

La Historia en las producciones cinematográficas de combates aéreos: El caso de *Tora! Tora! Tora!*

Javier Jiménez Valero¹

Recibido el: 22 de enero de 2020 / Aceptado: 18 de noviembre de 2020

Resumen. Este artículo explica el trabajo de documentación de la producción histórica estadounidense, *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleisher, Toshido Masuda y Kinji Fukasaku, 1970), que pretendió ser una película de calidad y con rigor histórico, sin perder de vista las dimensiones artísticas y de entretenimiento del cine. Se ha consultado el fondo de Elmo Williams en los archivos de la Margaret Herrick Library, la biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos en Hollywood. A través de esta correspondencia, 1.023 cartas consultadas aproximadamente, se han analizado, aplicando un método histórico descriptivo, las diferentes colaboraciones recibidas y las actuaciones a las que dieron lugar para la reconstrucción fidedigna del bombardeo de Pearl Harbor. Se muestra así que es posible contar la Historia en formato audiovisual.

Palabras clave: Historia; cine; guerra; combate aéreo; divulgación histórica.

[en] History in air combat cinematographic productions: The case of *Tora! Tora! Tora!*

Abstract. This article explains the documentation work for the American historical production, *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleisher, Toshido Masuda and Kinji Fukasaku, 1970), which was intended to be a quality film with historical rigor, without losing sight of the artistic and entertainment aspects of cinema. The Elmo Williams collection has been consulted in the archives of the Margaret Herrick Library, the Library of the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Hollywood. Through this correspondence, approximately 1,023 letters consulted, have been analyzed, applying a descriptive historical method, the different contributions received and the actions that led to the reliable reconstruction of the bombing of Pearl Harbor. Thus, it is shown that it is possible to tell history in audiovisual format.

Keywords: History; cinema; war; air combat; historical dissemination.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Estado de la cuestión. 1.2. Metodología. 2. El proceso de documentación histórica. 2.1. El asesor histórico. 3. El caso de *Tora! Tora! Tora!*. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas y filmográficas. Fuentes bibliográficas. Material de archivo. Fuentes audiovisuales.

Cómo citar: Jiménez Valero, J. (2021) La Historia en las producciones cinematográficas de combates aéreos: El caso de *Tora! Tora! Tora!*, *Historia y comunicación social* 26(1), 45-56.

Introducción

Toda producción histórica o de época se basa en el conocimiento histórico que existe sobre la realidad que se aborda con el fin de conseguir una ambientación adecuada. La mayoría de las producciones audiovisuales que revisan el pasado parten generalmente de algún acontecimiento o personaje histórico de interés, sobre el cual existe algún tipo de información. Esta información puede ser completa y detallada, como la que existe, por ejemplo, sobre Napoleón Bonaparte o Adolf Hitler, o, por el contrario, puede ser más difusa y estar basada en leyendas o tradiciones, como ocurre, por ejemplo, con el Cid Campeador o el Rey Arturo.

Sea como fuere, los guiones cinematográficos suelen escribirse a partir de otros escritos y narraciones. Lo más común es que se basen en novelas o biografías, sobre todo en las películas de época. Esta documentación, unida a los consejos de algún asesor histórico o técnico, suelen ser suficientes para llevar

¹ Universidad Francisco de Vitoria
E-mail: j.jvalero@ufv.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3142-5151>

a cabo la producción². Sin embargo, cuando las producciones propiamente históricas persiguen la máxima precisión, la documentación exige acudir a obras diversas, ensayos, biografías, testimonios de testigos de los acontecimientos, documentos e informes militares del momento, prensa, fotografías, etc. Así ocurrió con la película estadounidense *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleisher, Toshido Masuda y Kinji Fukasaku, 1970), basada en la novela de Gordon W. Pranch, *Tora! Tora! Tora!*, y en *The Broken Seal*, de Ladislao Farago, obra maestra del cine, en la que su productor, Elmo Williams, se preocupó de documentarse durante meses, rodeándose de diferentes expertos. Junto a ellos, dio forma al guion definitivo y trabajó cada escena para que fuera representada de la forma más fiel posible a la realidad.

1.1. Estado de la cuestión

El carácter multidisciplinar del cine lo ha convertido en objeto de estudio desde diferentes puntos de vista: como entretenimiento, como arte, como industria económica, como elemento propagandístico, etc. Su relación con la Historia ha supuesto una importante materia de investigación que en las últimas décadas ha generado gran número de publicaciones.

A pesar de que existen autores que reivindicaron el valor histórico de la fotografía y el cine casi desde su descubrimiento³, para la mayoría de los historiadores el cine ha sido ignorado hasta bien entrado el siglo XX (Montero, 2001; Burke, 2005; Salvador Ventura, 2015). No es de extrañar que un medio que comenzó como una atracción de feria, expuesto a la manipulación en sus procesos de producción y a las interpretaciones del autor, levantara recelos entre los académicos. En palabras de Julio Motero (2001):

Muchos historiadores piensan que las películas son inexactas, distorsionan los hechos, mezclan ficción y realidad, trivializan y dan aire romántico a personas, movimientos y procesos... En fin, falsifican la historia. No mencionan otra cuestión subyacente: quitan a los historiadores autoridad. Es como si el pasado quedara a merced de otros ... sin dueño.

No fue hasta los años 70 cuando autores como Marc Ferro (1977) comenzaron a preguntarse sobre el valor del cine como fuente histórica, concluyendo que podía resultar de utilidad para los historiadores (Romero, 2013). Posteriormente, Robert A. Rosenstone (2014), Pierre Sorlin (1991, 2005), Natalie Z. Davies (Davies, 2000), Julio Montero (Montero, 2015), María Antonia Paz (Paz y Montero, 1995, 2013) y otros muchos, han contribuido al desarrollo del tema con valiosos análisis, métodos de estudio y formas de abordar la interacción entre cine e Historia. Poco a poco, han surgido foros y debates sobre esta relación: desde el foro de la revista *American Historical Review*, sobre Historia y cine, publicado en 1988 (Rosenstone, 1988; Herlyhy, 1988; White, 1988; O'Connor, 1988), hasta centros de investigación, como el Film-Historia, creado por José María Caparrós Lera, desde donde se ha tratado ampliamente esta cuestión.

Entre las diversas investigaciones y análisis, destaca el debate académico sobre el uso del cine como documento histórico y como herramienta para enseñar historia, así como a la cuestión de si el cine histórico es, en sí mismo, una forma de hacer historia.

Peter Burke (2005), Pierre Sorlin (2005) o Mark Ferro (2008) describen el cine como documento histórico, y en cuanto tal, como fuente documental que permite analizar las sociedades y los contextos sociales y culturales donde se ha realizado⁴. Sánchez Noriega, por su parte, apunta que “el cine histórico siempre habla del presente” (2008: 89). En este sentido, Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de la Cruz (2008: 79) afirman que:

El pasado es el espejo en el que se refleja el presente, por lo que dice y también por lo que oculta. Sólo podrá estudiarse de forma diacrónica, es decir, teniendo en cuenta el momento en el que se hizo. Las películas hablan sobre todo de cómo es la sociedad que las ha realizado.

² Siempre y cuando, la novela esté bien fundamentada y escrita con rigor, tal es el caso de *Las águilas azules* (*The Blue Max*, John Guillermin, 1966), basada en la novela de Jack Hunter con el mismo título, o de *Entre dos pasiones* (*The Hunters*, Dick Powell, 1958), basada en la novela de James Salter, quien combatió como piloto de F-86 Sabre desde 1952 en la Guerra de Corea, llegando al rango de capitán (Antón, 2008; Dorr, *et al.*, 1995). Otras veces, el propio guionista puede haber sido testigo de los acontecimientos que se narran, como John Monk Saunders, que escribió algunas de las primeras producciones de éxito ambientadas en la Primera Guerra Mundial como *Alas* (*Wings*, William A. Wellman 1927), o *La escuadrilla del amanecer* (*The Dawn Patrol* (*Flight Commander*), Howard Hawks, 1930).

³ “El polaco Boleslas Matuzewski, antiguo fotógrafo del Zar, autor de numerosas imágenes sobre la vida cotidiana en Varsovia y operador ocasional de los hermanos Lumière, reivindicaba ya en 1898 el valor histórico de los documentos fotográficos y cinematográficos [...]: ‘...es necesario dar a la fotografía animada (el cine), fuente privilegiada de la historia, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a otros archivos ya conocidos’” (Pla Valls, 2013: 2).

⁴ Aunque “el primer autor con formación histórica que legitimó el valor del cine como fuente para la historia fue seguramente el británico Sir Arthur Elton en un escrito de 1955 titulado *The Film as a Source material of History*” (Pla Valls, 2013: 4).

Sin embargo, autores como Montero matizan: “cualquier película podría situarse históricamente y sería, a la vez, una verdadera fuente histórica. Es verdad, pero también ocurre eso con la literatura, la pintura, la escultura, etc. Más aún: lo mismo puede decirse de la historiografía” (2008: 22).

Otros, como el citado Peter Burke (2005), José María Caparrós (2008), Rosenstone (2014), Ventura (2015) o Fabio Nigra (2019), hablan de la viabilidad del cine como vehículo para hacer historia, puesto que “determinadas películas pueden meditar, interrogar y analizar el pasado o explorar lo que ha sido reprimido por las historias oficiales y, por tanto, cumplir algunas de las funciones de la historia” (Rosenstone, 2004).

En todo caso, si bien el cine puede ser una forma de hacer historia, no son muchas las producciones que se realizan con esta pretensión de forma deliberada. Hay quienes opinan que la vinculación entre lo audiovisual y el entretenimiento dificulta la capacidad del cine para hacer historia (Montero 2015: 47); en contra Rosenstone, para quien las características del lenguaje del cinematográfico (condensaciones, invenciones, metáforas, etc.) son precisamente las que permiten al cine presentarse como formato para hacer historia, “invenciones que para promover verdades históricas deben ser pertinentes y verosímiles” (2008:14).

La cuestión no es unánime. Los historiadores más apegados al concepto tradicional de historia niegan el valor del cine como fuente o como medio de expresar el conocimiento histórico (Burke, 2005: 12, 203). Otros, como Robert A. Rosenstone, afirman, como se ha señalado, que “el cine histórico puede ser otra forma de hacer historia: ‘si con hacer historia’ se entiende no el discurso tradicional escrito (ajeno evidentemente al cine), sino el intento serio de entender y explicar el pasado” (2014: 202).

Lo que es claro es que el cine ha utilizado la Historia desde sus inicios, bien como objeto mismo de sus narraciones, bien como herramienta para ambientar historias de ficción, dando lugar a diversas clasificaciones a la hora de categorizar y denominar el cine histórico, según su forma de tratar la Historia⁵.

Tanto ha interesado la Historia a los cineastas que algunos han dedicado gran parte de sus producciones al cine histórico. Cabe destacar a Roberto Rossellini, quien llegó a afirmar que: “El cine debería ser un medio como otro cualquiera, quizá más valioso que otros, de escribir la historia” (Burke, 2005: 199; Rosenstone, 2014: 198). Esta afirmación, aunque quizás algo exagerada, pues el cine es principalmente un arte y la Historia una ciencia, pone de manifiesto la utilidad del cine como herramienta de divulgación.

D. W. Griffith, director de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), consideraba que las películas sustituirían a los libros en el futuro, como principal medio para transmitir los conocimientos del pasado (Rosenstone, 2014: 198). Un siglo después, observamos que, si bien un conocimiento preciso de la Historia hace necesario acudir a lo transmitido por los historiadores en sus libros, lo cierto es que, quizás hoy más que nunca, se conoce lo que ocurrió en el pasado a través del cine y la televisión (Rosenstone, 2014: 35).

Como señala Montero, “las películas históricas deberían cumplir esa misión: *sacar la historia a la calle*. Y eso exige atender a una forma de hacer historia que, en el mejor de los casos se sitúa al nivel de la divulgación más elemental. Su público potencial no tiene por qué saber historia” (2008: 164).

Aquí se pretende demostrar que el cine, y más en concreto el cine de combates aéreos, puede ser un gran vehículo de divulgación histórica, riguroso y ameno, que por sus características propias permite contar e incluso explicar los acontecimientos históricos de manera simplificada, pero veraz. Para conseguir este objetivo, es vital la colaboración entre cineastas e historiadores, compaginando el conocimiento del medio audiovisual de éstos con el conocimiento histórico de aquéllos.

1.2. Metodología

El cine de combates aéreos se encuadra dentro del cine bélico. Este tipo de cine contiene una gran carga de contenido histórico y la naturaleza de los combates aéreos permite al realizador crear además un llamativo espectáculo. Constituye, por lo tanto, un buen material para abordar el objetivo de esta investigación que es valorar la importancia de la documentación histórica en el cine, los métodos de trabajo y el papel del asesor histórico, con sus diferentes perfiles, así como la relevancia en la producción.

Dentro de este subgénero, se analiza el caso paradigmático de *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleisher, Toshido Masuda y Kinji Fukasaku, 1970), una gran superproducción que representa la preparación y el despliegue del ataque a Pearl Harbor y compagina el entretenimiento con la recreación fiel de los acontecimientos históricos.

Para el estudio de este caso concreto, se ha consultado la colección del productor Elmo Williams en los archivos de la Margaret Herrick Library, de la biblioteca de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos en Hollywood. La búsqueda se ha centrado en su correspondencia con los historiadores que escribieron los relatos en los que se basó el guion, con veteranos que vivieron la tragedia, con los directores, guionistas y asesores técnicos, militares etc. 1.023 documentos aproximadamente a partir de los cuales se puede reconstruir el trabajo de documentación realizado durante la producción de esta película. Se analizan, aplicando un método histórico descriptivo, las aportaciones recibidas, así como las respuestas del

⁵ Resulta relevante la utilizada por José María Caparrós: “filmes de reconstitución histórica”, “películas de ficción Histórica” y de “películas que reflejan su época”. (Caparrós, 2008).

productor, en las que se observan las dificultades del medio audiovisual para reproducir un hecho histórico y las soluciones empleadas para lograrlo.

El estudio de este caso pone de manifiesto que un proceso de documentación adecuado permite trasladar la realidad histórica a la pantalla, incluso en producciones complejas como las de combates aéreos. Además, se constata que el principal reto de estas producciones está en seleccionar los hechos más relevantes, al tiempo que se muestran elementos y datos precisos, como los modelos y el número de aviones, las armas, los uniformes, etc.

2. El proceso de documentación histórica

Para trabajar los aspectos históricos de una producción cinematográfica histórica o de época, es necesario documentarse y recopilar la mayor información posible sobre el tema y la época, pero igualmente saber trasladar esa información al lenguaje audiovisual. El metraje de una película de poco más de dos horas no permite albergar todos y cada uno de los acontecimientos que tuvieron lugar en la mañana del ataque a Pearl Harbor o mostrar todos los combates que se produjeron en el verano de 1940, durante la Batalla de Inglaterra, de ahí la necesidad de seleccionar y condensar los hechos más representativos, con el fin de que la producción transmita lo que sucedió de forma veraz en unos pocos minutos.

Por otro lado, no se pueden descuidar los aspectos más esenciales del entretenimiento. Hay que tener en cuenta que la teoría del guion establece que no se puede avasallar de información al espectador sin que suceda nada. La historia necesita su propio clímax y sus puntos de giro para mantener el interés del espectador. Y, para ello, hay que saber seleccionar qué información se da en cada momento, mostrar una evolución en los personajes, sus conflictos, y trabajar las tramas secundarias que apoyan y refuerzan la principal (McKee, 1997; Sánchez-Escalonilla, 2014).

De este modo, se hace necesario conocer bien los acontecimientos históricos que se quieren mostrar, para poder aprovechar los recursos que ofrece el cine, como las elipsis temporales o la condensación de acontecimientos o personajes, de forma que puedan ser incluidos o descartados con criterio en el guion final. Por esto es importante, ya desde el comienzo de la escritura del guion, que historiadores y realizadores trabajen conjuntamente para poder desarrollar la historia, destacando y colocando en ella los acontecimientos, sin distorsionar la realidad, transmitiendo los conocimientos históricos de manera fiel y, además, entreteniendo al espectador.

2.1. El asesor histórico

El director y los productores son normalmente los encargados de tomar las decisiones en una producción cinematográfica. Es común que la propia producción sea el resultado de su inquietud personal acerca de un tema y que su interés los haya llevado a investigar sobre la materia. No obstante, una vez iniciado el proceso de preproducción, se confía en la figura de un *researcher* o investigador para el asesoramiento y resolución de dudas que puedan surgir a los guionistas (López de Solís, 2007). Este es el caso de George Lucas en *Red Tails* (Anthony Hemingway, 2012), quien había declarado, en multitud de ocasiones, su pasión por los combates de la Segunda Guerra Mundial, en especial por los combates aéreos (gran parte de las escenas de la saga de *La guerra de las Galaxias* están inspiradas en estos combates). Finalmente llevó a cabo su apuesta personal financiada con su propio dinero (Curtiss, 2012; Ullman, 2012).

El papel del asesor histórico no es el de creador historias, ya que para eso existen los guionistas, sino que funcionan como una guía y un apoyo para enmarcar de forma correcta en la Historia las historias que guionistas y directores quieren contar y evitar anacronismos históricos (Wert, 2012: 15).

Una exhaustiva labor de documentación para la elaboración de un guion lleva consigo el conocimiento de datos referentes al contexto histórico, político, social, económico y cultural de la época en la que se va a desarrollar la historia.

Una vez documentada la idea general del proyecto, el proceso de documentación debe trasladarse a los personajes. Si se trata de personajes reales, habrá que definir sus circunstancias y ayudar así a perfilar las tramas entorno a ellos (Wert, 2012: 12).

Para ello, el investigador tendrá que:

Recurrir a biografías, a recortes de prensa o a personas relacionadas con el personaje (desde amigos o familiares a expertos que en algún momento estudiaron la figura que nos interesa). También habrá que familiarizarse con la vida de los personajes secundarios [...], señalando datos que puedan dar mayor realismo a la película; si alguno

de los personajes hablaba con un acento característico, si tenían algún rasgo o defecto físico, si vestían de una determinada forma. Un material de referencia fundamental en este tipo de producciones son las imágenes y fotografías que existan de los personajes [...]. Es el *researcher* el que debe localizar dichas imágenes en libros, archivos audiovisuales o fotográficos o en la hemeroteca (López de Solís, 2007: 146-147).

El grado de implicación del asesor histórico varía en función de la producción. Es posible que un asesor esté presente a lo largo de toda la producción o que simplemente sea contratado para una secuencia específica. Normalmente, estos últimos suelen ser asesores técnicos especializados en campos concretos. De esta manera, puede existir un único asesor histórico o varios. Hay asesores que trabajan sobre el papel y en la preproducción, y otros que están presentes durante el rodaje. Finalmente, el asesor también puede ser requerido durante los procesos de postproducción, pues muchas de las recreaciones del pasado hoy en día se realizan con imágenes generadas por ordenador y es posible que el técnico de postproducción necesite las orientaciones del especialista.

3. El caso de *Tora! Tora! Tora!*

Tora! Tora! Tora! es una de las producciones de combates aéreos que más se ha preocupado de reproducir con exactitud y minuciosidad los acontecimientos históricos que representa. Tras el éxito de *Las águilas azules* (*The Blue Max*, 1966), dirigida por John Guillermin y producida por Elmo Williams, resucitando la Primera Guerra Mundial, la 20th Century Fox decidió apostar por una gran superproducción, pero esta vez de la Segunda Guerra Mundial. Para ello, confió de nuevo en el veterano productor que, junto a Darryl F. Zanuck, fue el encargado de llevar a cabo el grueso de la producción. Se necesitaron tres años de preproducción y planificación, ocho meses de rodaje y otro año más de postproducción. *Tora! Tora! Tora!* se estrenó finalmente en Nueva York el 23 de septiembre de 1970.

Basada en la novela *Tora! Tora! Tora!* de Gordon W. Pranch y *The Broken Seal*, de Ladislao Farago. La película comienza en septiembre de 1939, cuando el almirante Isoroku Yamamoto es nombrado comandante en jefe de la Flota Imperial Japonesa. Cuando las tensiones entre Japón y Estados Unidos por la supremacía en el Pacífico parecen condenadas a acabar en un conflicto armado, Yamamoto concibe un plan para atacar por sorpresa a la flota americana y asestar un golpe decisivo, que condicionaría el desarrollo de una posible guerra. Desde ahí, se narran todos los preparativos que los japoneses llevaron a cabo durante meses. Paralelamente, se puede observar cómo los norteamericanos, a pesar de haber conseguido descifrar el código de comunicaciones diplomáticas japonés y descubrir sus intenciones, no supieron hacer llegar los informes y las órdenes a tiempo para evitar el ataque. La película culmina con una cuidada y espectacular representación del ataque japonés a la base norteamericana, con los efectos especiales más espectaculares utilizados hasta entonces, donde se pueden apreciar los 25.000.000 de dólares que la Fox invirtió en ella.

La preproducción comenzó en 1966. Entonces se decidió que la película reflejaría el punto de vista de los dos bandos. Se contrató al prestigioso director Akira Kurosawa para que dirigiera la parte japonesa. Desafortunadamente, y a pesar de todo el trabajo de preproducción realizado conjuntamente entre Kurosawa y Williams, las excentricidades del japonés y las desavenencias con los directivos de la 20th Century Fox hicieron que, al poco de comenzar el rodaje, Kurosawa fuese despedido (Kalean, 2012; Williams, 2006: 217-218).

Cuando, a finales de 1967 los periódicos publicaron que la 20th Century Fox iba a realizar una película sobre el ataque japonés a Pearl Harbor, Elmo Williams comenzó a recibir cientos de cartas de veteranos de la batalla ofreciendo sus testimonios y su ayuda para contribuir a la producción. El tema despertó interés en la sociedad estadounidense. Williams contestó una por una todas las cartas que le llegaron. En algunas de estas cartas, el productor puso de manifiesto cómo el límite de tiempo constituía uno de los principales problemas a la hora de representar la Historia en la gran pantalla:

Querido Mr. Charf: Muchas gracias por su carta del 25 de agosto referente a nuestra producción de “Tora! Tora! Tora!”. He recibido cientos de cartas de veteranos de Pearl Harbor y desearía que nuestro guion tuviera suficiente espacio para incluir todas las magníficas historias que me envían. Desafortunadamente, existe un límite de tiempo para contar en esta emocionante recreación los eventos que sucedieron el 7 de diciembre de 1941 [...] (“Correspondence 1967-1970”, Archivo 8, Carpeta 75)⁶.

Las informaciones recibidas en estas cartas fueron muy variadas. Algunas recogían anécdotas vividas por los veteranos, pero otras eran informes precisos, como el enviado por el capitán de corbeta Nathan Frederick Asher, entonces soldado, que remitió la descripción del incidente de Pearl Harbor dirigido a su oficial superior, el comandante del destructor Blue. En esta carta Asher cuenta cómo, ante la ausencia de oficiales superiores, él y otros compañeros tomaron el mando de la nave y destruyeron varios aviones y un submarino. El 7 de diciembre

⁶ Las traducciones de los documentos de este archivo son propias.

de 1967 Elmo Williams respondió a Asher su intención de llevar a la pantalla el ataque a Pearl Harbor de la manera más auténtica posible. Para el productor ese rigor histórico era un homenaje a los estadounidenses que tomaron parte de ese incidente. (“Script 1967”, Archivo 4, Carpeta 42).

En la contestación a la señora de Roy Charrier, un veterano de Pearl Harbor, que escribía ofreciéndole el testimonio de su marido para incluirlo en la película, se vislumbra la preocupación de Elmo Williams por aunar el entretenimiento y la fidelidad a los hechos. En otras palabras, seleccionar dentro de este hecho, los elementos más interesantes:

Durante los últimos dos años he estado investigando detenidamente este tema y he tenido que seleccionar el mejor material entre la ingente cantidad de documentación disponible. [...] Estoy seguro de que he elegido los hechos más interesantes (“Correspondence 1967-1970”, Archivo 8, Carpeta 75).

Esta preocupación se revela en diversos documentos. En una nota a sus colaboradores en la portada del primer tratamiento de guion, Williams destacaba la importancia de seleccionar los hechos más relevantes desde el punto de vista del entretenimiento, sin desatender las consideraciones de los asesores militares:

[...] tenemos el problema de la selección de los hechos individuales basada en el entretenimiento. Luego esos hechos hay que ponerlos en orden cronológico para que tengan sentido y también para que puedan sostenerse ante la revisión del Departamento de Defensa y el Departamento de Estado. Los problemas de producción tendrán que ser considerados después. Y para complicar más aún las dificultades, tenemos que considerar el punto de vista japonés además del lado americano (“Correspondence 1967-1970”, Archivo 8, Carpeta 75).

En otros, sin embargo, se mostraba cierta inquietud respecto al sentido de la producción y la necesidad de revivir un acontecimiento tan trágico para la historia de los Estados Unidos.

Respecto a “Tora, Tora, Tora!” quiero decirle que nuestra historia no glorifica a los japoneses ni resta importancia a la tragedia de Pearl Harbor. Cuenta la historia real de cómo se llevó a cabo el ataque, por qué se llevó a cabo; más aún, pienso que podría servir para prevenir futuros Pearl Harbors. Lejos de ser una apología de Japón, “Tora, Tora, Tora!” muestra la implacable determinación de algunos estamentos militares para llevar a cabo el ataque, además, también muestra nuestro lamentable estado de preparación, el cual hace notar en su carta. Personalmente creo que todos somos víctimas de los errores de nuestro pasado y que podemos aprender de la Historia. Nuestra película revive este evento, desde ambos puntos de vista tal, y como ocurrió (“Correspondence 1967-1970”, Archivo 8, Carpeta 75).

En el primer tratamiento del guion de *Tora! Tora! Tora!*, realizado por Larry Forrester, Elmo Williams realizó numerosas anotaciones de producción sobre qué debía rodar la unidad estadounidense y qué la japonesa, cuándo debían utilizarse miniaturas y cuando barcos y aviones reales, etc. Pero lo más interesante, son las notas que Williams dejó al *researcher*, pues permiten apreciar la minuciosidad del trabajo de documentación que después se ve reflejado en la producción. Por ejemplo, en la página 254, en la secuencia del ataque de los torpederos japoneses, Elmo escribió:

NOTA DE PRODUCCIÓN: se requerirá más investigación sobre esta secuencia para asegurarse de qué acorazados recibieron la mayor parte de los daños y cuándo. Las fuentes existentes son inadecuadas y a menudo contradictorias. (Williams, “Script undated”, Archivo 2, Carpeta 24).

Este nivel de detalle hace que la película refleje con total realismo la magnitud del ataque, de modo que la labor de documentación permite marcar ciertos límites al director para ayudarlo a representar la Historia de manera fiel.

Como se ha visto, el asesor histórico puede estar presente desde antes del comienzo de la elaboración del guion o bien incorporarse después para proceder a su corrección. En *Tora! Tora! Tora!*, con toda la preproducción en marcha desde hacía casi un año, el escritor de la novela en la que se basó, Gordon W. Prange, del departamento de historia de la Universidad de Maryland, revisó escena por escena el borrador del guion. Escribió anotaciones sobre los diálogos, para que las frases resultaran apropiadas al personaje o que no se emitieran juicios e interpretaciones de los hechos que sólo podrían hacerse después de que sucedieran los acontecimientos. Sobre estas correcciones, el productor Elmo Williams fue señalando las que le parecían correctas, las que debían modificarse en el borrador final y las que no (Williams, “Script undated”, Archivo 2, Carpeta 24).

A lo largo de toda la producción, puede contarse con un único asesor histórico o con varios, y estos pueden estar presentes de principio a fin o simplemente cuando sean requeridos, como ya se ha explicado. El 6 de septiembre de 1968 Elmo Williams envió un memorándum de la producción a la Secretaría del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, la cual respondió a las peticiones y necesidades de Williams en una carta

del 5 de noviembre de 1968, firmada por Daniel Z. Henkin, dirigida a la representante de la 20th Century Fox en Washington, Ellen McDonnell, donde se comunicaban los nombres de los comandantes designados como asesores técnicos y se ofrecía la colaboración de la Comandancia en Jefe de la Flota de los Estados Unidos en el Pacífico para “proporcionar asesores del Ejército de tierra y de la Fuerza Aérea para secuencias específicas” (Williams, “Department of Defense 1967-1968”, Archivo 9, Carpeta 72).

De hecho, el teniente coronel Arthur P. Wildern USAF, encargado de las operaciones aéreas de Pearl Harbor, lideró los ataques a baja altura de las formaciones japonesas en la película (Orriss, 1984:198). Se aprecia la necesidad, en determinadas ocasiones, de contar con un asesor técnico muy especializado, para una secuencia concreta y con un contenido muy específico. Además de colaborar en la producción con varios asesores técnicos, el ejército norteamericano permitió el acceso a las localizaciones originales donde tuvieron lugar los acontecimientos y prestó gran cantidad de material militar.

Además de la colaboración del autor del libro *Tora! Tora! Tora!* y del trabajo de documentación llevado a cabo por Elmo Williams, la película contó con otros asesores técnicos históricos, como el comandante Minoru Genda IJN, capitán George Watkins USN, Kameo Sonokawa, Shizuo Takada, Kurusanosuke Isoda, Tshuyoshi Saka, Robert Buckheart, Shigeru Fukutomi, Yasuji Watanabe, Konrad Schreier Jr.

Entre los documentos consultados, se localiza una serie de papeles donde Jack Canary⁷, asesor técnico encargado de la producción aeronáutica en la película, mantuvo informado a Williams de los progresos en la búsqueda de aviones de la época. Su colaboración fue muy importante porque proporcionó el listado completo de los aviones que participaron en el ataque a Pearl Harbor, los esquemas de color para cada uno de los modelos e incluso informes sobre el tamaño real de los torpedos japoneses y la referencia de color de los mismos, con el fin de construirlos y colocarlos en las réplicas, tal cual eran (Williams, “Aircraft-correspondence”, Archivo 4, Carpeta 66).

Elmo Williams y Jack Canary, que ya habían trabajado juntos en *Las águilas azules*, se encargaron de que los aviones que aparecen en la película fueran idénticos a los que participaron en el ataque de 1941. Primero, realizaron una búsqueda por todo el mundo de los aviones originales de ese periodo o similares. Ante la imposibilidad de encontrar suficientes aparatos japoneses en condiciones de volar, Williams y Canary decidieron modificar aviones para hacerlos pasar por los originales. De este modo, Jack Canary y su equipo se dedicaron a reconstruir los tres modelos principales de avión japoneses que participaron en el ataque a Pearl Harbor: los cazas Mitsubishi A6M Zero, los bombarderos en picado “Kate” y los torpederos Aichi D3A Val, a partir de varios North American T-6 Texan y Vultee BT-13 Valiant, que eran aviones de entrenamiento, todavía muy abundantes en Estados Unidos y el mundo entero (Figura 1).

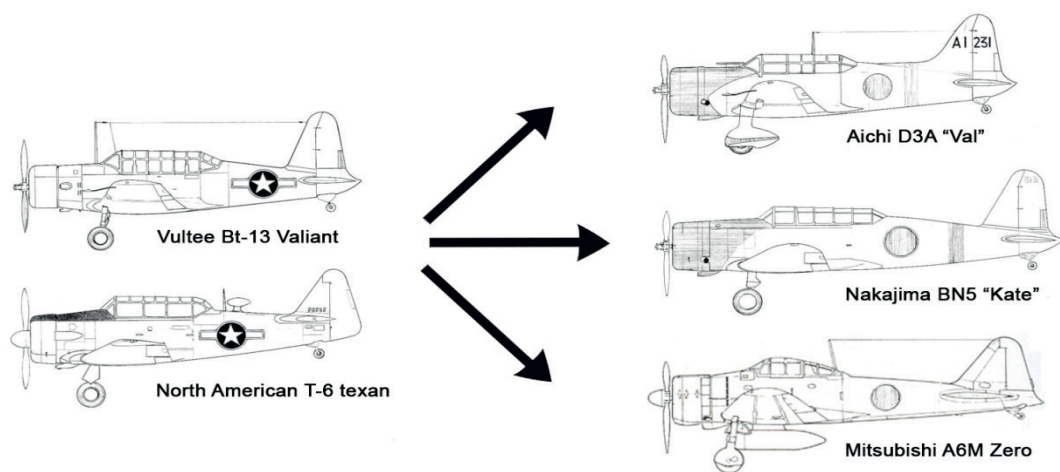


Figura 1. Perfiles del Vultee BT-13 Valiant, el Aichi D3A “Val”, el Nakajima B3N “Kate” y el North American T-6 Texan, donde se puede apreciar su parecido original. © Mauno Salo

Las modificaciones que realizaron Jack Canary y su equipo en los aviones fueron diversas (Salo, 1969; Williams, “Equipment (planes) 1967-1968”, Archivo 9, Carpeta 82)⁸. Este trabajo puede resultar intrascendente, pero hay que tener en cuenta que los aviones fueron los principales protagonistas de este episodio histórico.

⁷ Jack Canary trabajó la mitad de su vida para la North American Aviation Inc. y colaboró como técnico en varios proyectos como el desarrollo de los AT-6 Texan, B-25 Mitchell, P-51 Mustang o el F-86 Sabre. Jack fue el encargado de construir las réplicas de los aviones de la Primera guerra Mundial que se utilizaron para *Las águilas azules* (*The Blue Max*, John Guillermin, 1966), así que el productor de la 20th Century Fox Elmo Williams volvió a contar con él para reproducir los aviones de *Tora! Tora! Tora!* (Salo, 1969).

⁸ En algunos casos, emplearon partes de unos aparatos como estructura principal de otros, modificándose el fuselaje del avión para asemejarlo más a la realidad, como es el caso de los Aichi D3A Val. Otras veces, el trabajo principal se llevó a cabo en la cabina del avión, bien para convertir aviones



Figura 2. Fotos del proceso de modificación del Vultee BT-13 Valiant en Aichi D3A “Val”. © Mauno Salo



Figura 3. Mitsubishi A6M Zero original. © Wikipedia Commons



Figura 4. North American T-6 Texan original. © Wikipedia Commons



Figura 5. Fotograma de la película *Tora! Tora! Tora!* (1970) de varios North American T-6 Texan modificados como Mitsubishi A6M Zero para la producción.

de dos plazas en otros monoplaza, como el Mitsubishi A6M Zero, o, al contrario, alargando el fuselaje de los aparatos, convirtiéndolos en aviones de tres plazas, como el Nakajima B5N “Kate” (Figura 2).

Todos los aparatos se pintaron del color verde claro característico que utilizaba la Armada Imperial Japonesa en 1941, con los capós del motor en negro y la insignia del círculo rojo en el fuselaje y en las alas. En total, se crearon treinta réplicas capaces de volar, 12 Mitsubishi A6M Zero, 9 Nakajima B5N “Kate” y 9 Aichi D3A “Val” (Figura 3, 4 y 5).

Recrear las fuerzas americanas fue más sencillo, pues todavía existían originales, muchos de ellos capaces de volar. Además de alquilar algunos aparatos, se construyeron veintisiete réplicas de fibra de carbono, algunas de ellas con motores capaces de hacer rodar el avión por la pista, para explosiones y atrezo (Figura 6).



Figura 6. Fotograma de la película *Tora, Tora, Tora!* (1970) de las explosiones de varias réplicas de Curtiss P-40.

Además de las escenas aéreas, también fue necesario recrear las flotas navales japonesa y americana, así como todo el material militar de la isla: camiones, ametralladoras, baterías antiaéreas, etc. Para ello, también se modificaron varios vehículos y material antiaéreo, se utilizaron barcos de guerra de la Armada norteamericana, incluido el portaaviones USS Yorktown (CV-10), se construyeron miniaturas de la bahía y de los barcos. Muchas de las escenas de la película se rodaron en Pearl Harbor, en las mismas localizaciones donde la batalla tuvo lugar, lo que pone de manifiesto el ingenio de los productores para sacar adelante una superproducción de este estilo a finales de los años 70. Hoy, las nuevas tecnologías permiten recrear este tipo de escenas con mucha más facilidad, si bien, el trabajo de documentación continúa siendo igual de importante.

En las secuencias del punto de vista japonés de *Tora! Tora! Tora!* fue el director Akira Kurosawa el garante de la rigurosidad histórica, antes de que abandonara la producción como se ha explicado. Elmo confió en su criterio para recrear la intervención japonesa:

NOTA: a partir de este punto, los incidentes y secuencias a bordo del Akagi y otras naves de la Primera Flota Aérea podrían no estar en el orden correcto. Dejo al Señor Kurosawa el ajustarlas a fin de que encajen de la forma más precisa posible, con fechas y después horas reales y minutos con las proporcionadas en las secuencias americanas (“Script 1966”, Archivo 2, Carpeta 25).

En definitiva, se cuidó hasta el último detalle. Para las secuencias aéreas hubo que realizar un completo análisis de la disposición de los aviones, tanto en la cubierta del portaaviones como en el aire, del color de cada uno de los aparatos, igual que en la recreación estadounidense, del armamento utilizado, así como de la disposición de las tripulaciones y del personal de tierra, oficiales, mecánicos, marineros, etc. Para ello se contó con la ayuda de varios investigadores encargados de recopilar fotografías e informes japoneses de la época.

El 21 de noviembre de 1968 Elmo Williams envió las últimas indicaciones para el rodaje de las secuencias aéreas en el portaaviones a Ray Kellogg, uno de los especialistas de efectos especiales de la 20th Century Fox y director de la segunda unidad, encargado de coordinar el rodaje de las escenas de acción. En ellas se puede apreciar todo el trabajo previo de investigación que se lleva a la pantalla:

Querido Ray: RECUERDA – el tiempo debe de ser inestable. La hora es al amanecer. Los aviones tienen las luces encendidas. [...] La cabina de todos los aviones ha de estar cerrada.
[...] Vestuario debe comprobar que todos los pilotos tienen abrochadas las correas de sus cascos en la barbilla, las gafas de vuelo tienen que estar bajadas [...]. Paracaídas, arneses, chaquetas de vuelo etc. deben

ser comprobados de acuerdo con las fotografías enviadas desde Japón. Hay que hacer una comprobación cuidadosa al modo en que las bufandas blancas de los pilotos están anudadas alrededor de sus cuellos [...] como nosotros anudaríamos un nudo de corbata.

[...] Los operadores de cámara [...] deben mover la cámara ligeramente para simular el balanceo del portaaviones en el mar, ya que los aviones japoneses aparentemente despegaron cuando las condiciones en el mar eran límite para el despegue pues a pesar de que la tormenta con la que se habían topado el día anterior se fue disipando [...] (“Production 1967-1969”, Archivo 10, Carpeta 104).

Y así se encuentran multitud de informes y correspondencia con indicaciones técnicas sobre los distintos departamentos de la producción: maquillaje, vestuario, efectos especiales, fotografía etc., que se deben tener en cuenta para que lo que se muestra en la película sea lo más fiel posible a la realidad.

La recepción de *Tora! Tora! Tora!* fue muy dispar en Estados Unidos y en Japón. En Japón fue todo un éxito, mientras que la fría acogida que tuvo en Estados Unidos se cree que pudo deberse a su coincidencia con la Guerra de Vietnam y a todo el clima antibelicista que había entre los más jóvenes. Sin embargo, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos le otorgó el Óscar a los mejores efectos visuales y obtuvo cuatro nominaciones: a la mejor dirección artística, a la mejor fotografía, al mejor montaje y al mejor sonido. La *National Board of Review* también la incluyó entre sus 10 mejores películas y fue nominada al Laurel de Oro a la mejor película y a la mejor cinematografía en los Premios del Laurel, del gremio de productores de EE. UU. (*PGA, Producers Guild of America*), y al Eddie a la mejor película que entregan los editores americanos (*American Cinema Editors*).

4. Conclusiones

El modo de proceder de Elmo Williams para la 20th Century Fox ejemplifica la manera de llevar a cabo una documentación histórica en una producción en la que el rigor constituye una exigencia fundamental de realización. En este estudio de caso se observa que este trabajo de documentación estuvo presente en todo el proceso de preproducción y producción. Las principales dificultades que se plantearon en la selección de hechos interesantes para el público, porque la Historia no siempre se desarrolla con momentos de tensión dramática como requiere una obra cinematográfica. De toda la información recibida hubo que seleccionarse los actos más atractivos para la pantalla entrelazados con elementos ficciones para constituir un todo convincente, guardar una correcta relación cronológica y de peso específico con lo que sucedió en realidad.

La correspondencia analizada evidencia igualmente que la mayor recepción de información se refirió a hechos individuales, relatos de veteranos testigos de los sucesos narrados. Pero el relato cinematográfico tenía que convertir esos hechos individuales en acciones generales para explicar al gran público el bombardeo de Pearl Harbor desde ambos puntos de vista (el estadounidense y el japonés), sin diluir las decisiones individuales y las reacciones de los protagonistas en la trama principal. En otras palabras, había que dar a la película un ritmo adecuado y compaginar correctamente las escenas de diálogo y las escenas de acción.

Se observa también que, en hechos históricos recientes como es el caso que aquí se analiza, la opinión pública, los supervivientes incluso los Estados Mayores de ambos países ejercen una presión destacada en la producción, exigiendo una similitud extrema con la realidad, especialmente en las escenas de bombardeos que son las que resultan más impresionantes y generalmente más valoradas por los espectadores. En *Tora! Tora! Tora!* se puso sumo cuidado en los datos técnicos de las armas y demás maquinaria bélica: cada avión, barco, torpedo o rifle que se utilizó se compró o se reprodujo con precisión, incluso las cifras de aparatos, soldados, emplazamientos, sus posiciones y su evolución en cada momento de la batalla. En la preproducción, el equipo de dirección de arte estuvo asesorado por un especialista encargado de vigilar todos los detalles, desde el nudo de las bufandas y la posición de las gafas de vuelo, hasta la disposición de los aviones en la cubierta de un portaaviones.

El empeño del productor de *Tora! Tora! Tora!* de reproducir una historia lo más fielmente a la realidad no fue sólo una estrategia narrativa o incluso publicitaria, sino un deseo de prevenir futuros ataques en un contexto bélico como el que estaba viviendo entonces Estados Unidos. La Historia se utilizó como ejemplo de vida, como un intento de aprender del pasado. Pero tal vez lo más destacado de los resultados obtenidos es que se observa que el cine puede ser fiel a la Historia y contribuir a su divulgación con rigor, siempre que exista ese empeño y se pongan los medios adecuados para llevarlo a cabo.

5. Referencias bibliográficas y filmográficas

Fuentes bibliográficas

- Burke, P. (2005): *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, A & M Gàfic, Barcelona.
- Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V. (2008): “La historia en la pantalla” en Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V., de la Cruz, Vanessa (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luís de Camoes”, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones JC, Madrid, pp. 79-85.
- Caparrós, J. M. (2008): “Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine” en Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luís de Camoes”, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones JC, Madrid, pp. 131-147.
- Davis, N. Z. (2002): *Slaves on Screen: Films and Historical Vision*, Mass., Harvard University Press, Cambridge.
- Dorr, R. F., Lake, J., Thompson, W. (1995): *Osprey Aircraft of the Aces 4 Korean War Aces*, Osprey Publishing, Londres.
- Farmer, J. H. (1984), *Celluloid Wings: The impact of Movies on Aviation*, TAB Books, Blue Ridge Summit Blue Ridge Summit.
- Ferro, M. (1977): *Cinéma et histoire*, Éditions Denoël/Gonthier, Paris. Traducción castellana de Rafael España (1995): *Historia contemporánea y cine*, Editorial Ariel, Barcelona.
- Ferro, M. (2008): *El cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid.
- Hawkins, M. F. (1966): “The Nakajima B5N “Kate”, *Aircraft Profile (Red)* No.141, Profile Publications Ltd., Surrey.
- Herlihy, D. (1988): “Am I a Camera? Other Reflections on Films and History”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1186-1192.
- López de Solís, I. (2007): “Nuevos perfiles profesionales en el mundo de la documentación audiovisual: el researcher” en *Informar y difundir: servicios documentales y comunicación. Actas de las IX Jornadas de Gestión de la Información*, Asociación Española de Documentación e Información, Biblioteca Nacional, pp. 139-151.
- McKee, R. (1997): *Story, Substance, Structure, Style and Principles of Screenwriting*, HarperCollins Publishers, New York. Traducción castellana de Jessica Lockhard (2002): *El Guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editorial, Barcelona.
- Montero, J. (2001): “Fotogramas de papel y libros de celuloide: El cine y los historiadores. Algunas consideraciones” en *Historia contemporánea*, No. 22, pp. 29-66.
- Montero, J. y Paz, M. A. (2013): “Historia audiovisual para una sociedad audiovisual”, *Historia crítica*, No. 49, pp. 159-186.
- Montero, J. (2015): “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales” en Bolufer, Mónica, Gomis, Juan, Hernández, Telesforo M. (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 41-61.
- Nigra, F. (2019): “Más allá de Rosenstone. Por una agenda de trabajo en Cine-Historia”, *Filmhistoria Online*, Vol. 29, No. 1-2, pp. 27-46.
- O’Connor J. E. (1988): “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp. 1200-1209.
- Orriss, B. W. (2013): *When Hollywood Ruled the Skies, The Aviation Film Classics of World War I*, Aero Associates, Los Ángeles.
- Orriss, B.W. (1984): *When Hollywood Ruled the Skies, The Aviation Film Classics of World War II*, Aero Associates, Hawthorn.
- Pla Valls, E. (2013): “Historia en el cine” en *CineHistoria.com*.
- Paz, M. A. y Montero, J. (Coords.) (1995): *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid.
- Romero, E. G. (2013): *La Primera Guerra Mundial en el Cine*, T&B Editores, Madrid.
- Rosenstone, R. A. (1988): “History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp.1173-1185.
- Rosenstone, R. A. (2006): *History on Film / Film on History*, Longman Publishing Group, New York. Traducción Castellana de Esther Gaytán (2014): *La Historia en el Cine / El Cine sobre la Historia*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid.
- Rosenstone R. A. (2008): “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla” en Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luís de Camoes”, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones JC, Madrid, pp. 9-18.
- Salo A. M. (1969): “TORA3”, *American Aviation Historical Society Journal*, Vol. 14, pp. 99-108.
- Salvador Ventura, F. (2015): “Fidelidad y fidedignidad en la relación entre el Cine y la Historia” en Salvador Ventura, F. (ed.), *Cine e Historia(s)*, Université Paris-Sud, Paris, pp. 17-36.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014): *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*, Ariel, Barcelona.
- Sánchez Noriega, J. L. (2008): “De la «película histórica» al cine de la memoria” en Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luís de Camoes”, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones JC, Madrid, pp. 87-95.

- Sorlin, P. (1991): “Historia del Cine e Historia de las sociedades”, *Film-Historia*, Vol. I, No.2, pp. 73-87.
- Sorlin, P. (2005): “El cine, reto para el historiador”. *Istor*, No. 20, pp. 11-35.
- Sorlin, P. (2008): “Cine e historia. Una relación que hay que repensar” en Camarero, G., de las Heras, B., de la Cruz, V. (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses “Luís de Camoes”, Universidad Carlos III de Madrid, Ediciones JC, Madrid, pp. 19-31.
- Ullman, D. (2012): *What Hollywood Got Right and Wrong about the Tuskegee Airmen in the Great New Movie, Red Tails*, NewSouth Books, Montgomery.
- Wert, P. (2012): *Estudio del proceso de documentación de las series de ambientación histórica españolas*, Trabajo de fin de Máster en Documentación Audiovisual: Gestión del conocimiento en el entorno digital, Instituto RTVE y la Universidad Carlos III, Madrid.
- White, H. (1988): “Historiography and Historiophoty”. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, pp.1193-1199.
- Williams, E. (2006): *A Hollywood Memoir*, McFarland, Carolina del Norte 2006.

Material de archivo

- Willimas, E., “Blueprints 1918”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: THE BLUE MAX, Archivo 1, Carpeta 2.
- Willimas, E., “Script undated”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 2, Carpeta 23.
- Willimas, E., “Script undated”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 2, Carpeta 24.
- Willimas, E., “Script 1966”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 2, Carpeta 25.
- Willimas, E., “Script 1967”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 4, Carpeta 42.
- Willimas, E., “Aircraft-correspondence”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 4, Carpeta 66.
- Willimas, E., “Correspondence 1967-1970”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 8, Carpeta 75.
- Willimas, E., “Department of Defense 1967-1968”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 9, Carpeta 72.
- Willimas, E., “Equipment (planes) 1967-1968”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 9, Carpeta 82.
- Willimas, E., “Prange, Gordon W (correspondence) 1966-1969”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 10, Carpeta 102.
- Willimas, E., “Production 1967-1969”. Margaret Herrick Library, Los Ángeles (California), Special Collections, Elmo Williams Papers: TORA! TORA! TORA!, Archivo 10, Carpeta 104.

Material web

- Antón, J. (2008): “Un Mig para Salter”, *El País*, 15 de marzo. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/03/15/babelia/1205542214_850215.html [última consulta: 22 de octubre de 2019].
- Curtis, B., (2012): “George Lucas is ready to roll the credits”, *The New York Times Magazine*, 17 de enero. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2012/01/22/magazine/george-lucas-red-tails.html> [última consulta: 29 de octubre de 2019].
- Kaelan, J. (2012): “All the Emperor’s Men: Akira Kurosawa’s Pearl Harbor”, *Moviemaker Magazine*, 7 de diciembre. Disponible en: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/articles-directing/all-the-emperors-men-akira-kurosawas-pearl-harbor-20121207/> [última consulta: 4 de septiembre de 2019].

Fuentes audiovisuales

- Fleisher, R., Masuda, Toshido, Fukasaku, Kinji (1970): “Tora! Tora! Tora!”, 20th Century Fox, EE. UU.
- Guillermin, J. (1966): “The Blue Max / Las águilas azules”, 20th Century Fox, EE. UU., Reino Unido.
- Griffith, D. W. (1915): “The Birth of a Nation / El nacimiento de una nación”, David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation, EE. UU.
- Hawks, H. (1930): “The Down Patrol (The Flight Commander) / La escuadrilla del amanecer”, First National Pictures, EE. UU.
- Hemingway, A. (2012): “Red Tails”, Lucasfilm Partnership Pictures, EE. UU.
- Powell, D. (1958): “The Hunters / Entre dos pasiones”, 20th Century Fox, EE. UU.
- Wellman, W. A. (1927): “Wings / Alas”, Paramount Pictures, EE. UU.