

**LETRAS Y COMUNICACION
MERIDA - VENEZUELA**

**DIRECCION GENERAL SECTORIAL
DE CINE , FOTOGRAFIA Y VIDEO
CONAC**

Julio García Espinosa

REINA Y REY

FUNDACION DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
EDICIONES LETRAS Y COMUNICACION
MERIDA - VENEZUELA

1995

© Copyright 1995

ISBN 980-292-395-8

Ediciones LETRAS Y COMUNICACION
FUNDACION DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
Capítulo Mérida - Venezuela

Lasercomposición: VERTICE Editores

UN LARGO CAMINO HACIA LA LUZ

Qué es el guión sino el punto de partida de un largo camino hacia la luz? Hacia esa luz que no es otra que la que refleja el proyector sobre la pantalla blanca del cine. Guión: guía grande para ir encontrando, entre brumas y malezas, el camino cierto que nunca será seguro.

En un principio siempre es el caos. Pero del caos surge la primera coherencia que es el guión. Después el rodaje caotizará el guión, dispersará sus partes, lo hará irreconocible. Finalmente, el montaje intentará rescatarlo, es decir, tratará de lograr un imposible que será devolverle su coherencia.

Será un proceso más intuitivo que racional, más personal que transferible.

El guión es un trabajo solitario, es la relación, con la sola mediación de suspiros, risas y conmociones que nadie oye, entre el ser individual y sus obsesivas fantasías.

Cuando me hablaron de que en Cuba, dado los tiempos difíciles que corren, habían muchos perros abandonados en la calle, supe enseguida que en esa semilla cruel había un árbol frondoso de múltiples testimonios. Fue el germen de mi film «Reina y Rey».

El caos de mi vida interior (que tan bien sabe disimular el exterior de mi vida), se puso enseguida en movimiento. Su dinámica febril no me abandonaría ya hasta muy terminada la película y adentrado en un nuevo proyecto.

La historia fue surgiendo a retazos. Primero en un argumento de unas veinte angustias. Después, mutilado en secuencias, escenas y planos; en sus sonidos, sugeridos y sugerentes; en la irreverencia de sus tiempos y espacios; en sus diálogos informativos y desinformativos; en el torrente sanguíneo de sus pensamientos invisibles; con su discontinuidad aparente y su continuidad real; el guión no deja —no puede dejar— de estar cargado de literatura.

Porque un guión no es la película. Es el aliento —aliento principal si se quiere y lo queremos y lo sabemos— que sólo la prefigura. Es su propuesta para leer y en esto no debe haber espejismos. Y debe, por lo tanto, seducir como sabe hacerlo la literatura. Es a través de la literatura, y mediante el placer de la lectura, que el lector deberá encontrar, sentir y ver el futuro film. Por eso es impropio e inútil llenar de los más externos tecnicismos al guión. Las relaciones entre el cine y la literatura empiezan y deben terminar en el guión.

Después, los sonidos dejarán de leerse para oírse; las imágenes, dejarán de ser vistas por cada uno para ser vistas por todos. El rodaje y el montaje no tendrán más sentido —sentido azaroso— que el de alejarnos definitivamente de la literatura. Aunque, esto, aún en nuestros días, pocas veces se logra. El intento seguirá siendo el de abandonar la ambigüedad de la literatura para ir en busca de la nada apresable ambigüedad del cine.

El pre rodaje dará inicio entonces a ese proceso doloroso. El personaje no será más el que cada cual ha pensado en sus lecturas individuales; ahora será, para todos, el actor seleccionado. Los lugares dejarán de ser imprecisiones propias de la imaginación para ser atrapados en locaciones y decorados propios de la

realidad. La selección de actores y de lugares se convertirá en una especie de pequeños actos suicidas, mediante los cuales se irán sacrificando las dulces ambigüedades de la imaginación por las duras e inobjetables precisiones de la realidad. Por eso este paso siempre resultará fatigoso, enrevesado, ingrato. Y, sin embargo, será el eslabón más importante, el punto de partida de todos los caminos del rodaje. Será doloroso porque se hará resistencia, porque de ninguna manera se querrán abandonar los fantasmas de la creación individual. Pero únicamente en la autodestrucción, surgirá otra vez el germen de lo nuevo. Y, oh sorpresa, en él encontraremos nuevas dimensiones de la ambigüedad.

El trabajo de mesa tendrá como propósito principal convertir, el guión, que había sido proyecto de cada uno, en proyecto de todos. Los participantes irán descubriendo la idea y la acción principales. Comprobarán si en las diez primeras páginas ha sido expuesto claramente el conflicto central. Hallarán que la estructura de la historia no es otra que la misma estructura que tiene lugar cuando uno hace el amor: exposición, climax y desenlace. Verán que esto se repite en cada escena, en cada uno de los personajes, hasta en cada plano. Precisarán la curva de progresión, los puntos de giros. Incursionarán en la vida de los personajes antes y después de la historia a relatar. Tratarán de encontrar donde están las tres o cuatro escenas más importantes que caracterizan a todo film y, así mismo, a todo personaje. Diferenciarán la historia de la narración, es decir la historia de la forma de narrarla, es decir, encontrarán el estilo del film. Y, en éste, su ritmo específico.

Pero las posibles definiciones seguirán estando dentro del marco de la lectura. Será necesario el maquillaje, el peinado, el vestuario, la utilería, para

empezar a ver y no a leer el personaje. Ver los lugares, los decorados, los ambientes. Ver a los actores caracterizados, hacer que se conozca entre ellos, que no se vean más como los actores que son, sino como los personajes que empiezan a ser. Que se relacionen con los interiores y exteriores donde tendrán lugar sus espacios vitales. Que caminen como el personaje, que coman, que hagan el amor como los haría el personaje. Que empiecen a verse y a oírse. Los diálogos ya no se leerán, comenzarán a oírse en los ensayos. Se modificarán, se ajustarán, para que vayan dejando de ser lenguaje escrito y se conviertan en lenguaje oral. Acercamientos exhaustivos a todo lo que es imagen y sonido. Decorados y locaciones, como lo visual; sonidos y música, como lo auditivo; y personajes, que es donde se conjugan tanto lo uno como lo otro, es decir, lo audiovisual.

Y entonces vendrá de nuevo el caos. Comenzará el rodaje y habrá que desarticular la historia que tan coherentemente había hilvanado el guión. Todos se inclinarán, con el debido compromiso, ante el enorme Plan autoritario que es el Plan de Producción: tantas secuencias, tantos planos, con la realización de no menos de tres minutos diarios en pantalla.

No se filma en continuidad. El rodaje será ese hecho caótico mediante el cual se trabaja como con las piezas sueltas de un enorme rompecabezas. La idea global del ensamblaje le pertenecerá por entero al Director. El cine es un trabajo de equipo. Pero compartir no es transferir responsabilidades. Al contrario, Es buena la tensión que genera el que unos piensen en las partes y el Director en el todo. Como son inevitables las situaciones fronterizas, es decir, esas zonas borrosas donde termina la responsabilidad de unos y empieza la de otros. Como por ejemplo, la relación entre el Director y el Fotógrafo para determinar la posición

de la cámara. Porque la puesta en escena no es sólo la dirección de actores sino que ésta incluye también la función de los espacios y el pulso del tiempo. Así mismo es fronteriza la relación entre el Fotógrafo y el Jefe de Iluminación, entre el Fotógrafo y el Director de Arte, entre el Director de Arte y el Escenógrafo, entre el Escenógrafo y el Ambientador, entre el Ambientador y el Utilero, entre los actores y maquillaje, entre los actores y vestuario. Y al mismo tiempo la tensión del sonidista que, tal vez, es la más incómoda de todas. Porque sin ser fronteriza es la más perturbadora. Porque todo el mundo lo llega a ver como un intruso, como alguien que nunca deja filmar la toma sin interrupciones. Porque cuando se han creado todas las condiciones para favorecer la imagen, él reclama condiciones para favorecer el sonido. Es una contradicción inevitable pero que apenas se acepta. Incluso el Director cuando termina la toma siempre busca el visto bueno del camarógrafo, nunca el del sonidista. No hay todavía una verdadera cultura del sonido. Y sin embargo el cine sonoro se inventó hace ya más de sesenta años.

Cuando todas estas tensiones se asume con la flexibilidad requerida sin dejar, por esto, de asumir el trabajo como un empeño de todos, es que se han creado las condiciones de un verdadero trabajo de equipo. Mantener esa armonía dentro de la desarmonía es trabajo del Productor.

A estas tensiones habrá que agregar otras. No se filma en el desorden sin asumir también que los tiempos de las acciones, de los gestos y hasta de las pausas, se hacen más dilatados en el lenguaje del cine, que en el de la literatura; que, incluso, la música hace más corto el tiempo de una escena; que, tratándose de sonido directo hay que garantizar la continuidad de los ambientes sonoros, en medio de la discontinuidad en la que hay que filmar planos y contraplanos.

Pero lo más importante será siempre el actor y sus tensiones. Si alguien padece más esta locura de la discontinuidad es el actor. Es la fuente de su mayor inseguridad: saber que tendrá que darle a cada plano lo que reclame cada plano, sin la posibilidad de apoyarse en la cadena de acción que completa una escena. Es una de las razones por la que tiende a la sobreactuación, pensando que la medida de sus gestos y expresiones siempre están por debajo de lo que exige el plano visto, éste, aisladamente. Y, además la técnica en la que aún se sostiene el cine, nunca vendrá en su auxilio. A pesar de todos los grandes adelantos tecnológicos, todos los trucos, todos los grandes efectos especiales, el cine sigue manteniendo un gran atraso en lo que se refiere a facilitarle el trabajo al actor. Es el actor quién sigue subordinándose a la técnica y no al revés. En la práctica es el actor quien tiene que asumir, como si fuera hasta parte de su propia técnica de trabajo, las deficiencias que, en relación con él, no son más que las vergonzosas y anacrónicas limitaciones que todavía arrastra el cine. Pero esta es una aberración que sufrimos todos. En un rodaje es más el tiempo que se le dedica a los problemas de la técnica que a los de la creación. En todo arte siempre ha existido una tensión provechosa entre la técnica y el arte. En el cine, esta pelea se mantiene en condiciones de excesiva desigualdad.

Con todo, el ritmo externo del rodaje y su relación con el ritmo interno del gran rompecabezas, la coherencia del guión que no nos abandona y la incoherencia propia de los días del rodaje, seguirán siendo la tensión principal en esta fase del camino hacia la luz.

Al iniciarse el proceso de edición o montaje nos preparamos para un nuevo tipo de tensión. Es el momento de recuperar la coherencia del guión que rompió en mil pedazos el rodaje. Recoger esos pedazos,

unirlos y darles el soplo divino, será un proceso desgastador, de momentos eufóricos y de grandes pausas depresivas, una búsqueda de lo que fue que ya no quiere ser, una especie de revelado fotográfico donde las partes disueltas del guión se esfuerzan por salir como van saliendo, en el revelado, las partes de una figura que uno ansía ver completa.

Las relaciones con el editor también son relaciones fronterizas. Nunca se sabe donde empieza la responsabilidad de él y donde termina la de uno. Y como toda relación fronteriza crea situaciones tensas a veces muy tensas. La contradicción fundamental será que, mientras el director mantiene una mirada más viciada sobre la película, el editor tendrá una más fresca sobre el material. Es la verdadera importancia del editor. Todo será para bien si ambos logran identificarse con el ritmo interior que exige el film. El editor será un entusiasta del Proyecto sin perder su espíritu crítico. El director, estará lleno de dudas pero sin dejar de saber lo que quiere. Un director que no sabe lo que quiere, que monta y desmonta constantemente el material, acabará caotizando más la película de lo que ya lo había hecho el rodaje. Será necesaria una gran concentración en el cuarto de edición. El editor tendrá la obligación de no permitir la entrada a nadie ajeno al trabajo del film. Por eso el editor ideal es aquel que mantiene una organización de hierro en su trabajo, el que no se distrae con nada e impide que nada nos distraiga, el que corta y empata con extrema rapidez, el que no pierde tiempo en los aspectos mecánicos del trabajo, en una palabra el que crea el clima más adecuado para la creación. Porque, aún así, habrá momentos en que, ante tantas deficiencias y tantos obstáculos, uno querrá rendirse. Pero no habrá que rendirse. Hay que persistir como si la perfección fuera alcanzable.

Para un film de dos horas, pueden haberse rodado doce horas de película. De esas doce horas, en un primer corte, deben quedar tres. Para dejarlas en dos, habrá que trabajar con gran esmero esa hora de diferencia. Esa hora será nuestra pesadilla durante días, tal vez, durante semanas.

Antes se habrá hecho la selección de las tomas buenas. Cómo se selecciona la mejor? En primer lugar por la actuación, por la credibilidad, la naturalidad, la organicidad de los gestos y las acciones físicas, por la intencionalidad de los diálogos; por la fotografía, atmósfera, encuadre, composición; por la definición y claridad del sonido, porque no existan ruidos parásitos encima de los diálogos; por la justeza de los fondos; por las necesidades del macheo; por la precisión de los panning y los dollys.

Los reportes del script deberán tener observaciones muy precisas. Serán la biblia del editor. Normalmente el director manda a imprimir dos tomas. El script deberá aclarar no sólo cuál es la mejor, sino las posibilidades que presenta la otra. Así, en el primer ordenamiento del material, el editor nos hará recordar la continuidad del guión, sin dejar de lado a las segundas tomas, ya debidamente localizables. No obstante, será una primera visión desconcertante, carente de ritmo, de toda intención precisa y de infinidad de ruidos parásitos. Será como una visión grotesca de aquel cada vez más lejano guión. Pero servirá para que el editor se familiarice con el material y pueda favorecer una relación con un mayor conocimiento de causa.

Simultáneamente hay que estar preparando la música original y todos aquellos sonidos, ambientes, efectos, que no están registrados o que no resultan suficientes en el sonido directo. Hay efectos y ambien-

tes que ya se encuentran grabados pero dispersos que hay que reunir en una sola secuencia. Hay que tener la paciencia de oírlos todos para poder llegar a una buena selección. Porque en el caso nuestro, a este nivel, no existe todavía una buena clasificación de los sonidos.

El corte final será producto de haber garantizado el macheo, de no haber llevado un plano más allá de lo que exige su carga dramática, de haber precisado cuándo son necesarias las disolvencias, cuándo los fade out, cuándo los fade in, cuándo los cortes directos, cuándo los sonidos en off, cuándo la imagen es lo principal, cuándo es la banda sonora, y, dentro de la banda sonora, cuándo los diálogos, cuándo la música, cuándo los efectos, cuándo los ambientes, cuándo los silencios.

Finalmente lo más importante será el ritmo. Pero la identidad del ritmo (identidad entre el director, el editor y el material) pasará por la precisión del corte, tanto visual como sonoro. Terminaremos siendo más receptivo ante la precisión y composición de todos los factores, que por la historia que se está contando. Porque la seguridad de que todos esos elementos estén bien, será la seguridad de que la historia esté contada bien. Después vendrá la premezcla de todas las bandas sonoras que se han sincronizado con la imagen. Aproximadamente dos de diálogos, cuatro o cinco de efectos y ambientes, una de música incidental y otra de música original. Para quedarse en dos de diálogos, una de efectos y ambientes y, otra de música. En la mezcla final se nivelarán primero los diálogos y, por último, rollo a rollo, se irán mezclando los diálogos, los efectos y ambientes y la música. Dos o tres intentos de corrección de luces con la copia en el laboratorio y, al fin, se obtendrá una copia compuesta lista para presentar en público.

Pero cuando el haz de luz se proyecte sobre la pantalla, yo no estaré en la sala. Soy de los que se resisten a ver el film con el público. Después del laberinto en que hemos incursionado durante largos meses, no podré compartir la mirada sobre esos destellos que apenas serán una sombra de la que fue el guión. Si el arte no tiene finalidad más alta que la de compartir la experiencia, por qué me resisto?, Por timidez? Por pudor? Por revelar algunos de nuestros más secretos sentimientos? Por temor a que éstos sean maltratados. Tal vez. Pero una cosa es cierta. Cuando esa luz se proyecta en la pantalla con sus sombras habladoras, sus destellos no llegarán al público de forma inocente. Querrámoslo o no vivirán también una vida de competencia. Y si el arte es para compartir, malamente se podrá adaptar a ninguna forma de competir. Y si el mundo vive con extrema facilidad las competencias físicas, no es tan fácil adaptarse a lo que pudiéramos llamar las competencias del alma. Habrá entonces una nostalgia perenne por aquel guión que ya no es. Por aquel momento único en que fuimos público de nosotros mismos. Por aquel instante irreplicable en que sentimos que iniciábamos un largo camino hacia la luz.

Julio García Espinosa
La Habana, febrero 5 de 1995

*A la memoria de
Césare Zavattini*

1.- Cuarto-Reina

Int/Día/Azul

•Esto no puede ser más que una canción...
quisiera fuera una declaración de amor...
romántica...•

1. Oímos la canción Yolanda sobre el rostro de una mujer que representa tener no mucho más de sesenta años. Está acostada y tiene los ojos cerrados. De vez en cuando los abre. Son ojos pequeñitos pero muy avispados. Sonríe complacida, deleitándose con esa canción que parece ser su favorita. Su expresión es la de una persona tímida pero con el rostro más bondadoso del mundo. (La escena tiene un color delicado, poético, tal vez azul. Todo el film deberá tener esa atmósfera hasta la aparición de los dueños de la casa, que será en colores vivos). La mujer se llama Reina, como veremos más tarde. Inclina la cabeza para mirar a sus pies.
2. A los pies de la mujer duerme su perro encima de una almohadita. Se llama Rey como sabremos más tarde y es blanco, pequeño y sato.

No sabemos si le han puesto Rey por Reina o si a Reina le dicen Reina por Rey. El caso es que los dos siempre andan juntos, lo mismo en la casa que en las pocas veces que salen a la calle.

3. Cuando la canción termina oímos al locutor anunciar las siete de la mañana. Reina se levanta con cuidado de no despertar a Rey. Es una mujer menudita pero muy ágil. Mira a la calle a través de las persianas.

1A. Calle Reina **Ext/ Día/Azul**

- 3a. Cristina está barriendo la entrada de su casa. Mira hacia la ventana de Reina.
- 3b. Esta mueve las persianas en señal de saludo.
- 3c. Cristina la saluda.

CRISTINA Buenos días, Reina.

1B. Cuarto Reina **Int/Día/Azul**

- 3d. Reina se pone la bata de casa y sale del cuarto.

1C. Exterior Cuartos **Int/Día/Azul**

- 3e. Reina va a la escalera pero se detiene a contemplar su amplia sala.

2. Sala Reina**Int/Día/Azul**

4. Es una casa grande, demasiado grande para que sólo la habiten una persona y su perro. Es una casa vieja aunque bien conservada. La sala y el comedor son amplios. *Rayos de luz blanca le dan una atmósfera especial.*
- 4a. Reina termina de bajar la escalera. Pasa por la inevitable y anacrónica chimenea y va derecho a la cocina.

3. Cocina Reina**Int/Día/Azul**

5. La mujer prepara un poco de café. Apenas es nada lo que queda en ese pomo incoloro. Lo vacía completamente, le echa agua y lo revuelve. Es el agua que pone a calentar en un jarro para aprovechar hasta el último grano de café.

4. Terraza**Int/Ext/Día/Azul**

6. Reina sale a la terraza. Recoge la ropa tendida, entre ella la funda de la almohadita de Rey. Oye que la vecina la llama.

4A. Patio Rosa**Int/Ext/Día/Azul**

- 6b. Reina le devuelve el saludo sonriéndole, agrupa la ropa en algún lugar de la terraza y vuelve a la cocina.

5. Cocina Reina**Int/Día/Azul**

7. En la cocina, Reina se cerciora de que el agua está por hervir. Pero algo llama su atención.
8. Es Rey. A la entrada de la cocina, parado en sus dos patas, está el perro esperándola. Reina se apura para prepararle su desayuno. Este consiste en un poco de agua con azúcar. Le pone el plástico delante pero Rey no se toma el agua. No le gusta. El agua del café hierve y Reina corre a echarla en la tetera. Observa al perro que está renuente a tomarse el agua con azúcar. Reina termina de colar el café. Se lo echa en un jarrito y va donde Rey. Sopla la calentura del café y le echa un poco en el agua del animal. Entonces Rey se la toma. Reina lo mira como se mira a un niño malcriado.

6. Calle Reina**Ext/Día/Azul**

9. Reina abre la puerta de la calle. Un golpe de sol le hace cerrar los ojos. Cuando los abre, siente al mensajero amigo.
10. El joven mensajero parquea la bicicleta y viene, con cierto misterio, donde Reina. Carga en sus hombros una amplia bolsa.

MENSAJERO

Cómo está, mi vieja? Qué calor, qué

sol, y yo aquí buscándole la vuelta a la vida. (Se le acerca confidencial) Tengo jabones. Usted sabe que no hay pero para una reina siempre hay. Le puedo vender uno en setenta pesos.

11. Reina, sin ser descortés, lo mira un tanto asombrada por el precio.

12. El mensajero sigue en su misterio.

MENSAJERO

Por ser a usted se lo voy a dejar en cincuenta. Usted sabe que en la tienda no hay y en la candonga están mucho más caros. Le advierto, estos no son de los que se gastan fácilmente. Lo puede usar usted y también el perrito. Hace mucha espuma. Es un jabón para una reina y para un rey, mi vieja.

13. Reina sonríe cordial aunque no deja de sentirse incómoda con estas situaciones.

14. El mensajero desiste, abandona el misterio y vuelve a su bicicleta. Da una vuelta en redondo a mitad de la calle y mira a Rey.

15. Rey, en el árbol cercano, como de costumbre, ha ido a hacer sus necesidades.

16. El mensajero, conciliador y risueño, le grita a Reina como le es habitual:

MENSAJERO Esperando a su Rey...?

17. Reina, aliviada de su pequeña tensión, le devuelve la sonrisa.

REINA Esperándolo...

7. Cuarto Reina **Int/Día/Azul**

18. Reina y Rey atiende los quehaceres de la casa. Los dos porque, aunque parezca increíble, Rey ayuda en todo lo que puede.

19. En el cuarto, con sus patas y su pequeña boca, ayuda a estirar la sábana...

20. ... y a vestir la cama.

8. Sala-Reina **Int/Día/Azul**

21. Rey colabora también en la limpieza de la sala.

22. Trae el viejo plumero...

23. ... empuja con sus patas una pequeña y agujereada lata para regar agua por toda la sala.

24. Rey es un encanto pero también un desencanto. Ahora, con sus patas mojadas, está ensuciando el piso que Reina acaba de limpiar.

25. Ella lo regaña.

26. El baja la cabeza abochornado.

9. Patio-Reina

Int/Día/Azul

27. En el pequeño patio Reina baña a Rey. No le queda mucho jabón y esto hace que el baño sea esencialmente con agua. Reina mete al animal debajo del grifo y le restriega todo el cuerpo con sus manos limpias. Rey se divierte y disfruta el baño como un verdadero chiquillo. Reina lo seca, lo acaricia, le hace cosquillas, como si estas fueran las cosas que más le gustaran en la vida. Le hace comentarios sobre cualquier cosa como si ella y él hablaran el mismo idioma.

REINA

Te voy a llevar al cine si te portas bien. Pero a ver películas buenas como las que habían antes porque estas de ahora no sirven. Antes sí habían grandes artistas. Greta Garbo, Errol Flyn, el Gordo y el Flaco. Rin tin tin. El perro Rin tin tin! Eso sí era un perro y no lo que yo tengo en mi casa! Tú eres chiquitico, sato, feo, sin rabo y negro! De Rey tú nada más que tienes el nombre. Rin tin tin era un príncipe. Qué perro aquel, Dios mío! Qué bonito! Qué grande! Qué pelo tan rojo! Qué gran actor! Esos sí eran artistas! Pero ustedes los jóvenes de hoy no entienden esas cosas porque nunca han visto nada.

Trata de adornarlo con un lazo que Rey rechaza indignado. Reina lo abraza con ternura, con alegría, con todo su cariño, como si aferrándose a él se aferrara para siempre a la vida.

10. Calle de las bicicletas **Ext/Día/Azul**

28. Reina llevando de una correa a Rey se pasea, altiva y como gran señora, por la calle. La correa son pedazos de tela hechos nudos.

29. Numerosas bicicletas irrumpen con el ruido perturbador de sus timbres.

30. Rey se asusta y va donde Reina. Es evidente que no es un perro callejero. Reina lo hala de la correa para cruzar la calle. Pero él no quiere ni moverse. Reina sonríe ante la terquedad del perro y la diversidad de vehículos que pasan ante sus ojos.

31. Un viejo auto color amarillo pollito.

32. Una enorme rastra cargada de gente.

33. Una guagua con un letrero que dice: «GUAGUAS DE LA AMISTAD».

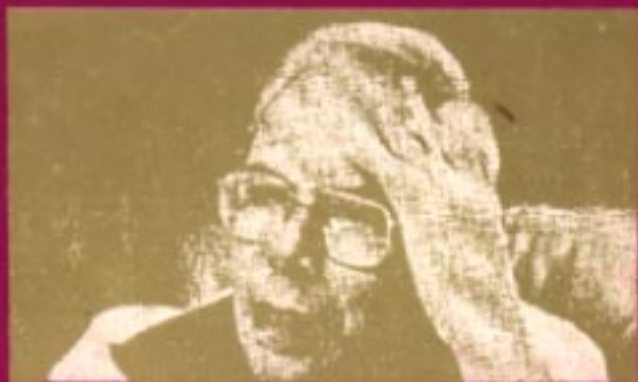
34. Un Lada convertido en limousine.

35. Reina decide cargar a Rey y atravesar la avalancha de bicicletas. Es asombrosa la variedad.
36. Una bicicleta taxi.
37. Una bicicleta con una familia encima. La mujer lleva paraguas de lluvia para protegerse del sol.
38. Una bicicleta con unos novios besándose.
39. Jóvenes haciendo payasadas con sus bicicletas.
40. A Reina le llama la atención...
41. ... un viejo, que no puede ni con su alma, pedaleando una bicicleta.
42. A Rey le llama la atención...
43. ...una perrita, con lazo en la cabeza, viajando, de lo más oronda, en la cesta que llevan en la parte de atrás de la bicicleta.
44. Reina y Rey al fin cruzan la calle y se pierden entre la gente.

11. Banco

Int/Día/Azul

45. Reina ha ido a cobrar su pensión. Hace la cola frente a la ventanilla indicada, mientras mira a hurtadillas a Rey. A los perros les está prohibida la entrada en ese lugar.



- Entrelazada, en su justa medida, con señalamientos socio-políticos concernientes a las privaciones diarias en Cuba, este film, que no ha sido suficientemente valorado, será bienvenido en los festivales y en los territorios de idioma español... (Lisa Nesselson - Variety).
- Es una película conmovedora, hermosa, con secuencias realmente impactantes, estupendamente bien actuada e hilada... (Mónica Montañés - El Diario de Caracas).
- Muestra de forma sencilla y certera la realidad cubana de hoy en día... (José Iglesias - Correo de Andalucía).
- Lo mejor de «Reina y Rey» reside en su enorme humanismo, en su profundidad existencial, en su conmovedora espiritualidad... (Rufo Caballero - Tribuna de La Habana).
- Ternura y humor se alía en este drama cubano contemporáneo... (Michel Porcheron - AFP).