancia o el rol de seductor, con entonaciones forzadas, frases

alambicadas o coletillas como la célebre “chatina” que caló en la cultura popular por la serie *La casa de los líos*.³ Por otro lado, en ocasiones incurre en lo deliberadamente histriónico, abriendo mucho los ojos, gesticulando con los brazos con amplitud y dando gritos con voz más aguda de lo normal; frecuentemente, esta rutina suele aparecer en momentos en los que sus personajes están en crisis, sobre todo su masculinidad. Estas dos vertientes habituales en sus performances cómicas pueden vincularse con las ideas recogidas de Hartson acerca de cómo en los años previos a la Transición democrática entran en crisis los modelos de masculinidad tradicionales y cómo son problematizados y redefinidos, así como con las observaciones citadas de Fouz-Hernández y Martínez-Expósito sobre cómo las comedias sexuales de los años setenta protagonizadas por “españoles medios” evidencian ansiedades de la época sobre ser “verdaderos hombres”, con personajes tratando de triunfar en encarnar modelos normativos de masculinidad. En cuanto a los manierismos de Fernández como galán sofisticado y seductor, se pone en juego cierta idea de exceso sobre nociones asumidas de normalidad o naturalidad en tales roles: la disonancia respecto a un desempeño que pudiera apreciarse como normal y por tanto no hacer reír se logra por la vía del exceso, con formas expresivas enfáticas y hasta enrevesadas que se manifiestan sobre todo en la manera de hablar. En cuanto a las incursiones en lo histriónico, ponen en juego nociones de crisis, vinculadas frecuentemente con el temor a fracasar como macho, que tienen su epítome en la agudeza de la voz, que tradicionalmente se ha vinculado con la feminidad o la no-masculinidad al pensarse el género de forma binaria: frente a la gravedad de la voz y la contención emocional y gestual asociados convencionalmente con la masculinidad, se producen desbordamientos al llevar a cabo la performance del género que visibilizan el estado de crisis y cuyas disonancias con percepciones tradicionales de normalidad o naturalidad resultan cómicas en su contexto histórico.

3. SEÑORITOS, SEDUCTORES Y GOLFOS EN CRISIS

Una cuestión fundamental en el estrellato cinematográfico de Arturo Fernández entre 1966 y 1976, que marcaría su trayectoria también en teatro y televisión, es la idea de la masculinidad en crisis. En estos años, Fernández se especializa en interpretar a hombres apuestos y seductores que, por diversas razones, resultan fallidos en su masculinidad o bien esta resulta frustrada. Recordamos que sus comedias cinematográficas como estrella principal se produjeron durante el desarrollismo, en un momento de particular éxito en taquilla de muchas comedias donde se negociaban ideas de tradición y modernidad en una España que llevaba mucho retraso cultural respecto a otros países occidentales, especialmente en lo relativo a

la sexualidad. España era un país muy patriarcal y machista y, simultáneamente, puritano en cuanto a la sexualidad, al menos oficialmente, por el peso de la moral católica, por lo que predominaba la doble moral en numerosas ocasiones. Durante los años sesenta y setenta, aumentó el número de mujeres que trabajaban en la esfera pública, se incrementó su independencia económica de padres y maridos, y se fueron ensanchando las posibilidades del placer sexual para ellas fuera del matrimonio (sobre estas cuestiones, véanse, entre otras, Nash; Rincón 129-311). Estos aspectos tuvieron como telón de fondo el creciente aperturismo del franquismo al exterior y su modernidad (sobre todo, el fenómeno del crecimiento del turismo supuso una enorme puerta de entrada a personas, usos y costumbres de otros países) y el fin de la dictadura.

Los personajes de Fernández con frecuencia son hombres atractivos que disfrutan, o pretenden hacerlo, del sexo con las mujeres, muchas veces amparándose en la doble moral citada. También suelen ser hombres acomodados que disfrutan de cierto éxito profesional. Su éxito con las mujeres y su posición socioeconómica podían generar cierta fascinación escapista en las audiencias, siguiendo mecanismos de identificación idealizada propios del cine clásico; sin embargo, sus personajes con frecuencia se hallan en crisis y no logran encajar del todo en el ideal del macho exitoso por diversas razones. Así, las comedias de Arturo Fernández pueden leerse en buena medida como reflejo de ansiedades de género en un contexto machista y a la vez oficialmente puritano y católico muy sustentado en la doble moral, en unos años de enormes cambios sociales y culturales en la sociedad española.

Los primeros minutos de *El señorito y las seductoras* (1969), primer vehículo para el lucimiento de Fernández como estrella cómica en solitario, sintetizan bien muchas de estas claves. El protagonista, Antonio, apodado "El señorito" por su condición de millonario, aparece llegando a casa de una de sus conquistas mientras amanece. Ella explica que tiene su casa para ella sola porque sus padres están en la playa. Fernández se muestra impaciente por tener relaciones sexuales con ella, con exagerados ademanes físicos y expresiones verbales que acompaña con su característica agudización de su voz. La comicidad de la escena empieza a construirse alrededor de lo transgresor de las conductas sexuales del protagonista frente a la moral imperante española y su frustración al chocar con esta. "¿Tú me quieres? ¿Vienes con buen fin?", le pregunta ella, tras rechazar una primera acometida de él para iniciar las relaciones sexuales. "¡Pero mujer, ¿cómo puedes decir eso?! ¡Siento por ti... todo lo que hay que sentir!", responde él (*El señorito* 00:01:50), con su excesiva forma de expresarse. Ella quiere encuadrar sus relaciones en el ámbito del amor romántico, llegando a

exponer que quiere casarse, y él finge que lo acepta, mintiendo, intentando así superar sus reticencias.

Sin embargo, cuando parece que por fin van a tener sexo, semidesnudos, aparecen por sorpresa en la casa los padres de la chica y otros familiares: estaban esperando escondidos para cazar al seductor y forzarle a la boda. Ella chilla, Fernández abre entonces enormemente los ojos y empieza a fingir excusas, asustado, nervioso y en calzoncillos: “Pasaba por aquí y dije: ¡Pues voy a saludar a Martita!” (*El señorito* 00:03:20). El padre se muestra autoritario y madre e hija plantean que la situación es aceptable porque se van a casar. Fernández entonces pone una excusa para salir de la habitación y echa a correr a cámara rápida. Sale a la calle medio desnudo, se le cae un zapato, y monta en su descapotable a medio vestir. “¡Antonio, sube, que era una broma!, le grita ella desde el balcón. “¡Sí, sí, una broma! ¡Esas bromas me las conozco yo muy bien! ¡Será posible! ¡Siempre me pasa lo mismo!”, exclama él (*El señorito* 00:04:05), manifestando su frustración sexual ante los convencionalismos de las mujeres españolas, mientras dos monjas que pasan por la calle se santiguan al verle así. En apenas cuatro minutos, Fernández es un hombre que resulta cómico en tanto que seductor manierista, macho con deseo frustrado por las convenciones sexuales españolas y macho transgresor a la fuga ante un inminente castigo, tan asustado por su posible suegro y una posible boda como para huir por la calle semidesnudo. Se observa, en paralelo, el componente de clase: el protagonista es un pícaro, pero de clase alta (antes del acto sexual frustrado, la pareja se disponía a tomar champán y ostras).

La película se desarrolla entre el deseo arrollador de su personaje por las mujeres y cómo estas surgen amenazantes o esquivas, frustrando su deseo y amenazando su autoridad y su poder como hombre. “El señorito” tiene tres amantes regulares: una excesivamente romántica, otra que se ha quedado recientemente viuda y una vecina extranjera. La primera y la tercera resultan particularmente amenazadoras, la primera por su deseo de retenerle y de que se casen, amenazando incluso con suicidarse si no le hace caso; la tercera por estar casada con un italiano agresivo que puede descubrirles en cualquier momento. Entre tanto, es acosado por una mujer gitana que tiene un hijo presuntamente suyo a quien periódicamente paga su manutención. Con las tres amantes, el deseo resulta frustrado por diversas razones, y se genera espectáculo cómico en base a las penalidades del protagonista para tratar de tener relaciones sexuales con ellas sin conseguirlo, o bien, para escapar de posibles daños antes o después de conseguirlo. Por ejemplo, en una escena, el protagonista intenta salir airoso de la presencia simultánea en su casa de la viuda y la vecina, y después, del marido de esta, que llega allí muy violento creyendo que va a descubrir su

infidelidad. Fernández debe compaginar sus atenciones a las dos amantes para no perderlas con sus esfuerzos para no ser descubierto y castigado por las propias mujeres y por el marido engañado. Esta escena aparecerá reformulada en la posterior *Casa Flora* (1972) de Ramón Fernández, comedia coral donde Fernández es un empresario que intenta engañar a su mujer con una amante en un alojamiento; cuando llega su mujer, dispuesto a perseguirle, debe alternar la atención a ambas para no perderlas y, simultáneamente, ocultar la infidelidad a su esposa para no ser castigado por su conducta transgresora.

Tales dinámicas cómicas en torno al fracaso de Fernández como hombre exitoso, amenazado y frustrado sexualmente por las mujeres, continúan en la trama principal de *El señorito y las seductoras*: “El señorito” intenta seducir a su nueva criada, pero esta le va rechazando y esquivando con ingenio, llegando a hacerle creer que está embarazada y forzándole a una boda donde, en vez de aceptarle como esposo, le humilla públicamente echándose a reír y provocando la risa de todos los asistentes.

Resulta elocuente por qué resultaba tan graciosa, más allá de las habilidades como actor de Fernández, su encarnación recurrente de hombres de masculinidad en crisis y las situaciones habituales donde sus personajes son humillados y amenazados por mujeres y la autonomía y la capacidad de agencia de estas. Es cierto, como señala King, que la “comedian comedy is, generally, a male-dominated form”, en la que, mayoritariamente, hombres cómicos muestran “negative qualities such as failure, incapacity, stupidly, inadequacy and sheer bad luck. The ability of viewers to take pleasure from such qualities might be predicated on the expectation that they will not be unredeemed; that the seemingly incompetent or outgunned ‘little guy’ will eventually prevail in his own terms” (39). En este sentido, destacan muchas comedias por proponer de forma recurrente “the pitching of the central performer against unsympathetic formal institutions” (King 39). Resultan sintomáticas estas dinámicas sobre las ansiedades existentes en torno a la masculinidad en sociedades patriarcales, donde los hombres deben ajustarse a patrones predeterminados de masculinidad (agresividad, dominancia, iniciativa...) tanto en sus formas de vivir en sociedad como de relacionarse con las mujeres u otros hombres, y siempre existe el riesgo de no estar a la altura de lo esperado. Sin embargo, en las películas de Arturo Fernández existe un sugerente grado de ambigüedad ideológica que expone las contradicciones de su tiempo, pues las “unsympathetic formal institutions” contra las que sus personajes son confrontados son, por un lado, el excesivo conservadurismo español, sobre todo en términos de género y sexuales (el sexo solo después del matrimonio, la monogamia, aparentar decencia con arreglo a modelos de conducta tradicionales...) y,

por otro lado, la libertad y el poder crecientes de las mujeres en la sociedad española, que irrumpen en la esfera pública y redefinen sus relaciones con los hombres en sus propios términos. Por tanto, sus películas resultan elocuentes manifestaciones de ansiedades patriarcales en un contexto histórico de acelerados cambios sociales y culturales, especialmente en cuanto a la creciente emancipación de la mujer española y su progresivo empoderamiento en la esfera pública, también en relación con su sexualidad.

Tales cuestiones aparecen ya planteadas en los dos títulos que marcarían el devenir cinematográfico de Fernández como actor cómico, producidos y escritos por el poderoso productor Pedro Masó, probablemente el más importante de la comedia desarrollista española, y realizados por el director Pedro Lazaga, uno de los más prolíficos del género.⁴ En la película de episodios *Las viudas* (1966), Fernández protagoniza el primero, *Luna de miel*, encarnando a un joven hombre de negocios quien, tras casarse, poco a poco va perdiendo su fuerza y su salud debido a la excesiva energía de su mujer en sus relaciones sexuales; al final, acaba muriendo por agotamiento. La comedia surge así de ansiedades clásicas de la masculinidad: el temor a que la virilidad no funcione o no sea suficiente ante una mujer demasiado fuerte o dominante o bien a no estar a la altura de las expectativas sociales.

Tras este (auto)descubrimiento del potencial de Fernández como cómico, Masó y Lazaga lo aprovecharían en otros títulos, especialmente *¡Cómo sois las mujeres!* (1968), donde Fernández comparte protagonismo solo con la actriz Teresa Gimpera (y no con un reparto coral como en *Novios 68* [1967] y *No desearás a la mujer del prójimo* [1968]). La película pone en el centro de su narrativa las desigualdades de género de la época: Fernández es un empresario que pasa poco tiempo en casa y allí solo se queja de la supuesta ineficacia de su mujer en las tareas domésticas y el cuidado de los niños; mientras tanto, ella vive casi recluida en el hogar, esclava de las exigencias patriarcales (cocinar, lavar, planchar, cuidar hijos...), sin tiempo para sí misma y muy sola. Harta, y animada por una amiga, deciden cambiar sus roles: ella asumirá el trabajo de él en su empresa, resultando mucho más exitosa que su marido; mientras tanto, Fernández fracasa estrepitosamente en la realización de las tareas domésticas y en el cuidado de sus hijos. Al final, la reconciliación de la pareja implica que el macho protagonista aprenda a valorar más el trabajo de su mujer y que ambos decidan compartir responsabilidades. La comicidad de la segunda mitad de la cinta gira así en torno a cómo Fernández asume el rol de esposa patriarcal y además fracasa en ello, cocinando pésimamente, destrozando elementos del hogar (del mobiliario, decorativos...), electrocutándose, rompiéndose una

pierna... Entre las escenas, destaca por su explicitud en exponer ansiedades patriarcales una ensoñación del protagonista, donde aparece con diversos roles caracterizados por su sumisión a la mujer y su condición más o menos humillante: chófer servicial; criado dedicado a limpiar el suelo, tender, planchar, zurcir; esclavo cuyo cuello usa su esposa como escalón antes de empezar a andar tras levantarse de un trono en el que estaba sentada; incluso perro amaestrado arrastrado con una correa. La gesticulación excesiva de Fernández, sus muecas con ojos muy abiertos y sus gritos con voz más aguda de lo normal se ejercitan en la cinta con frecuencia, evidenciando que ha nacido un cómico que puede sostener un vehículo cinematográfico sobre sus hombros. Esto sería respaldado doblemente: la película lograría 1.375.406 espectadores y Fernández ganaría el premio a Mejor Interpretación Estelar Masculina del Sindicato Nacional del Espectáculo.

La pesadilla patriarcal de ser un marido dominado y hasta humillado en público por una mujer poderosa reaparece en títulos posteriores, especialmente en *Un lujo a su alcance* y *El adúltero*, ambas estrenadas en 1975. En la primera, es un hombre explotado por su mujer (Concha Velasco), que ejerce de gestora del centro de deporte y belleza que poseen en propiedad. La comedia se deriva de la inversión de roles de género tradicionales: mientras ella manda, es agresiva e incluso inflexible, él es una víctima pasiva de sus órdenes. Ella dirige la empresa y la vida de su marido, marcando con rigidez los tiempos y las formas en las que él debe trabajar y obligándole a tomar múltiples medicamentos y estimulantes para hacerle rendir como ella quiere. Hacia mitad de la película, ella muere y su muerte se presenta como una liberación placentera que le permite al hombre cumplir su sueño: dejar de trabajar y descansar todo lo que quiera.

En la segunda, es un marido infiel y empresario de éxito, que utiliza a su amante y a prostitutas conocidas de esta para distraer a posibles socios y hacerles firmar beneficiosos contratos para él. Desde que su mujer (Analía Gadé) descubre la infidelidad, dos tercios de la película se centran en el espectáculo cómico de ver a Fernández castigado y humillado por esta. Primero, ella le rompe los frenos del coche, provocando un accidente casi mortal que le deja incapacitado en un hospital durante semanas. Después, mientras él está aislado, ella asume las riendas de la empresa y demuestra que es mucho mejor empresaria que él, para después arruinarlo por completo y quedarse con todo su dinero. Cuando él sale de la clínica y trata de recobrar su poder patriarcal, ella le denuncia ante la policía por sus múltiples adulterios y abandono del hogar conyugal y la película termina con la victoria definitiva de su mujer sobre él, que pierde el juicio y es

condenado a 832 años y un día de cárcel. Entre tanto, su amante y su mejor amigo han iniciado una relación juntos.

Las cintas exhiben así para la risa de las audiencias españolas el espectáculo de un macho fallido y fracasado en múltiples aspectos de su vida. Hay ansiedades de género, como se ha mostrado, pero también de clase, pues sus personajes se exponen a dos grandes temores de la sociedad burguesa: quedar en evidencia y perder la reputación con el consiguiente aislamiento social de la gente que se rige por la doble moral dominante y la posibilidad de perder la fortuna que ha garantizado su pertenencia a las clases altas.

En algunos títulos, queda implícita una crítica a las desigualdades de género propias de una sociedad tan machista como la española durante el franquismo, pero no se plantea desde una perspectiva completamente rupturista (en este sentido, la película que llega más lejos es *¡Cómo sois las mujeres!*) sino desde un marco discursivo conservador y puritano, no exento de cierta culpa católica. Fernández encarna con frecuencia a golfos que disfrutaban del sexo con numerosas mujeres, frecuentemente engañándolas a unas y otras y/o siendo infiel a sus esposas; después, las narrativas parecen sugerir que las conductas excesivamente transgresoras de los hombres que abusan de sus privilegios merecen ser castigadas. Así sucede en *El adúltero*, donde el empoderamiento femenino surge como venganza de la esposa al descubrir una infidelidad, no por convicción propia (de hecho, llega a afirmar ante sus amigas al inicio de la película: “La mujer es distinta al hombre. Es inferior. Y punto” [*El adúltero* 00:16:48]). Y así se puede detectar en otros títulos como *El señorito y las seductoras* o *Matrimonio al desnudo* (1974), donde Fernández es un rico empresario, infiel a su mujer con diversas amantes.

Matrimonio al desnudo tal vez sea el título donde más claras aparecen las ansiedades de clase en combinación con las de género. El protagonista es un banquero que debe recuperar 100 millones de pesetas rápidamente porque puede ir a la cárcel. Para ello, idea diversas estrategias, que van desde utilizar a su mujer como reclamo ante un viejo y rico pretendiente para obtener dinero suyo a organizar una ambiciosa cena donde, tras halagar y alabar a poderosos hombres (un empresario, un aristócrata y un político cuya amistad ha cultivado interesadamente durante años), pretende vincularles en un negocio conjunto. Sin embargo, la narrativa depara una inesperada vía para la humillación de Fernández: su criada resulta capaz de leer su mente, entra en trance y empieza a exponer en voz alta sus verdaderos pensamientos, que van desde lo que de verdad piensa sobre sus poderosos conocidos a sus deseos por ciertas mujeres. Fracasa así como empresario, y queda expuesto y castigado como hombre: sus

conocidos le abandonan y su mujer lo intenta también (aunque finalmente no lo hará).

Mauricio, mon amour (1976) es la película que más lejos lleva las visiones grotescas de pesadillas patriarcales. En ella, Fernández es un hombre de virilidad excesiva, incapaz de contener su adicción al sexo, perseguido y dominado por diversas mujeres, que ingresa en una “Clínica para enfermos sexuales” (*sic*). Allí, la bella pero dominante directora del centro ejecuta sobre él una agresiva terapia para contener su excesiva virilidad, basada en intensas acciones sobre su cuerpo, como duchas excesivamente frías y cálidas. Entre estas, predomina la terapia aversiva basada en electroshock: ante estímulos eróticos femeninos, la directora, acompañada de sus enfermeras (no hay hombres en puestos de poder en la clínica: solo son pacientes), ejecuta descargas eléctricas contra el cuerpo del protagonista. La excesiva dominación femenina y su violento control sobre el cuerpo del macho generan que el protagonista acabe convirtiéndose en homosexual, idea que delata los prejuicios y la ignorancia de la época sobre la sexualidad humana. Así, al espectáculo cómico de la humillación del macho se añade su encarnación degradante, según los parámetros machistas y homófobos de la época, de un homosexual amanerado de insuficiente masculinidad. La vuelta del protagonista a la supuesta normalidad del macho hiperviril se logra cuando, tras una confusión, logra violar a la directora del centro, consiguiendo así enamorarla (!), en una resolución narrativa de extremo machismo.

Arturo Fernández se alejó del cine tras 1976, volviendo a él solo en contadas ocasiones. En teatro y televisión, seguiría protagonizando exitosos vehículos para su lucimiento como estrella cómica. Ya el primer capítulo de *La casa de los líos* (1996), su mayor éxito de madurez, evidencia claras continuidades con los aspectos expuestos. Es más, su protagonista se llama también Arturo, reforzando vínculos entre su tipo de personaje habitual y la imagen como estrella que llevaba sosteniendo más de dos décadas. En la primera escena, aparece retratado como un pícaro, pero elegante y refinado, vestido de traje. Es un empresario que se codea con hombres ricos, aunque, simultáneamente, un fracasado: su solvencia económica y su estatus social son sobre todo fachada. Es un hombre fallido como profesional, por tanto, por lo que se desarrollan imbricadas una vez más ansiedades de clase y de género. Fernández aparece engañando a un empresario catalán para obtener un cheque y demuestra que, en función de la ideología de su cliente, se finge amigo del expresidente socialista Felipe González o del conservador José María Aznar, presidente entonces, para persuadirles mejor. Después, se muestra cómo Fernández es el único hombre adulto en la casa donde vive, rodeado de mujeres: su rica hermana, su sobrina, sus sobrinas nietas (solo

hay un niño entre ellas), e incluso su desafiante y autoritaria criada. Frente al ideal patriarcal del paterfamilias, Fernández es confrontado por el dominio femenino, en términos numéricos, económicos o como encarnaciones de modernidad (en el caso de sus choques con la criada, la combinación de ansiedades de clase y género resulta particularmente clara). *La casa de los líos* es una *sitcom* televisiva, pero se puede comprobar cómo, tanto en el plano profesional como en el personal de su protagonista, se mantienen la comicidad basada en manierismos de género y clase de Fernández y la comicidad derivada de su masculinidad en crisis o fallida frente a ideales de poder y éxito masculinos ante las mujeres o en lo profesional. Se sintetizan así las principales dimensiones de su estrellato como cómico.

Como se ha evidenciado en este artículo, todavía queda mucho terreno por explorar en el ámbito de los estrellatos masculinos en el audiovisual español. Por un lado, el caso de una figura tan popular y conocida como Arturo Fernández se revela más complejo y singular de lo que pudiera parecer a priori, pues presenta tres imágenes estelares distintas, que se sucedieron históricamente, se intercalaron entre películas o se hibridaron: actor dramático, galán clásico y cómico con vehículos para su lucimiento; asimismo, se aprecia una evolución singular frente al panorama general de estrellas del cine clásico español, pasando de su versatilidad dramática de los años cincuenta muy ligada al cine negro a su encasillamiento en un tipo de personaje cómico desde los años sesenta, frente a la tendencia inversa de muchas estrellas que pasaron de la idealización estelar clásica a tratar de romper con sus imágenes previas apostando por interpretaciones y narrativas dramáticas y más oscuras. Por otro lado, sus películas como estrella cómica, tradicionalmente desatendidas por críticos e historiadores, contienen abundantes tensiones y contradicciones ideológicas que exponen ansiedades de la España de los años sesenta y setenta, que experimentaba rápidos cambios sociales y culturales, sobre todo en lo relativo al género y a la sexualidad. El estudio de masculinidades como las encarnadas por Fernández en sus películas cómicas puede aportar relevantes claves para entender persistentes patrones de género en la sociedad española, sobre todo si se tiene en cuenta el éxito sostenido en televisión y teatro del actor y su tipo de personaje habitual en tiempos bastante alejados de la dictadura franquista. Asimismo, son necesarios futuros estudios para conocer más sobre el trabajo de profesionales de largas y exitosas trayectorias como la de Fernández y sobre cómo articularon sus recursos expresivos y económicos para conectar tanto y durante tanto tiempo con la sociedad española: Fernández no solo fue un actor efectivo, solvente, reconocido y

con gran experiencia profesional, sino también un trabajador que se convirtió en su propio productor, tomando las riendas de su carrera.

Universidad de Salamanca.

NOTAS

- 1 También podría incluirse *Tocata y fuga de Lolita* (1974) de Antonio Drove, variante intelectualizada de su estrellato cómico dentro de la llamada “Tercera Vía”, que mezclaba lo popular con mayor ambición artística y discursiva (Torreiro 359-62).
- 2 Entrevista en el programa de televisión *Cine de barrio* (TVEI, 2011).
- 3 Sirva como ejemplo la anécdota recordada por Vidal-Folch sobre una de sus obras: “en medio de una escena de discusión marital ... Arturo se sacaba la chaqueta y la dejaba cuidadosamente sobre el respaldo de un sofá, mientras le decía a su esposa: ‘Espera, chatina, deja que cuelgue bien esta americana, que es muy cara, esta americana vale mucho, mucho más que nuestra conversación’. Fui tres veces a ver esa obra solo para escuchar esta frase”.
- 4 Para evidenciar este cambio decisivo hacia un estrellato cómico, basta contemplar las películas de Fernández del año anterior, 1965: *El sonido de la muerte* de José Antonio Nieves Conde, de terror psicológico con elementos de ciencia ficción; *Jandro* de Julio Coll, drama en torno a mineros asturianos; y *Currito de la Cruz*, drama taurino.
- 5 Velasco ejerció de mujer moderna e independiente, especialmente amenazante y dominante para las coordinadas patriarcales tradicionales en numerosas comedias del desarrollismo, donde destacaron sus exitosos títulos basados en dinámicas de guerra de los sexos protagonizados junto a Manolo Escobar (véase Martín).

OBRAS CITADAS

- El adúltero*. Dir. Ramón Fernández. Arturo González P.C., 1975. Film.
- AGUILAR, JOSÉ. *Nuestros galanes de cine*. Madrid: Notorious, 2014.
- BOU, NÚRIA Y PÉREZ, XAVIER. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra, 2018.
- . *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)*. Madrid: Cátedra, 2022.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS. *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1997.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, Y JOSETXO CERDÁN. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra, 2011.

- COMAS, ÁNGEL. *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- CRUMBAUGH, JUSTIN. "Spain is Different': Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar." *Hispanic Research Journal* 3.3 (2002): 261-76.
- DAVIES, ANN. *Penélope Cruz*. London: Palgrave, 2014.
- DYER, RICHARD. *Stars*. 1979. London: British Film Institute, 1998.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, SANTIAGO. *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, SANTIAGO Y MARTÍNEZ-EXPÓSITO, ALFREDO. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: I. B. Tauris, 2007.
- GARCÍA-GARZÓN, JUAN IGNACIO. "Entrevista a Arturo Fernández." *ABC Cultural* 7 abr. 2018.
- HARTSON, MARY. *Casting Masculinity in Spanish Film. Negotiating Identity in a Consumer Age*. Lanham: Lexington Books, 2017.
- IBÁÑEZ, JUAN CARLOS. *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid: Síntesis, 2017.
- KING, GEOFF. *Film Comedy*. London: Wallflower, 2002.
- MCDONALD, PAUL. *The Star System. Hollywood Production of Popular Identities*. London: Wallflower, 2000.
- LOMAS MARTÍNEZ, SANTIAGO. *Diferentes. Estrellas queer transnacionales y cine musical durante el franquismo*. Berlín: Peter Lang, 2023.
- . "Vicente Parra, Queer Star: Being a Sad Young Man in Spanish Classical Cinema." *Quarterly Review of Film and Video* December (2023): 1-23.
- LOMAS MARTÍNEZ, SANTIAGO Y GIL VÁZQUEZ, ASIER. "Authorship and Female Stardom in Spanish Cinema under Franco: Sara Montiel and Marujita Díaz." *Feminist Media Studies* (2021): 378-93.
- MARTÍN, ANNABEL. "Con faldas y no tan a lo loco: La fierecilla domada en el cine de José Luis Sáenz de Heredia." *El destino se disculpa: El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Ed. José Luis Castro de Paz y Jorge Nieto Ferrando. Valencia, Ediciones de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2011. 233-49.
- MARTÍNEZ PÉREZ, NATALIA. "Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán." *Icono* 14 9.3 (2011): 275-93.
- NASH, MARY. "Nuevas mujeres de la Transición. Arquetipos y feminismo." *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Coord. Mary Mash. Madrid: Alianza, 2014. 189-216.
- PALOMO, MIGUEL ÁNGEL. "Muere Arturo Fernández, galán eterno del teatro, a los 90 años." *El País* 4 jul. 2019.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO, ED. *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997.
- . *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1984.

- PÉREZ RUBIO, PABLO Y HERNÁNDEZ RUIZ, JAVIER. *Escritos sobre cine español: tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2011.
- PERRIAM, CHRIS. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema. From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- . "Two Transnational Spanish Stars: Antonio Banderas and Penélope Cruz." *Studies in Hispanic Cinemas* 2.1 (2005): 29-45.
- . "Victoria Abril in Transnational Context." *Hispanic Research Journal* 8.1 (2007): 27-38.
- RINCÓN, AINTZANE. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, U de Santiago de Compostela, 2014.
- El señorito y las seductoras*. Dir. Ramón Fernández. Balcázar P.C., 1969. Film.
- SHINGLER, MARTIN. *Star Studies. A Critical Guide*. Basingstoke/London: Palgrave Macmillan, British Film Institute, 2012.
- TORREIRO, CASIMIRO. "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)." *Historia del cine español*. 1995. Ed. Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha y Casimiro Torreiro. Madrid: Cátedra, 2009. 341-98.
- VIDAL-FOLCH, IGNACIO. "Murió con el esmoquin puesto." *El País* 5 jul. 2019.
- VIVANCOS, ANA. "Failure to Deliver: Alfredo Landa in the Wonderland of Spanish Development." *Post-Script. Essays in Film and Humanities* 3 (2012): 44-57.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- . *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.