

DIÁLOGO

---

**PELÍCULAS Y AZAR.  
UNA VIDA DE CINE  
EN LAS CALLES  
DE MADRID**

---

Entrevista con

**FERNANDO  
MÉNDEZ-LEITE**



# PELÍCULAS Y AZAR

## FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, UNA VIDA DE CINE EN LAS CALLES DE MADRID\*

ELIOS MENDIETA

LUIS DELTELL ESCOLAR

Fernando Méndez-Leite (Madrid, 1944) es uno de los cineastas más completos del panorama español. Por cineasta entendemos la palabra en toda su amplitud, ya que no solo ha ejercido como director o realizador, sino que se ha de considerar como un hombre de cine que ha recorrido como pocas personas diversos oficios clave de la industria española: director general del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), profesor, crítico, fundador y director de la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), realizador televisivo, creador de programas sobre cine español, presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y, sí, también guionista y director de cine.

En el curso 1967-1968 ingresó en Madrid en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) aunque, como otros muchos —entre ellos, Juan Antonio Bardem— nunca llegó a diplomarse. En su caso, su

milancia antifranquista hizo que se fuera alejando de la escuela. Ingresó en Televisión Española cuando era el lugar de prueba de muchos de los jóvenes cineastas —Josefina Molina o Pilar Miró también pasaron por el ente público— y participó en diferentes programas. Ya en la democracia, creó y dirigió *La noche del cine español* que fue, sin lugar a dudas, el primer espacio televisivo que contextualizaba el cine producido en España.

Durante casi veinte años fue profesor de la cátedra de cine de Valladolid. Además, en la década de los noventa abrió la Escuela del Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Fue, como hemos dicho, director general del ICAA durante tres años, en cuyo período la Academia de Cine comenzó a celebrar los premios Goya.

Su ópera prima, *El hombre de moda* (1980), se estrenó con éxito en el Festival de San Sebastián. Este largometraje representaba una ciudad de Madrid



Imagen 1. Fernando Méndez-Leite en el Café Gijón, Madrid

en evolución en plena Transición política. Tres lustros después, llevaría a la pantalla la que se considera la adaptación más importante de *La regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, en una ambiciosa producción de TVE que protagonizaban Carmelo Gómez, Aitana Sánchez-Gijón o Héctor Alterio, entre otros, y que fue el último de la serie de grandes clásicos que se adaptó al tubo catódico. Un cierre a la altura.

Nunca ha dejado de escribir y ser crítico cinematográfico y, sobre todo, es un excelente y entusiasta espectador de películas. Jorge Luis Borges decía que no se enorgullecía de los libros que había escrito, sino de los que había leído, y con Fernando Méndez-Leite se puede hablar no solo de los films que ha hecho sino de todos los que le han acom-

pañado, y de aquellos que ha ayudado a producir o inspirado desde su magisterio de profesor, gestor o académico.

Para esta entrevista hemos quedado en el madrileño café Gijón, lugar de encuentro de cineastas desde su fundación. En este restaurante del paseo de Recoletos han acudido algunos de los creadores más destacados del pasado y del presente siglo, autores de muy diversas disciplinas, desde la pintura o la escultura hasta la literatura y, por supuesto, directores de cine. Nos parecía un lugar icónico y de justicia para citar a nuestro protagonista ya que, como decíamos, en el cine español pocos autores más prolíficos existen que el actual director de la Academia. ■

**Hemos escogido el café Gijón porque pensábamos que podría ser un lugar cómodo, cerca de la Academia de Cine y, de golpe, hemos caído que también estaba próximo a la antigua sede la Escuela Oficial de Cinematografía.**

Sí, me hace gracia que, desde la puerta de la Academia de Cine, en calle Zurbano, a la entrada de la antigua Escuela Oficial de Cine, que estaba en un palacete en la calle Monte Esquinza, haya unos treientos metros. Parece como si, seis décadas después, trabajase prácticamente en el mismo sitio, en la misma manzana madrileña. Me viene a la cabeza continuamente esa idea de que estoy aquí, donde empezó todo, a un paso de la vieja Escuela Oficial de Cine donde cursé el primer año, porque luego ya nos fuimos a la sede en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuando inauguraron el edificio de la carretera de la Dehesa la Villa.

**Se ha dicho muchas veces que la EOC era un lugar de encuentro en ese Madrid franquista de los años sesenta.**

Cierto, me acuerdo muy bien de la sensación que a mí me producía ir todas las tardes a la Escuela de Cine, sobre todo el primer año, que yo hacía quinto de Derecho. Por las mañanas acudía a Ciudad Universitaria, a la facultad, y por las tardes iba al palacete de la Escuela de Cine. Yo vivía cerca de la sede, porque residía al lado del Palacio de los Deportes, por lo que bajaba caminando por calle Goya y subía por calle Génova, con una sensación tremenda de plenitud y felicidad, pensando que en ese momento estaba donde quería estar, estudiando lo que quería y pasándomelo bien. Era una sensación muy intensa, plena. Eso estaba muy relacionado con el espacio geográfico donde se desarrollaba, en Madrid, y en ese viejo palacete decadente que, quizás, no era el sitio ideal para que estuviese una escuela de cine, pero lo cierto es que todos lo vivíamos como el mejor lugar.

**Lucio Blanco dice que el paso de la sede de la calle Monte Esquinza a la sede de Ciudad Universitaria**

**supuso una mejoría técnica, pero una pérdida en la emoción de la escuela.**

La vieja sede era un sitio con mucho carácter. Recuerdo que los rodajes más complicados se hacían en el vestíbulo de la propia escuela, ya que al ser un palacete tenía varios pisos, las clases estaban arriba y abajo una serie de salones y salas administrativas. La gran escalinata de entrada por la que se subía al primer piso era usada como decorado para las prácticas, sobre todo, las que se contextualizaban en época pasada. Posiblemente no era lo más práctico, pero resultaba emocionante entrar en el edificio y encontrarse de golpe con un rodaje. Era otro mundo completamente distinto al que se veía en las calles de Madrid. Todo eso cambió cuando se fue la institución a Ciudad Universitaria. Allí empezó a deshacerse la escuela por razones políticas y administrativas. Pero también personales. Siempre he creído que son las personas las que marcan los proyectos, y pienso que no es lo mismo que dirigiese la escuela alguien como Carlos Fernández Cuenca, que era un hombre de cine, a que empezase a caer la gestión en personas con unas intenciones claramente políticas.

**Una de las ideas que ha defendido es que las escuelas de cine son escuelas de amistad.**

No tengo conciencia de haberlo formulado exactamente en esos términos, pero, sin duda, esa es la idea. Son centros en los que los inscritos se reúnen en clases, prácticas y trabajos, pero también en bares, en cines y en charlas infinitas. En todos estos sitios afloraban los mismos intereses y aficiones, y eso ha hecho que quede una gran amistad. Yo, sin duda, recuerdo muy claramente la sensación en la escuela de aprender continuamente de nuestros compañeros, de todos ellos, ya sea Antonio Drove, Ramón G. Redondo, Manolo Matji y demás compañeros de curso. Podían hablarte de un libro que no conocías y así empaparte de ese autor, o mencionarte alguna película que estaba muy bien y no habías valorado, pero la volvías a ver y lo hacías con otros ojos. Se generaba un flujo de ideas que

se manifestaba por medio de la afición y la forma personal de cada uno, eso era algo muy creativo.

Esa sensación creativa también la tuve constantemente cuando he sido profesor durante muchos años en la cátedra de cine de Valladolid, pero, también, con el alumnado de la ECAM. La verdad es que, si se mira la trayectoria de los estudiantes de la ECAM o la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) que han hecho películas o series, te das cuenta que en los equipos de sus obras están los compañeros de la escuela. Todos ellos han avanzado en la profesión al unísono, creando dos círculos: uno en Madrid, con la ECAM como eje, y otro en Barcelona, en torno a la ESCAC. Círculos que, por cierto, a veces se cruzan y se enriquecen.

**La Escuela Oficial de Cine fue un invento del franquismo que también perseguía una necesidad ideológica pero que salió mal, pues muchos de los alumnos os opusisteis radicalmente o, al menos, con tenacidad al franquismo.**

Siempre se decía que la Escuela de Cine era un nido de rojos y era verdad [risas]. Sobre todo, en la época que estuve yo la institución estaba muy politizada, pues el ambiente social era muy intenso. Era 1968 y era una época que, desde lo ideológico, marcó muchísimo a la sociedad. Desde siempre, incluso antes de llamarse Escuela Oficial de Cine, cuando aún era el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, es decir, en la época de Martín Patino, Saura, Borau o Camus, la escuela ya estaba muy politizada y se daban enfrentamientos importantes. Uno de los primeros diplomados del IIEC fue Julio Diamante, que había sido un líder del movimiento universitario de 1956, un hombre muy importante en la vida política de la juventud de la época. Lo que pasa es que esto se acalló durante unos años hasta que a mitad de los sesenta empieza otra vez a levantarse un germen de oposición al régimen de forma evidente. Y claro allí estaba yo que ya había sido delegado de Facultad en Derecho y estuve muy metido en política porque

era uno de los cabecillas del movimiento contra el SEU (Sindicato Español Universitario).

**De las diferentes escuelas de cine, es frecuente que el alumnado también recuerde con gusto el espacio de las bibliotecas y de las proyecciones.**

Es cierto que cuando yo estudiaba en España había muy poca publicación de cine aún. Y eran poco asequibles los libros o las revistas especializadas. No recuerdo que la biblioteca de la escuela fuese del otro mundo, pero, en cambio, lo que sí había era continuamente proyecciones en clase de todo tipo, con programas dobles, donde además se pasaban películas que estaban prohibidas por la censura, porque buena parte del profesorado de la escuela eran los censores: las prohibían, pero se las llevaban después para mostrárselas a los alumnos y que aprendieran. Así, mientras en los cines de Madrid no se podían ver algunos títulos, en la escuela se analizaban y se admiraban muchos títulos censurados.

Un recuerdo que me viene a colación de esta anécdota es cuando, en los años setenta, el ministro Sánchez Bella reunió a la gente del cine español y les preparó una proyección privada de *Z* (1969), de Costa-Gavras. Después de ver el largometraje completamente prohibido por la censura e imposible de ver en cualquier cine de Madrid, les dijo: «Este es el cine que quiero que hagáis en España». Resulta hoy irónico.

**Además de las proyecciones de la propia escuela, entre los alumnos existía una cinefilia por descubrir cualquier obra, ya fuera en los cines de estreno de la Gran Vía o en las pequeñas salas de los cines de barrio.**

Recuerdo que íbamos por la tarde, los días que no teníamos que estar en la escuela, a los cines de programa doble, siguiendo el rastro de películas que habíamos visto una y otra vez que, en realidad, se reducían a las películas que eran distribuidas comercialmente en España, no había mucho más. Además, estaban los cine-clubs, que funcionaban

entonces, pero con muy poco material y, también, en un estado lamentable de conservación, con copias de 16 milímetros con muchos cortes. Por supuesto, íbamos mucho a los estrenos, y algunas películas las veíamos en la sala de estreno seis o siete veces.

Durante esa época, una cosa muy buena para nuestra generación, era que, en los cines de estreno de Madrid, como los de la Gran Vía o los de la calle Fuencarral, en verano no solían hacer nuevos pases y se dedicaban a hacer reposiciones. Por eso, en una misma semana podías ver *El tesoro de Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, John Huston, 1948) en el Lope de Vega madrileño, y en el Carlos III en la calle Goya, otra como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Películas de los cuarenta que no habíamos llegado a ver porque éramos muy pequeños las recuperábamos así, de golpe. El cine americano importante de los grandes directores lo vimos en estas salas en un porcentaje muy alto. Otro momento de la cinefilia de mi generación vino en los primeros setenta, con la labor que hizo TVE con los ciclos de la segunda cadena. Ahí vimos a Humphrey Bogart, Gary Cooper o Robert Mitchum, ciclos con grandes actores, pero también de directores como Joseph Mankiewicz o George Cukor. A todos esos directores los conocimos a través de la televisión, pero también a Jean Renoir o Kenji Mizoguchi. ¡Hubo un ciclo completo de Mizoguchi en TVE! Yo creo que sería en 1971 o 1972. Recuerdo que se retransmitía todos los martes, y se veían películas de los grandes en esos pequeños televisores que había, en blanco y negro. Lo increíble es que nos reuníamos, quizás, más de diez personas en nuestras casas para ver en aquellos pequeños televisores las obras de Mizoguchi o de Renoir.

Es cierto que algunas cosas eran más fáciles que ahora, por ejemplo, conocer a los directores vivos, ya que resultaban mucho más accesibles. Así, en el Festival de San Sebastián y el de Valladolid podíamos ver grandes retrospectivas y lo más increíble es que después podías conversar con los directores

consagrados. Existía un gran respeto por el cine y una gran comunidad en torno a las películas.

### **¿Ese respeto por el cine fue el que le llevó a gestar y dirigir *La noche del cine español* (1983-1985)?**

En realidad, como tantas otras cosas en mi vida, surgió por azar. Cuando el PSOE llegó al poder, yo estaba en mi casa pensando qué hacer. Acaba de filmar una *tv-movie* para televisión sobre la *Sonata de estío*, de Ramón Valle-Inclán. Era una mini-serie que había sido un desastre de producción con infinidad de recortes y de cambios de última hora. Después volví a televisión para realizar un programa de arte, pero este programa finalizó y, por eso, cuando llegó el nuevo gobierno yo estaba cruzado de brazos, pero con muchas ideas y con mucha ilusión, como tantos otros. Nosotros pensábamos que, ahora que llegaba el partido socialista, donde teníamos conocidos y muy buenos amigos, se desarrollaría un cambio y se producirían nuevas cosas en Televisión Española. Yo me decía que era el momento en que podría realizar lo que quería: dirigir películas de ficción. Llevaba ya varios programas culturales en televisión, y era un trabajo bonito, pero yo quería hacer cine. Sin embargo, no sonó el teléfono. Pasó el tiempo y siguió sin sonar el teléfono.

Muchas semanas después, me llamaron de la segunda cadena, que dirigía por entonces Clara Francia, a quien yo no conocía. Me dijo que yo podía ayudarles con un asunto que ellos tenían y que no sabían gestionar. Televisión Española tenía los derechos de un montón de películas filmadas durante el franquismo que alguien había comprado, y que no sabían qué hacer con ellas, películas de los años cuarenta y cincuenta. La mayoría de estas obras eran desconocidas para el gran público y, por supuesto, ideológicamente cercanas al primer franquismo. Clara me preguntó qué se me ocurría para poder emitirlas, pues podría resultar escandaloso que el primer gobierno socialista de la democracia se pusiera a recuperar películas de una ideología tan opuesta.

No encontré una solución de forma sencilla. De hecho, cuanto más pensaba en ello más me deprimía. No me gustaba nada el encargo, que resultaba ser un regalo envenenado. Las soluciones fáciles como emitir un NO-DO seleccionado o remontado y después películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), a esas alturas de los años ochenta, me parecían espantosas. Sin duda, era un contrasentido lo que esperábamos del gobierno socialista y proponerme relanzar las películas de los años cuarenta. Afortunadamente —otra vez, el azar— yo acepté el encargo más por lograr un sueldo fijo que por el interés. Después de diez o doce días encerrado en la moviola viendo todas esas películas tuve el hallazgo: ¡en esas películas estaba contada mi vida, mi infancia y mi adolescencia! Y como un paso lógico, si estaba contada mi vida también estaba narrada la vida de todos los españoles o, de una forma genérica, la vida española durante el franquismo. Así, cuando descubría películas de los cuarenta que no había visto, sentía que estaba recobrando parte de ese tiempo.

**Imaginamos que habría muchas películas de aquella década, de directores aún jóvenes como Rafael Gil o Juan de Orduña, que serían poco conocidas o que estarían perdidas.**

La mayoría de las películas eran desconocidas o estaban ignoradas. Y, desde luego, las de los cuarenta yo no las había visto, ya que estaban fuera de toda circulación de salas comerciales o de cine-clubs. No había visto —ni prácticamente nadie de mi generación— películas como *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *La pródiga* (Rafael Gil, 1946) o, tampoco, *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945); ese tipo de películas que aún se desconocía.

El cine español de los cincuenta sí que lo conocía muchísimo mejor a esas alturas, pues todas aquellas comedias madrileñas como *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956), *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) o *El tigre de Chamberí* (Pedro Luis Ramírez, 1957) sí que las había visto de pequeño, y las conocía muy bien,

pues, además, también aparecían por los cines de sesión doble. ¡Ni recuerdo la de veces que habría visto *Manolo, guardia urbano* o *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)! Pero contempladas así seguidas, tras meterme en una moviola a las nueve de la mañana y no salir hasta las siete de la tarde, me di cuenta que ese tipo de cine no se había mostrado ni analizado, y que la vida española del franquismo estaba en el cine español, ya sea por acción u omisión, pero era innegable que estaba. A partir de ahí hice un proyecto que era contar el franquismo a través del cine español. Afortunadamente, me dieron vía libre. Fernando Lara me ayudó mucho en todo ese proceso. Nos dividimos las entrevistas, él hacía las más políticas y yo las más cinematográficas.

**Las entrevistas que se hicieron en el programa *La noche del cine español* son un material valioso para investigadores en Historia del Cine español y del período franquista en general, tanto por su profundidad en lo tratado como por su longitud. De hecho, allí también se rescataron y pasaron alumnos de la Escuela Oficial de Cine.**

Sí, se conservan aún hoy los brutos de las entrevistas. Recuerdo que las rodábamos los jueves y los viernes, un día Fernando Lara y el otro, yo. Eran entrevistas muy largas, que incluían todo el periodo, de 1939 a 1975, con la idea de luego trocearlas y montarlas, según el tema de cada capítulo. Y no solo eran estrictamente cinematográficas. Por ejemplo, entrevistamos a Marcelino Camacho, a Alfredo Di Stéfano, Alfredo Mayo, Fray Justo Pérez de Urbel. ¡Incluso yo logré entrevistar a Ramón Serrano Suñer! Me costó meses convencerle, y recuerdo cómo le insistí, hasta que se fio de mí y aceptó hacer esa larga entrevista. Sin duda, como decía, el franquismo estaba ahí en esas películas, y de ahí viene la idea y el origen del programa. Escarbando un poco en los testimonios de esos cineastas, actores y políticos, algunos abiertamente franquistas y otros disidentes, aparecía un relato vivo de lo que habían sido las primeras décadas del franquismo. Fue una

suerte poder entrevistarles pues aún estaban vivos, aunque algunos, eso sí, ya estaban muy mayores.

Me apena mucho cómo se pierde la memoria del cine español. Hace un año, cuando murió Mario Camus, yo sentía un gran dolor, no solo por la definitiva ausencia de un buen amigo, sino porque con él desaparecía toda una memoria importante del cine español y, si me apuras, italiano y francés. Creo que *La noche del cine español* ayudó en gran medida a que no se perdiera parte de la memoria de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.

**Poco después de *La noche del cine español* llegó su nombramiento como director general del Cine, ¿qué recuerda de esa etapa?**

Fueron tres años intensos. Tanto la dirección del ICAA en los ochenta como la de la ECAM a partir de los noventa no fueron proyectos personales míos, sino que fueron fruto, otra vez, del azar. ¡El azar! Yo no había movido un dedo por entrar en la política, ni por entrar en el Ministerio de Cultura pero, de pronto, me encontré con que me ofrecieron la dirección general, en un momento, además, en que a mí se me había hundido el proyecto de una película en que había puesto toda la pasión, tiempo y dinero que se puede poner. Era un proyecto que se llamaba *La mujer en la luna*, pero que no trataba, como la de Fritz Lang de los años treinta, de cohetes y planetas, sino de una mujer actual. Era una contrafigura de *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980). De hecho, poco después de hacer esta última, Pilar Miró y yo nos encontramos tras una proyección de *Gary Copper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) y le pregunté qué iba a hacer, y me dijo que una película sobre un hombre. Ella me preguntó lo mismo y yo le dije que otra sobre una mujer. Era *La mujer en la luna*, que finalmente se hundió por una serie de razones tremendas y mezquinas, y esta es una de mis grandes frustraciones profesionales. Creo que hubiese llevado mi carrera profesional por otro lado completamente distinto. Hecho este excursus, y de vuelta a la pregunta, todo comenzó con una llamada del ministro Javier So-

lana, cuando Pilar Miró acababa de dimitir, que me ofreció la dirección general de Cine. Yo me quedé a cuadros. Consulté con mi mujer de entonces y mis amigos y, tras debatir con mis íntimos y pensarlo mucho, acepté. Fue un trabajo apasionante, al que me dediqué en cuerpo y alma, y me lo pasé muy bien haciéndolo.

En ese momento yo estaba realmente interesado en la revitalización de una industria que estaba emergiendo de la nada. Durante el periodo de UCD en el gobierno el cine español había sido un desastre, y la política que Pilar Miró había puesto en marcha a mí me gustaba y estaba de acuerdo con ella. Yo me lo tomé muy en serio, eran temas que conocía bien, pues ya tenía experiencia y conocimiento en toda la industria cinematográfica. Además, personalmente, me supuso la única excusa real para abandonar *La noche del cine español*, que tenía pinta de no acabarse nunca, ya que cada día descubría más cosas, el programa se alargaba y no había manera de ponerle punto final.

**No hubiese sido, pese a todo, una mala idea continuar con el programa.**

Yo dejé mucho material grabado, un equipo que lo hacía muy bien, con dos realizadores que eran estupendos. Además, en *La noche del cine español* quedaban buenos ayudantes y Fernando Lara como asesor. Yo creo que habría seguido muchos años más si no me hubiesen ofrecido algo tan tentador como el ICAA en ese momento.

**La década de los ochenta fue un período con muchos cambios para el cine español.**

Sí que lo fue. Lo cierto es que yo creo que en mi primer año en el ICAA tuve mucha suerte. Fue en el que aparecieron películas como *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986), *La mitad del cielo* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1986), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *La guerra de los locos* (Manolo Matji, 1986) o *Tata mía* (José Luis Borau, 1986). Con esas películas resultaba muy fácil ser director general y defender el cine español.

**Este primer año como director general, además, coincidió con el primer año de celebración de los premios Goya.**

Sí, unos meses después de llegar al cargo de director general se celebraron los primeros Goya en el Teatro Lope de Vega en la Gran Vía, que ganó *El viaje a ninguna parte*. Arrasó Fernando Fernán Gómez con los premios a Mejor Película, Dirección, Guion y demás. Por desgracia, el actor y director no acudió a la gala y la ceremonia nació con un poco de polémica por su ausencia. Eso sí, estuvieron los reyes y se proyectó una copia muy bien restaurada de la Filmoteca Española de *La aldea maldita* (Florian Rey, 1930) con un concierto que dirigió Pepe Nieto para la presentación de esta película.

En general en esos años hubo mucho movimiento cinematográfico. Se produjo rápidamente el fenómeno de internacionalización de Pedro Almodóvar, que fue muy importante y clave para todo el cine español. Yo tuve una participación pequeña pero directa en aquello, pues apoyé de forma explícita la idea de que los Almodóvar montaran su propia productora. Ellos habían hecho con Andrés Vicente Gómez la película *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), y yo les animé mucho a que diesen el salto y formasen El deseo para producir ellos directamente *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987). Recuerdo que poco después de entrar yo en el Ministerio, fuimos a una semana del cine español a Nueva York, con *Matador*, y allí lo que pasó con esta película y Carmen Maura fue tal que pensé que apostar por Almodóvar era algo obligado. ¡Recuerdo que la gente nos paraba por la Quinta Avenida! En el aeropuerto de Nueva York le dije a Agustín Almodóvar que en octubre tenía que haber otra película de Pedro y me dijo que tenían un proyecto, con un guion aún no muy avanzado, pero que estaban intentando levantar la productora y que les llevaría un tiempo, no estaban preparados para llegar a la comisión. Le insistí mucho que, antes de Navidad, hacía falta una película de Pedro y le pedí que presentara a la comisión del proyecto lo que tuviese y en el estado en que estuviese. Y le prometí que

yo le ayudaría a defenderlo. Realmente una nueva película de Almodóvar en ese momento ayudaba a todo el cine español. Yo siempre he sido partidario de hacer este tipo de cosas: una política —si se quiere— voluntarista, pero que permitía que no se quedase un buen proyecto en el camino.

**La ECAM es otra de las instituciones a la que se ha dedicado en las últimas décadas.**

En realidad, también fue azarosa su fundación. En ese momento yo estaba acabando la sonorización de *La Regenta* y estaba intentando levantar una película, que se llamaba *La mujer que ganó la guerra de España*, un proyecto que yo quería mucho. El guion se ambienta en San Sebastián durante los tres años de la Guerra Civil, en una familia de derechas, compuesta por mujeres porque vivían en la retaguardia. Era una historia remotamente inspirada en la juventud de mi madre; los tres personajes eran mi madre, mi abuela y mi bisabuela, refugiadas del *terror rojo* en la retaguardia. La narración comenzaba con un prólogo en el Frente Popular de Madrid y un epílogo en el Madrid tomado ya por los nacionales en el año 1939. Era un proyecto muy ambicioso, que me apetecía mucho hacer, pues me resultaba muy interesante hablar de ese mundo de la retaguardia, de las mujeres que habían sido nuestras madres. Pero no hubo manera. Fue una época difícil.

Y, en este penoso contexto, me ofrecieron fundar la escuela y dirigirla. De hecho, se trataba de un proyecto que Jesús Martínez León y yo habíamos ideado unos años antes, por encargo de, si no recuerdo mal, la SGAE y Caja Madrid. Lo llegamos a presentar y nos aceptaron el borrador y nos pagaron, pero no volvimos a saber nada. Luego me había metido en la producción de *La Regenta*, había rodado fuera de Madrid mucho tiempo y, entre medias, se gestionó el patronato con la SGAE, la Comunidad Autónoma de Madrid y la Academia de Cine para montar la ECAM. Y, entonces, me ofrecieron en firme la dirección. Era un proyecto muy bonito e ilusionante que no se podía rechazar.

**Cuando puso en marcha la ECAM, en su idea originaria ¿tenía en mente algo similar a la Escuela Oficial de Cine?**

Sí, pero nos dimos cuenta rápidamente que los tiempos habían cambiado. Había cosas como la división por especialidades que sí que mantuvimos de la vieja Escuela de Cine. También, por ejemplo, considerábamos acertado que la duración fuera de tres cursos. Y algo que luego ha sido central como era la importancia de las prácticas como eje del aprendizaje. También conservamos la necesidad de los exámenes de acceso, ya que la cantidad de solicitudes era inmensa. En fin, sentíamos que todo había cambiado y que ni el cine era el de la década de los sesenta ni los alumnos eran los estudiantes que nosotros fuimos. Sin embargo, es cierto que teníamos presente a la EOC, aunque fuese como semilla.

**El cambio parece algo lógico, pues habían pasado cuatro décadas.**

Sí, además nos pilló todo el proceso de la transición tecnológica. Por ejemplo, recuerdo que para la especialidad de montaje llamé a Pablo del Amo que, en ese momento, era el indiscutible montador número uno, respetado por todos por su filmografía. Del Amo, una mañana, me dice que en su especialidad de edición no entraría el nuevo programa Avid. Yo intenté explicarle que si bien me parecía importante que los alumnos montasen en moviola había que darles lecciones y nociones de Avid, pues ya entonces el montaje digital se imponía. Ciertamente, Almodóvar, por ejemplo, aún montaba en cine, también yo monté en moviola *La Regenta*, pero ya quedaban muy pocos cineastas que utilizasen el sistema tradicional. Le insistí en ese proceso de cambio de analógico a digital, con una doble formación, pues la moviola les daría el poso necesario, pero los estudiantes en su futuro tendrían que trabajar con Avid. Pablo se negó en rotundo y no pude contar con él. Fue duro, pero debíamos intentar acomodarnos a ese cambio tecnológico que ya se intuía.

Aun así, tuvimos en líneas generales una gran fortuna con el profesorado. Podríamos decir que eran muy buenos profesores. Fijaos que en la especialidad de dirección empezaron, nada menos, que Montxo Armendaritz y Víctor Erice.

**¿Cómo ve el futuro de las escuelas de cine? ¿Se atreve a formular una predicción?**

Creo que las escuelas han sido un éxito rotundo. El otro día, en San Sebastián, charlaba con personal de la ESCAC, que son amigos míos, y me decían que el cine y las series que se están realizando ahora no se entiende sin la ECAM y la ESCAC. Y yo también creo que es verdad. Las escuelas siguen teniendo futuro, y creo que el problema es que lo que ha cambiado mucho es el alumnado y lo que quieren hacer. La cinefilia ha cambiado radicalmente. Recuerdo una anécdota que me contó en su día Santos Zunzunegui, tras impartir su primera sesión de la asignatura Historia del Cine, donde les puso a sus alumnos *L'espoir* de André Malraux (1940). Al final de la clase se le acercó uno de ellos y le dijo que si ese era el tipo de películas que iba a poner en su clase, para no acudir más.

**Y, después de muchos años, de nuevo al mismo barrio y a otro palacio madrileño.**

Curiosamente, la actual sede de la Academia es otro palacete, ubicada ahí desde 2007. Lo cierto es que este edificio es extraordinario y permite desarrollar muchas actividades. Como sabéis, estoy en la Academia desde el primer momento porque coincidió que el momento de su nacimiento, en el curso 1986-1987, yo estaba en la dirección general en el ICAA. Cuando aún no estaba completamente cerrado el proyecto, los miembros de la primera junta provisional de la Academia vinieron al Ministerio y al ICAA, y solicitaron una subvención para poner en marcha la idea de la Academia. Yo era el que estaba ahí, como director general, el que recibí a aquella primera junta, y recuerdo muy bien que gestioné una primera subvención de diez millones de pesetas que, por entonces, estaba realmente bien. Mu-

chos años después presido la institución que ayudé a crear. Por medio ha pasado toda la vida [risas].

### ¿Cómo es el día a día en la Academia?

Hay mucho trabajo. Y eso que, por suerte, yo he heredado la Academia en un estado muy bueno, está muy bien organizada, con un equipo técnico magnífico y la práctica totalidad de sus trabajadores lo hace muy bien, con mucho conocimiento y capacidad, y es algo que facilita las cosas y que todo fluya. Pero es verdad que hay muchas tareas, ya que se organizan muchísimas actividades, y hay que estar de manera más o menos activa. Realmente estoy muy contento porque creo que merece la pena arrimar el hombro, y el equipo anterior, sin duda, levantó la Academia y la ha puesto en un punto alto.

### ¿Qué tal están saliendo los proyectos actuales de residencias? ¿Está contento?

Sí que lo estoy. Creo que están saliendo muy bien. De ahí saldrán trabajos muy interesantes. Han acabado tres promociones ya, una película como *La maternal* (2022) de Pilar Palomero, ha salido de ellas, y hay perfiles muy buenos. He estado en encuentros que se han hecho entre las promociones y todos los alumnos estaban muy felices. Es una sensación que también tengo en la Academia, que los empleados están contentos, trabajan a gusto y son muy competentes. Hay un genial ambiente, muy grato para trabajar.

### Hemos conversado sobre formación y cinefilia, pero apenas sobre su obra cinematográfica

¡Como tantas otras cosas, mis películas también han sido fruto del azar! [risas]. Hasta una de las últimas obras que he podido hacer, un do-

cumental sobre Carmen Maura, me llegó por azar tras una llamada inesperada. He intentado hacer películas, pero aquí creo he tenido muchas veces mala suerte y no lo he conseguido. No es algo que lleve mal, pero es cierto que es una marca en el capítulo de frustraciones que tiene uno en la vida.

### Por suerte sí hemos podido disfrutar de algunas que sí llegaron a concluirse, como *El hombre de moda*.

Sí, pero las que he concluido han llegado con muchas dificultades, en general, sin poder hacerlas como yo quería. Sinceramente yo creo que hay un aspecto de la figura del director del cine que yo no cubro o no sé desempeñar. Creo que no sé moverme en ese terreno, y no sé por qué, porque sí he sabido moverme bien en otros que pueden parecer complejos. Igual es mucho más difícil ser director general del ICAA, de una escuela de cine o mantener reuniones con ministros como Esperanza Aguirre o Miquel Iceta (por poner ejemplos) que

Imagen 2. Fernando Méndez-Leite durante un momento de la entrevista en el Café Gijón



ser director de cine y, sin embargo, yo todo eso lo he hecho bien y con buena fortuna. Sin embargo, a la hora de vender mis proyectos artísticos —y es algo que sigue pasándome— no consigo hacerlo bien y suele acompañar la mala suerte. Quizás es algo que tenga que ver con mi carácter o personalidad, o el complejo de culpa o el de impostor, que por mi parte es muy agudo. Siempre he pensado: «¡Qué hago yo aquí, si este es mucho más listo que yo!». El complejo de impostor me ha acompañado siempre. Recuerdo que llegaba a la Escuela de Cine, escuchaba a mis compañeros y yo pensaba que debía volverme a la Facultad de Derecho.

**Pero obras como la serie *La Regenta* (1995) o el largometraje *El hombre de moda* (1980) hablan por sí mismas del buen hacer del director que está detrás.**

Eso demuestra que consigo hacer las cosas [risas]. Pero creo que podrían haberse hecho mejor con un poco de fortuna. De *La Regenta* estoy muy satisfecho, aunque es cierto que siempre en una película se ceden aspectos y se echan de menos sugerencias que no se han hecho finalmente como se quería en un principio. El invierno pasado la volví a ver y pensé que había cosas que estaban muy bien. Ciertamente cambiaría algún aspecto, cortaría algún momento, pero, en general, el resultado lo firmo completamente.

En *La Regenta* creo que hay algunos momentos realmente muy logrados y bien contruidos. Pienso mucho en el excelente trabajo de Gil Parrondo. Lograba con muy poco construir toda la atmósfera que pedía la adaptación de la novela. Sin duda, el aspecto más difícil de todo el proceso era lograr condensar la obra de Clarín. Especialmente me gusta mucho el segundo capítulo de la serie, donde se desarrolla gran parte de la trama principal.

Por otro lado, *El hombre de moda* es un film que, visto ahora, creo que revela su producción humilde en sus recursos, pero también muestra bien esa sociedad madrileña de finales de los años setenta. Eso sí, esta película se filmó con enorme pobreza y unas condiciones durísimas. Yo trabajaba en televisión y había pedido un permiso especial que no

me concedieron y teníamos que rodar en los huecos y tiempos muertos de actores y del equipo. Fue un rodaje complejísimo. Nos faltaba tanto presupuesto que recuerdo que una tarde precisamente aquí, en el café Gijón, andaba desesperado porque necesitábamos un actor nuevo, porque alguien nos acababa de abandonar. En ese momento entró Pep Munné y me acerqué a él y le tuve que pedir el favor que al día siguiente hiciera un pequeño papel para la película. Tenía que hacer de hermano de Xabier Elorriaga y no se parecían físicamente en nada. Afortunadamente Pep me dijo que sí. ¡Tales eran las condiciones en las que rodábamos!

**Uno de los grandes aspectos de *El hombre de moda* es cómo dialoga la película con otra de sus pasiones como es la literatura.**

Sí, ese diálogo entre cine y literatura era algo que estaba muy presente en el cine europeo de los setenta. Pero la inclusión de citas literarias resulta muy difícil de hacer en un largometraje para que no quede falso o pedante. Pero ahí me ayudó mi experiencia como profesor, que ya era muy dilatada para cuando hice la película, pues yo ya llevaba trece años dando clase en la cátedra de cine de Valladolid. Tenía conocimiento del mundo de la docencia, de los comportamientos de los alumnos, y la dificultad estaba en las citas literarias en cómo se enmarcaban en la narración de toda la película y creo que quedó bien. Muy frecuentemente, cuando aparece una cita literaria, o una cita cinéfila en un largometraje, puede resultar impostado, pero no creo que dé esa sensación en *El hombre de moda*.

**Sus últimos largometrajes son de nuevo sobre cine: el cine dentro del cine. Los documentales como el realizado sobre el productor Elías Querejeta (*El productor*, 1990), o los de las actrices Ana Belén (*La corte de Ana*, 2020), o el ya comentado sobre Carmen Maura (*¡Ay, Carmen!*, 2018).**

Sí, como os decía algunos de los trabajos han surgido del azar, y otros de mi amistad hacia los personajes centrales de los mismos. De algunos me

siento más contento, pero sí, en todos ellos el cine está dentro del cine.

**Como crítico de cine que ha sido durante tantos años y en distintas publicaciones, ¿cómo ve el estado de la crítica cinematográfica actual respecto a tiempos pretéritos?**

Mal. Es algo difícil. Yo siempre he hecho y sigo haciendo crítica y escribiendo sobre cine. Creo que el abandono de la crítica tiene que ver con la crisis de las publicaciones. Muchas de ellas te fuerzan a espacios reducidos, con ciertos condicionamientos publicitarios y comerciales cada vez más absurdos. Cuando escribía en *La Guía del Ocio* o en *Fotogramas*, muchas veces te llamaban para encargarte algo y te preguntaban sobre las estrellas que les ibas a poner: si decías que darías cuatro estrellas te daban la crítica, pero sí afirmabas que pensabas marcar solo una estrella, ya no te la ofrecían. Yo creo que no vale para nada una crítica que no sea libre, extensa y en profundidad. Pese a mi edad y mis dolores de espalda, yo mantengo un gran entusiasmo y me leo todos los periódicos y demás publicaciones cuando llegan festivales como el de Cannes, San Sebastián, Valladolid o Venecia. Pero, desgraciadamente, muchas veces veo que las películas que están en la portada —de las que se habla— solo pueden llegar a interesarme mínimamente. Por ello, a veces, lo que leo en la crítica no me parece del todo fiable.

**Para terminar, Fernando, ¿siempre le ha apasionado el cine español?**

Lo cierto es que cuando era niño y conforme crecía me entusiasmaba el cine español. Me encantaba ir a las salas a ver alguna de esas películas. Ya digo, no recuerdo la cantidad de veces que vi *Manolo*, *guardia urbano* o *Historias de la radio*. Luego, tras mi paso por la EOC sentí desapego por el cine español, aunque seguía viendo todas las películas que podía. Es cierto que algunas de aquellas películas producidas en los sesenta me parecían horribles. Se daba la situación que en las cenas de amigos yo era el único que había visto la mayo-

ría de los largometrajes que se hacían en España y, claro, en más de una ocasión arremetía contra alguno de los títulos porque me parecían irritantes no solo por el punto de vista político sino también por su perspectiva social y moral. Sin duda, de mi círculo de amistades, yo era el que más películas españolas veía y, creo, al mismo tiempo el que mantenía un discurso más crítico.

Por eso, una cosa que no comparto es cierta mitificación que se hace desde la investigación de todo el cine español. El cine español es, sin duda, interesantísimo como fuente de conocimiento y como reflejo de la sociedad en que se ha producido ese cine. Pero eso no implica que los cineastas nacidos en España fueran todos ellos y en todas sus películas brillantes. Es un tema espinoso, pero pienso que en más de una ocasión algunos jóvenes investigadores o críticos están construyendo un relato algo engañoso. No creo que haya ningún problema en decir que una u otra película española es mala o malísima.

Dicho esto, el cine español actual se encuentra en una posición magnífica. Ciertamente siempre ha habido películas excelentes, hasta en los momentos más difíciles del franquismo, y muchas más desde la llegada de la democracia. Tengo mucha suerte de presidir ahora la Academia cuando ha habido una temporada como la actual, con películas maravillosas como las de Rodrigo Sorogoyen o Carla Simón. Pienso que se presenta un futuro cercano muy prometedor. Sin duda, el cine español goza de buena salud.

---

Nos despedimos en la puerta del Café Gijón en una de las pocas tardes lluviosas de Madrid. Él camina por el paseo de Recoletos hacia la plaza de Colón, en dirección a la Academia de Cine. Nosotros esperamos unos segundos a que escampe en el toldo del restaurante, lo justo para que un camarero del café Gijón salga a preguntarnos: «¿Era el nuevo director de la Academia de Cine?». Sí, Fernando Méndez-Leite, cincuenta años de cine español marcados por el azar. ■

## NOTAS

---

- \* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *FICMATUR. La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788). Asimismo, este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

## PELÍCULAS Y AZAR. FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, UNA VIDA DE CINE EN LAS CALLES DE MADRID

### Resumen

Fernando Méndez-Leite es director de cine, guionista y profesor. Fue estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Ha dirigido *El hombre de moda* (1980) y la serie de RTVE *La regenta* (1995) sobre la novela homónima de Leopoldo Alas Clarín, entre otros trabajos. Fue, además, fundador y director de la Escuela de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid y es desde el año 2022 director de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

### Palabras clave

Madrid; Escuela Oficial de Cinematografía; ECAM; Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; Cine español; Fernando Méndez-Leite.

### Autores

Elios Mendieta Rodríguez es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga. Actualmente es contratado postdoctoral Margarita Salas en la UCM, con estancia en la Universidad de Granada. Es autor de la monografía *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) y tiene otro volumen en prensa titulado *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún*, que se publicará en Guillermo Escolar Editor. Sus áreas de investigación son la Literatura comparada y la Historia del cine. Ha publicado artículos en revistas indexadas académicas y pronunciado conferencias nacionales e internacionales sobre diferentes cineastas. Colabora en *El Confidencial* y en la revista *Letras Libres*. Contacto: [Eliosmen@ucm.es](mailto:Eliosmen@ucm.es)

Luis Deltell Escolar es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: [ldeltell@ucm.es](mailto:ldeltell@ucm.es)

## FILM AND CHANCE. FERNANDO MÉNDEZ-LEITE, A LIFE IN CINEMA ON THE STREETS OF MADRID

### Abstract

Fernando Méndez-Leite is a cinema director, screenwriter, and teacher. He was a student at the Official School of Cinematography (EOC) in Madrid. He directed *El hombre de moda* (Man of Fashion, 1980) and the RTVE show *La regenta* [The Female Regent] (1995) based on the novel of the same name by Leopoldo Alas Clarín, among other works. In addition, he founded and was principal of the Community of Madrid's School of Cinema and Audio-visual Arts (ECAM) and, since 2022 has been director of the Spanish Academy of Cinematographic Arts and Sciences.

### Key words

Madrid; Official School of Cinematography; ECAM; Academy of Cinematographic Arts and Sciences; Spanish Cinema; Fernando Méndez-Leite.

### Authors

Elios Mendieta Rodríguez holds a PhD in literary studies from the Complutense University of Madrid and a degree in journalism from the University of Málaga. He is currently a Margarita Salas postdoctoral fellow at the UCM, with a residence at the University of Granada. He is the author of the monographs *Paolo Sorrentino* (Cátedra, 2022) and *Memoria y guerra civil en la obra de Jorge Semprún* (Guillermo Escolar, 2023). His areas of research are the relationship between cinema and literature and the history of cinema. He is a contributor to *El Confidencial* and *Letras Libres*. Contact: [Eliosmen@ucm.es](mailto:Eliosmen@ucm.es)

Luis Deltell Escolar is a full professor at the Complutense University, Madrid. He is co-director of the Complutense's ESCINE research group, a group dedicated to cinematographic studies. His field of research focuses on the history of the image, cinema, and the analysis of new information technologies. Furthermore, he has directed several documentaries and short films, which have won him a score of international prizes. He was visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. Currently he is working on the project about audiovisual fiction in the Community of Madrid (*La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788). Contact details: [ldeltell@ucm.es](mailto:ldeltell@ucm.es)

**Referencia de este artículo**

Mendieta Rodríguez, E., Deltell Escolar, L. (2023). Películas y azar. Fernando Méndez-Leite, una vida de cine en las calles de Madrid. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 153-170.

**Article reference**

Mendieta Rodríguez, E., Deltell Escolar, L. (2023). Film and Chance. Fernando Méndez-Leite, a Life in Cinema on the Streets of Madrid. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 153-170.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

