

YUYI BERINGOLA: OFICIOS DEL CINE LOS OJOS QUE TODO LO VEN: EL PAPEL ESENCIAL DE LA *SCRIPT* EN LA CONTINUIDAD FÍLMICA UN DIÁLOGO CON YUYI BERINGOLA

GUILLERMO LÓPEZ ALIAGA*

guillermo.lopeza@umh.es

Fecha de recepción: 30/04/2025
Fecha de aceptación: 13/01/2026



Imagen 1: Yuyi Beringola. Fuente: elaboración propia

*Guillermo López Aliaga (Alicante, 1985) es Doctor en Arte por la Universidad Politécnica de Valencia. Desarrolla su labor docente e investigadora como profesor asociado en el Área de Estética y Teoría de las Artes del Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

1. INICIOS Y TRAYECTORIA PROFESIONAL

Guillermo López Aliaga: ¿Cómo fue tu primer acercamiento al mundo del cine?

Yuyi Beringola: Mi abuelo ya se dedicaba al cine, era director de fotografía, y fue una de las primeras personas que hicieron un cortometraje de animación con *stop motion* en España. El corto se llamaba *El intrépido Raúl* (1936) y casualmente lo recuperamos hace poco, porque se proyectó en la Filmoteca española, y lo pudimos ver. Se hizo antes de la guerra y era una película muy cortita, en blanco y negro. Por otra parte, mi padre era foquista y mi madre era peluquera, aunque empezó muy tarde a trabajar. Cuando yo tenía unos siete años, ella decidió que tenía que ponerse a trabajar, y como le gustaba mucho el tema de los pelos, hizo un curso de peluquería. Una amiga suya, cuyo marido era segundo operador de cámara, le animó a meterse en cine. Por aquella época existía el Sindicato Vertical y tenías que ir progresando, desde meritoria a auxiliar, etc. Entonces, entró en una película en Almería y ese fue el primer rodaje al que yo fui en mi vida. Mi madre me llevó allí, aunque yo no tenía ni idea de dónde iba, porque era muy pequeña. Así que me hizo madrugar muchísimo y nos fuimos al rodaje. Y, de repente, yo llegué a aquel mundo, en el que se estaba haciendo una película del oeste, con un decorado fascinante, especialmente para un niño. ¡Imagínate! Cualquiera se hubiera enamorado de eso. Recuerdo que los figurantes iban vestidos de mexicanos y que había un grupo de gente con una cámara, aunque yo no sabía muy bien qué es lo que hacían. También había un director de fotografía con una lupa, mirando con ella hacia el sol, y yo me preguntaba qué estaría haciendo, y en un rincón estaba un chico, sentado en una silla, trabajando en un guion. El caso es que a mí me pareció muy interesante lo que estaba haciendo, aunque no sabía qué era, y hablando con mi madre le dije que quería ser como ese chico, a lo que ella me respondió que a ese trabajo se le llamaba *script*. Yo no sabía ni lo que hacía ni nada, pero el mundo del papel y el lápiz siempre me ha gustado mucho y decidí que yo quería ser eso. Esto la verdad es que me ayudó mucho en mi vida, porque me ofreció una meta que alcanzar. Yo estudiaba para llegar a ser *script*, la Escuela de Cine había desaparecido y no tenía mucho interés en hacer una carrera, tenía muy claro que quería dedicarme a eso. Además, sabía que si quería ser *script* tenía que hablar idiomas, así que cuando terminé de estudiar COU mis padres me dijeron que tenía un año sabático para hacer lo que quisiera y me fui a Inglaterra a aprender inglés. Cuando regresé a España, estaba decidida a entrar en el medio, aunque a mi madre esto no le hacía ninguna gracia. El caso es que ella se fue a rodar de exteriores, no recuerdo muy bien el qué, y mi padre, que iba a hacer una película muy pequeñita con un director novel, habló con alguien del equipo y consiguió que me dejaran ir. En aquella época ni te pagaban, ni Seguridad Social ni nada. Ibas y estabas allí, pero aprendías. Además, en esas películas siempre había muchísimos meritorios en todos los departamentos, porque era gente que ayudaba. Entonces, me tocó la suerte de que en esa película estaba como *script* Isabel Mulá,¹ que era una de las mejores *scripts* que ha habido en este país. Así que yo llegué allí, y aunque era muy tímida, desde el minuto uno me entendí

¹ Isabel Mulá es una importante *script* de cine español que comienza su carrera en el año 1965. Entre su prolífica filmografía se encuentran películas como *¿Quién grita venganza?* (1968), *El hombre de una tierra salvaje* (1971), *El anacoreta* (1976) o *La escopeta nacional* (1978).

perfectamente con ella. La verdad es que fue un gran regalo. Los actores de esa película, que se llamaba *De fresa, limón y menta* (1976), eran Carmen Maura y Emilio Gutiérrez Caba y el director, Miguel Ángel Díez. Fueron todos encantadores. El caso es que yo me llevé tan bien con Isabel que en la siguiente película que le salió, la cual era una producción americana, me preguntó si me quería ir con ella y le dije que sí. Así que nos fuimos a hacer una película, llamada *Nido de viudas* (1976), dirigida por un director cubano llamado Tony Navarro, con actrices importantísimas de aquella época, todas muy mayores, como Valentina Cortese o Patricia Neal. Actrices de toda la vida. Rodábamos en un monasterio, en Lupiana, y allí que me fui yo con Isabel a seguir aprendiendo. Lo pasamos fenomenal. Eso sí, a mitad de la película la producción se paró, porque no había dinero, algo que pasaba mucho antes. De hecho, a mí me ha pasado bastante. Pensamos que nunca más se volvería a retomar, pero el productor consiguió dinero y conseguimos terminarla. Cuando acabé con esa película, no recuerdo muy bien cuándo fue, un día iba en un autobús y me encontré con alguien que había estado de meritorio en una de esas películas y me dijo que iba a hacer un proyecto con José Luis Garci que se llamaba *Solos en la madrugada* (1977), y le pedí si podía meterme de alguna manera para ir de meritoria de la *script*, que se llamaba Lucía Martín. Además, era la última película de Lucía, ya que se iba a jubilar. Conseguí entrar, el productor era José María González Sinde, más tarde rodé con él como director *Viva la clase media* (1980). Después de esa, hice otra película con Margarita Fernández, la cual en principio la iba a hacer Isabel Mulá, pero por alguna razón esta dijo que no la hacía. Hablé con Margarita y me llevó con ella a trabajar. Con Margarita también aprendí muchísimo.

G. L. A.: ¿Cuándo y cómo diste el salto de meritoria a *script*?

Y. B.: Después de 2 años trabajando de meritoria no sé muy bien cómo ni a través de quién, me llamaron para hacer una película muy pequeñita, *La sombra de un recuerdo* (1977), dirigida por un director novel que se llamaba José Antonio Barrero. Esta fue la primera de todas las películas en las que hice de *script*. Yo sabía poquísimo y, la verdad, es que no sé ni lo que hice (risas). La siguiente, la cual iba a estar producida por la misma productora, la dirigía un ayudante de dirección que daba el salto a director, José Luis Valdivieso. La película se llamaba *Habibi, amor mío* (1978) y tuve la suerte de que en ella estaba como director de fotografía Carlos Suárez y, junto a él y José Luis Valdivieso, que había estado toda la vida de ayudante de dirección y sabía muchísimo, pude aprender una barbaridad, porque claro, yo en las primeras películas sabía muy poco. La realidad es que yo me había “tirado a la piscina” y hacía lo que podía. Tuve mucha suerte porque en el oficio de *script*, hasta que no lo haces tú misma, no llegas a saber muy bien cuáles son los problemas que te pueden llegar a surgir. No sé si fue inmediatamente o un poco de tiempo después, me llamaron para hacer *La Sabina* (1979) con José Luis Borau. Ese fue como mi toque de suerte, digamos, porque era una película más grande, el guion estaba muy bien y, además, la dirigía José Luis Borau, que era maravilloso y que sabía todo del cine. Además, de alguna manera me “adoptó”. Recuerdo que el primer día me dijo que me pusiera a su lado y que no me moviera. Yo, cuando tenía dudas, le preguntaba por qué hacía las cosas de una forma o de otra y él me lo explicaba todo. Me llamaba “Yuyícula”. Yo era vegetariana en aquella época y comía muy poco, y él decía que por las noches yo sobrevolaba el rodaje y le chupaba la

sangre al equipo, porque no era posible que comiera tan poco y tan mal y estuviera tan bien (risas). ¡Nos reíamos mucho! Además, trabajaba en esa película como ayudante de dirección Pepe López Roderó, que es un grande de esta profesión. Era una coproducción con Suecia en la que participaba una actriz americana llamada Carol Kane² y los protagonistas eran Jon Finch³ y Ángela Molina. Fue un rodaje maravilloso en el sur de España. Para mí esta película fue una bendición, porque ya empecé a trabajar muchísimo.

G. L. A.: ¿Qué enseñanzas sobre el oficio aprendiste de tus maestras?

Y. B.: Yo aprendí todo de mis maestras, absolutamente todo, porque por mucho que leas y por mucho que estudies el *racord*, hasta que no te pones a hacerlo, no tienes ni idea de cómo se hace. No sabes ni qué tienes que hacer cuando llegas a un rodaje. Con Margarita aprendí muchísimo, pero Isabel fue la que me enseñó y me explicó cómo se tenía que hacer cada cosa y por qué... Además, en aquella época las *scripts* hacíamos el parte de cámara, en el que poníamos los metros de película que se gastaban en el rodaje de cada toma para tener un control sobre el material, un trabajo que luego pasó a realizar el equipo de cámara. Recuerdo que me decía: “Si el actor dice la frase estando sentado, luego tiene que volver a repetirla sentado en el siguiente plano, no puede decirla de pie. Esto es muy importante”. Me enseñó todo lo que sé. En aquella época, además, iba a montaje y ahí aprendes un montón, porque ves qué sentido tiene lo que haces. Con Margarita también aprendí mucho, me explicó el salto de eje maravillosamente bien. También hubo otras *scripts* de las que aprendí, pero estas dos, sobre todo, fueron las que más me enseñaron. Lucía Martín me ayudó bastante. Recuerdo que me decía: “Cuando ruedes una secuencia en la que un personaje esté leyendo una revista, doblas la punta de la hoja para que sepas en qué página tienen que estar siempre”. Pequeños trucos que, quieras que no, te ayudaban mucho a realizar tu trabajo. Cuando me llamaron para hacer la película de *script*, no recuerdo muy bien si sentí mucho vértigo, pero supongo que estaría acojonada (risas). Además, con lo tímida e insegura que soy; pero es verdad que con esos aspectos siempre me apoya mucho el equipo. Y en esa época, como no había todavía *combo*, el equipo de cámara y los ayudantes de dirección me ayudaron un montón. Aprendí muchísimo con todos esos proyectos. Otra cosa que recuerdo que me enseñó Isabel es a hacer una *escaleta* o los partes de montaje, los cuales hacíamos a máquina. Además, para hacer estos últimos ella seguía el sistema americano, que en aquella época nadie usaba aquí en España, ya que era un informe tremendamente completo. Ese sistema de trabajo ya lo fui arrastrando a lo largo de mi carrera. Sin embargo, este sistema, por ejemplo, Lucía no lo usaba, ella hacía el parte de cámara y nada más.

G. L. A.: Otra directora con la que trabajas, a principio de los ochenta, fue Pilar Miró. ¿Cómo fue vuestra relación profesional?

²Actriz de origen estadounidense de cine, teatro y televisión, nominada al Premio Oscar a mejor actriz por su trabajo en *Hester Street* (1975).

³Actor de teatro y cine de origen inglés popular por sus interpretaciones de Shakespeare. Trabajó a las órdenes de prestigiosos directores como Alfred Hitchcock o Roman Polanski.

Y. B.: Con Pilar tuve un enamoramiento desde el día uno, en aquella época rodar con una mujer no era lo normal, pero la verdad es que llegué a *Gary Cooper, que estás en los cielos...* (1980) acojonada. No recuerdo si me llamó Miguel Ángel Díez, que era el primer ayudante de Pilar, o Marisol Carnicero, para que fuera de *script*, y había oído tantas cosas sobre ella que, francamente, estaba un poco asustada. Preparé la peli en la oficina, porque en aquella época trabajábamos en la oficina, y encontré un gazapo en el guion. No recuerdo bien qué era, alguna tontería. Este tipo de fallos ocurren muy a menudo, porque cuando a nosotros nos llegan los guiones, como se han hecho muchas versiones, a veces se quedan cosas de las versiones anteriores que están mal. El caso es que encontré algo y fui a decírselo a Pilar, que parecía muy seria cuando no la conocías, a lo que ella me respondió: “Vale, bien...”. Cuando me fui, luego me dijo Miguel Ángel que la había impresionado. Lo nuestro fue una historia muy bonita, tuvimos una relación epistolar, a las dos nos gustaba mucho escribir cartas y de vez en cuando nos escribíamos. Hicimos *Gary Cooper, que estás en los cielos...*, la cual rodábamos en su casa, porque era una película que producía ella misma, con Matas, pero parte de la producción era suya. Recuerdo que me pasaron cosas muy graciosas como, por ejemplo, cuando un día dijo, voy a poner música, y puso la canción “The Way we were” (1973). Para mí, uno de mis directores favoritos es Sydney Pollack y le dije a Pilar que me encantaba, a lo que ella me respondió que a ella también le gustaba muchísimo (risas). ¡Teníamos muchas cosas en común! Me llamó para todos sus proyectos y los que no hice fue porque no pude por otros compromisos. Yo a Pilar la quería mucho y la admiraba... Era mujer, directora y de las buenas... Todavía hoy la echo de menos.

G. L. A.: En los años ochenta trabajas con Jaime Chávarri en *Las bicicletas son para el verano* (1984).

Y. B.: Maravillosa película y maravilloso Jaime, con el que siempre me he llevado fenomenal. Para mí es un director con el que siempre he trabajado muy a gusto, de hecho, me llamó para su última película, pero no pude participar en ella. Es un tipo encantador, muy simpático y también muy culto. Era un gusto rodar con Jaime y esa película fue deliciosa. Hicimos varias pelis juntos.



Imagen 2: Yuyi Beringola junto a Luis García Berlanga. Fuente: Yuyi Beringola

G.L.A.: Y, en 1985, *La vaquilla, nada más y nada menos que con don Luis García Berlanga*.

Y. B.: Cuando me llamaron para esa película no daba crédito. No tengo palabras, ¡qué guion! Fue impresionante. Además, un equipo maravilloso, con rodaje en exteriores, los

actores... Fue difícil para mí porque Berlanga rodaba plano secuencia. Era muy fácil, por un lado, pero muy difícil por otro. Además, Berlanga, que era muy gracioso, me decía: “No te confíes, porque luego voy a hacer planos cortos”. Siempre nos decía lo mismo al ayudante de dirección, Miguel Gil, y a mí, aunque luego casi nunca los hacía (risas). Llegábamos a las ocho de la mañana, montaba la grúa e iba pensando en el plano. Era una verdadera obra de arte lo que hacía, pero nos pasábamos ensayando horas y horas con los actores, sus posiciones, las posiciones de cámara y grúa, los diálogos, etc. Y luego, la última hora y media era cuando realmente rodaba. Yo no tenía tiempo ni para ir al baño, no podía moverme de allí. Berlanga era maravilloso. Para mí fue un gran enriquecimiento profesional y personal trabajar con él.

G. L. A.: También has tenido experiencias internacionales, como en *Las aventuras del Barón Munchausen* (1988) con Terry Gilliam, con quien años después repetirías en *El hombre que mató a Don Quijote* (2018)

Y. B.: Es una historia muy graciosa. España producía algo, porque se rodaba aquí, pero el equipo era casi todo inglés e italiano, ya que se rodaba parte en Italia; luego cuando vinimos a España había mucho equipo español. Y un día me llama José Luis Escolar que era segundo ayudante de dirección, para que me fuera a Roma a rodar *Las aventuras del Barón Munchausen* de script de la segunda unidad. Yo ya estaba trabajando de script, pero esto me parecía una ocasión única para aprender de una grande como Nikki Clapp, una script que era la mejor del mundo en ese momento. Y entonces,



Imagen 3: Yuyi Beringola (centro) en el rodaje de “Las aventuras del Barón Munchausen”. Fuente: Yuyi Beringola

allá que me fui, asustadísima y dudando si sería capaz de hacerlo. La segunda unidad la dirigía un italiano. Se vino con nosotros David Tomlin que era el primer ayudante de dirección de Terry. El primer día no fue muy bien, el segundo tampoco y al tercer día, Terry dijo a su ayudante que ya no había segunda unidad y entonces, claro, ¿qué hacían conmigo? Pero Nikki pidió que me quedara con ella de ayudante en la primera unidad. Con lo cual, de repente, empecé a trabajar con aquella mujer que controlaba todo, que venía de hacer, entre otras, películas como *Memorias de África*. Aprendí una barbaridad con Nikki. Además, era una persona encantadora. Era una mujer bárbara. Fue una gran experiencia para mí. La primera entrada que tuve, cuando llegué en avión, fue tremenda. Me citaron en los estudios Cinecittà para una lectura de guion. Entré allí y Terry, que es muy gracioso, me preguntó si yo sabía cómo hacer lo de las cabezas cortadas, y yo: “¿Perdona?” (risas). Aprendí un montón, porque yo no había visto un efecto digital en mi vida. Años después, me llamaron para hacer *El hombre que mató a Don Quijote* y cuando llegué a la oficina para ver a Terry, mi sorpresa fue que se

acordaba perfectamente de mí. Esa peli la disfruté mucho porque estábamos siempre juntos en el combo. ¡Que tío mas genial!

G. L. A.: He escuchado que uno de los mayores errores de racord que has vivido fue en la película de Fesser *El milagro de P. Tinto*.

Y. B.: ¡Total! Pero además sabiendo que no podía hacer otra cosa, porque puede ser que se te pase un racord y no te hayas dado cuenta, pero no fue así. El caso es que nosotros habíamos rodado una secuencia que sucedía a posteriori en la peli. En ella, un personaje salía del interior de una maleta e iba sin chaqueta. Cuando fuimos a rodar la secuencia en la que el personaje se metía en la maleta yo le dije a Fesser (que quería al actor con la chaqueta puesta para la secuencia por el racord) que se la tendría que quitar durante la acción. Él pensó que al personaje le daría tiempo durante la secuencia a quitarse la chaqueta antes de entrar en la maleta, pero no fue así y el personaje entra en la maleta con la chaqueta y luego sale sin chaqueta.... Cierto es que esto sucedía en el corto que había antes de la peli, pero la continuidad no era la correcta. Tengo que reconocer que ese día me enfadé mucho y dije que me quería ir de la película, porque en aquella época la verdad es que me enfadaba bastante, ahora ya no me enfado tanto. He cometido muchas faltas de racord, por supuesto, porque no soy perfecta, pero siempre he tratado de hacer mi trabajo lo mejor que he podido y que me han dejado (risas).

G. L. A.: A finales de los noventa haces *Todo sobre mi madre* (1999), que fue el reconocimiento mundial de Pedro Almodóvar.

Y. B.: Esto fue muy bonito. Yo hice con Pedro *Entre tinieblas* (1982) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1983) y me llamó para su siguiente película, pero no pude hacerla porque iba a rodar una peli con la que había sido la productora de Pedro hasta entonces, Tesauo. Yo ya había dicho que sí a otra película y no podía decir después que no. Por eso, Pedro llamó a otra persona, Marisa Ibarra, que es una *script* maravillosa y que hizo con él muchas películas, hasta *Átame* (1989). En esa película se puso enferma, me llamaron a mí y la hice. Fue un momento de locura en *El Deseo*. Después del éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la fama de Pedro se había disparado. El caso es que después de esa película, Marisa volvió a trabajar con Pedro y yo continué con otros proyectos, pero unos años después Marisa se retiró del mundo del cine y me llamaron para hacer *Todo sobre mi madre* (1999) y para mí fue un reencuentro muy bonito con Pedro. Esa película me gusta mucho y fue un verdadero éxito. Desde entonces he hecho todas sus películas y para mí es muy importante. La productora de Pedro, El Deseo, para mí es como mi familia.

2. VISIÓN PERSONAL SOBRE EL OFICIO

G. L. A.: ¿Qué es un *script*?

Y. B.: Un *script* en cine y en televisión es la persona que se encarga de la continuidad. ¿Qué significa esto? Esto significa que las películas no se han rodado en el orden en el que tú las ves, estas se han rodado totalmente desordenadas. La mayoría de las veces se ruedan por actores o por decorados. Por ejemplo, si tú tienes a un actor que tiene

disponible solamente una semana para el rodaje, tienes que aprovechar toda esa semana con él para rodar todo lo que necesites. Si no se organiza por actores lo más normal es hacerlo por decorados. Te pongo otro ejemplo, tú entras en un decorado, como pueda ser una casa, y tienes que rodar todo lo que sucede en ella para luego ir a otra localización distinta, como pueda ser un colegio. Si la secuencia número 1 es la que transcurre en la casa y la número 2 es la que sucede en el colegio, si ocurren en el mismo día de ficción, eso significa que cuando tú pasas de la secuencia 1 a la 2 no tienes que notar que ha habido un cambio de pelo, vestuario o de objetos que puedan llevar los actores y actrices. Supongamos que has rodado el desayuno de una familia dentro de la casa, si luego queremos ver a los padres llevando a los niños al colegio, los actores y actrices tienen que ir vestidos y peinados igual. Esto es lo que llamaríamos *racord* de vestuario, maquillaje, luz, etc. Y luego hay otra cuestión, esa casa en la que tú has rodado, tiene que estar siempre de la misma manera. Esto es algo que parece muy fácil en un principio, pero que luego no lo es tanto. Piensa que cuando tú ruedas en una casa real, es decir, un escenario natural, muchas veces tienes que desmontar una habitación para poder meter ahí al equipo de cámara, con lo cual, cuando terminas hay que volver a poner los muebles en su sitio y las cosas tienen que estar igual que estaban antes. Esto sería en términos generales, pero luego está la parte del montaje que para mí es la más importante de una *script*. Cuando ruedas una secuencia el público no se da cuenta del cambio de plano, normalmente. Imaginemos que ruedas el plano general en una secuencia en el que aparecen unos niños desayunando con sus padres. Es muy importante que los actores y actrices hagan exactamente los mismos movimientos que han hecho en este plano general para que cuando se rueden los planos cortos, estos encajen perfectamente y el montador no tenga problemas. Es decir, si un personaje tiene el brazo puesto de una forma determinada cuando dice una frase del texto, o está bebiendo, o se levanta y va a la nevera, tiene que hacerlo igual en todas las tomas que se hagan en las diferentes escalas de plano. Esta es la parte más complicada para mí, lo que llamamos el *racord* de acción, sobre todo, porque hay actores que son muy buenos con él, pero hay otros que no lo son tanto. Entonces, tienes que estar muy pendiente de cómo lo han hecho para decirles cómo tienen que hacerlo y que lo vuelvan a repetir exactamente igual. Aquí yo haría un paréntesis. Creo que esto es lo más difícil, saber hasta qué punto es importante que lo haga igual. Además, si tienes un escorzo, por ejemplo, no te libras. Del *racord* general, que comprende otras cuestiones como vestuario o peluquería, se encargan también sus propios departamentos y yo lo superviso, pero lo que es única y exclusivamente responsabilidad mía es el *racord* de acción, que es todo lo que sucede dentro de la propia secuencia. Yo numero la claqueta y luego preparo una serie de partes en los que al montador/a le apunto lo que sucede en cada plano, las tomas que se han hecho y cuáles son las buenas para el director o si ha ocurrido algo relevante que pueda afectar. Por ejemplo, si los planos tenían que tener un *racord* cuando los personajes estaban comiendo, pero no lo hemos conseguido, tendré que poner una anotación en la que diga: “esta toma no tiene *racord* con el plano máster”. También hacemos otro parte para producción en el que ponemos las cosas que han sucedido en el rodaje y las secuencias que se han rodado, especificando si se ha cumplido lo previsto para el día o no, cuántas secuencias, cuántos planos hemos hecho, el minutaje válido, el decorado en el que hemos estado, a qué hora hemos empezado, a qué hora hemos cortado para comer y a qué hora se ha terminado el rodaje. También nos ocupamos de los diálogos, es decir, que los actores digan lo que pone en el guion,

vamos siguiendo el texto según vamos rodando y anotando los cambios. Todo esto es lo que hacemos normalmente las *scripts*.

G. L. A.: Aunque sueles estar rodeada de gente en los rodajes, he oído hablar sobre la denominada “soledad del *script*”.

Y. B.: Esto nos pasa a todos/as y es muy curioso. Nosotros en España pertenecemos al equipo de dirección, pero dentro de ese equipo de dirección, el trabajo que hacemos, todo lo relativo a la supervisión de la continuidad y la elaboración de los distintos partes, lo desempeñamos un poco en soledad. Nosotras tenemos que estar en el rodaje y, además, tenemos todos estos partes que hacer y entregarlos al terminar el día. ¡Es muchísimo trabajo! Cuando terminamos de rodar el plano, nos ponemos enseguida a hacer los partes. Mientras, vigilamos cómo preparan el siguiente plano, si la cámara está bien puesta, que no se estén saltando el eje, si el atrezzo es el adecuado, etc. Yo suelo tener una mesita para el ipad donde voy pasando a limpio todo lo rodado, con lo cual no tienes mucho tiempo para socializar, de ahí la soledad. Es verdad que tú puedes pedir auxilio en un momento determinado, pero hay algunas cosas en las que nadie te puede auxiliar, por lo que estamos muy acostumbrados a sacar el trabajo adelante nosotros solos. De hecho, ahora que se están imponiendo un poco los ayudantes de *script*, ya que hay series muy grandes en las que tú no puedes con todo el trabajo, nos cuesta mucho delegar en alguien porque nos cuesta entender que haya otra persona que haga parte de nuestras funciones. Pensamos qué le podemos dar para que haga, porque estamos acostumbrados a hacerlo todo nosotros. Así que es verdad, pese a estar rodeados de gente, estamos un poco solos. Y este rasgo característico del oficio también va un poco con mi carácter. Además, la primera vez que yo fui a rodaje, esto fue lo que me llamó la atención, que dentro de aquel mundo de gente que no paraba de moverse, había un chico solo, sentado en una silla, haciendo cosas con un papel y un lápiz. Ahí es cuando yo dije: ¡Uy! A mí esto me gusta. En efecto, es así. Y ese aislamiento que conlleva el trabajo va también con mi personalidad.

G. L. A.: Me ha llamado la atención la figura que has comentado de ayudantía de *script*. No sabía que existía.

Y. B.: Sí, es una figura que está apareciendo sobre todo en las series, en películas no, porque son más cortas. Ten en cuenta que el rodaje de una película puede durar entre siete o doce semanas, las que sean, pero no tienes tanta tarea. Sin embargo, en las series el volumen de trabajo es mucho mayor. Piensa que si haces una serie cuyo rodaje dura seis meses, solamente el número de fotografías que haces constituye un volumen inmenso. Además, cuando ruedas los capítulos de una temporada no los ruedas de forma cronológica, se ruedan partes del uno, con partes del dos y del seis, etc. En esos casos, claro, tienes que tener todo en la cabeza. Es muy complicado porque has de tener controladas todas esas fotos y todos esos partes, por lo que se hace necesario un ayudante. En mi caso, en las últimas series en las que he trabajado, en todas he llevado ayudante.

G. L. A.: A lo largo de tu carrera has trabajado tanto con directores veteranos como con gente novel. ¿Hay distintas formas de rodar? ¿Cómo afectan estas a tu trabajo?

Y. B.: Sí, hay muchas formas de rodar. Además, tienes la posibilidad de hacerlo con una, dos o tres cámaras y esto influye. Normalmente, hoy en día, rodar con dos cámaras, que es como se ruedan las series, nos facilita mantener el *racord*, pero también nos obliga a tener que hacer más partes de montaje. Todo tiene sus pros y sus contras. En mi caso, las mayores diferencias las he notado entre el rodaje fotoquímico y el rodaje en digital. Cuando se rodaba en fotoquímico, los directores tenían una cantidad determinada de película para rodar, aunque normalmente se pasaban casi todos, pero tenían un tope y siempre estaban preocupados por lo que habían gastado cada día. Entonces, con fotoquímico los directores tenían que tener muy claros los planos que iban a rodar. Cuando llegaban por la mañana al set, sabían que tenían que rodar un plano general, cuatro cortos, cuatro medios y un inserto. ¿Qué pasa? Muchos de esos directores, que siguen trabajando hoy en día, mantienen ese sistema de trabajo. Este sistema es muy fácil para la *script*, porque puedes dar *claqueta* en cada plano, además, había una especie de silencio en el set por el respeto a rodar con este soporte que era muy caro. Ahora, con el digital, todo esto se ha perdido un poco y hay mucho más ruido en el set. Otra cuestión, los directores muchas veces no cortan, lo que hacen es pedirle al actor que se vaya para atrás y que repitan la acción. De hecho, una vez, rodando con un director, tuve que decirle que el actor no podía irse hacia atrás porque el personaje estaba llorando, había empezado de cero, y había que secarle las lágrimas y que empezara a rodar otra vez. Cuando esto ocurre, porque el actor se ha olvidado el texto y vuelve para atrás dentro de la misma toma, en el parte de montaje tienes que indicarlo, especificando qué frases ha repetido, etc. También he visto grandes diferencias en cuanto al rodaje entre los trabajos que he hecho en España y, por ejemplo, los trabajos americanos. Estos últimos, al menos con los que yo he rodado, trabajan de forma totalmente diferente. Ellos hacen todo tipo de planos: un máster, planos medios y planos cortos, ruedan secuencias completas en todos estos tamaños. En España hay muchos directores que saben lo que quieren y no necesitan tantísimos planos para rodar la secuencia. En lo que a mí respecta, es más fácil para hacer mi trabajo hacer menos planos y menos tomas, porque tienes que hacer menos partes (*risas*). En resumen, por un lado, está bien el sistema de tener mucho material porque lo tienes todo y esto ofrece muchas posibilidades, pero claro, los actores no están bien en diez planos con sus respectivas tomas, estarán bien en una o dos. Bajo mi punto de vista, es mejor el otro sistema, saber bien lo que se quiere y hacerlo, pero ya depende de cada uno y del tipo de película que se esté filmando.

G. L. A.: ¿En qué punto del proyecto te incorporas al equipo?

Y. B.: Yo normalmente me incorporo dos semanas antes del rodaje si es una peli de 7 semanas; si es más larga, pues la preparación suelo hacerla también. Si es una serie es diferente, claro, son muchas más semanas porque tienes que preparar muchos capítulos. Lo primero que hago es leerme el guion y desglosarlo pensando en la continuidad. Una vez que tengo hechos mis desgloses, cuando ya he sacado los días de ficción, las continuidades y, más o menos, me sé la película, porque me lo leo muchas veces, lo que

hago es entrevistarme con los diferentes departamentos para saber cómo van a llevar a cabo su trabajo. También necesito conocer cómo van a ser los vestuarios de los personajes, porque hay muchas veces que tienes los días de ficción claros, pero en un mismo día ocurren varias cosas. Por ejemplo, imagínate que hay un accidente en ese día de ficción, si es así, necesito saber cómo va a estar manchada la ropa después, porque es posible que no empieces rodando el accidente, sino que empiezas por el final y luego ruedas el accidente. Otro ejemplo, si la acción transcurre durante un día y una noche, necesito saber si los personajes van a llevar pijama o no. Para conocer bien todo este tipo de cuestiones, me entrevisto con los integrantes de los distintos departamentos. A veces, si he terminado con todo el trabajo que tenía, voy a las pruebas de cámara también, más que nada para conocer al equipo y a los actores. Y bueno, ya me preparo todos los partes que voy a hacer. Actualmente trabajo con un programa, en el cual meto el propio guion también. Siempre hago trabajo de organización para que cuando llegue el día de rodaje esté todo ya hecho y solamente haya que “cantar” motor y ponernos a rodar.

G. L. A.: Y una vez empieza el rodaje, ¿dónde te ubicas y cómo desempeñas tu trabajo?

Y. B.: Cuando llego a rodaje, lo primero que tengo es una orden de trabajo, la cual ya me he leído previamente, pero que me vuelvo a leer, para ver lo que vamos a rodar ese día y si hay algún cambio en el orden que pone. Normalmente, cuando yo llego a rodaje tengo algo de tiempo para ir preparando mis cosas porque están todavía iluminando y trabajando en cuestiones técnicas. A veces, hay directores a los que le gusta hacer un “teatrillo”, que es una especie de ensayo de la puesta en escena. Entonces, mediante esa puesta en escena, el director da las órdenes a los actores y luego ya el director decide qué planos va a hacer. En cuanto a la ubicación, a mí me gusta sentarme con el director, pero hay diferentes opciones y cada director es un mundo distinto. A algunos les gusta que estés sentada con ellos, pero hay otros a los que les gusta estar solos. Hay directores que quieren estar en el set, pero a otros no les importa estar en el combo, un poco más alejados. Realmente, tanto para mí como para todos, la primera semana sirve un poco para ver cómo te ubicas con el equipo técnico, con el director y con los actores, porque claro, muchas veces, cuando vas a rodar ya conoces a los actores, pero en otras muchas ocasiones, no. Esta primera semana todo el mundo busca su sitio en rodaje. Para mí, la mejor opción es siempre estar sentada en el combo con el director y con un monitor grande. Hay que buscarse la vida en cada rodaje. Fíjate que llevo cuarenta años en esta profesión y todavía tengo que encontrar mi sitio en cada proyecto. Pero ya te digo, lo mejor es estar con el director viendo las tomas con él, porque si además es un director que ya conoces, hay veces que no hace falta ni hablar. Nos miramos, nos hacemos señas y nos entendemos perfectamente. En mi caso, hay veces con directores con los que trabajo, que cuando estamos viendo al actor o actriz y están que se salen, nos miramos como diciendo: ¡Wow! (risas) No necesitas ni que te lo diga para saber que la toma buena es esa. También depende mucho de los decorados, porque de repente llegas a un decorado que es muy pequeño y ubican el combo lejísimos, entonces, claro, tienes que estar todo el rato yendo y viniendo. A veces tienes que ver la escena en directo también. Yo, en ocasiones, como vengo de una generación en la que veíamos todo en directo porque no había pantallas para visionar, también puedo hacerlo de esta manera, incluso

hay veces que lo prefiero porque lo veo mejor. Todo depende de muchas cosas, cada película es un mundo diferente. Eso es algo bueno que tiene esta profesión.

G. L. A.: Háblame un poco de tus herramientas de trabajo y cómo han evolucionado las mismas a lo largo de los años.

Y. B.: Yo tuve la suerte de empezar en la profesión como meritoria de una *script* maravillosa que se llamaba Isabel Mulá, que hacía muchísimo cine americano, y que tenía un sistema de trabajo que era mejor que otros que he conocido posteriormente. Isabel, desde el principio, me puso a currar y lo que hacíamos en aquella época era trabajar con máquina de escribir, pasando a limpio con la máquina todos los partes. Yo trabajé muchísimos años con máquina de escribir, de hecho, no había vídeo donde tú pudieras ver lo que se estaba rodando. Normalmente tú estabas en el set, sentada debajo de la cámara, al lado del focuista, para poder ver la acción que se estaba filmando. Estuve utilizando este sistema de la máquina de escribir durante muchísimos años. Hubo un momento en que estas máquinas evolucionaron a otras eléctricas, que permitían corregir y que lo hacían todo mucho más fácil, y luego ya el gran cambio vino con el vídeo. De repente, ya había unas pantallas en el rodaje donde no solo podías ver lo que se estaba rodando, sino que también te permitían volver a ver lo que se había rodado. Así pues, cuando te surgía alguna duda sobre con qué mano había cogido un objeto un personaje o por qué lado de cuadro había salido, tú pedías que te pusieran la toma en cuestión y lo comprobabas. Esta evolución nos facilitó muchísimo el trabajo, sin lugar a dudas. Antes de que esto estuviera lo apuntaba todo en el guion. Los partes eran a máquina, pero en el guion hacía todo tipo de anotaciones sobre vestuario y dibujitos de cada plano. En aquella época, te daban cargas de Polaroid y no podías gastar más cajas de las que te daban. Yo me acuerdo que cuando llegué a rodar *Las aventuras del Barón Munchausen* (1987), fui a conocer a la *script* de la primera unidad, de repente me sacó un baúl enorme de esos metálicos y me dijo: aquí están las Polaroids. Y al abrirlo, ¡estaba lleno de cajas! ¡Me quedé alucinada! (risas) Podías utilizar diez cajas de Polaroid al día, era una cosa brutal. Ese sistema de Polaroid era el único que teníamos para ver el vestuario y el peinado de cada secuencia. Ahora, con las cámaras digitales, tú puedes hacer doscientas fotos sin problema, aunque claro, luego tienes que archivarlas. Hoy en día todo es más fácil, es verdad, pero también hay menos tiempo para hacer las cosas. Antes, mientras se tiraban media hora iluminando un plano, a ti te daba tiempo a pasar todos los partes a limpio, pero actualmente todo es mucho más rápido. Por eso creo que todo tiene sus pros y sus contras, nada es perfecto. Sin embargo, sí que creo que, para nuestro trabajo, el desarrollo tecnológico ha sido muy beneficioso. Por ejemplo, hace poco he estado rodando en Nueva York y cuando surgió una duda sobre una secuencia anterior rodada en España, me puse en contacto con el *videoassist* y le pedí que me la pasara y la solucionamos rápidamente. Esto supone una ventaja inmensa. O tú, de repente, tienes una duda un día que has hecho una foto, las has archivado mal y tienes anotado que es de la secuencia 33 y resulta que cuando el personaje llega de vestuario viene vestida de otra manera de como tenías en esa foto, vas al vídeo y le pides que te pongan la secuencia 33 y solucionas la duda y corroboras quién tenía razón, si los de vestuario o tú. Además, poder hacer todas las fotos que quieras es maravilloso, incluso puedes hacerlas con el teléfono. Yo normalmente las hago con el iPad, pero hay veces que me lo he dejado en el combo y digo: “Ay, voy a hacerle una foto a este cenicero que

no se la he hecho”, y la hago con el propio teléfono. Luego, todo ese material se ordena dentro de una nube, con lo cual, tú tienes todo ya en el mismo lugar. El desarrollo tecnológico experimentado ayuda mucho, sin duda.

G. L. A.: ¿Qué información contiene un parte de *script*?

Y. B.: Este parte lo que lleva es el número de claqueta, el número de toma, el rollo de cámara en el que está, que ahora es el número de tarjeta, el objetivo y una descripción del plano y todas las anotaciones que puedan tener interés. También lleva cosas técnicas como, por ejemplo, a cuántos fotogramas se ha rodado o qué tipo de plano es, si es corto, medio, un inserto o un plano general. Lo más importante son las notas, aunque también es verdad que luego el montador puede hacer lo que le dé la gana. Y no solamente eso, muchas veces lo que pasa, cuando ves una película y hay un problema de *racord*, es porque la toma que el director pensaba que era buena en el rodaje, cuando la ha visto en montaje no lo era y ha decidido cambiar por otra. Yo me acuerdo que, en una película que hice, había una actriz que tenía el pelo larguísimo y rodamos una secuencia en la que ella se sentaba en un banco. Pues resulta que, cuando se sentaba en el banco, a veces el pelo se le quedaba para atrás, pero en alguna toma se le quedaba el pelo delante. Esto es una faena porque no son todas las tomas iguales, que ese es otro de nuestros grandes problemas, porque luego tú tienes que decidir sobre qué toma haces la continuidad. El caso es que cuando hablé con el director me dijo que iba a montar la toma en la que el pelo se le quedaba para atrás y a mí me pareció bien, pensando en que a ver si teníamos suerte y en el plano corto el pelo se le quedaba igual. Pues tuvimos suerte y en todas las tomas se le quedó el pelo detrás cuando rodamos el plano corto. ¿Qué pasó? Que cuando montó el director, la toma del plano medio no era la que él había dicho, sino que era otra, y entonces pasaba de tener todo el pelo detrás a tener un plano medio con el pelo delante de la cara, y cuando tú lo ves, dices: “¡Ay, qué horror!” (risas) ¿Que la gente a veces no se da cuenta? Puede ser... Pero yo este tipo de cosas las veo muchísimo y realmente te das cuenta de que esto le pasa a mucha gente. Esto pasa mucho, que la toma que el director dio por buena en rodaje, cuando se llega a montaje se cambia por otra, y tú has hecho la continuidad, basándote en la que se dio por buena en primera instancia.

G. L. A.: Se dice de vosotros que sois los ojos del montador en el rodaje.

Y. B.: Es que es así, somos los ojos del montador porque nosotros nos encargamos de que todo esté perfecto para que el montador pueda montar cuando quiera. Nuestro trabajo en lo que consiste es en que todo esté bien para que si el montador decide pasar del plano general al medio o del medio al corto pueda pasar sin ningún problema. Entonces, evidentemente somos los ojos del montador en rodaje. Yo me acuerdo de una película que hice con Pilar Miró que se llama *Beltenebros* (1991). Estábamos en Polonia y había 23 grados bajo cero. Hacía un frío terrible, además de muchísimo viento. Pues cuando fui a ver la película, esa secuencia no estaba! La habían cortado y tirado a la papelera (risas). Recuerdo que pensé que, si habías ido al rodaje, te daría pena quitar esa secuencia por haberlo pasado tan mal con tanto frío para hacerla. En cambio, si no

has estado, como es el caso del montador, te da igual. Si te sobra la secuencia porque no funciona, la quitas y ya está.

G. L. A.: Claro, totalmente (risas). Yuyi, quería preguntarte cómo te comunicas con el director en set y cuáles son tus principales aliados en rodaje.

Y. B.: Pues mira, si veo que rodamos una toma y que no tiene continuidad con otro plano que hayamos hecho, directamente se lo digo al director: “Oye, ¿te gusta esta toma? Vale, pero que sepas que continuidad no tiene”. Que sepa que el personaje no se ha levantado cuando tenía que hacerlo o no ha dicho lo que tenía que decir, porque el *script* se ocupa también de seguir los diálogos. Estamos permanentemente siguiendo los diálogos para ver si los actores dicen lo que tenían que decir. Cuando algo de esto pasa, automáticamente se lo digo al director. Respecto al tema aliados, uno de los principales son los compañeros de peluquería, porque lo que más “canta” en una película en cuestión de *racord* es el pelo. Es que es impresionante. Como no tengas un buen peluquero que sepa hacer el *racord* estás perdido. La gente de arte que está con el *atrezzo* también es fundamental. Los *atrecistas* son mis mejores amigos o amigas. Imagina que un actor está fumando, tú no puedes estar levantándote a cortarle el cigarrillo para la siguiente toma, todo eso lo hace el *atrecista*. Los maquilladores también son muy importantes, por supuesto. Y por supuesto los actores, los actores son importantísimos para el *racord*. Yo les puedo recordar lo que han hecho en el plano general, pero son ellos lo que tienen que repetir lo que han hecho o han dicho. También los ayudantes de dirección porque junto con la *script* son los que mejor se saben el guion. Esos son mis principales aliados. Y luego, el auxiliar de cámara, con el que tengo mucha relación porque es el que da la *claqueta* y yo le digo qué números tiene que poner.

G. L. A.: ¿Qué trabajo realizas al finalizar el rodaje?

Y. B.: Básicamente enfermar (risas). Ponerte mala porque has tenido tanta tensión durante tanto tiempo que, cuando llega el final normalmente caes enferma y no acabas de encontrarte. Yo, cuando acabo los rodajes, paso una semana en la que no sé qué hacer con mi vida, ¡es horrible! Por otro lado, también es cierto que terminas tan cansada que es un alivio. En realidad, hay una mezcla de sentimientos muy raros. Una de las cosas peores de este oficio es la cantidad de horas que echamos, los rodajes te dejan exhausta, terminas tremendamente cansada. En realidad, no se hace demasiado al finalizar el rodaje. Antiguamente, cuando yo empecé en esta profesión, no se rodaba con sonido directo, ni siquiera había a veces sonido de referencia, y la *script* llevaba apuntado todo lo que decían los actores. Así que, cuando terminabas la película, lo que hacías era pasar a limpio los diálogos de la película. Es verdad que esto lo sigo haciendo con alguna productora, pero normalmente esto ya no se hace.

G. L. A.: ¿Sueles ir a la sala de montaje?

Y. B.: Cuando empezaba iba muchísimo a montaje, pero es que todo ha cambiado tanto... Antes, cuando rodábamos 8 horas, lo que hacías era rodar y después ibas a proyección a ver lo que habías rodado el día anterior para ver si estaba bien. Yo solía ir,

porque me gustaba mucho y normalmente la sala de proyección estaba cerca de montaje. Había unos laboratorios que se llamaban Madrid Film y EXA (montaje) estaba al lado y, en muchas películas, cuando terminabas de ver la proyección, te ibas a la sala de montaje. Ahí es realmente donde más aprendes. Yo, al principio, tuve la duda de si trabajar en montaje o como *script* porque me gustaba mucho el cine. Toda la vida me ha gustado mucho el cine y hubo un momento en que tuve dudas sobre a qué dedicarme. Estuve haciendo meritoriaje de montaje en un proyecto y me di cuenta de que no era lo mío. Básicamente, porque a mí no me gusta estar encerrada en una habitación, y en aquella época los montadores/as estaban encerrados en habitaciones oscuras y no salían de ahí. Podías estar ocho o diez horas encerrado, en una habitación a oscuras, y a mí me gusta mucho más el rollo del rodaje, estar con gente, ir a un sitio cada día... Esto me hizo decantarme por el trabajo de *script*.

G. L. A.: ¿Qué es lo más bonito que tiene ese oficio?

Y. B.: La gente. Para mí lo más bonito de este oficio es la gente, los equipos. Hay de todo, como en todas partes, hay gente con la que te llevas mejor y gente con la que te llevas peor, pero para mí eso es lo mejor. También me gusta mucho la falta de rutina, porque yo no puedo con la rutina. Desde que iba al colegio he odiado las rutinas. Recuerdo que, cuando iba al colegio, daba clase por la mañana y por la tarde y, para mí, volver a clase después de comer era el infierno. ¡Todos los días lo mismo! Para mí la falta de rutina, que cada día ruedes en un sitio, que cada película sea diferente, viajar... Esto es, junto a la gente con la que trabajo, lo mejor que tiene esta profesión. Cuando yo llego a un rodaje, siempre busco alguien que me “adopte” (risas). Por ejemplo, hace poco nos fuimos a Nueva York a rodar y me adoptaron los de sonido. Entonces, cuando llega el sábado o el domingo me voy con los que me han “adoptado” de excursión (risas). ¡Es que es fantástico! Es verdad que, en este caso, los de sonido ya eran amigos míos, pero es que es así se generan unas relaciones maravillosas con las personas y estás con ellas todo el día. A mí me parece que esta es la mejor profesión del mundo.



Imagen 4: Yuyi Beringola junto a Pedro Almodóvar. Fuente: Yuyi Beringola

G. L. A.: Ahora que hablas del equipo de sonido, ¿cómo es tu trabajo en relación con este departamento?

Y. B.: Los de sonido son siempre con los que mejor me llevo. Son gente maravillosa, los más normales y simpáticos. Son los mejores. Tengo muchísimos amigos en este

departamento. Y coincide también que tenemos el mismo horario, normalmente. Los eléctricos y los de fotografía suelen ir antes al set, pero los de sonido y yo solemos ir a la misma hora. Cuando hay una toma que está mal, el de sonido suele avisarme. Por ejemplo, si se ha escuchado un aire acondicionado o una nevera, me lo indica para que yo lo ponga en el parte, aunque supongo que él también lo pondrá. Normalmente, si el actor se ha equivocado, no corresponde tanto a sonido anotararlo, de eso ya me ocupo yo. Es verdad que a veces les pregunto si no han oído un poco raro al actor y lo revisan volviéndolo a escuchar para ver si hace falta repetir, pero normalmente suelo ser yo la que está al tanto de estas cuestiones con el reparto.

G. L. A.: ¿Crees que se valora suficiente tu profesión dentro de la industria?

Y. B.: Yo me siento súper valorada. Ahora, sé que hay gente que no se siente de la misma manera, y lo entiendo. Hay un tema que es bastante complicado, que mucha gente, y no me refiero al público normal, sino dentro de esta industria, los que nos contratan, muchas veces no saben qué es lo que hacemos. Hay mucha gente, sobre todo en los últimos tiempos con todo esto de las plataformas, que está ascendiendo de una manera muy veloz, algo que no pasaba antes. Y de repente, alguien que tenías de meritorio hace cuatro años, hoy es director de producción. En muchas ocasiones, los que nos contratan te plantean unas cosas que te hacen pensar que realmente no saben lo que hacemos. Reconozco que a mí esto me pasa poco, pero es cierto que ocurre. Hay mucha gente que no sabe que, cuando tú terminas tu jornada de rodaje, llegas a casa y tienes que seguir trabajando porque no has terminado los partes de montaje, por ejemplo. Me parece increíble que un señor que es productor o director de producción desconozca este tipo de cuestiones. Cosas así son las que yo he oído entre mis compañeros y compañeras últimamente.

G. L. A.: ¿Me puedes indicar algún momento especial que recuerdes, relacionado con el rodaje de alguna película?

Y. B.: Más que momentos, yo diría que tengo películas enteras que han sido muy especiales para mí. Es verdad que hay momentos especiales. Hay uno que siempre cuento, cuando conocí a Pedro Almodóvar. Cuando me llamaron para hacer *Entre tinieblas* (1983), yo era muy jovencita. Era una persona muy tímida y muy normal, digamos. Me llamaron y me dijeron que había un director, con el que se iba a hacer una película, y que les gustaría que lo conociera. Yo no había visto su última película, fui a verla, me quedé muy impresionada y me dieron una cita con él. Entonces, yo llegué a la productora y de repente apareció Pedro con José María de



Imagen 5: Yuyi Beringola y Pedro Almodóvar. Fuente: Yuyi Beringola

Cossío,⁴ que era el que hacía el vestuario y era muy amigo suyo, y recuerdo que pensé: “Este es el más moderno del mundo. No va a querer trabajar conmigo porque soy una persona muy normal”. Fue encantador y nos llevamos maravillosamente bien. Para mí ese momento fue muy importante en mi carrera y lo recuerdo con mucho cariño. Luego tengo películas que son maravillosas, en las que me lo he pasado muy bien y donde ha existido una especie de comunión entre todo el equipo. Por ejemplo, *La vaquilla* (1985) fue una película espectacular, pero espectacular de verdad, porque además muchos miembros del equipo ya éramos amigos de antes. Y cuando llegamos a ese rodaje, todo en exteriores, con un horario de ocho a tres, que es maravilloso. O la propia *Entre tinieblas*, cuando llegué el primer día de rodaje y había una secuencia en la que la actriz Julieta Serrano cantaba “La bien pagá”,⁵ yo de repente dije: “¿Dónde estoy? No sé qué hago aquí, pero esto es maravilloso” (risas). De verdad que en aquella película no daba crédito a todo lo que veía. No daba crédito a las monjas, no daba crédito al tigre, todo me parecía espectacular. Pedro me parecía increíble, de verdad que pensaba: “Este hombre tiene un talento que no es normal”. Además, nos reímos en ese rodaje una barbaridad. Yo tenía una meritoria en aquella época, Marta, y recuerdo que nos sentábamos las dos y no parábamos de reír, porque no podíamos más de la risa que nos producía todo aquello. Aquellas actrices, medio locas, todas monjas... Aquel decorado, un edificio que estaba abandonado, totalmente vacío, y pululábamos por él. También *Las bicicletas son para el verano* (1984), otra película maravillosa, con un equipo espectacular. Rodamos en verano en Madrid, que no había nadie, en un edificio que también estaba abandonado y en el que recrearon todas las localizaciones de la película. Hay muchas películas... *Volver* (2006) también es una película que recuerdo con muchísimo cariño. Recuerdo que cuando la estábamos haciendo pensaba lo maravillosa que era y lo bien que estaba Penélope en ella. Hay muchas... O *Las aventuras del Barón Munchausen* (1988), en la cual me encontré de repente metida en un equipo espectacular con David Tomblin⁶ como ayudante de dirección, que era el mejor ayudante de dirección del mundo en ese momento. Un señor encantador que me lo encontré mi primer día en el ascensor del hotel, me saludó, ¡y yo no sabía dónde meterme! (risas). ¡Un señor que había hecho todo! Como *Memorias de África* (1985) ¡Había hecho todo lo que a mí me gustaba! Y encima era muy cariñoso conmigo, como me veía que era la pequeña del grupo, en un equipo tan grande... De verdad que fue increíble. O Terry Gilliam, y yo pensaba: “Pero, ¿qué hago yo aquí con este señor? ¡Con lo que lo admiro!”. Rodando fuera, en Almería, en la playa del Mónsul, ¡y toda para nosotros! Me parecía todo impresionante. Tengo muchas películas que me parecen maravillosas, aunque tengo otras también que me parece un horror y en las que lo he pasado fatal, no te creas. No todo ha sido ideal, ha habido películas en las que lo he pasado muy mal porque no me he entendía con el director o bien yo no estaba en mi

⁴Colaborador habitual en las películas del director manchego Pedro Almodóvar. Ha formado parte del equipo técnico de más de noventa largometrajes junto a directores célebres como Agustín Díaz Yanes, Imanol de Uribe, Carlos Saura, Manolo Gutiérrez Aragón, Eduardo Campoy, Rafael Alcázar o Vicente Peñarroba.

⁵Canción compuesta por Juan Mostazo, estrenada en 1936 y popularizada por la versión de Miguel de Molina.

⁶David Tomblin (1930-2005) fue un productor, ayudante de dirección y director de cine y televisión de origen inglés.

mejor momento por lo que fuera, pero la verdad es que hay muchas películas en las que he trabajado a lo largo de mi carrera que han sido geniales.

G. L. A.: Qué maravilla, Yuyi. ¿Alguna anécdota divertida que me puedas contar?

Y. B.: Hombre, yo me reí mucho, pero mucho, rodando *El milagro de P. Tinto* (1998). Un día, rodando, recuerdo que había un actor que llevaba una chaqueta de chándal con cremallera. Esta estaba más bajada o más subida, me acerqué a él para colocarle la cremallera bien y me dijo Fesser: “El racord ha muerto”. Y yo pensando: “¿Perdona? Vamos a tener problemas...” (risas). De hecho, una de mis mayores “cagadas” está en esa película, pero reconozco que fue un rodaje maravilloso, en el cual me reí lo que no está escrito. Había veces que pensaba que no podía ser real todo lo que estaba pasando, era demasiado. Recuerdo a los enanitos, el día que los metió en un cajón de la cómoda, que era donde dormían. Por favor, no tengo palabras (risas). De verdad, en aquella película no daba crédito al talento que tenía Javier Fesser, era increíble. En esa película me reí muchísimo.

G. L. A.: Genial Yuyi, ya para finalizar, ¿puedes hacer una valoración actual del panorama audiovisual y cinematográfico en España?

Y. B.: La verdad es que no estoy muy conectada hoy en día. Desde que pasé mi enfermedad de alguna manera me jubilé, aunque sigo trabajando en parte. Esto me ha puesto en un lugar muy diferente con respecto a mi vida y ya no estoy tan conectada a la industria. Antes sí sabía qué se rodaba y quién lo rodaba, pero ahora no tengo ni idea. Lo que sé es lo que veo en pantalla o lo que veo en las plataformas. Evidentemente, estas últimas han traído una cosa muy buena que es mucho trabajo para la gente joven, pero yo reconozco que muchísimas cosas que veo no me gustan mucho, me cuesta encontrar algo que realmente me guste. En cuanto al cine, hoy se hace mucho menos, y creo que este tiene que buscar diferenciarse de las series para que la gente siga acudiendo a las salas, porque si es lo mismo que puedes ver en casa, para qué te vas a mover. Creo que el cine tiene que hacer cosas diferentes y creo que está buscando su sitio y estoy segura de que lo encontrará, porque evidentemente, a los que nos gusta el cine, sabemos que es diferente.