

# LA CANDIDATURA DEL HOMBRE EN *THIRTEEN DAYS* (ROGER DONALDSON, 2000), DE KEVIN COSTNER\*

Por José Díaz-Cuesta Galián

Profesor Asociado de Filología Inglesa  
Universidad de La Rioja

SUMARIO: I. LA CANDIDATURA DEL HOMBRE. II. HOM-  
BRES EN *THIRTEEN DAYS*: UN ANÁLISIS DE MASCULINIDADES. 1.  
Estrellas, uniformes y mangas de camisa: *el cuerpo*. 2. Cuerpos que caminan hacia  
la muerte: *la acción*. 3. Por la familia, a pesar de la familia: *el mundo externo*. 4. El  
miedo a la muerte de todos y cada uno: *el mundo interno*. III. LA CANDIDATU-  
RA DE KEVIN COSTNER. IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

## I. LA CANDIDATURA DEL HOMBRE

Con anterioridad a los atentados del once de septiembre de 2001, los Estados Unidos de América se habían visto amenazados por la presencia de misiles soviéticos en Cuba. Un año antes del derrumbe de las torres gemelas, *Thirteen Days* (Donaldson, 2000) retoma ese momento de máxima tensión entre los Estados Unidos, presididos por John Fitzgerald Kennedy, y la Unión Soviética, liderada por Nikita Krushchev.

La película alentaba un sentimiento pro-demócrata y anti-republicano que más recientemente ha encontrado una de sus más populares expresiones cinematográficas en la campaña emprendida por Michael Moore con su film *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004), durante el período previo a las elecciones presidenciales de ese mismo año, que supuso la re-elección de George W. Bush. *Thirteen Days*, película que arranca con imágenes reales

\* Investigación financiada por el proyecto de la Universidad de La Rioja con referencia API07IA13.

de una detonación nuclear; fue estrenada mundialmente<sup>1</sup> en Japón el dieciséis de diciembre de 2000, cuando las elecciones presidenciales de los Estados Unidos ya habían tenido lugar el siete de noviembre. *Thirteen Days* no pretendía, por tanto, cambiar el curso de unos comicios (de ello se encargó el recuento de Florida), sino concienciar a su público de que resultaba necesario un replanteamiento del equilibrio nuclear y, por ende, de las personas que emprendan esa tarea.

A diferencia de la mayoría de contribuyentes a este libro, mi aportación al mismo no se realiza desde el campo del Derecho, sino desde el de los Estudios Fílmicos, también conocidos como *Film Studies*. No voy a centrarme, por tanto, en cuestiones legales ni en procesos legislativos, sino en consideraciones fílmicas sobre una obra de ficción que puedan contribuir a dar una visión más completa de la, en este caso, *no-guerra* preventiva en el marco de la seguridad internacional.

En el título que se propone más arriba para este artículo se menciona la película como *de* Kevin Costner, lo cual requiere una explicación preliminar. Se podría creer que he incluido ese "de", en primer lugar, en alusión a la idea, cada vez menos en boga, de ir a ver una película *de* Cary Grant, *de* Marilyn Monroe o, como es el caso, *de* Kevin Costner. Se podría creer y se estaría en lo cierto: Kevin Costner es una de esas estrellas que intentan brillar en el firmamento de Hollywood. De hecho, a su categoría como estrella le dedicamos un apartado de la sección centrada en el cuerpo, una de las partes del análisis que presentamos en las siguientes páginas.

Pero esta película es aún más *de* Kevin Costner que lo que indica el sentido que acabamos de abordar. Me estoy refiriendo

<sup>1</sup> Este tipo de información se encuentra disponible en [www.imdb.com](http://www.imdb.com), base de datos sobre películas que goza de un creciente prestigio en la industria cinematográfica. En concreto, las fechas de estreno de *Thirteen Days* pueden consultarse en [www.imdb.com/title/tt0146309/releaseinfo](http://www.imdb.com/title/tt0146309/releaseinfo).

ahora al hecho de que Costner figure como uno de los productores del film, junto a Armyan Bernstein y Peter O. Almond. El sentido de propiedad de la preposición "de" cobra aquí aún mayor fuerza, indicándonos un grado superior de compromiso del actor con el proyecto, el del riesgo<sup>2</sup> económico, que en Hollywood se acerca a la consideración de autoría.

Y si, por último, nos centramos en el cartel original anunciador de la película, en una lectura de arriba hacia abajo lo primero con lo que nos encontramos es el nombre del actor-productor, a bastante mayor tamaño que la inscripción del director, que figura casi perdido entre el resto de créditos en la parte inferior de la imagen, donde "Kevin Costner" vuelve a aparecer en la lista de actores principales (en primer lugar) y en la de productores (ahí en último lugar): tres veces en un mismo cartel.

Si no fuera por la evidencia de que se trata de una película hollywoodiense, se podría llegar a pensar que nos encontramos ante una obra *de autor*, con la excepción añadida de que el pretendido *autor* no dirige ni escribe el film. Su sentido de la autoría es, pues, otro, el de "Persona que es causa de algo", según nos dice el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* en su primera acepción. Y ciertamente Kevin Costner es la causa de que esta película haya disfrutado de una considerable proyección internacional, como se pudo observar en el revuelo mediático que supuso su presencia en Madrid<sup>3</sup> con motivo de la presentación del film

<sup>2</sup> El riesgo como productor casi se convierte en verdadera apuesta suicida en el caso de Costner, tras sus fracasos con *The Postman* (Costner, 1997), que también dirigió, y sobre todo con *Waterworld* (Reynolds, 1995). El año inmediatamente anterior a *Thirteen Days* había producido *Message in a Bottle* (Mandoki, 1999), la cual gozó de una mejor acogida por parte de crítica y público, acogida que tal vez animó a Costner a tomar el timón de *Thirteen Days*. El actor regenta su propia compañía productora, Tig Productions, que también ha co-producido otras películas que ha interpretado. La lista completa de las compañías que han producido cada film citado se recoge en las referencias bibliográficas que aparecen al final del presente artículo.

<sup>3</sup> La edición española en DVD de la película recoge íntegramente la rueda de prensa ofrecida por Costner y Donaldson.

en Europa.

En el título del presente artículo también mencionamos al *hombre*: la justificación, antes incluso que en la propia película, radica en el cartel que la anuncia.

La imagen que predomina sobre el resto de constituyentes del cartel es la de los tres actores que protagonizan el film. Su predominancia viene dada no sólo por el inmenso tamaño de ese plano medio —que se acerca bastante a un primer plano— de los tres protagonistas, sino por su colocación, ocupando casi toda la mitad superior del cartel y parte de la inferior, y sobre todo por el contraste en el tratamiento de la luz: los tres actores reciben una iluminación brillante y destacada frente al abismo de oscuridad que se localiza inmediatamente debajo de ellos. Ese lugar oscuro lo habitan las armas más representativas de cada bando en la confrontación a la que aluden los trece días del título, con el perfil de la Casa Blanca apuntando hacia Bruce Greenwood, actor que da vida al presidente John Fitzgerald Kennedy. Frente a la oscuridad de la amenaza atómica se nos ofrece la luz de esas figuras humanas: esos hombres traen la luz, arropados por la bandera<sup>4</sup> estadounidense.

Visualmente, por tanto, las tres figuras humanas del cartel anunciador de la película adquieren una dimensión gigantesca en comparación con la pequeñez del conflicto en el que se apoyan.

Si consideramos el film en su totalidad, resulta evidente que en la película se prima la importancia de las personas de buena voluntad en las decisiones internacionales. Pero se nos puede pasar

<sup>4</sup> Resulta cuando menos curioso que en el cartel distribuido en España se difuminara aún más la bandera americana, de tal manera que se mantienen las estrellas que *santifican* a los tres protagonistas y las barras que les envuelven, pero se omite abiertamente la inclusión de los colores de la bandera en las letras que configuran el título de la película: "TRECE DÍAS" se muestra en caracteres blancos, no marcados, frente a los "THIRTEEN DAYS" azules, blancos y rojos, señalados como estadounidenses. Quizá resultaba problemático trasladar esos colores a un nuevo texto, pero parece bastante más probable que se optara por una omisión deliberada de la bandera estadounidense, de tal manera que la presencia perseverante de la bandera en el cartel no hiriera la sensibilidad española, menos dada a la adscripción a los colores de un estandarte, sea éste propio o ajeno.

por alto lo más obvio: que esas decisiones se encuentran en manos de personas de género masculino: hombres, o lo que es lo mismo, aquellos que tradicionalmente han originado, protagonizado y ganado y perdido las guerras. Lo masculino, la masculinidad, se encuentra presente en la mayor parte de los planos de este film, no como en una película perteneciente al género bélico, pero si resulta pertinente analizar qué tipo de hombre, qué tipo de masculinidad y/o masculinidades se nos presentan en los filmes bélicos, aún será más necesario estudiar qué tipo de masculinidad/es se muestra/n en una película como *Thirteen Days*, que podríamos catalogar dentro del cine no-bélico o anti-belicista.

## II. HOMBRES EN *THIRTEEN DAYS*: UN ANÁLISIS DE MASCULINIDADES

Estudiar la masculinidad, o mejor dicho masculinidades de los principales personajes masculinos de una película no deja de ser un análisis de caracterización. Seymour Chatman, en su propuesta narratológica de aproximación al texto, ha definido a los personajes como un paradigma de rasgos (Chatman, 1986: 126) entre los que la masculinidad no se encuentra incluida. En nuestro análisis mantendremos la idea del paradigma de rasgos, pero siguiendo los cuatro *sitios* —*sites*—, *lugares*, o simplemente rasgos que Pat Kirkham y Janet Thumim proporcionan como definitorios de la masculinidad en textos filmicos en la introducción del libro *You Tarzan: Masculinities, Movies and Men* (Kirkham y Thumim, 1993).

Para analizar las masculinidades de *Thirteen Days* no vamos a realizar un análisis textual exhaustivo, sino varios análisis parciales siguiendo los cuatro rasgos de caracterización que proponen Kirkham y Thumim (1993): el cuerpo, la acción, el mundo externo y el mundo interno. Se trata de conceptos com-

prehensivos que pueden abarcar la masculinidad desde numerosos puntos de vista. En *Masculinities* (Connell, 1995), estudio sociológico sobre masculinidad en hombres australianos de alcance aún más amplio que *You Tarzan*, no aplicado, por tanto, al cine, Robert Connell también sigue esta estructura cuatripartita al considerar separadamente las referencias a los cuerpos, a las experiencias diarias, a las relaciones con otras personas, y a los deseos de los hombres que analiza. Las fuentes de las que todos ellos beben tampoco difieren tanto entre sí: hombres que escriben sobre el papel de los hombres en textos fílmicos en la colección de artículos editada por Kirkham y Thumim, hombres que hablan sobre sí mismos en el libro de Connell.

La mera exploración de uno solo de los rasgos en detalle nos llevaría más allá de los límites deseables para este ensayo, de manera que nos limitaremos a su aplicación al análisis textual del film, prescindiendo en la mayoría de ocasiones de excesivas referencias extra-textuales, salvo en el caso de la sección dedicada al cuerpo, donde también consideraremos el rango que pueden tener como estrellas los tres protagonistas masculinos de *Thirteen Days*. Por otra parte, la descomposición en varios rasgos de las masculinidades representadas en el texto fílmico nos permitirá volver sobre algunas secuencias en secciones diferentes, proporcionando así análisis complementarios de las mismas.

### 1. Estrellas, uniformes y mangas de camisa: *el cuerpo*

Cuando aluden al cuerpo, Kirkham y Thumim se refieren a "the visual representation of the male, to dress, to the spectacle of the male body and the invitation to audience pleasure in this spectacle; we also refer to the actor's presence, his star persona, as an important element of this material construction" (Kirkham y Thumim, 1993: 11). Detengámonos primero en ese último punto de la *presencia* actoral y de la consideración que se pueda tener como estrella.

Decía al comienzo, e incluso en el título de este artículo, que *Thirteen Days* es una película de la estrella de Hollywood Kevin Costner, aunque luego apuntaba que era una estrella que se limitaba a intentar brillar. Pocos le recordarán en su papel debutante en *Sizzle Beach, U.S.A.* (Brander, 1986), rodada en 1974, pero no estrenada en pantalla grande hasta 1986, cuando Costner ya había logrado destacar como *cow-boy* en *Silverado* (Kasdan, 1985).

Desde entonces hemos podido verle como un Eliot Ness duro, justo y sensible en *The Untouchables* (De Palma, 1987), o vistiendo el uniforme de la Marina estadounidense en *No Way Out* (Donaldson, 1987), también dirigida por Roger Donaldson. Del western, la justicia y el ejército pasó a *Field of Dreams* (Robinson, 1989), película en la que daba vida a un personaje principal más cercano al hombre medio —de hecho el papel le había sido ofrecido previamente a Tom Hanks—, con el béisbol, uno de los principales deportes estadounidenses, como excusa argumental del relato.

Animado por el aura que se estaba creando, como defensor de un profundo sentir americano, Costner, sin olvidar su rol actoral, dio el salto a la dirección en *Dances With Wolves* (Costner, 1990), bella denuncia del genocidio al que fueron sometidos los nativos americanos durante la conquista del oeste. La película, también producida por el actor, supuso un enorme éxito de crítica y de público, y contribuyó a ofrecer una imagen de hombre preocupado por el medio ambiente y las causas injustamente olvidadas.

Parece que de momento Costner hubiera tocado techo con ese film, ya que desde entonces se le recuerda principalmente como el guardaespaldas de Whitney Houston en *The Bodyguard* (Jackson, 1992) y algo menos como el protagonista de *Wyatt Earp* (Kasdan, 1994). Otras películas que han contribuido a su intento de crear una imagen de estrella inclinada por las causas justas han sido *Robin Hood: Prince of Thieves* (Reynolds,

1991), el alegato antibélico *The War* (Avnet, 1994), y, desde luego, *JFK* (Stone, 1991), donde se proponía la teoría de la conspiración como la más probable explicación para el asesinato del presidente Kennedy.

Si bien esta última película debería figurar como la primera referencia a la hora de considerar el papel que pueda desempeñar Kevin Costner en *Thirteen Days* antes de haberle visto en el puesto de Kenneth O'Donnell, he de resaltar que me resulta cuando menos inquietante que la película con la que más relaciono a Costner, *a posteriori*, después de haber visto ambos filmes, es *The Bodyguard*. Quizá se deba a que, durante muchos momentos del film de Donaldson, el personaje que representa Costner se dedique a guardarle las espaldas al presidente. Además la escena en la que Costner corre a cámara lenta hacia el teléfono en *Thirteen Days* me retrotrae a la muy repetida imagen del mismo Costner, también a cámara lenta, protegiendo a Whitney Houston. Y no debemos olvidar que en esa película Frank Farmer, el personaje encarnado por Costner, se obsesiona tanto por la seguridad de la cantante debido, en gran parte, a no haber podido evitar el atentado sufrido por otro presidente de *no-ficción*, Ronald Reagan, cuando trabajaba para él.

Tal vez haya sido el lastre de la película con Houston lo que haya impedido que la figura de Costner haya crecido más, pero tampoco le han ayudado los fracasos de otros filmes también protagonizados y producidos por él que mencionábamos más arriba, como *Waterworld* (Reynolds, 1995) o *The Postman* (Costner, 1997). No obstante, el aura que, como decimos, se ha creado de defensor de causas justas, unida a su indudable atractivo físico, que va más allá de la exhibición de su cuerpo y se centra en su rostro y en su mirada, le predisponían al papel de hombre de confianza del presidente en *Thirteen Days* y, por ende, hombre de confianza de los potenciales espectadores del film.



Resulta difícil decidir quién, de los otros dos actores que conforman el elenco principal del film, va después de Kevin Costner, así que seguiré el orden de los títulos de crédito, los cuales mencionan primero a Bruce Greenwood. Desde luego, en su caso se da un cierto parecido físico con el presidente Kennedy que condiciona su presencia en el film. Con la inquietante *Exótica* (Egoyan, 1994) había desempeñado su papel de mayor importancia en el cine hasta la fecha, ya que Greenwood, de origen canadiense, como Atom Egoyan, ha venido realizando trabajos principalmente para televisión.

A Greenwood le sucede algo similar a Costner, pues entre sus primeros trabajos también figura una película como *The Malibu Bikini Shop* (Wechter, 1985), cuya mayor preocupación radica en mostrar a mujeres bastante ligeras de ropa. La producción canadiense *The Climb* (Shebib, 1986) le ofreció la oportunidad de *desencasillarse* y demostrar que era capaz de interpretar a un personaje más complejo, en este caso vinculado a las dificultades de una histórica ascensión por la cordillera himalaya en 1953, formada exclusivamente por hombres. Sin embargo tres años después protagonizó *Another Chance* (Vint, 1989), una comedia que, aun siendo muy superior a *The Malibu Bikini Shop*, seguía centrándose en desplegar chicas *de portada*, con Greenwood en el papel de un famoso playboy.

Mientras continúa haciendo papeles para televisión, la carrera cinematográfica de Greenwood no acaba de asentarse, con por ejemplo una película de horror como *The Servants of Twilight* (Obrow, 1991) u otra canadiense de cuyo nombre no quiero acordarme que apenas tuvo distribución. Desde entonces ha aparecido en varias películas que han contribuido a crearle un estigma de eterno secundario que aporta un cierto prestigio a la producción, como por ejemplo *Dream Man* (Bonnière, 1995) —obra psicopolicíaca distribuida únicamente en vídeo—, *The Sweet Hereafter*

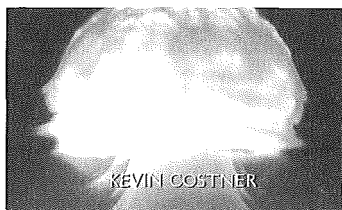
(Egoyan, 1997) —drama coral en el que de nuevo le dirige Egoyan—, *Thick as Thieves* (Sanders, 1998) —nueva incursión menor en el género policíaco—, *The Lost Son* (Menges, 1999) —cosmopolita co-producción policíaca sobre el comercio de niños— o *Double Jeopardy* (Beresford, 1999) —co-producción donde se le permite algo más de protagonismo como el marido que falsea su propia muerte para inculpar a su esposa.

El año 2000 se tornó especialmente prolífico para Greenwood, con el estreno no sólo de *Thirteen Days*, sino también de la más olvidable *Here on Earth* (Piznarski, 2000) —un excesivamente edulcorado drama romántico—, *Cord* (Furie, 2000), con el papel masculino protagonista en un film dominado o centrado en las mujeres y la maternidad, y *Rules of Engagement* (Friedkin, 2000), película que transcurre principalmente en juzgados militares y cuyo título nos recuerda casualmente a *Thirteen Days* por el gran peligro que puede suponer seguir estrictamente esas *reglas* a las que se alude recurrentemente en el film de Donaldson. A pesar de todos estos papeles, hasta el estreno de *Thirteen Days* la carrera de Greenwood se había circunscrito, como apuntaba anteriormente, a la televisión, aunque tras ese estupendo año su balanza particular se ha inclinado algo más del lado de la gran pantalla. Tras este somero repaso de su filmografía, podemos afirmar que nada parecía conducirle a interpretar al presidente Kennedy, salvo su apariencia física y, junto con ella, el gran control que tiene de su voz, la cual, aunque no se asemeja a la de Kennedy, sí aporta profundidad y credibilidad a los personajes que ha representado. En alguna ocasión ha llegado a ser requerido únicamente por su voz, por ejemplo, para libros hablados o clases de dicción.

Aún menos visto en la gran pantalla ha sido el cuerpo de Steven Culp, que da vida a Robert Kennedy. Sin embargo antes de *Thirteen Days* era una cara muy conocida de la televisión, y

tras su aparición en la película de Donaldson su rostro se ha vuelto más popular, llegando a intervenir simultáneamente en cuatro series en la temporada 2003-2004, de las que destacaría *The West Wing* (Sorkin 1999-2005), donde ha figurado como portavoz de la Casa Blanca en al menos nueve episodios. La coincidencia con *Thirteen Days* es aún mayor en la *biopic* televisiva *Norma Jean & Marilyn* (Fywell, 1996), en la que también interpretó a Robert Kennedy, con el que, no obstante, creo que no guarda un parecido tan grande como para haberse convertido en su *alter ego* oficioso en los últimos años.

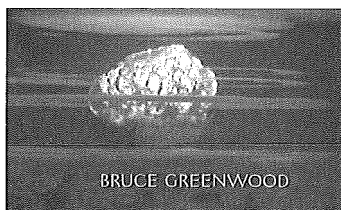
Tres actores, tres cuerpos, de los cuales el primero que vemos en la película es el de Kevin Costner. La palabra que le convoca, en los títulos de crédito iniciales, antes de que se nos haga visualmente corpóreo, aparece sobre la base de un hongo atómico (F01), primer encuentro con lo impensable, *the unthinkable*, en el film. Estas imágenes, como nos recuerdan los creadores de la película en su banda sonora de comentarios de la versión en DVD, proceden de filmaciones reales, no se trata de recreaciones computerizadas. Primer encuentro con la realidad en el texto filmico, que también lo es con lo real: se inscribe la firma de Kevin Costner allí donde más hincapié quieren hacer los creadores: en la existencia, vigencia y pervivencia de la amenaza atómica. El nombre de los otros dos actores protagonistas también se localiza bajo esa bomba, aunque algo más alejada del espectador (F02 y F03): ninguno va a escapar de la amenaza, pero Costner nos coloca en situación de privilegio<sup>5</sup>.



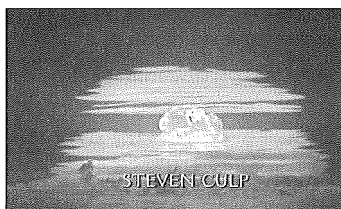
F01

<sup>5</sup> El cielo anaranjado donde se estampa la firma de Costner nos retrotrae al bosque en llamas del principio de *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), película también anti-bélica, aunque algo más ambigua en el tratamiento de la guerra y la violencia que la obra que nos ocupa (F04).

El cuerpo de Kevin Costner no va a ser el del primer hombre que veamos en la película: momentos antes de su aparición podemos observar al piloto de un avión espía (F05), vigilante atento de que sus cámaras capten hasta el menor detalle. Se muestra al piloto en blanco y negro, como las fotografías que está tomando de Cuba<sup>6</sup>. Pero visto desde arriba, el paisaje, como el cielo, también se simplifica, y de la misma manera que la cámara fotográfica se aproxima a las posiciones de edificios, árboles y personas en Cuba, bien podría estar haciéndolo sobre la misma casa donde duerme plácidamente Kenneth O'Donnell (a quien suelen llamar Kenny o Ken), personaje al



F02



F03



F04

<sup>6</sup>El uso del blanco y negro por parte de Roger Donaldson en esta película requiere una explicación. En el film aparecen imágenes estáticas y en movimiento que pertenecen a la época de los hechos que se intentan retratar, pero además hay diversos momentos en los que se recurre a mostrar imágenes rodadas para la película en blanco y negro. Por si esto fuera poco, también encontramos escenas en las que las imágenes originales en blanco y negro han sido restauradas para que parezca que se han rodado de nuevo, así como imágenes nuevas que no sólo aparecen en blanco y negro, sino que han sido tratadas para darles una apariencia de documento antiguo. Si a ello le añadimos la inclusión de imágenes creadas por ordenador, nos encontraremos con un excesivo abanico de posibilidades para el origen de las imágenes que estamos contemplando. La intención del uso de estos recursos parece radicar en insistir en que lo que se cuenta en la película sucedió realmente. Yo no estoy de acuerdo con el resultado obtenido, ya que lo que se consigue finalmente es



F05



F06a

que Costner da vida. De hecho, tras la imagen del piloto se sucede una serie de fotografías aéreas que nos muestran la tierra cada vez más cerca.

El montaje contribuye a esa posible asociación de que la foto se esté haciendo de la casa en la que duerme O'Donnell, ya que la última fotografía aérea se enlaza en fundido encadenado con el rostro de Costner (F06a<sup>7</sup>), como si a través de la superposición de imágenes se pudiera atravesar la barrera que suponen los muros de su casa y llegar

hasta él, y también como si lo que acabamos de presenciar no fuera más que una pesadilla del personaje que ahora se despierta. A diferencia de lo que sucedía con las fotografías tomadas desde el avión, que cada vez eran más cercanas, aquí la cámara se aleja, sin cambiar de toma, hasta mostrarnos a Costner sentado sobre la cama en plano americano mientras comprueba la hora en su reloj de pulsera (F06b). El tiempo va a empezar a correr para ese cuerpo de manera acuciante durante el resto del film, pero ahora parece que se hubiera detenido por un momento para mostrarnos un Costner en pijama, en coherente continuación de sus muchos papeles como hombre de andar por casa. Y ésta será su constante

que no se pueda discriminar entre la ficción y el documento: de hecho los creadores, en la banda sonora de comentarios que acompaña al DVD de la película, tienen serias dificultades para recordar la procedencia de varias de esas imágenes.

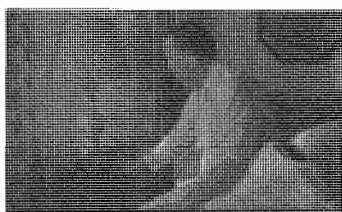
<sup>7</sup> Las letras que aparecen tras el número de algunos fotogramas indican que esos fotogramas proceden de la misma toma.

durante el resto del film: encarnar al hombre que se levanta de la cama en un día cualquiera y que va a ser testigo de excepción de unos hechos no menos excepcionales. A partir de esta primera imagen no resulta difícil identificarse con él, y, con él, ser también testigos directos de las situaciones en las que le vamos a hallar.

El cuerpo de nuestros tres actores principales se nos muestra conjuntamente en un *travelling* de un *three-shot*, un plano *de tres*, en el que Costner,

Greenwood y Culp avanzan por los pasillos de la Casa Blanca como un solo hombre (F07). La toma nos remite directamente al cartel de la película, y el uso del blanco y negro nos dirige hacia uno de los documentos visuales que ayudaron a componerla: varias fotografías publicadas en la revista *Life* que mostraban al presidente Kennedy con algunos de sus asesores en un porche de la Casa Blanca. Si en las imágenes aparecidas en *Life* se daba una imagen de preocupación, a la vez que se transmitía la idea de que el presidente no se encontraba solo durante la crisis, aquí ese grupo se reduce a los tres actores principales del film, imagen que veremos repetidas veces, con muchas variaciones, a lo largo de la película.

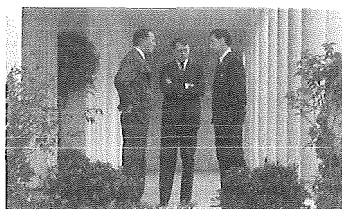
De entre esas variaciones, las que más se asemejan a lo publicado en *Life* son aquellas en las que los hermanos Kennedy y Kenny O'Donnell conversan en un porche de la Casa Blanca (F08). La verticalidad con la que se sitúan en la pantalla se ve



F06b



F07



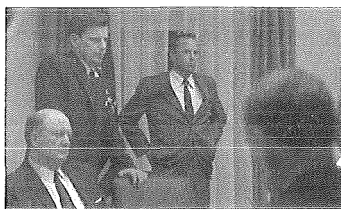
F08

reafirmada por las columnas que les rodean, las cuales soportan parte de la estructura de la Casa Blanca: la crisis cubana se sustenta sobre esas tres figuras masculinas que también sujetan, literalmente, gracias a la ayuda de las líneas de fuga de la composición, el techo que les cobija, sede del mayor grado de poder de los Estados Unidos. Las palabras refuerzan a las imágenes cuando Robert Kennedy se refiere a lo listos que son los hombres que van a solucionar el problema, palabras que parecen referirse sobre todo a ellos mismos.

Ha de notarse también que en esta imagen el estrecho vínculo que relaciona a ambos hermanos sigue vigente, como en el cartel anunciador y en la primera aparición del tripartito estelar del film, a través de la mostración de un hermano junto al otro, con O'Donnell a un lado, o, si se prefiere, sin O'Donnell en el centro, que ahora es ocupado por Robert en lugar de John. O'Donnell dispondrá de momentos con cada uno de los hermanos en el film, pero nunca será capaz de romper la ligazón que les une, dando en ocasiones la impresión de que los dos hermanos compartieran un único cuerpo, sólo que con diferentes formas de procesar el pensamiento. Se confirma así la intención de presentar al aparente protagonista del film como testigo de excepción de los hechos, siempre al lado de los grandes hombres —y nombres— de la historia, pero sin llegar a ocupar por completo el centro de nuestra atención.

Aunque a menudo se ha criticado la película por dar demasiado protagonismo a O'Donnell, creo que sus apariciones donde hay más testigos involucrados no se alejan de lo reflejado en las cintas que el presidente grabó durante las reuniones de las

comisiones, donde apenas se le oye (May y Zelikow, 1997<sup>8</sup>). Algo similar sucede en la película: no oímos su voz en esas comisiones, pero sí podemos observar la composición que de él hace Costner, como alguien poco refinado al que le cuesta llevar un traje, según podemos observar en la reunión (F09) que sigue a la escena del porche que acabamos de comentar.



F09

Cuerpos casi permanentemente *uniformados*, componiendo con sus trajes un equipo de *palomas* que se opone a los *halcones* militares, los cuales en la película abogan por responder a cada provocación soviética.

Trajes que contrastan con los pocos momentos en los que sus portadores prescinden de la chaqueta, como cuando O'Donnell y Robert Kennedy conversan en una cocina de la Casa Blanca en mangas de camisa (F10) durante la noche del 23 al 24 de octubre. En la intimidad de la vida cotidiana, ambos personajes se presentan como una imagen especular, como si la diferencia en el origen familiar y en sus potencialidades económicas se disipara ante una taza humeante. Cuando abandonan la estancia su similitud se hace aún más patente, en un *travelling* que de nuevo recorre pasillos del edificio presidencial, sólo que en esta ocasión no se trata del *three-shot* con los tres actores principales

<sup>8</sup> *Thirteen Days*, como se reconoce en sus títulos de crédito, pretende ser una adaptación del libro *The Kennedy Tapes: Inside the White House During the Cuban Missile Crisis*, editado por Ernest R. May y Philip D. Zelikow (1997), con transcripciones de las grabaciones que el propio John F. Kennedy realizó aquellos días en la Casa Blanca. El libro venía a complementar lo mucho que se ha publicado sobre la crisis, bien en obras dedicadas en exclusividad a la misma, bien en relatos más amplios, incluyendo libros escritos por los otros dos principales protagonistas del film. Por ejemplo en 1969 Robert Kennedy había publicado *Thirteen Days: A Memoir of the Cuban Missile Crisis*, y en 1972 Kenneth O'Donnell, ayudado por David F. Powers, publicaba "*Johnny, We Hardly Knew Ye*": *Memories of John Fitzgerald Kennedy*.





F10



F11a



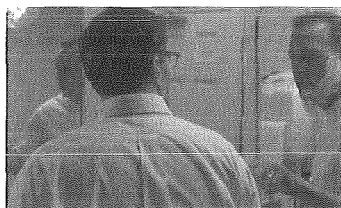
F11b

acercándose casi en contrapicado, sino de un *two-shot*, un plano *de dos*, que se aleja del espectador (F11a, F11b), subrayando la pequeñez de esos cuerpos gemelares frente a la inmensidad de la amenaza que les rodea. La escena contribuye a equilibrar la conversación que O'Donnell acaba de tener con su esposa, la cual, ante las palabras de admiración de su marido hacia los Kennedy, le recuerda que él también es un "smart guy", a lo que él responde con un modesto "Not like them". La escena en mangas de camisa le coloca físicamente al mismo nivel: los entresijos del guión se encargarán de situarle a la misma altura intelectual que los dos hermanos.

Algo similar sucede cuando O'Donnell conversa en un baño en la mañana de ese mismo día, 23 de octubre, con Ted Sorensen (Tim Kelleher), cuando ya se ha optado por el discurso *positivo* escrito por este último (F12). De nuevo la amenaza de lo *unthinkable* que no ha podido redactar Sorensen coincide con la presentación de dos personajes *des-camisados*<sup>9</sup>, indicando su vulnerabilidad. La correspondencia entre esta escena y la que acabamos de comentar se hace aún más

<sup>9</sup> Alguien podría argumentar que no podemos contemplar una película de Kevin Costner sin que este aparezca en camiseta. La ironía estaría reflejando el atractivo físico del actor, así como su actitud hogareña o *de andar por casa*.

patente por la presencia del espejo, que nos devuelve un Costner duplicado: ya no es en Robert Kennedy en quien se refleja O'Donnell, sino en sí mismo, en un excesivo alarde de protagonismo de quien se nos pretendía presentar como excepcional testigo de los hechos que se narran.



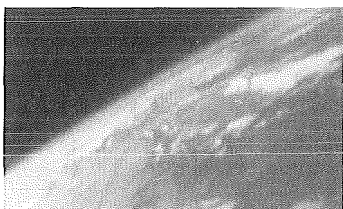
F12

## 2. Cuerpos que caminan hacia la muerte: *la acción*

Si alguien acude a ver esta película basándose, no en su mayor o menor conocimiento de los hechos históricos, sino en el tráiler que la precedió, sentirá una cierta decepción al observar que la acción trepidante que se vierte en el montaje de las imágenes anunciadoras de *Thirteen Days* no se mantiene en la totalidad del film, al menos no de esa manera.

Podríamos catalogar *Thirteen Days* bastante precisamente como una película de no acción, pero seríamos injustos, y sobre todo estaríamos dejando a un lado la consideración que Kirkham y Thumim hacen del concepto de acción como lugar conformador de la masculinidad en el cine, no como una etiqueta genérica.

Las autoras entienden por *acción* "various representations of the physical, including violence, competition, aggression, skill and endurance, in which these attributes are depicted in terms of the male body in action" (Kirkham y Tumim 1993: 12). La mayoría de esas representaciones constituyen aquello que se pretende evitar en el film, exceptuando *skill*, la habilidad con la que los protagonistas intentan decir que no a la escalada de violencia que les propone el resistente, agresivo y competitivo sistema en el que se hallan instalados. Kirkham y Thumim amplían su catálogo a "chivalrous deeds, sports, combat and violen-



F13



F14

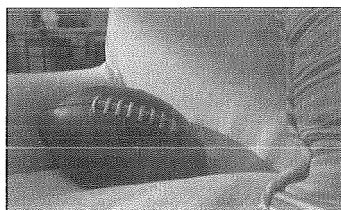
ce, with an emphasis on competition" (Kirkham y Thumim 1993: 15), repitiendo alguno de los términos anteriores (violencia y competición), pero añadiendo el combate, los hechos caballerosos y los deportes.

*Thirteen Days* se aleja de la novela e incluso del cine de caballerías, ya que aparentemente no existe una dama a la que salvar, exceptuando a las esposas e hijas de cada protagonista masculino, y excluyendo también a todas las mujeres que podrían

verse afectadas por el conflicto nuclear. La Tierra sí podría ser considerada como esa dama, que además se nos muestra al principio del texto fílmico en vista privilegiada de piloto que vuela a gran altitud (F13). Pero si siguiéramos analizando esa faceta del texto estaríamos dejando de lado aquello en lo que se centra la idea de acción que proponen Kirkham y Thumim, entendiéndola como algo aún más físico: como el cuerpo masculino en acción.

Cuando O'Donnell es informado, junto con el presidente, sobre la amenaza soviética que se está desplegando en Cuba, además de invocar al cielo con un "Jesus Christ in heaven", Costner arroja sobre una butaca (F14) lo que un espectador español daría en llamar una pelota de rugby, y que por mayor precisión calificaremos como pelota de fútbol americano. El hecho en sí no tendría que llamarnos demasiado la atención si no fuera porque en otros momentos del film esa misma pelota será lanzada entre los tres protagonistas —incidiendo en un vínculo joven, deportivo y casi familiar entre ellos— y porque aquí el plano en

que se nos muestra es un contrapicado que aumenta la estatura del actor hasta situarlo casi a la altura del techo del Despacho Oval, y, lo que resulta aún más importante, se arroja la pelota hacia la posición ocupada en ese momento por la cámara,



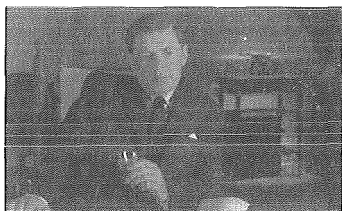
F15

la del asiento donde finalmente cae. Asiento que no se parece al de una sala de cine, aunque, por otra parte, sí se asemeja al de cualquiera que pueda ver la película en su casa, con lo que hábilmente se sacude por un breve instante al espectador, ese espectador que no puede haber sido sorprendido por unos hechos que probablemente ya conoce. El plano inmediatamente siguiente (F15) muestra la pelota donde ha sido arrojada, lugar al que se nos va a permitir acceder durante la mayor parte del film.

Desde la privilegiada situación de O'Donnell en la película se nos entrega una pelota con la que tendremos que jugar durante el resto del texto fílmico. Consideraciones históricas sobre la precisa localización de esa pelota en la Casa Blanca aparte<sup>10</sup>, en los Estados Unidos este instrumento de juego es utilizado para jugar al fútbol<sup>11</sup> americano, que es otro de los principales deportes americanos, junto con el béisbol que mencionábamos

<sup>10</sup> Muy probablemente, dada la fidelidad con la que se han retratado los hechos, la pelota debió de estar allí, dado que el mayor vínculo afectivo entre Robert Kennedy y Kenny O'Donnell procedía de sus experiencias deportivas en la universidad. Véase al respecto la biografía escrita sobre O'Donnell por su hija Helen: *A Common Good: The Friendship of Robert F. Kennedy and Kenneth P. O'Donnell* (O'Donnell, 1998).

<sup>11</sup> En inglés americano la palabra *football* se utiliza para referirse a este deporte, mientras que para el fútbol que se practica en Europa y en muchas otras partes del planeta se prefiere el término *soccer*. A pesar de que, desde una perspectiva europea, se considere el fútbol como referente de masas y de masculinidades, el país que ejerce la supremacía política, militar, económica y también deportiva le otorga un papel menor a este deporte aparentemente global que en los Estados Unidos es tenido por una actividad casi más propia de mujeres que de hombres.



F16

más arriba (y el baloncesto, ausente en este film), sólo que el fútbol americano se caracteriza por la dureza producida por la abundancia de contactos físicos entre los jugadores: se trata de un deporte violento donde los haya, a pesar de las

voluminosas protecciones que se utilizan, y aquí constituye la respuesta inmediata a la amenaza cubano-soviética. Se nos está dando una imagen patriótica y dura del tipo de actitud que se espera de los dirigentes estadounidenses.

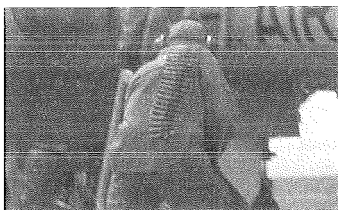
Al final del 16 de octubre nuestra terna de protagonistas se pone a *pensar en voz alta* sobre qué hacer frente a la crisis: nos encontramos de nuevo en el Despacho Oval, y de nuevo con un asiento, una butaca, más concretamente una mecedora, donde en esta ocasión se sienta el cuerpo enfermo del presidente, del que Bruce Greenwood hace un perfecto retrato con su caracterización (F16). La reciente biografía de Robert Dallek (2003: 397-400) sobre JFK pone de manifiesto las variadas enfermedades que sufría, de entre las cuales destacaría el síndrome de Addison, que contribuía a su debilidad física crónica, y un dolor de espalda también habitual, razón por la que se le había recomendado utilizar mecedoras en lugar de asientos *normales*. Volvemos al cuerpo masculino en acción, pero se trata de una acción poco competitiva, poco agresiva, casi de vuelta a un estado primario en el que ese mismo cuerpo era acunado. Los *halcones* —militares principalmente— a los que nos hemos referido anteriormente aluden a la debilidad de la familia Kennedy en situaciones políticas comprometidas, y la composición que hace Greenwood, basándose en hechos reales, parece confirmar esa opinión. Quizá por esa doble debilidad O'Donnell no le había pasado inicial-

mente la pelota al presidente.

Aunque mencionábamos más arriba que podíamos considerar esta película como de *no acción*, a pesar del activo tráiler que la anuncia, sí es posible localizar momentos de *acción*, entendida en su doble vertiente, la genérica y la de Kirkham y Thumim. Me refiero a aquellas escenas donde se muestran los preparativos de lo que acabará siendo una *no-guerra*, por ejemplo cuando Robert McNamara (Dylan Baker) propone la que va a constituir la acción más agresiva de los Estados Unidos frente a Cuba: el bloqueo o embargo que a fecha de hoy todavía perdura sobre el régimen castrista. No oímos ninguna respuesta a sus palabras "The scenario calls for a blockade of Cuba", sólo breves miradas huidizas de sus compañeros de mesa, y como mayor contestación, seguidamente vemos soldados que preparan sus armas para respaldar ese posible embargo y proteger a los aviones espía. En esas imágenes (F19-F21), los cuerpos de los soldados se muestran supeditados a las armas que preparan, como si en el



F19



F20



F21

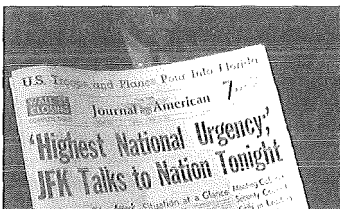


F22



F23

mecanismo de la guerra ellos, los soldados, no fueran más que elementos de un engranaje que debe ser convenientemente engrasado. Cuerpos subyugados, cuya posibilidad de acción se limita a servir a la máquina.



F24

Eso ocurría el miércoles 17 de octubre. El lunes 22, con el paso a DEFCON-3 aprobado el día anterior, el anticipo de la acción se sitúa únicamente del lado de las máquinas de guerra —aviones, misiles y barcos— que apenas dejan ver la figura humana. Los planos de la maquinaria guerrera (por ejemplo en F22 y F23) se alternan con otros (F24 y F25, por ejemplo) donde se pueden leer los titulares de los periódicos principales, en los que se anuncia el uso de la televisión: un arma



F25

más, tal vez una de las más importantes, del presidente Kennedy.

Cuando el presidente va a comparecer ante la prensa, O'Donnell le aparta un momento de todo el bullicio que se está montando y le conduce brevemente al Despacho Oval. En esa escena se localiza uno de los planos más extraños del film (F26): O'Donnell le ha pedido a Kennedy que se siente, se relaje y se afloje el nudo de la corbata. El presidente no ocupa su mecedora, sino un sofá como el previamente habitado por la pelota de fútbol: al igual que la pelota, el presidente es colocado ahí por

O'Donnell, que sobrepasa así con creces su función de testigo de excepción del film.

El plano me resulta extraño por el gesto que hace Costner, quien intenta imitar a Lyndon Baines Johnson, el que sería el sucesor de Kennedy tras



F26

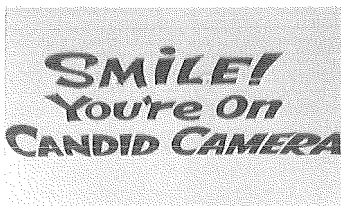
su asesinato. La aparente burla se torna en desafío: frente al presidente derrumbado en el sofá, Costner le recuerda la alternativa al tipo de hombre que JFK representa: una figura como Johnson, quien, en palabras de Hal K. Rothman, era "a man of the backwoods who fashioned himself able to lead by intelligence, skill, cunning, and will. Like Andrew Jackson and Abraham Lincoln, Johnson came from humble origins; like them, he fashioned a persona that brought him success in politics sometimes at the expense of personal goals and public image" (Rothman, 2001<sup>12</sup>).

Los sables y los cuadros que muestran la cacería del bisonete, realmente presentes en el Despacho Oval en aquella época, no hacen sino subrayar la difícil posición en la que se encuentra Kennedy. Costner no sólo nos está situando frente a la inminencia del relevo histórico en la presidencia, sino ante el tipo de presidente que, con la excepción de Bill Clinton y Jimmy Carter, sería a menudo el preferido por el pueblo estadounidense. Salvo por el origen humilde, que ciertamente marca una diferencia, alguien podría pensar que Rothman se está refiriendo en ocasiones al presidente actual, George W. Bush, en su rancho tejano.

Pero en la guerra o no-guerra de 1962 ya no se combate con sables, sino con misiles, cámaras y teléfonos. La mezcla de imágenes tomadas *del natural* de los aviones Vought RF-8G 'Crusader' y de otras generadas por ordenador nos presenta uno

<sup>12</sup> El capítulo introductorio del que procede esta cita está accesible en [www.nps.gov/lyjo/Ourheartshome/lbjt.htm](http://www.nps.gov/lyjo/Ourheartshome/lbjt.htm).





F27

de los momentos de mayor movimiento militar de la película, cuando el comandante Ecker y el teniente Wilhemy sobrevuelan lo que se nos muestra como territorio cubano. El contrapunto cómico lo introduce un plano que nos enseña la tripa del

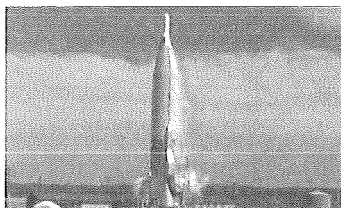
avión, en el que se puede leer una frase de un programa televisivo de la época dedicado a sorpresas con cámara oculta: "SMILE! You're On CANDID CAMERA" (F27). Según afirman los creadores del film en la banda de comentarios del DVD, la frase figuraba realmente en esos aviones. Independientemente de su veracidad, lo cierto es que la guerra que en el film O'Donnell está intentando evitar con desesperadas llamadas telefónicas se ve aquí reducida a un juego de apariencias, como el que Krushchev está intentando proponerle a Kennedy.

La mezcla de roles en un solo avión (el RF-8G 'Crusader' fue creado para el combate y ocasionalmente modificado para labores de reconocimiento<sup>13</sup>) produce los primeros signos de verdadera violencia en el texto fílmico, pero esas cicatrices todavía no se inscriben en ningún cuerpo masculino, sólo en las naves que los transportan.

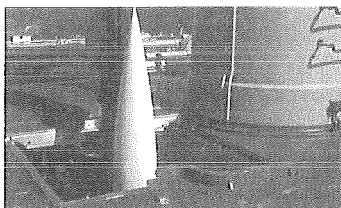
En el texto, la confusión se irá haciendo mayor durante las primeras fases del bloqueo, y resultará difícil conseguir que se distinga entre un aviso para detener un barco, una amenaza de ataque, e incluso un ataque en toda regla. La película logra transmitir la escasa diferencia que puede existir formalmente entre todas esas situaciones, y coloca a naves cargadas con cuerpos masculinos al borde mismo de la muerte.

<sup>13</sup> Según se desvela, entre otros sitios de internet, en la premiada página "Aviation Enthusiast Corner", a cuya página principal se puede acceder en [www.aero-web.org](http://www.aero-web.org), y a la referencia a este aeroplano en [aeroweb.brooklyn.cuny.edu/specs/vought/rf-8g.htm](http://aeroweb.brooklyn.cuny.edu/specs/vought/rf-8g.htm).

Las armas americanas cada vez se vuelven más verticales, más desafiantemente fálicas, como las que podemos observar momentos antes de que el gobierno estadounidense descubra que el ejército ha dado el siguiente paso hacia la guerra, el DEFCON-2. En el film se responde visualmente a la amenaza soviética a través de la presentación de misiles que en poco se diferencian de los situados en Cuba, salvo en que los estadounidenses se muestran con más movimiento, realmente como una agresiva amenaza (F28, F29).



F28



F29

Pero la acción, entendida ahora como habilidad, también se localiza en otros niveles de agresión, en este caso verbal. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de actividad lo constituye la escena del jueves 25 de octubre en la que el embajador de los Estados Unidos en la ONU, Adlai Stevenson (Michael Fairman), acosa a su homólogo soviético diciéndole "Yes or no? Don't wait for the translation: yes or no?". *No espere a la traducción*, ya que usted me entiende perfectamente, parece sugerirle. Se está luchando por algo más que un territorio o una hegemonía: se está luchando por el imperio de un idioma, una lengua, una palabra en definitiva. Tras esa intervención, la batalla<sup>14</sup>, que no la guerra,

<sup>14</sup> Resulta curioso, en esta sección dedicada a la acción, que los creadores del film mencionen en su banda de comentarios del DVD, tal vez en broma, aunque no lo parece, que tuvieron dificultades para encontrar actores que interpretaran esta escena por la peligrosidad que suponía la gran cantidad de humo procedente del tabaco que se consumía en este tipo de sesiones. Escena, por tanto, de acción, en el sentido de que se pone en peligro la salud de los intérpretes. Signo de las diferencias entre aquella época y la actual, aunque la amenaza nuclear siga vigente sobre fumadores y no fumadores.

parece ganada, y se puede recurrir de nuevo a la imagen, principal arma del film: las fotografías de Cuba que presuponen la violación del espacio aéreo de ese país y para cuya obtención se llegará finalmente a sacrificar una vida humana, un cuerpo masculino que se fragmenta en el espacio.

Palabras, nombres, que pueden arrojarse como verdaderas andanadas. Como "John Paul Jones", a quien el almirante George Anderson (Madison Mason) alude al día siguiente —viernes 26 de octubre— como referencia primaria de la historia estadounidense, como el *padre* de la armada americana: figura de la historia naval tremendamente controvertida a la que habría que dedicarle otro artículo. Baste apuntar que era británico de nacimiento (donde le consideran un pirata), estadounidense de adopción, y que fue enterrado en París, de donde lo reclamarían los americanos, para quienes todavía hoy en día es un héroe<sup>15</sup>. No resulta baladí que se le mencione precisamente en uno de los momentos de mayor tensión del film, cuando el almirante intenta enseñarle al Secretario de Defensa, Robert McNamara, la diferencia entre "fire over" y "attack", entre bengalas y fuego *de verdad*. Ante la palabra de Paul Jones, una palabra antigua que ha seguido impregnando a sus descendientes en el puesto, McNamara acaba imponiendo una nueva ley, una nueva palabra: la del presidente. Batalla interna que resume todas las demás que se están librando, y que McNamara ejemplifica perfectamente al apuntar hacia el mapa con las diferentes posiciones y afirmar que "this is language" (F30), un nuevo vocabulario con el que se están intentando comunicar los dos principales mandatarios mundiales.

El almirante se queda sin palabras, pero el film nos muestra su contestación en la escena siguiente, en la que se lanza el misil nuclear Atlas desde la base Vandenberg (F31), donde el fuego del lanzamiento nos remite de nuevo a la secuencia de cré-

<sup>15</sup> Más detalles de su vida, verdaderamente de película, pueden leerse en la obra de Samuel Eliot Morison *John Paul Jones: A Sailor's Biography* (1999), donde se le llega a equiparar con Nelson (Morison, 1999: 20).

ditos iniciales de la película (F01, F02 y F03). Si los soviéticos habían desafiado a los estadounidenses con los misiles cubanos, escasamente diferentes de los plantados por los Estados Unidos en países geográficamente cercanos a la Unión Soviética, ahora los militares americanos desafían a sus propios políticos con un misil de la casa. Pero de nuevo se impone la palabra del presidente, en este caso de seguir adelante con el bloqueo.



F30



F31

Llegamos al momento final para el cuerpo masculino en acción en este film: el de su muerte y fragmentación. La única baja de la que tenemos noticia durante el transcurso de la película es la del comandante (*Major*) Rudolph Anderson (Charles Esten). Su muerte es prototípicamente anunciada por el texto a la manera hollywoodiense, ya que la conversación telefónica entre O'Donnell y el comandante es mucho más profunda que las otras llamadas del mismo estilo que ha realizado el asistente personal del presidente. Las referencias a la familia y a la religión, instituciones que consideramos en el siguiente apartado, dedicado al mundo externo, junto con la descripción por parte de Anderson de lo que para él supone la experiencia de volar, que revelan su mundo interno, último apartado de nuestro análisis, constituyen la clave reveladora de que ésta es casi una confesión final del comandante.

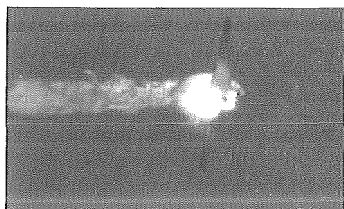
El cuerpo de Anderson durante esta conversación aparece revestido con el uniforme que se requiere para volar a gran altura (F32), otorgándole ya un aspecto de otro mundo. El desarro-



F32



F33



F34

llo de su misión resume el miedo de la película, ese miedo a los misiles que pueden suponer la destrucción de gran parte del planeta, tal vez de su totalidad. Ese temor se focaliza en el que está sufriendo Anderson, que puede ver, como nosotros, que uno de sus sistemas de alarma le avisa de la amenaza de misiles (F33). Ese plano de detalle, que a la vez pretende ser subjetivo de Anderson, condensa la consistencia de la amenaza de la que la película no cesa de hablar: esos misiles significan muerte. No podemos ver el cuerpo quemado y mutilado del actor, pero sí la deflagración de su nave (F34): el cuerpo masculino en acción de este film se ve abocado a la destrucción y a la muerte.

Afortunadamente los Estados

Unidos no llegan a seguir las *rules of engagement*, ya que no se responde proporcionalmente y la escalada de violencia se detiene precisamente con el sacrificio de uno de sus hombres.

### 3. Por la familia, a pesar de la familia: *el mundo externo*

Kirkham y Thumim entienden el mundo externo de la masculinidad en el cine como las "representations of the public interaction of male characters with each other and with the conventions and institutions against which they operate" (Kirkham

y Thumim 1993: 12). La religión, la familia, y desde luego el ejército, constituyen las principales instituciones en las que se desenvuelven los protagonistas masculinos de *Thirteen Days*. La oposición frontal al ejército es evidente e insistente durante todo el film, y en gran medida ya nos hemos venido refiriendo a ella en el apartado anterior, de manera que, aunque también la consideraremos, no le prestaremos una atención proporcional a su presencia en el texto filmico, ya que creo que resulta más pertinente que nos centremos con mayor atención en la representación de familia y religión.

Nuestro análisis no pretende ser exhaustivo, como creo que ninguno puede serlo, y por ello no reflexionaremos separadamente sobre otras instituciones que también se ponen en tela de juicio en el film, como la política, y dentro de ella los papeles de la ONU, del Congreso de los Estados Unidos y de los diferentes estamentos gubernamentales, incluyendo la propia presidencia, a la que sí nos referiremos en nuestras conclusiones finales.

Comencemos, como el film, por la familia.

Cuando más arriba analizábamos la presencia del cuerpo masculino en el texto filmico, habíamos encontrado primeramente a Costner en una cama de matrimonio a la que le faltaba



F35



F36



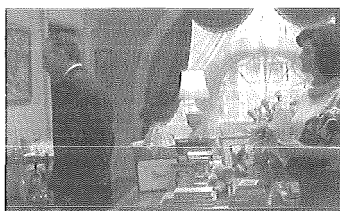
F37

su componente femenino. Esa ausencia marca, sólo en parte, la aparentemente necesaria separación que se va a producir entre Kenneth O'Donnell y el resto de su familia durante la mayor parte de la crisis. Sólo parcialmente porque, como nos demuestra la aparición de uno de los hijos de O'Donnell bajo esa cama de matrimonio, esta es una familia numerosa y algunos de sus miembros pueden requerir atención en cualquier momento, posible razón también para la ausencia de la señora O'Donnell. La cama se vacía por un momento, pero O'Donnell coloca inmediatamente a su hijo en ella (F35), en actitud típicamente costneriana, o lo que es lo mismo, en actitud entrañablemente paternal. El contraplano siguiente (F36) confirma nuestras sospechas, ya que muestra a la mujer de O'Donnell, Helen (Lucinda Jenney), sacando de su cuna a la persona más pequeña de la casa, en una imagen reencuadrada por el marco de una puerta, espacio que Hollywood ha asignado tradicionalmente a la mujer.

El conflicto familiar se vislumbra en la escena siguiente, en un plano general que nos deja ver a todos los integrantes de la familia O'Donnell (F37), con Helen de nuevo ocupando el espacio de una puerta, junto a la que observamos dos teléfonos, uno negro y otro rojo, indicador este último del enlace directo con la Casa Blanca<sup>16</sup>. El lugar en el que se nos muestra ese teléfono y las varias ocasiones en las que interrumpirá la vida familiar, aunque sea para salvar el mundo, suponen una contrariedad para un político que, como es bien sabido, en el caso estadounidense suele requerir de un ambiente familiar que transmita una imagen de

<sup>16</sup> Para la audiencia española de este film, sobre todo para la más cinéfila, el teléfono rojo puede hacer referencia directa a la comedia de Stanley Kubrick que en español se tituló *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove*), en adaptación libérrima de su título original, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Kubrick, 1964). En realidad la relación se debería establecer con la temática de la película, que es simplemente simétrica de lo que se plantea en *Thirteen Days*, ya que en la obra de Kubrick es un militar estadounidense quien da el primer paso de la escalada nuclear.

confianza y de continuidad de los valores establecidos. De hecho, Helen, ante el reclamo de uno de sus hijos, no puede evitar recriminar a su marido por no colaborar en su cuidado. La situación empeora cuando el mayor de los hijos varones intenta, mediante el engaño, que le firmen sus notas. Pero el padre no se encarga de ninguno de estos asuntos y, llegada la hora de irse a trabajar, deja todas estas cuestiones en el aire.



F38



F39

Se podría llegar a afirmar que la película intenta darle la espalda a la familia en esta película. Tal vez fruto de necesidades de montaje por la larga duración del film, nos queda la impresión de que se nos han hurtado momentos familiares que habrían sido reveladores sobre la naturaleza de nuestros protagonistas. Creo que este ocultismo se debe principalmente a la excesiva publicidad que habitualmente se le ha dado a la otra familia del film, la familia o *clan* Kennedy<sup>17</sup>, algo que en esta película se intenta contrarrestar.

La indiferencia que O'Donnell muestra hacia su mujer al principio de la película se convierte en verdadero enfrentamiento cuando tiene delante a Jacqueline Kennedy (Stephanie

<sup>17</sup> La familia Kennedy, y también la O'Donnell, prolongan su presencia hasta el propio texto filmico, ya que para representar al comandante William B. Ecker se recurre al actor Christopher Lawford, sobrino del presidente Kennedy, y a su lado vuela el teniente Bruce Wilhemy (o Wilhelmy, según se puede leer a un lado de su cabina), a quien da vida David O'Donnell, sobrino de Kenneth O'Donnell. De nuevo se pretende mezclar realidad y ficción, haciendo que las sagas familiares tengan su continuidad, aunque sea de forma tangencial, en el film.



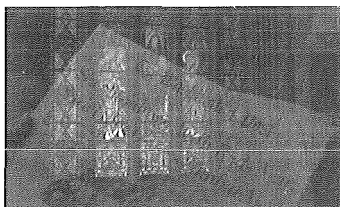
Romanov). La confrontación verbal es muy abierta, y O'Donnell intenta dejar claro que de las fiestas se ocupa *Jackie*, mientras que de la política él es quien se encarga. Visualmente se llega hasta el punto de que, tras enfrentarse a ella, por dos veces le da la espalda (F38) (la segunda ciertamente para abandonar la sala, pero el efecto visual es el de un profundo desprecio). El film arrincona todo el glamour de Jacqueline Kennedy para dar preferencia a las motivaciones políticas de sus protagonistas masculinos.

Entre las pocas ocasiones en las que podemos volver a ver a la señora Kennedy figura un plano, instantes después de que O'Donnell haya arrojado la pelota de fútbol sobre el asiento del Despacho Oval, en el que se ve a la esposa e hijos del presidente jugando en el jardín (F39). La toma es subjetiva y se corresponde con la visión de su marido, quien los contempla desde la ventana. Aquí el blanco y negro aporta, además de un cierto aire a documento de la época, una atmósfera de lugar remoto e idílico, al otro lado de los cristales y de las intrigas, lugar que se está poniendo en peligro con la escalada nuclear.

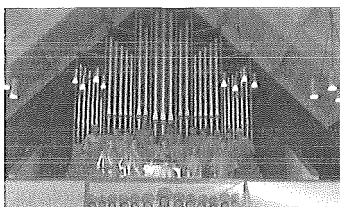
Muchas noches O'Donnell regresa a su casa, a expensas de ser llamado desde la Casa Blanca, como así llega a ocurrir, a menudo para encontrar el apoyo de su esposa, aunque con muy justificadas reservas. Estas llegan al límite y se convierten en decepción cuando su marido le anuncia que si se produjera el desastre nuclear él se escaparía inicialmente por separado, junto con el presidente, y sólo se reuniría con su familia más tarde.

Durante la crisis, en ocasiones el marido no duerme en casa: precisamente una de esas noches busca refugio en otra institución, la iglesia. Eso sucede la noche que da paso al 24 de octubre, día en el que comienza a ser efectivo el bloqueo. O'Donnell abandona sigilosamente la Casa Blanca, sin corbata, sin prisas, sin formalismos. Por el camino se encuentra gente que se mueve silenciosamente y algún periódico. Finalmente la iglesia, una igle-

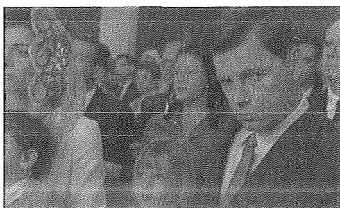
sia, aparece fundida sobre un titular de *The Washington Post* (F40), con lo que se otorga carácter de noticia de primera plana al hecho que se está mostrando al concluir el movimiento de grúa descendente de la cámara: durante esos días en algunos templos se ofrecía la posibilidad de rezar y/o de ser confesado a cualquier hora del día o de la noche. No debería importarnos si realmente el O'Donnell histórico llegó a hacer cola para confesarse o simplemente rezar: lo cierto es que el O'Donnell de *Thirteen Days* se une a esa cola buscando un apoyo, un refugio, que no ha sido capaz de encontrar en otro sitio.



F40

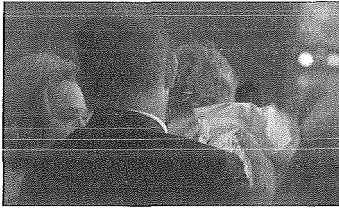


F41



F42

Esta no es la primera iglesia que aparece en el texto fílmico. Con anterioridad se nos ha llegado a mostrar el interior de otro templo. La secuencia dedicada al domingo anterior, 21 de octubre, arranca con un coro que canta entre un órgano y un cartel que muestra a Jesús rodeado de sus doce apóstoles (F41), tal vez en alusión al equipo que todo líder necesita. La escena de la iglesia en particular sólo consta de cuatro planos: el que hemos mencionado, otro del presidente con su esposa e hijos (F42), uno más, subjetivo, que nos señala que John F. Kennedy está mirando a Kenny O'Donnell, sentado junto a su respectiva familia



F43



F44

(F43), y un contraplano de la familia presidencial (F44), algo forzado, ya que no se observa que ninguno de los O'Donnell devuelva la mirada al presidente.

Se trata de una secuencia tan breve, sin diálogos verbales, vinculada al hecho de que es domingo para sendas familias católicas, que pasa prácticamente desapercibida. Sin embargo en ella se da una circunstancia cargada de significación: Kenny O'Donnell no se encuentra a gusto teniendo a uno de sus hijos más pequeños en brazos y

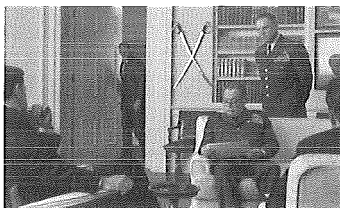
se lo pasa a su mujer. John F. Kennedy ve esto y, sin llegar a fruncir el ceño, retira la mirada de los O'Donnell, volviéndose cabizbajo. ¿Vuelta a la intimidad del rezo o rechazo de la actitud de su asistente personal? El gesto queda ligeramente ambiguo.

La que no resulta en absoluto ambigua es la confrontación entre la terna de protagonistas masculinos y los altos mandos militares en el film. Ya hemos comentado en el apartado dedicado a la acción el enfrentamiento entre McNamara y el almirante Anderson. Fijémosnos ahora en la reunión previa con el general Curtis LeMay (Kevin Conway), Jefe de Estado Mayor de las Fuerzas Aéreas. Se celebra el jueves 18 de octubre, día que aparece, como cada uno de los otros doce, en sobretítulos, en esta ocasión colocados como si fueran parte del avión espía estadounidense de la imagen principal, silueteada a contraluz, contraluz que consigue que nos olvidemos de que el sol que nos ciega con sus alargados rayos aparece en un agorero blanco y negro (F45).

A ese pájaro de mal agüero le acompañan sonidos de disparos de cámaras fotográficas que, para un oído poco habituado al armamento, resultarían fácilmente confundibles con los producidos por un arma de repetición. La presencia de la nave contribuye a dar una perfecta idea de la escalada de tensión, intensificada por las palabras pronunciadas *en off* por otro general: "The situation is worse than we thought". Quien las pronuncia se encuentra de pie,



F45



F46

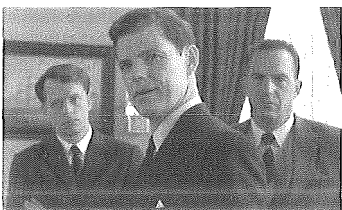
respaldando a LeMay, que está sentado, precisamente, en un sofá del Despacho Oval similar a aquel en el que O'Donnell ha depositado anteriormente la pelota de fútbol americano. El plano lo presiden dos sables colgados en la pared, sobre la que brillan destacadamente (F46). Todo parece anunciar una cesión del control de la situación a los militares. En la consiguiente serie de planos, el presidente se levanta de su mecedora, como así hará LeMay del sofá que ocupa, llegando a dominar la pantalla en un plano medio que es casi un primer plano en el que destaca su pechera, dotada de las más altas distinciones militares: se establece una pugna por el espacio del Despacho Oval, decorado con cuadros navales que respaldan, histórica y visualmente, al general, junto con la maqueta de un barco emplazada sobre la chimenea (F47). Poco a poco LeMay adquiere una mayor fuerza con sus argumentos, pero también cada vez se le ve más solo: ahora únicamente aparece tras él una puerta por la que los civiles elegidos por el pueblo agradecerían que se fuera (F48). La situación alcanza su



F47



F48



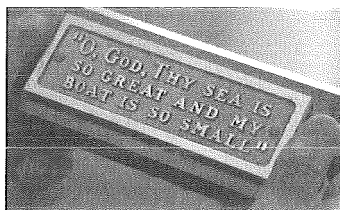
F49

culmen cuando, desde esta última toma, LeMay dice "You're in a pretty bad fix, Mr. President", palabras que han de volver a ser pronunciadas a requerimiento del presidente, el cual se gira para volver a encarar al general, gozando del respaldo de sus dos hombres de confianza, que prácticamente forman un único cuerpo con su presidente (F49). En ese mismo plano, uno de los miembros de ese cuerpo tripartito, su hermano Robert, aparece reencuadrado al tener una de las pinturas navales del despacho detrás suyo. El cuadro se muestra desenfocado, suprimido por el primer plano de Robert: de esta manera la imagen se inclina del lado *civil* de la discusión, anulando uno de los símbolos en los que se han veni-

do apoyando los militares hasta ese momento.

El Despacho Oval, tan poblado de iconografía militar y/o guerrera, violenta en definitiva, también es capaz de albergar otro tipo de referencias. La más significativa procede de la placa que al final del film, cuando ya se ha anunciado la retirada de los misiles soviéticos, es cogida por O'Donnell en sus manos. La placa sólo podríamos equipararla a la pelota que el propio O'Donnell había situado en el Despacho Oval en su alcance visual, pues se nos muestra un primerísimo primer plano de la misma. Fue apor-

tada al despacho por el propio presidente, que a su vez la había recibido del almirante Hyman Rickover, el cual entregaba una copia a cada uno de los comandantes de los nuevos submarinos Polaris (Shepard, 1965: 23):



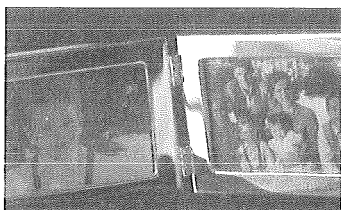
F50

"O, GOD, THY SEA IS SO GREAT AND MY BOAT IS SO SMALL" (F50). La frase procede de una oración de los pescadores bretones (Platt, 1989<sup>18</sup>), en una nueva fusión de religión, milicia y política.

Ken, como así le reclaman, deja la placa sobre la mesa de su propietario y acepta la invitación de Robert de acompañar a los hermanos Kennedy en el porche. John se halla con la pelota en sus manos, y, en el último movimiento que hacen entre ellos, se la devuelve a Kenny. Todo vuelve a su lugar, y O'Donnell logra ocupar ese espacio destinado al Olimpo de los presidentes estadounidenses, representado por la familiaridad del porche donde se cobijan los Kennedy.

O casi todo: no debemos olvidar la única baja del conflicto, cuya memoria acaba de ser honrada inmediatamente antes de permitírse nos ver la inscripción bretona. En la conversación que mantienen O'Donnell y el comandante Anderson la religión y la familia también aparecen mezcladas. Este encuentro telefónico supone uno de los momentos más íntimos de la película, y merecerá que volvamos sobre él en la última sección de nuestro análisis, dedicada al mundo interno, ya que el comandante le hace a O'Donnell ese tipo de confidencias que en ocasiones se da entre personas que apenas se conocen. Kenny O'Donnell, a diferencia del piloto, no le confiesa un sentimiento propio, pero la cámara nos muestra, mientras el asesor del presidente escucha las apasio-

<sup>18</sup> Accesible en internet en [www.bartleby.com/73/1479.html](http://www.bartleby.com/73/1479.html).



F51



F52

nadas palabras de su interlocutor, un primer plano de un marco con dos fotografías de la familia (F51) que O'Donnell pretende conservar. Vuelve a depositar el marco sobre su lugar en la mesa y cierra los ojos, momento en el que el comandante menciona "the grace of God", lo que da pie a que O'Donnell, todavía con los ojos entrecerrados, le pregunte "Are you a religious man?". La respuesta de O'Donnell, que cierra la secuencia, se reduce a un "Good", tan similar, fonética y

ortográficamente, a "God" (de hecho el plano que abre la secuencia siguiente comienza con un deslumbrante plano del cielo, tradicionalmente asociado a Dios).

O'Donnell parece haber ejercido aquí de confesor de alguien que le hace evocar a su propia familia. Si nos fijamos de nuevo en la presentación preliminar del cuerpo del comandante nos daremos cuenta de que éste aparece prácticamente como un niño que necesita ayuda para vestirse (F52): condicionantes del uniforme que mencionábamos anteriormente, pero también indicadores del tipo de relación que se establece entre O'Donnell y Anderson: como padre e hijo<sup>19</sup>, en compensación por los momentos familiares que se nos han ocultado a lo largo del film.

La indumentaria del piloto, especial para vuelos a gran altura, nos ofrece una apariencia de esqueleto o de estructura

<sup>19</sup> A pesar de que la diferencia de edad entre ellos no lo permitiría biológicamente, ya que ambos actores sólo se llevan diez años y O'Donnell, durante la crisis de los misiles cubanos, tenía 38 años, siete menos que Costner cuando le representó en *Thirteen Days*.

interior del cuerpo que aquí se hace exterior: la expresión "a flor de piel" parece la más adecuada para definir el estado de nerviosismo interior de quienes conversan, y las rugosidades del uniforme del piloto subrayan ese estado, dejándonos ver un cuerpo recorrido por enormes costuras que adelantan proféticamente la fragmentación a la que será sometido en breve. El sacrificio con el que concluíamos la sección anterior, ahora cargado de alusiones a la familia y a la religión, alcanza una mayor dimensión cuando se vincula a una muerte aparentemente innecesaria.

#### 4. El miedo a la muerte de todos y cada uno: *el mundo interno*

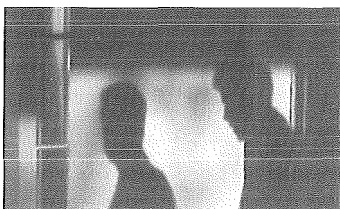
El mundo interno, para Kirkham and Thumim, está representado por "the experience and articulation of being, from the inside, as it were" (Kirkham y Thumim, 1993: 12). Veamos cómo se nos muestra ese *ser*, ese sentir desde el interior de los personajes masculinos que protagonizan *Thirteen Days*.

Hay una palabra, un sentimiento, una idea que sobrevuela las mentes de los protagonistas del film durante el transcurso del mismo. A la palabra podemos convenir en llamarla muerte, al sentimiento miedo, tal vez de la muerte, pero también de algo que va más allá del fallecimiento de un ser humano, y que se resume en la idea —y ésa sería la idea— de aniquilación de la humanidad o sencillamente de lo impensable.

El principio y el final del texto fílmico subrayan estos conceptos: al inicio con la mostración de la explosión de bombas nucleares que acompañana a los nombres de los principales artífices del film, en el desenlace con la reproducción de las siguientes palabras pronunciadas, no por Bruce Greenwood, sino por el propio presidente Kennedy *en off*:

*What kind of a peace we seek? I'm talking about genuine peace. The kind of peace that makes life on Earth worth living. Not merely peace in our time, peace in all time. Our problems are man-made, therefore they can*





F53

*be solved by man. For in a final analysis, our most basic common link is that we all inhabit this small planet, [el resto de la audición se oye sobre una pantalla completamente oscura] we all breathe the same air, we all cherish our children's future, and we are all mortal.*

La última palabra de la película se cede al presidente. Sus primeras frases aparecen visualmente sobre las espaldas de los tres protagonistas del film, que se muestran en ralentizadas imágenes en blanco y negro hasta que sólo vemos las sombras de los actores (F53). En la banda sonora de comentarios, los creadores de la película mencionan que hay quien piensa que esas sombras fueron tratadas digitalmente para que se asemejara más fielmente a las de los personajes históricos, cuando en realidad se trata de las sombras de los tres actores principales del texto filmico. Este gran parecido nos hace olvidar a los actores y recordar a los personajes en que se han inspirado, todos ellos fallecidos cuando todavía eran relativamente jóvenes, no alcanzando la cincuentena ninguno de ellos. El caso de los hermanos Kennedy es especialmente doloroso, habiendo sido ambos asesinados a tiros, el presidente el 22 de noviembre de 1963, y Robert el 5 de junio de 1968, muriendo al día siguiente. Kenneth O'Donnell, que dirigía la campaña de Robert Kennedy para la presidencia de la nación, murió el 9 de septiembre de 1977 por problemas de salud.

Las palabras del Kennedy histórico, oídas sobre esas sombras que nos remiten a personas muertas, proceden del discurso que el presidente dio en la American University de Washington el diez de junio de 1963. Se trata del discurso inaugural del curso en esa institución metodista, donde Kennedy expone con clari-

dad el principal mensaje que *Thirteen Days* pretende transmitir: que se ha de abogar por y dialogar sobre la reducción de la escalada nuclear. El presidente llegó a anunciar en su intervención que por parte de los Estados Unidos no se probarían nuevas armas nucleares si los demás países tampoco lo hacían. El fragmento que escuchamos no se corresponde con un pasaje continuado del discurso, ya que se han seleccionado ciertas frases del texto completo, consiguiéndose un correcto resumen del espíritu del mismo. Son numerosas las páginas web donde se puede consultar e incluso oír el discurso completo (Kennedy, 1963, por ejemplo<sup>20</sup>): en muchas de ellas se le da el título oficioso de "A Strategy of Peace", expresión que en realidad se corresponde con las últimas palabras del texto presidencial. La selección que se realiza en *Thirteen Days* concluye de una manera mucho más negativa, con la alusión a la mortalidad que todos compartimos.

En el fragmento del discurso que la película nos deja escuchar llega un momento en el que no hay ninguna imagen, y las últimas palabras se oyen desde una pantalla en negro: "we all breathe the same air, we all cherish our children's future, and we are all mortal": el aire, tan necesario para nuestro cuerpo y tan amenazado por la acción de todo tipo de máquinas destructoras construidas por el hombre, la familia, representada por los niños, y finalmente la mortalidad, no como una amenaza, sino como otra característica fundamental que compartimos todos los humanos. Imágenes sombrías y voz de un muerto, como "mortal" es la última palabra que oímos en el texto fílmico.

La muerte también se encuentra muy presente en la lectura que el presidente cita varias veces durante el transcurso del

<sup>20</sup> También la organización Nuclear Age Peace Foundation ([www.wagingpeace.org](http://www.wagingpeace.org)), por ejemplo, utiliza el discurso para pedir, desde poco antes del 40º aniversario del fallecimiento del presidente Kennedy, que se envíen cartas al presidente George W. Bush donde se le exija que aprenda de la visión que sobre la paz global tenía su antecesor ([www.wagingpeace.org/menu/action/urgent-actions/jfk/speech.htm](http://www.wagingpeace.org/menu/action/urgent-actions/jfk/speech.htm)).

film: se trata de *The Guns of August*, de Barbara W. Tuchman, obra publicada el mismo año de la crisis cubana, 1962, y ganadora del premio Pulitzer de literatura de no-ficción<sup>21</sup>. Tuchman abre su libro con el relato del funeral por Eduardo VII de Inglaterra —de nuevo la muerte en primer plano— que venía a marcar el final de una era en las relaciones internacionales europeas. El resto de la obra se dedica a dar cuenta de cómo se engendró la Primera Guerra Mundial, a base de una serie de malentendidos y malas intenciones por parte de individuos de varias naciones. En la penúltima página de su libro la historiadora da un paso hacia la esperanza:

Men could not sustain a war of such magnitude and pain without hope—the hope that its very enormity would ensure that it could never happen again and the hope that when somehow it had been fought through to a resolution, the foundations of a better-ordered world would have been laid. (Tuchman, 1994: 439)

Pero la frase con la que concluye alude más directamente a la trampa que supone entrar en batalla:

The nations were caught in a trap, a trap made during the first thirty days out of battles that failed to be decisive, a trap from which there was, and has been, no exit. (Tuchman, 1994: 440)

El presidente Kennedy tenía muy fresca la lectura de este libro, y de ninguna manera pretendía que la historia se repitiera<sup>22</sup> mientras él asumiera el gobierno de los Estados Unidos.

<sup>21</sup> El libro del presidente: de vez en cuando algún periodista le pregunta al presidente de turno qué libro está leyendo, logrando que, sea el que fuere, aumenten sus ventas. Fenómeno interno, el de la lectura, que se acaba convirtiendo en movimiento externo de sectores de la sociedad que siguen sus acciones. Uno de los mayores afanes de *Thirteen Days* estriba en intentar conseguir un efecto semejante al que en su día tuvo *The Guns of August* sobre quien vea la película, tanto si se trata de un espectador cualquiera como si es el presidente de los Estados Unidos quien recibe el mensaje.

<sup>22</sup> La referencia a *The Guns of August* no sólo se localiza en las transcripciones de las

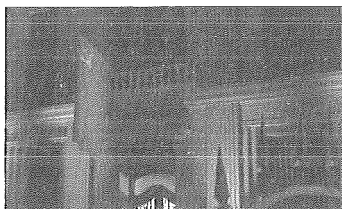
Por lo afirmado hasta ahora parecería que de la terna de protagonistas sólo el presidente gozara de un mundo interno. Ciertamente la película, a pesar de colocar a Costner como protagonista, nos acaba transmitiendo la incertidumbre de Kennedy durante aquellos días. Sin embargo, no querría abandonar esta sección sin prestar atención a uno de los momentos que dejan entrever algo del mundo interior de Kenny O'Donnell... o tal vez debería decir de Kevin Costner, ya que según los comentarios en el DVD de los creadores de la película, la escena que voy a analizar a continuación fue la razón que, tras la lectura del guión, hizo que Costner se decidiese a protagonizar el film. Añaden que se le dieron a elegir los papeles de O'Donnell y del presidente. Tras lo que hemos analizado parece claro que Costner no desea postularse de momento como presidente, ni siquiera en la ficción, pero, ¿qué tiene de especial la escena en la que Robert Kennedy es conducido por O'Donnell hasta el despacho del Departamento de Justicia en el que se mantiene la decisiva conversación con el embajador soviético, Anatoly Dobrynin (Elya Baskin)?

La secuencia completa destaca por su tenebrismo, aunque comienza como una conversación entre amigos mientras Costner grabaciones del presidente o en la propia película, sino que llega hasta un momento tan especial como el del estreno del film en Rusia. Con motivo del mismo, la organización Carnegie Endowment coordinó un coloquio en el que intervinieron, entre otros expertos, varios de los supervivientes que protagonizaron aquellos días, como Robert McNamara, quien en el transcurso del interesante debate que siguió a la proyección de la película dijo lo siguiente:

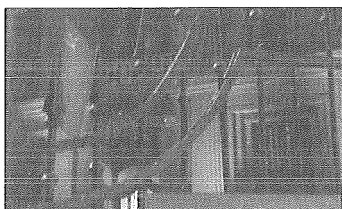
[R]eference has been made tonight to Barbara Tuchman's *Guns of August* and the impact it had on President Kennedy and his associates. It did indeed. And I want you to know we're all here tonight because her daughter, Jessica Mathews, both inherited her mother's sensitivity to history and the wisdom one can draw to it and is now president of the Carnegie Endowment, the organizer of this meeting. I am very grateful to you, Jessica.

([www.ceip.org/cuban-missile-crisis/transcript.htm](http://www.ceip.org/cuban-missile-crisis/transcript.htm))

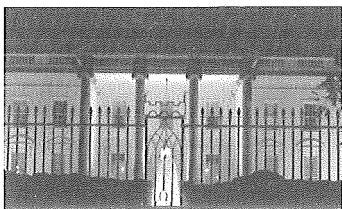
El nombre completo de Jessica Mathews es Jessica Tuchman Mathews, en alusión a su madre: aunque habíamos abandonado la sección dedicada al mundo externo y a la familia, ésta se mantiene presente, en forma de saga que de madre a hija ha logrado mantener el espíritu anti-militar, anti-nuclear y pro-vida.



F54a



F54b



F55a



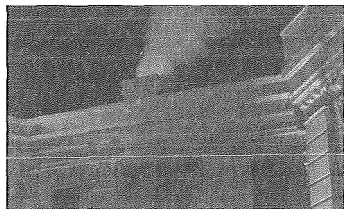
F55b

conduce el coche oficial por calles de Los Angeles (Washington en la película). Robert Kennedy le indica por dónde ir, lo que se traduce en que acaban pasando por delante de la embajada soviética, la cual se muestra en una toma muy similar (F54a y F54b) a varias que ha habido de la Casa Blanca a lo largo del film en las que el movimiento de cámara había sido ascendente (por ejemplo en F55a y F55b), y no descendente como en este caso, de tal manera que las flechas de la verja que se alejaban de la bandera estadounidense aquí se acercan amenazadoramente hacia la soviética. El humo blanquecino que sale de la chimenea de la embajada (F56) es interpretado por O'Donnell como que los soviéticos están quemando sus documentos, y que por tanto piensan que van a ir a la guerra. El camino para el encuentro decisivo con el embajador soviético no se puede presentar más nebuloso.

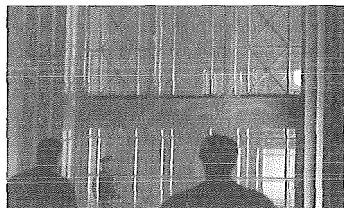
A pesar de que Kennedy se dirige a su propio territorio, el

edificio del Departamento de Justicia ofrece una apariencia amenazante, tanto en su acceso (F57) como en su interior, donde se muestra, en plano picado (F58), a los dos estadounidenses atrapados por la estructura que les rodea. Cuando Kennedy se dispone a entrar en su propio despacho, la tensión con la que llega se correspondería más con su aparición en la embajada soviética ante la que acaban de pasar. Ante esta situación, la reacción de O'Donnell no puede ser más sorprendente: le dice a Kennedy que le silbará para que tenga suerte (F59). Costner sigue el guión y efectivamente silba mientras en el interior del despacho, desde el que sus dos ocupantes oyen el silbido, se produce la conversación que decide la conclusión del film.

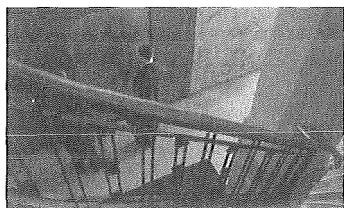
Hasta donde alcanza mi conocimiento, la acción de silbar para desear buena suerte no se corresponde con ninguna cultura ni costumbre determinada, así que posiblemente haya sido fruto de una idea feliz del guionista David Self. La canción que entona Costner con su silbido



F56



F57



F58



F59

se corresponde con la melodía popular *Londonderry Air*<sup>23</sup>, más conocida como *Danny Boy*<sup>24</sup>, como se la denomina cuando la acompaña su letra más difundida. En los Estados Unidos tanto la melodía como la canción se relacionan con Irlanda y con los estadounidenses de origen irlandés, como es el caso de O'Donnell y los Kennedy. Pero además de esa carga sentimental, *Danny Boy* incorpora de nuevo la idea de la muerte, tan presente en el mundo interno de los protagonistas de este texto fílmico: la canción relata cómo las gaitas reclaman a "Danny boy", y quien se despide de él le anuncia que cuando "Danny boy" regrese estará esperando que le rece un Ave María junto a su tumba. El reclamo de las gaitas constituiría el equivalente irlandés de los tambores que, en otros tiempos y otras culturas, llaman a alistarse. La vinculación con el momento en el que Costner silba la melodía se podría situar también, directamente, en el plano de la guerra, o mejor dicho, en el plano de la batalla dialéctica para evitar la guerra que en breves momentos se va a suceder al otro lado de la puerta. Paradójicamente, O'Donnell intenta contribuir a la paz mediante una melodía que tradicionalmente se ha relacionado con el combate y con la muerte, en perfecta metáfora en la que se encuentra condensada la contradicción que supone utilizar la amenaza de violencia para traer la paz.

¿Trivialización de Hollywood<sup>25</sup>, que permite que uno de

<sup>23</sup> Brian Audley ofrece muy detallada información sobre el origen de la melodía en su artículo "Provenance of the Londonderry Air" (Audley, 2000). Información más comprensiva sobre *Danny Boy*, aunque con más reservas, al no verificar todos los datos que ofrece, se puede encontrar en la página web creada por Michael Robinson en [www.standingstones.com/dannyboy.html](http://www.standingstones.com/dannyboy.html).

<sup>24</sup> La versión de *Danny Boy* que he escuchado es la que ofrece Bruce Davis en su casette (formato en el que adquirí el disco) *Anthology*, de 1994.

<sup>25</sup> *Miller's Crossing* (Coen, 1990) —*Muerte entre las flores* en España— constituye un ejemplo del uso de este tema en otra película hollywoodiense, si bien allí se utiliza como contrapunto de una de las escenas más violentas de la película. La melodía no sólo ha aparecido en obras exclusivamente estadounidenses: en el Reino Unido también ha contribuido a aumentar la emotividad de una de las escenas más destacadas de *Brassed Off* (Herman, 1996).

sus actores más destacados entonces una canción muy conocida por parte del público estadounidense y anglosajón? No es descartable. Pero si aceptamos lo que el texto nos muestra, el silbido adquiere también otras connotaciones. Por un lado, la



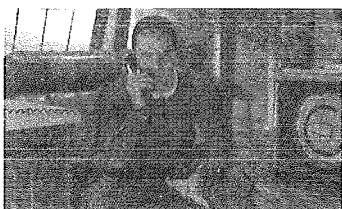
F60

melodía, además de desearle buena suerte a Robert Kennedy, cumple la función de permitir que O'Donnell intervenga —aunque sólo sea a través de la música que produce— en una conversación de la que únicamente son partícipes Kennedy y el embajador soviético: la justificación del personaje de O'Donnell como testigo privilegiado necesitaba mantenerse también en este momento decisivo. Por otro lado, O'Donnell no se encuentra solo en el vestíbulo que antecede al despacho del Fiscal General: frente a él se sienta una mujer soviética (Marya Kazakova) que le pregunta quién es. La pregunta se torna casi retórica, ya que la contestación de O'Donnell no es otra que lo que se espera de Costner: "a friend". Esta mujer representa al *enemigo* en su vertiente más humana, más íntima, más del mundo interno que estamos analizando. A pesar de la brevedad de su intervención, su interpretación (F60) logra mostrar la tensión que también se estaba viviendo al otro lado del telón de acero. Sus ojos, y sobre todo sus labios, condensan en unos breves instantes toda la conversación que a continuación mantienen Kennedy y el embajador soviético.

El núcleo de muerte<sup>26</sup>, según mencionábamos más arriba, de la melodía, se ve reforzado por la música incidental que se oye al mismo tiempo que el silbido. La música heterodiegética con-

<sup>26</sup> La melodía, e incluso la canción, cuando lo permiten las autoridades eclesíásticas, es habitual en sepelios: de su uso pudimos ser testigos durante las retransmisiones de funerales por víctimas de los atentados del once de septiembre de 2001 en Nueva York.





F61

serva la cualidad tenebrosa que ya se había podido escuchar momentos antes frente a la embajada soviética, y se mantendrá durante la conversación que tiene lugar a continuación en el despacho del Fiscal General.

A lo largo de esta sección nos hemos centrado en escenas del mundo interno de nuestros protagonistas que revelan la constante y amenazadora presencia de la muerte a lo largo del texto filmico. Llegados a este punto, y como cierre de este apartado, retomamos brevemente la escena de la conversación telefónica entre O'Donnell y el piloto que va a ser abatido, prestando especial atención al mundo interno del único hombre que fallece en el transcurso del film.

El comandante Anderson alude a Dios y a los miembros de su unidad como los principales referentes de quien se encuentra solo en el espacio/cielo. Anderson menciona ambas referencias después de que O'Donnell le inste a no ser derribado y el comandante pronuncie una frase que resume la situación en la que se encuentra el mundo en ese instante (F61): "When you are at 72,000 feet there's a million things that can go wrong". Efectivamente, cuando se asciende tan alto en la escalada nuclear, muchas cosas puede ir mal. El texto filmico, a través del encuadre y de la puesta en escena, ve subrayada esta afirmación por el logotipo que acompaña al comandante en esta toma, como si se tratara de un *two-shot*: en el mismo se puede observar un dragón que, con su hálito de fuego dirigido hacia el piloto, casi se quema su propia cola, en perfecta síntesis de la gran paradoja que constituye la amenaza nuclear: la muy probable aniquilación de quien la utilice como arma.

### III. LA CANDIDATURA DE KEVIN COSTNER

El texto fílmico nos permite ser testigos de excepción de unos hechos aún más excepcionales: aquellos que podrían haber conducido hacia la guerra nuclear. Somos testigos de esos eventos de la mano de un hombre, Kevin Costner, al que en numerosas ocasiones hemos visto defendiendo, desde personajes de ficción, causas que se pretendían justas. El cuerpo de Costner es acompañado por los de Bruce Greenwood y Steven Culp, cuya vulnerabilidad física nuestro *guardaespaldas* estadounidense siempre está dispuesto a proteger, a pesar de que él también comparte esa debilidad en alguna medida.

Observamos esos cuerpos masculinos en acción, aunque alguno se siente en un sofá o en una mecedora desde los que resulte difícil distinguir entre un aviso, una amenaza o un ataque. En *Thirteen Days*, quienes desempeñan las acciones últimas que promueve el Despacho Oval se ven reducidos a meros engranajes de un fácilmente disparable mecanismo de una guerra que se extiende al campo dialéctico hasta crear un nuevo idioma. La palabra se impone, aunque no puede evitar una muerte. La acción, en definitiva, se reduce a una pelota de fútbol americano que no se llega a activar<sup>27</sup>.

Todo lo que se hace, lo que se defiende, e incluso lo que se ataca en este film se justifica fácilmente en aras de mantener *la* familia, *una* familia, *cualquier* familia, pero también *nuestra* familia. Como dioses, cerca de ellos, el sacrificio se traduce en renun-

<sup>27</sup> El film, creo que no casualmente, como he intentado demostrar más arriba, le otorga una gran importancia visual a esa pelota. El último vínculo, y tal vez el primero, de la pelota lo constituye el hecho de que el maletín que contenía —y desgraciadamente aún contiene— los códigos de activación de los misiles nucleares estadounidenses es conocido precisamente como *football* (McNamara, 2005). Hemos preferido dejar este dato para el final, de manera que nuestro análisis no se viera demasiado influido por la carga simbólica de la pelota. Esos códigos sólo dependen de una persona: el presidente de los Estados Unidos (McNamara, 2005).

ciar a la familia para poder salvaguardarla, o sencillamente en no responder proporcionalmente a la muerte de un hombre.

De hecho se nos acaba recordando que todos somos mortales, y también se nos ha silbado una melodía en la que la patria, el combate y la muerte parecen difícilmente diferenciables, hasta el punto de decirle a tu enemiga que eres un amigo. Paradojas en un universo, un mundo, una tierra, en el que se ha desarrollado un arma cuyo uso, tanto en el tiempo que retrata *Thirteen Days* como hoy en día, supondría la aniquilación de la humanidad.

Kevin Costner se nos ofrece como la estrella que garantiza que nos lleguen todos los mensajes que el film intenta transmitir. Su omnipresencia en la producción y en la acción/no-acción del film, sueldos y comisiones aparte, puede hacer que nos preguntemos si se esconde algún fin añadido. Creo que, dada su trayectoria de hombre de bien en la ficción, y de hombre de la máxima confianza en este film, no resultaría descabellado pensar en él como un posible candidato a la presidencia de los Estados Unidos. Resulta cuando menos curioso que aún no haya ocupado en la ficción el asiento del presidente en el Despacho Oval: tal vez porque prefiere reservar ese momento para cuando ocurra en la realidad. Si se le perdona algún *pecado* de juventud en forma de la película con poca ropa que mencionábamos al considerar el cuerpo, ¿no estaría dispuesto el pueblo estadounidense a votar por alguien que ha estado protegiendo y defendiendo a presidentes anteriores —ciertamente en la ficción— y que además ha demostrado —de nuevo en la ficción— que es uno más entre los hombres que constituyen el pueblo?

Querría concluir este artículo fijándome brevemente en un momento del texto filmico que refuerza la candidatura de Kevin Costner —o al menos de un hombre como Kevin Costner— a la presidencia de los Estados Unidos: sucede después de que el trío de protagonistas, al principio del film, haya cele-

brado la primera gran reunión con militares y diplomáticos, de la que los hermanos Kennedy y O'Donnell salen apresuradamente en un gesto que hace que se rumoree a sus espaldas sobre la cobardía en la familia. El *triumvirato* se queda solo en el Despacho Oval, y Costner/O'Donnell afirma, ante la situación que le plantea el presidente: "There's no expert on the subject. There's no wise old man. This... Shit, it's just us". No hay expertos sobre ese tema, como tampoco existe gente especializada en dirigir un país en una circunstancia extrema. Costner/O'Donnell se sitúa como contrapunto y complemento necesario de los Kennedy, que no obstante sí pertenecen a lo que los británicos llamarían *ruling class*. Frente a todos ellos, el modelo de hombre que hallamos, representado por los *halcones* militares, se encuentra cercano al *wild man* que propugna Robert Bly en su libro *Iron John* (Bly, 2001), una reivindicación del hombre que no se aleja demasiado de la imagen que hasta hace poco nos proporcionaba Charlton Heston a la cabeza de la National Rifle Association, organización que tradicionalmente se ha situado próxima a posiciones conservadoras. La frase de O'Donnell especifica que "There's no wise old man": no disponen de un hombre sabio, sólo se trata de ellos: ¿desafío a la gerontocracia que últimamente preside los Estados Unidos? Costner, con motivo de la presentación del film en Cuba, aludía a la juventud de aquellos dirigentes, y decía lo siguiente, refiriéndose en este caso a Fidel Castro, con quien acababa de ver la película:

Siempre es difícil hablar por otra persona, pero fue emocionante sentarme cerca de él y verle revivir una experiencia de cuando él era un hombre joven, y que viese cómo John F. Kennedy, otro hombre joven, también sufrió en esa dramática situación. (Costner en Vicent, 2001)

Para mantener el desafío de la siempre relativa juventud,

Costner no debería tardar demasiado en dar sus primeros pasos en política activa hacia la presidencia. Al igual que Kennedy tuvo en cuenta las enseñanzas de *The Guns of August*, de Barbara Tuchman, es de todo punto deseable que cualquiera de sus sucesores —o sucesoras— en el cargo, actuales o futuros, lo sigan valorando. Si, por vocación o azares del destino, Kevin Costner alcanza la presidencia de los Estados Unidos, esperemos que tampoco se olvide de las enseñanzas de *The Guns of August*, ni de que un día protagonizó *Thirteen Days*. Nos va la vida —y la muerte— en ello.

#### IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>28</sup>

##### A) Recursos bibliográficos

- AUDLEY, Brian. 2000. "Provenance of the Londonderry Air". *Journal of the Royal Musical Association*, 125, 2 (otoño). 205—247.
- AVNET, Jon (dir.). 1994. *The War*. EEUU: Island World.
- BERESFORD, Bruce (dir.). 1999. *Double Jeopardy*. Alemania, Canadá, EEUU: MFP Munich Film Partners GmbH & Company I. Produktions KG, British Columbia Production Tax Credit y Paramount Pictures.
- BLY, Robert. 2001 (1990). *Iron John: Men and Masculinity*. Londres: Random House.
- BONNIÈRE, René (dir.). 1995. *Dream Man*. EEUU: Dream Man Productions Inc. y Keystone Pictures.
- BRANDER, Richard (dir.). 1986. *Sizzle Beach, U.S.A.* EEUU: Troma Entertainment.
- CHATMAN, Seymour. 1986 (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- COEN, Joel (dir.). 1990. *Miller's Crossing*. EEUU: 20th Century Fox y Circle Films Inc.
- CONNELL, Robert W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

<sup>28</sup> Los textos fílmicos citados se consideran como cualquier otro texto, mencionando el director en lugar del editor, y sustituyendo el lugar y la editorial que aparecen en las referencias a textos escritos por el país o países y la productora o productoras. En el caso particular de la serie de televisión que se cita se ha preferido escoger el nombre del creador de la misma como referente, ya que son muchos los directores que han dirigido algún capítulo. En las referencias a direcciones de internet se ha omitido "http://", presente en todas ellas, ya que la mayoría de los navegadores permiten el acceso directo sin teclear este prefijo. La última fecha de acceso también es la misma para todas ellas: 29 de septiembre de 2005.

- COPPOLA, Francis Ford (dir.). 1979. *Apocalypse Now*. EEUU: Zoetrope Studios.
- COSTNER, Kevin (dir.). 1990. *Dances with Wolves*. EEUU: Tig Productions y Majestic Films International.
- COSTNER, Kevin (dir.). 1997. *The Postman*. EEUU: Tig Productions y Warner Bros.
- DALLEK, Robert. 2003. *An Unfinished Life: John F. Kennedy, 1917-1963*. Boston: Little, Brown, and Co.
- DAVIS, Bruce (cantante). 1994. *Anthology*. Rothes Recordings: Fife, Scotland (cinta de cassette).
- DE PALMA, Brian (dir.). 1987. *The Untouchables*. EEUU. Paramount Pictures.
- DONALDSON, Roger (dir.). 1987. *No Way Out*. EEUU: Orion Pictures Corporation.
- DONALDSON, Roger (dir.). 2000. *Thirteen Days*. EEUU: Beacon Communications LLC, New Line Cinema y Tig Productions.
- EGOYAN, Atom (dir.). 1994. *Exotica*. Canadá: Alliance Entertainment, Ego Film Arts, Miramax Films, The Ontario Film Development Corporation y Téléfilm Canada.
- EGOYAN, Atom (dir.). 1997. *The Sweet Hereafter*. Canadá: Alliance Communications Corporation, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Ego Film Arts, Gort of Canada, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network y Téléfilm Canada.
- FRIEDKIN, William (dir.). 2000. *Rules of Engagement*. EEUU, Canadá, Reino Unido y Alemania: Paramount Pictures, Roe Productions KG, Seven Arts Productions y MFP Munich Film Partners GmbH & Company I. Produktions KG.
- FURIE, Sidney J. (dir.). 2000. *Cord*. Canadá: GFT Paquin Entertainment.
- FYWELL, Tim (dir.). 1996. *Norma Jean & Marilyn*. Reino Unido y EEUU: Home Box Office.
- HERMAN, Mark (dir.). 1996. *Brassed Off*. Reino Unido y EEUU: Channel Four Films, Prominent Features Inc. y Miramax Films.
- JACKSON, Mick (dir.). 1992. *The Bodyguard*. EEUU: Kasdan Pictures, Tig Productions y Warner Bros.
- KASDAN, Lawrence (dir.). 1985. *Silverado*. EEUU: Columbia Pictures Corporation y Delphi III.
- KASDAN, Lawrence (dir.). 1994. *Wyatt Earp*. EEUU: Warner Bros, Tig Productions y Kasdan Pictures.
- KENNEDY, John Fitzgerald. 1963, 10 de junio. *A Strategy of Peace* (discurso inaugural del curso en la American University de Washington, [www.jfklibrary.org/j061063.htm](http://www.jfklibrary.org/j061063.htm)).
- KENNEDY, Robert Fitzgerald. 1969. *Thirteen Days: A Memoir of the Cuban Missile Crisis*. Nueva York: W.W. Norton.
- KIRKHAM, Pat y Janet THUMIM (eds). 1993. *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. Londres: Lawrence y Wishart.
- KUBRICK, Stanley (dir.). 1964. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Reino Unido: Hawk Films Ltd.
- MANDOKI, Luis (dir.). 1999. *Message in a Bottle*. EEUU: Bel Air Entertainment, DiNovi Pictures y Tig Productions.
- MAY, Ernest R. y Philip D. ZELIKOW (eds.). 1997. *The Kennedy Tapes. Inside the White House During the Cuban Missile Crisis*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.

- MCNAMARA, Robert S. 2005. "Apocalypse Soon". *Foreign Policy* 148 (mayo—junio) ([www.foreignpolicy.com/story/cms.php?story\\_id=2829](http://www.foreignpolicy.com/story/cms.php?story_id=2829); la traducción al español se puede encontrar en la edición española de la revista: [www.fp-es.org/jun\\_jul\\_2005/story\\_9\\_10.asp](http://www.fp-es.org/jun_jul_2005/story_9_10.asp)).
- MENGES, Chris (dir.). 1999. *The Lost Son*. Francia, Reino Unido y EEUU: Channel Four Films, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Le Studio Canal+, Arts Council of England, Channel Four Films, IMA Productions, Scala Films, The Film Consortium y UCG International.
- MOORE, Michael (dir.). 2004. *Fahrenheit 9/11*. EEUU: Miramax Films, Dog Eat Dog Films y Fellowship Adventure Group.
- MORISON, Samuel Eliot. 1999. *John Paul Jones: A Sailor's Biography*. Annapolis, Maryland: Bluejacket Books, Naval Institute Press (publicado originalmente en 1959 en Boston, Massachusetts, por Little, Brown and Company).
- OBROW, Jeffrey (dir.). 1991. *The Servants of Twilight*. EEUU: Gibraltar Entertainment/Trimark Pictures Production.
- O'DONNELL, Helen. 1998. *A Common Good: The Friendship of Robert F. Kennedy and Kenneth P. O'Donnell*. Nueva York: William Morrow & Company.
- O'DONNELL, Kenneth P. y David F. POWERS. 1972. *"Johnny, We Hardly Knew Ye": Memories of John Fitzgerald Kennedy*. Boston: Little, Brown.
- PIZNARSKI, Mark (dir.). 2000. *Here on Earth*. EEUU: Fox 2000 Pictures y Friendly Productions.
- PLATT, Suzy (ed.). 1989. *Respectfully Quoted: A Dictionary of Quotations Requested from the Congressional Research Service*. Washington: Library of Congress ([www.bardeby.com/73/](http://www.bardeby.com/73/)).
- REYNOLDS, Kevin (dir.). 1991. *Robin Hood: Prince of Thieves*. EEUU: Morgan Creek Productions y Warner Bros.
- REYNOLDS, Kevin (dir.). 1995. *Waterworld*. EEUU: Davis Entertainment, Gordon Company, Licht/Mueller Film Corporation y Universal Pictures.
- ROBINSON, Phil Alden (dir.). 1989. *Field of Dreams*. EEUU: Gordon Company.
- ROTHMAN, Hal K. 2001. *LBJ's Texas White House: "Our Heart's Home"*. College Station: Texas A&M University Press ([www.nps.gov/lyjo/Ourheartshome/lbjt.htm](http://www.nps.gov/lyjo/Ourheartshome/lbjt.htm)).
- SANDERS, Scott (dir.). 1998. *Thick as Thieves*. EEUU: Donald Zuckerman, Gigantic Pictures, Mosaic Entertainment, Ptilmco y Elysian Dreams, LLC.
- SHEBIB, Donald (dir.). 1986. *The Climb*. Canadá: Alberta Motion Picture Development Corporation, Canadian Television (CTV), Téléfilm Canada y Wacko Productions II.
- SHEPARD, Tazewell Taylor, Jr. 1965. *John F. Kennedy, Man of the Sea*. Nueva York: W. Morrow.
- SORKIN, Aaron (creador). 1999-2005. *The West Wing*. EEUU: John Wells Productions y Warner Bros. Television.
- STONE, Oliver (dir.). 1991. *JFK*. EEUU y Francia: Alcor Films, Camelot, Ixtlan Corporation, Le Studio Canal+, Regency Enterprises y Warner Bros.
- TUCHMAN, Barbara W. 1994. *The Guns of August*. Nueva York: Ballantine (publicado originalmente en 1962 en Nueva York por Macmillan).

- VICENT, Mauricio. 2001. "Kevin Costner confiesa que le emocionó ver su filme sobre la 'crisis de los misiles' con Castro". *El País*, 13 de abril. Sección de Cultura.
- VINT, Jesse (dir.). 1989. *Another Chance*. EEUU: Womanizers Anonymous.
- WECHTER, David (dir.). 1985. *The Malibu Bikini Shop*. EEUU: Romax Productions y Wescom Productions.

**B) Recursos electrónicos**

- [aeroweb.brooklyn.cuny.edu/specs/vought/rf-8g.htm](http://aeroweb.brooklyn.cuny.edu/specs/vought/rf-8g.htm).
- [www.aero-web.org](http://www.aero-web.org).
- [www.bartleby.com/73/1479.html](http://www.bartleby.com/73/1479.html).
- [www.ceip.org/cuban-missile-crisis/transcript.htm](http://www.ceip.org/cuban-missile-crisis/transcript.htm).
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com).
- [www.imdb.com/title/tt0146309/releaseinfo](http://www.imdb.com/title/tt0146309/releaseinfo).
- [www.standingstones.com/dannyboy.html](http://www.standingstones.com/dannyboy.html).
- [www.wagingpeace.org](http://www.wagingpeace.org).
- [www.wagingpeace.org/menu/action/urgent-actions/jfk/speech.htm](http://www.wagingpeace.org/menu/action/urgent-actions/jfk/speech.htm).