

**LA MELODÍA DE LA MUJER AUSENTE: EL CASO DE *ESCRITO EN EL CIELO*  
(WILLIAM A. WELLMAN, 1954)**

**THE MELODY OF THE ABSENT WOMAN: THE CASE OF *THE HIGH AND THE MIGHTY*  
(WILLIAM A. WELLMAN, 1954)**

Lucía Pérez García

Universidad de Córdoba

[lpgarcia@uco.es](mailto:lpgarcia@uco.es)

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4951-6847>

## Resumen

La mujer, como parte de la narrativa fílmica clásica, ha sido objeto de estudio en tanto que estereotipo y creación de la mirada masculina, siendo la ausencia uno de los conceptos clave, como resultado de ambas situaciones. La ausencia como característica de los personajes femeninos, ha sido modelada en base a conceptos propios de la semiótica, el psicoanálisis y las teorías feministas, dando como resultado una construcción un tanto sesgada desde el punto de vista metodológico. Un sesgo que se ha visto aliviado con las aportaciones de la teoría de la música de cine, donde la ausencia cobra nuevos significados que complementan, completan e incluso refutan ciertos matices conceptuales. Ante ello, el presente trabajo se propone, a través de un estudio de caso, dos objetivos. Por un lado, establecer una categorización de la ausencia, susceptible de ser analizada en base a elementos visuales y auditivos. Y, por otro, estudiar el caso desde una perspectiva musicológica a través de la partitura de Dimitri Tiomkin para *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954).

## Abstract

The woman, part of the classic film narrative, has been an object of study as a stereotype and creation of the male gaze, absence being one of the key concepts as a direct cause of both situations. Absence as a characteristic of female characters has been modeled based on concepts from semiotics, psychoanalysis and feminist theories, resulting in a construction that is somewhat biased from a methodological point of view. A bias that has been alleviated with the contributions of film music theory, where absence takes on new meanings that complement, complete and even refute certain conceptual nuances. Given this, the present work proposes, through a case study, two objectives. On the one hand, establish a categorization of the absence, which can be analyzed based on visual and auditory elements. And on the other hand, study the case from a musical perspective through Dimitri Tiomkin's score for *The High and the Mighty* (William A. Wellman, 1954).

## Palabras clave

Mujer; Música; Cine; Ausencia; Dimitri Tiomkin

## Keywords

Women; Music; Cinema; Absence; Dimitri Tiomkin

## 1. Introducción

La ausencia de un personaje femenino, entendida como parte de la narrativa, es la clave principal de su ubicuidad. Esta puede manifestarse de diferentes formas: desde el silencio propio o ajeno, desde la castración, desde la enunciación, desde la diégesis, desde la crítica, desde la despersonalización musical, e incluso desde la muerte. En todos los casos, se trata de una ausencia relativa y, en cierto sentido, contradictoria. Una ausencia que, en su misma capacidad de manifestarse y ser explicada, se hace más patente que la propia presencia.

Su estudio es una de las claves de la teoría de cine feminista, la cual ha generado un discurso disperso, cuya aprehensión debe abordarse desde la especificidad en tanto que concepto propio. Una de las primeras en llamar la atención sobre el concepto de ausencia en relación a la mujer en el cine fue Laura Mulvey. En su artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975),<sup>1</sup> describía la ausencia como resultado de la castración. Para ella, la mujer en el cine lo es en tanto que ausencia de pene. Su papel, por tanto, se construye en base a esta falta. El rechazo del hombre a la castración, la indefinición de la mujer y el ansia de sustitución, son la base de una simbología fundada en la mirada masculina en tanto que emisora y receptora del mensaje (Mulvey, 1989: 14-26). La mujer, pues, no es visible en su naturaleza femenina, sino como ausencia o sustitución del órgano masculino y, por consiguiente, como rechazo y deseo a su disposición.

Esta condición lleva a los personajes femeninos a convertirse en un freno para la acción, cuyo desarrollo queda en pausa ante la presencia de la mujer (Mulvey, 1987: 19). La condición activa del hombre queda coartada por metadiégesis en la que la mujer introduce al personaje y, con él, al espectador: un número musical, una fantasía, la expresión exaltada de una emoción o un momento de contemplación sensual. Ante la presencia fulgurante del hombre, la mujer queda relegada a un espacio de ausencia. Una especie de limbo que rompe con la diégesis y que la arrastra a la inseguridad, la sexualización y la insustancialidad.

---

<sup>1</sup> El artículo fue escrito en 1973, y publicado en 1975 en la revista *Screen*. En 1989, lo incluyó como parte de su libro *Visual and other Pleasures*, en el que compilaba diversos textos escritos en el contexto del movimiento teórico feminista.

Mulvey rescató el tema de la ausencia en *Death 24x per Second. Stillness and the Moving Image* (2006), aportando una nueva categoría que incluye tanto la mirada externa femenina, como el silencio de la diégesis. Para ella, la omisión de la primera y el énfasis del segundo producen un vacío que, al subrayar el drama, se hace presente como ausencia (Mulvey, 2006: 140), una idea que también puede aplicarse al discurso anterior. En ambos casos, la ausencia de la mujer se convierte en la fortaleza del hombre, que no solo tiene el control de su significado y el dominio de la mirada, sino que absorbe su silencio hasta tornarlo en grito de la propia ausencia. Dos ideas que quedan reforzadas en la teoría de Annette Kuhn, para quien «la relación femenina con el lenguaje podría llevar a cabo una subversión del orden simbólico» (Kuhn, 1991: 78), razón por la cual es mejor mantener su estado ausente, o latente.

Mientras Mulvey construía su teoría sobre presupuestos psicológicos, otras autoras del movimiento feminista abordaban la cuestión de la ausencia desde enfoques más sociológicos. Christine Mohanna exploraba el papel de la mujer en el cine como un recorrido cronológico con evolución plana e incluso negativa. En su repaso destacaba géneros como el primer musical, donde la mujer quedaba omitida por exceso, y el cine de gangsters, donde ellas eran eclipsadas hasta convertirse en objetos del decorado (Mohanna, 1972: 10).

Desde una perspectiva similar, pero mucho más elaborada, se construía el discurso de Molly Haskell quien, en *The Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (2016/original publicado en 1973), afirmaba rotundamente que el papel de las mujeres en el cine era el de la ausencia, seguida de una extraña y fragmentada presencia (2016: 372).<sup>2</sup> Para ella, la ausencia se esconde en cualquier parte, incluso en aquellas películas de mujeres donde la inexistencia de personajes masculinos que las definan acaba obstruyendo su personalidad, para empujarlas al pozo de las convenciones (Haskell 2016: 148).

Hasta aquí, todas las teorías se centran en la mujer como habitante de la pantalla y objeto de recepción. La de Ruby Rich da un paso más y la coloca al otro lado o, más bien, marca su ausencia en esa otra realidad. En *Chick Flicks*.

---

<sup>2</sup> Si bien la afirmación está hecha en referencia al cine de los setenta y ochenta, la autora ve en esta circunstancia un reflejo de la evolución de los personajes femeninos a lo largo de la historia del cine.

*Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (1998), destacaba la importancia del lenguaje a la hora de dar visibilidad y construir la imagen femenina a través de la crítica y la teoría cinematográficas. Alzaba la voz ante la ausencia, no solo de nombres de mujer, sino de un vocabulario específico, adaptado a su naturaleza e idiosincrasia (Rich, 1998: 62-84). De esta forma, los personajes femeninos y las mujeres detrás de estos desaparecían en un mar de convenciones o quedaban relegadas al olvido, relegadas a la ausencia por idealización o por desmaterialización.

Desde la teoría de la música de cine, se ha creado un discurso similar. Autoras como Kathryn Kalinak, Heather Laing o Caryl Flinn han tratado la ausencia como parte de la narrativa musical femenina en el sentido de uso extensivo de las convenciones como forma de tipificación de la mujer. No obstante, desde lo auditivo abren la posibilidad a otros tipos de ausencia que, vía musical, se convierten en presencia intangible.

Para Heather Laing la ausencia se entiende en el sentido de silencio. En *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*, distingue tres niveles de silencio: mudez o incapacidad física de hablar, mutismo o silencio derivado de un estado psicológico, y mutismo selectivo o decisión voluntaria de guardar silencio (2017: 28). Esta situación genera una ausencia que puede ser doble cuando es un personaje masculino el que controla la voz inexistente de la mujer. No obstante, el silencio crea lo que Michel Chion denomina efecto Debureau (1999: 102), es decir, la curiosidad hacia esa voz ausente. Una curiosidad que es solventada por la música, voz emocional y presente de la mujer que ha perdido su espacio diegético. Esta función de la música es destacada por Mary Ann Doane en *The Desire to Desire* (1987), donde confirma mediante varios ejemplos el poder del sonido para despersonalizar y hacer invisibles a los personajes femeninos, y viceversa (Doane, 1987: 47-50).

Caryl Flinn, por su parte, describía la ausencia en términos semióticos. Para ella, la negación era sinónimo de ausencia (Flinn, 1992: 63). En este sentido, la omisión musical de un personaje lo coloca en una posición extraña, entre la presencia física y el vacío emocional, en la casi completa despersonalización. Ante ello, acudía al concepto de *chora* de Julia Kristeva (Flinn, 1992: 63-64), mediante el que justificaba la existencia de un ritmo, una sintaxis primigenia que domina las pulsiones musicales de los temas adyacentes. Entendiendo primigenio como

origen intuía, pues, la presencia musical de la madre, de la mujer nutricia, que nos es negada por la imagen.

En un estudio de caso, Kalinak acudía al ejemplo de *Laura* (Otto Preminger, 1944) para exemplificar el poder de la música ante la mujer ausente. Ante un guion que eliminó progresivamente la voz dominante de Laura, destrozando con ello el punto de vista de la fuente literaria.<sup>3</sup> Ante la opinión de un director que pensaba que Laura «no era un personaje» (Preminger citado en Kalinak, 1992: 162). Y ante un proyecto de partitura basado en canciones de George e Ira Gershwin y Duke Ellington —con la consecuente simbología despectiva del jazz—. David Raksin decidió huir de las convenciones y dar a Laura lo que el resto le negaba: una personalidad, una presencia (Kalinak, 1992: 159-183). La Laura de Raksin, frente a la superficial y sexualizada Laura de Preminger, era dulce, vibrante, con un romanticismo ligeramente melancólico.

Junto a *Laura*, películas como *Rebeca* o *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1940 y 1960) acudieron a la música para negar la negación, es decir, para hacer presente aquello que desde lo visual era ocultado al espectador. Su especial naturaleza le confiere la capacidad de dar voz e imagen, de construir lo que Chion llamaba *acoumètres* (Chion, 1999: 140-141): seres acústicos o entes musicales. Un concepto que, ante la ausencia, adquiere nombre y forma de mujer.

Las diferentes derivas teóricas dan lugar a una categorización de la ausencia femenina en nueve tipologías, las cuales servirán de base al análisis de los personajes femeninos desde una perspectiva múltiple y sin sesgos aparentes, donde la música será el elemento clave:

1. Despersonalización: uso extensivo de las convenciones.
2. Castración: construcción a través del rechazo o el deseo masculino.
3. Ruptura con la diégesis: a través de la ralentización del ritmo o la metadiégesis.
4. Mirada masculina: omisión de la mirada femenina en cuanto a emisora o receptora.
5. Exceso: pérdida de identidad por hiperestetización y multiplicación.

---

<sup>3</sup> Para un acercamiento a la música de *Laura*, de Preminger, véase Sánchez Rodríguez, 2012: 395-403.

6. Falta de definición: inexistencia de personajes masculinos que la definan.
7. Lenguaje: falta de vocabulario específico.
8. Silencio: mudez, mutismo o mutismo selectivo.
9. Negación: eliminación de rastros visuales y sonoros.

## 2. Metodología

Se ha empleado una metodología mixta en tres fases, inductiva, deductiva, inductiva, siguiendo un método de triangulación que ha favorecido las conexiones y relaciones continuas entre los datos obtenidos en las diferentes fases, sin dar lugar a escalas de valores que pudieran priorizar un tipo de información sobre otra. Tras la revisión bibliográfica inicial, mediante la que se han configurado las diferentes categorías de análisis, se ha procedido al visionado consciente del largometraje. Un visionado que se ha dividido en dos partes. Una primera sesión continua con toma de datos mediante una tabla de contenido categorial —minuto, descripción de la escena, diegética/incidental, original/preexistente, instrumentación, tempo y matiz dinámico—; y una segunda de revisión, con posibilidad de manipulación de ritmos y tiempos, y combinada con escenas de otras películas cuya comparación pudiera ofrecer nuevas lecturas y significados. Los datos obtenidos en este segundo visionado han sido incorporados en la primera tabla, y elaborados en base a una tabla anexa de análisis de los leitmotivs —minuto, descripción y emoción principal de la escena, variación—.

Tras el visionado, y tomando como base la información obtenida mediante la toma de datos, se ha procedido a una revisión documental y hemerográfica específica. Para las fuentes documentales se ha consultado el repositorio de la web oficial de Dimitri Tiomkin, dirigida por Warren Shrek, archivero de la Margaret Herrick Library (Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, AMPAS), el archivo de la propia institución, y la Dimitri Tiomkin Collection, conservada en la University of Southern California (USC). En cuanto a las fuentes hemerográficas, se han consultado revistas especializadas como *The Motion Picture Herald*, *Modern Screen*, *Moving Picture World*, *Variety* y *The New York Times*.

Finalmente, los datos y la información han sido elaborados en base a las diferentes categorías de la ausencia. Para el análisis se ha prestado especial atención al hecho musical en su relación con otros elementos de la realidad filmica en cuanto parte de la actividad de otros departamentos o de los agentes implicados en los procesos de producción y promoción de la película.

### 3. Análisis

Si bien son varios los ejemplos que podrían servir para argumentar esta propuesta, la película *Escrito en el cielo* (*The High and the Mighty*, William A. Wellman, 1954) es un caso especialmente significativo. Basada en el best seller *The High and The Mighty* de Ernest K. Gann (1977/original publicado en 1953), nominada a seis premios de la Academia —dirección, actrices secundarias, montaje, canción y banda sonora—, ganadora del Oscar a mejor banda sonora, y ganadora de dos Globos de Oro —actriz de reparto y nueva promesa femenina—. No es una película cualquiera, sino todo un fenómeno de masas, cuyo éxito dependió en buena parte de las mujeres.

En ella se cuenta la historia de Dan Roman (John Wayne), un piloto veterano que se enfrenta al fallo de uno de los motores de un vuelo comercial. Su pasado, y el pasado de tripulantes y pasajeros, quedarán conectados por un recuerdo, el de su hijo Tony y su mujer Alice, fallecidos en un accidente similar. Cada intrahistoria, cada acción y cada gesto, estarán mediados por su ausencia. Una ausencia con voz propia, cuyos significados son transportados principalmente vía musical.

Este modo de entender la naturaleza femenina es una de las cualidades más sobresalientes de la obra de Dimitri Tiomkin. Un compositor cuya vida personal, artística y laboral estuvo construida desde el inicio por mujeres. Su madre, sus primeros amores, sus alumnas, su mujer Albertina Rasch o las actrices a las que puso música, fueron el espíritu que guio su quehacer, y la voz de una esperanza fundada en el amor, el esfuerzo y el trabajo.<sup>4</sup> Cuestiones, todas, que se reflejan en la oscarizada partitura de *Escrito en el cielo*.

---

<sup>4</sup> Para un desarrollo más completo de la relación de Tiomkin y su obra con las mujeres, véase Pérez García, 2021.

Tiomkin había trabajado la ausencia femenina en anteriores ocasiones, como *¡Qué bello es vivir!* (*What a Wonderful Life!*, Frank Capra, 1946) o *Retorno al paraíso* (*Return to Paradise*, Mark Robson, 1953). No obstante, en ambas existe una referencia completa del personaje, ya sea porque la ausencia es fruto de una situación ficticia, o porque la muerte de ella tiene lugar en la propia diégesis, tras un tiempo de aparición en pantalla. Años más tarde, en *El último tren de Gun Hill* (*The Last Train from Gun Hill*, John Sturges, 1959), el tema principal también haría referencia a una mujer fallecida, violada al inicio de la película. La referencia, no obstante, era doble: la de su aparición física y la de la situación que encenderá la mecha de la ira del protagonista y que ella, con su música, ayudará a aplacar. Al año siguiente, en *Río Bravo* (Howard Hawks, 1960), la mujer sería una total ausencia, pero una ausencia viva. *Escrito en el cielo* es, por tanto, un ejemplo único en su filmografía.

### 3.1. Despersonalización: uso extensivo de las convenciones

Alice es descrita en la novela como una mujer rubia, sonriente, valiente y maravillosa a ojos de todo aquel que la conocía (Gann, 1977: 11, 157 y 243). Una descripción que se construye en base a la opinión del capitán John Sullivan y a las palabras del narrador omnisciente, único capaz de acceder a las emociones de Dan cada vez que contempla la foto de su mujer y su hijo (F1). En la película, el nombre de la mujer es Mary, pero su pelo y su maravilloso carácter son los mismos. Rubio, un color asociado a la pureza, la inocencia y la belleza. En el cine clásico, la mujer morena solía tener otro tipo de connotaciones. Mary no. Mary es la mujer perfecta del héroe americano. Una despersonalización en toda regla: un cliché, una ausencia. Desde el punto de vista musical, sin embargo, la historia es otra.

Siguiendo la moda que él mismo había ayudado a crear, Tiomkin compuso una *title song*. «The High and the Mighty» es un tema en Mi b Mayor, una tonalidad que el ucraniano empleó en numerosas ocasiones en sus temas principales, muchos de los cuales tienen a la mujer como centro. Es el caso de «*Rio Bravo*», de *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), «Do not forsake oh my darling» de *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) o «It's a wonderful life», de *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946), tres películas en las que la trama principal pivota en torno

a la ausencia de una mujer, cuyo apoyo es esencial para la resolución del conflicto.<sup>5</sup>



F1: Fotografía de Mary y Tony. Fotograma de Escrito en el cielo (William A. Wellman, 1954).

La letra, escrita por Ned Washington, podría definirse a grandes rasgos como una carta de amor. Lo mismo podría decirse de las anteriores. La mujer en tanto que objeto romántico que impide caminar al hombre. Nada más lejos de la realidad. En la música de Tiomkin, la mujer es portadora de la esperanza de la que él carece. Es la que le da la fuerza necesaria para continuar. Sin ella, el héroe está perdido. Así, ante versos como «*Then you came like a gentle flame/And helped me to find my way!*», no hay que pensar en la debilidad de un hombre enamorado, sino en la esperanza arrolladora de la que solo es capaz una mujer.

Por otro lado, un análisis de la partitura delata su cercanía a lo que Rebecca Naomi Fülöp llama *Feminine Romantic Cliché* (2012: 55-63). Una instrumentación dominada por la sección de cuerdas, incluyendo un omnipresente arpegio de arpa —inocencia, delicadeza, belleza, misterio, carácter etéreo y espiritual—, y un solo de oboe —melancolía, benevolencia—. Junto a ello, una línea melódica ondulante que fluye sin grandes sobresaltos —a excepción de tres intervalos de sexta mayor en la primera frase y sus repeticiones—. Y, finalmente, un tempo lento acompañado de una figuración larga, con predominio de negras y blancas.

<sup>5</sup> El caso de Río Bravo es algo más complejo, ya que es la presencia constante de esa ausencia la que no deja avanzar a Dude (Dean Martin). Solo cuando la ausencia sea total, su trama quedará resuelta y ambos, él y la mujer ausente, serán al fin libres.

Pero a lo convencional Tiomkin añade metales y fanfarrias triunfales. Pues, a pesar de ser atributos masculinos, no dudaba en afirmar que «En nuestros días las actrices son demasiado fuertes para los violines» (citado en Elley, 1986: 74). Y no duda a la hora de otorgar a la fluidez y tranquilidad de la melodía un significado más profundo que la mera contemplación, el del amor tranquilo y maduro, el de la seguridad y confianza total en el otro. Un matiz que caracterizará sus temas románticos adultos, en contraste con la vitalidad de los dedicados a parejas jóvenes (Pérez García, 2021b: 138-142) (Tabla 1). Incluso introduce un leve cromatismo, característica propia de las mujeres perturbadas, de gran sensualidad explícita o fuera del ideal. que no corresponden a Mary, pero que se justifican en la muerte, la ansiedad y la duda, es decir, en la parte simbólica correspondiente a Dan.

CANCIÓN	LETRISTA	TONALIDAD	COMPÁS	TEMPO	INTERVALOS FRECUENTES	ALTERACIONES CROMÁTICAS
The high and the mighty	Ned Washington	Mi b Mayor	4/4	Slowly	2ª m y M	sí

**Primeros compases**

Tabla 1: características de la canción «The high and the mighty». Elaboración propia.

### 3.2. Lenguaje: falta de vocabulario específico

«Mientras sigamos permitiendo que sean otros los que nos den nombre, permaneceremos innombradas» (Rich, 1878: 11). Si bien el texto de Ruby Rich iba dirigido a las películas feministas, su reivindicación puede extenderse a todas las cinematografías, siempre y cuando haya mujeres implicadas. Esos otros a los que se refería Rich eran, principalmente, la crítica y la teoría del cine, a los que habría que añadir todos los agentes implicados en la promoción de las películas. En el caso que nos ocupa, la atención debe centrarse en la crítica y los aspectos promocionales, pues la teoría del cine aún no estaba plenamente desarrollada como para ofrecer un discurso sistemático.

*Escrito en el cielo* fue vendida como toda gran producción. Semanas antes de su estreno la prensa se llenó de noticias y de imágenes publicitarias a doble página que anunciaban el nuevo trabajo de John Wayne —esta vez como productor y protagonista— y la adaptación del gran best seller de Ernest K. Gann, escritor de moda en el mundo del celuloide.<sup>6</sup> Un reparto plagado de estrellas, todo un espectáculo en CinemaScope y WarnerColor, casi 150 minutos de metraje y una música abrumadora, todo estaba pensado para competir en una cartelera plagada de éxitos potenciales: la reposición de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), el espectáculo envolvente del Cinerama o el 3D de *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954) (F2).

De todos los aspectos considerados por la productora, el gran reparto, el sistema de pantalla ancha y la fuente literaria fueron los elegidos para comandar la campaña publicitaria. Junto a ello, la imagen de un John Wayne en plena acción heroica.<sup>7</sup> La única frase promocional estaba referida a los pasajeros y la tripulación como grupo heterogéneo. Tan solo las pequeñas reseñas, cuando las había, ofrecían ciertos matices sobre su adscripción genérica: «de gran ritmo, suspense mantenido, contiene todos los ingredientes dramáticos que hacen exitosa [una película] [...] combina emociones físicas, dulce pasión y gran realismo, para configurar una película que gustará a todo el mundo» (*Variety*, 1954e: 14-15; *The Motion Picture Herald*, 1954: 3-4) (F2 Y F3). El tráiler, por su parte, enfatizaba la acción. Tras una breve introducción de los personajes, todo eran peleas, tortazos, caídas. fuego, peligro y, de nuevo, el libro, el CinemaScope y las bondades de toda gran producción.<sup>8</sup>

Nada, por tanto, de Mary, ni de su música. Incluso atendiendo a los descriptores genéricos: acción, ritmo, suspense, la producción no encajaba dentro de las convenciones de un cine femenino más allá de los leves toques de drama y dulce pasión. No obstante, actualmente se considera un antecedente del género de catástrofes, género propiamente masculino (Pinel, 2009: 66).

<sup>6</sup> De su fama dan testimonio las numerosas noticias aparecidas en la prensa sobre esta y otras adaptaciones (*Variety*, 1954g: 25; *Variety*, 1954h: 61).

<sup>7</sup> Tan solo en algunos países, como Polonia, se optó por otro diseño. En este caso, una composición cercana a la abstracción constructivista, con el título de la película y una escueta lista del reparto.

<sup>8</sup> The High and the Mighty Trailer <https://www.youtube.com/watch?v=TK9qs5pOl4c>

La crítica tampoco daba muchas pistas. Las únicas menciones tienen lugar en el contexto de la descripción del protagonista. Ejemplo de ello es la crítica de la revista *Modern Screen*: «John Wayne es un veterano que ha vivido tres guerras, y el único superviviente de un accidente de avión que acabó con la vida de su mujer y su hijo. Cuando empiezan los problemas con el avión, Stack se prepara para hacer un aterrizaje de emergencia: Wayne quiere mantenerlo en el aire» (*Modern Screen*, 1954: 18). Mary, culpable última del coraje de Dan, es para la crítica una mujer muerta. No tiene papel alguno. Bosley Crowther, crítico de *The New York Times*, ni siquiera la menciona: «John Wayne es el mejor como piloto veterano, segundo al mando, quien tiene la sangre fría y el coraje de poner algo de sentido común en la confusión creada por el capitán Stack» (Crowther, 1954: [s.p.]). Se habla, incluso, del actor, no del personaje, otorgando a Wayne las cualidades del héroe americano por excelencia.

Las noticias referentes a la música tampoco aportan información acerca de su significado. El tema principal fue un éxito (*Variety*, 1954d: 48). Se grabaron diferentes versiones (*Variety*, 1954c: 42), e incluso se planeó una serie de discos bajo el título de «Tiomkin plays Tiomkin» (*Variety*, 1954f: 46). Todo quedaba en lo comercial. Respecto a su funcionamiento narrativo, se destacaba principalmente que era interpretada y silbada a lo largo de la película (*Variety*, 1954c: 46).

Dos pueden ser las razones de esta ausencia: la primera, la propia naturaleza comercial y lucrativa de la industria; la segunda, el desconocimiento del hecho musical cinematográfico. Mientras que en la época del cine silente las noticias, reseñas musicales y cue sheets inundaban las revistas especializadas, el sonoro dio paso a otro tipo de intereses. Unos intereses que tomaron un rumbo comercial en la era dorada de Hollywood. A ello se une el peso de los intérpretes. En este caso, un John Wayne que se alza por encima de su personaje, convirtiéndose en salvador del mundo. Nadie, y menos una mujer fallecida, podía quitarle ese mérito.

Esta ausencia literaria tenía un impacto directo en el lector que, como espectador común, no buscaría la presencia de Mary más allá de su mención literal y los breves instantes en los que aparece la fotografía. No obstante, la intención de los creadores era otra. Mientras Tiomkin no expone sus impresiones sobre la partitura ni cuenta más anécdota que la de su polémico discurso en la

gala de los Oscar (Tiomkin y Buranelli, 1959: 252-253), el director tenía muy claro el tema de la película. Prueba de ello son sus palabras ante la reticencia de Wayne de interpretar al protagonista:

Es la más grande historia de amor que se haya escrito nunca. El público nunca ve a tu mujer ni a tu hijo. Todo lo que ven un osito de peluche medio quemado que llevas contigo, y que eres un hombre solitario, atractivo y maravilloso. Todo el mundo visualizará una bella mujer, un hijo precioso y un hombre maravilloso que solo puede amar a esa mujer. No puedes pedir una historia de amor mejor (William A. Wellman citado en Munn, 2005: 159).

Mary, por tanto, no era una mera excusa, era el motor que impulsaba la película. Tan solo una de las tantas reseñas de *Variety* acertaba a dar alguna pista al decir que la «tremenda» partitura de Dimitri Tiomkin «le da cierta dimensión espiritual al proceso» (*Variety*, 1954b: 256). La interpretación debía correr a cargo del espectador, quien debía descubrir por sí mismo que ese significado tenía nombre de mujer, y se llamaba Mary.



F2. Publicidad de *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954). Fuente: (s.a.) (1954), «*The High and the Mighty*», *The Motion Picture Herald*, June 12, pp. 3-4.



F3. Carteles promocionales de Escrito en el cielo (William A. Wellman, 1954). Fuente: Dimitri Tiomkin Official Website.

### 3.3. Exceso: pérdida de identidad por hiperestetización y multiplicación

En una de las reseñas de *Variety* se criticaba el uso excesivo de la música la cual, aun siendo calificada de «sobresaliente» era, en palabras de la redacción: «mejor cuando se mantiene simple y se limita a ser soporte no intrusivo del drama, sin embargo, es sobreutilizada en muchas ocasiones, convirtiéndose en una distracción» (*Variety*, 1954a: 26). Teniendo en cuenta que el tema principal está estrechamente relacionado con Mary, se podría pensar que, en el caso de tratarse de una opinión consciente e informada, la crítica iría dirigida a la voz de la mujer ausente. No obstante, el análisis de la partitura ofrece una visión distinta que refuta la saturación musical.

Esta ocupa un 51% del metraje total, es decir, 75 de sus 147 minutos de duración. Debido a la construcción narrativa, la mayor parte está contenida en la segunda mitad de la película. Al mismo tiempo, mientras que en la primera mitad predominan los arreglos de temas preexistentes —tanto a nivel incidental como diegético—, el inicio de la acción y el clímax narrativo estarán acompañados en su mayor parte de música original.<sup>9</sup>

Siguiendo las pautas genéricas —fundamentales para abordar la composición musical— nos estaríamos enfrentando a una gran producción de acción con momentos de drama. Esto, en términos musicales, es signo de cantidad. A ello hay que añadir la cuestión del CinemaScope, cuyas producciones presentan altos porcentajes de música con el fin de ocultar las deficiencias ópticas del sistema (Pérez García, 2021a). Sin embargo, el porcentaje no se corresponde con los valores propios del drama, las superproducciones y las primeras películas en CinemaScope, los cuales suelen sobrepasar fácilmente el 60%.<sup>10</sup>

No obstante, Tiomkin no era un compositor convencional. El silencio se justifica tanto en la generación de suspense y la potenciación del drama, como en el respeto a la intimidad de cada pasajero, cuyos secretos son parte de la propia música. Por otro lado, de ese 51% tan solo un 24% corresponde al tema principal, el cual está distribuido en veintidós breves apariciones —de las cuales solo siete sobrepasan el minuto—. El resto de la partitura corresponde a temas secundarios que ayudan a construir la atmósfera. La omisión de temas centrales o contratemas que pudieran competir o interactuar con el principal, contribuía a incrementar el efecto de una melodía que alzaba la voz solo en los momentos clave. Lo hacía, además, a través de un desarrollo emocional construido en base a variaciones diegéticas e incidentales,<sup>11</sup> lo cual no hacía más que redundar en su carácter modulador, lejos de cualquier hiperestetización (Tabla 2).

---

<sup>9</sup> University of Southern California, Cinematic Arts Library, Doheny Memorial Library, Dimitri Tiomkin Collection, box 33, *The High and the Mighty*. Cue sheet, 4 p.

<sup>10</sup> Dato basado en las investigaciones de la autora.

<sup>11</sup> Aunque en varios momentos parece que estamos escuchando música diegética, como es el caso de las escenas iniciales en el aeropuerto, se trata en realidad de música incidental. Por tanto, todas las apariciones diegéticas corresponden, según el cue sheet, al tema principal.

	<b>TOTAL</b>	<b>MÚSICA</b>	<b>SILENCIO</b>	<b>DIEGÉTICA</b>	<b>INCIDENTAL</b>
<b>PELÍCULA</b>	8.820 sg	4.500 sg (51%)	4.320 sg (49%)	130 sg (3%)	4.370 sg (97%)
<b>TEMA PRINCIPAL</b>	1.080 sg (12%)*	1.080 sg (24%)**	—	130 sg (14%)**	950 sg (86%)**

Tabla 2: análisis musical de *Escrito en el cielo* (William A. Wellman, 1954). \* Porcentaje respecto al metraje total; \*\* Porcentaje respecto al total de la música; \*\*\* porcentaje respecto al total del tema principal. Fuente: elaboración propia en base al cue sheet original.

### 3.4. Silencio: mudez, mutismo o mutismo selectivo

Mary no es una entidad física. Es un acoumêtre, un ser acústico. Como lo eran Rebecca en *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) y Laura en la ya citada película,<sup>12</sup> o como lo sería Claudia en *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992). Dentro de la clasificación de Laing, el silencio de estas mujeres pertenece a la primera categoría, mudez o incapacidad física de hablar. Una incapacidad propia de la muerte. No obstante, su presencia musical desde el inicio elimina cualquier rastro de efecto Debureau, ya que el espectador escucha la voz de estas mujeres desde los créditos iniciales, en la melodía del tema principal correspondiente. El espíritu, por tanto, se impone a la incapacidad física.

En el caso de *Escrito en el cielo*, la mudez, sin embargo, no desaparece. Sigue presente a través del personaje de Dan, quien se acoge a la segunda categoría, mutismo o silencio por razones psicológicas. Un silencio propio de los personajes femeninos, que se trastoca haciendo más presente aún a Mary.

En la novela, Dan es conocido por su afición a silbar. Pero desde que murió Mary es incapaz de entonar una nota. Solo ha quedado el gesto. De sus labios no sale sonido alguno (Gann, 1977: 166 y 274). Mary, o la felicidad, quedan totalmente silenciadas hasta la resolución final del conflicto psicológico del protagonista. En la película, sin embargo, el silbido sigue presente —supone, de hecho, un 14% del total del tema principal—. No obstante, su presencia es la de la ausencia de voz. Pues no es la de Dan la que escuchamos, sino la de Mary. En uno de sus artículos, Tiomkin afirmaba que «en muchos casos, las caras, las voces e incluso la personalidad de los intérpretes son alteradas por la música [...] la música

<sup>12</sup> Fraz Waxmann, compositor de *Rebecca*, diría del personaje: «Rebecca, el verdadero personaje dominante de la historia, está muerta... sin embargo, todo el drama gira alrededor de ella... Era responsabilidad de la música aportar vida y presencia al personaje de *Rebecca*» (citado en Franklin, 2011: 198).

puede aportar personalidad e incluso apariencia física» (1986: 61).<sup>13</sup> Y es eso, precisamente, lo que consigue mediante el silbido: hacer presente a Mary en el espíritu de Dan y, como decía Wellman, permitir a los espectadores que imaginen un rostro de mujer.

El silbido no va a tener un desarrollo como tal. No hay un antes y un después melódico. Sin embargo, no siempre suena igual. Una vez que Dan consigue vencer sus miedos y enfoca el recuerdo a la esperanza, el silbido toma una forma distinta. Una forma que no se aprecia en la partitura, sino en la emoción. Mary ha cumplido su misión y ha dejado que Dan siga su camino. Se podría decir que el silbido final hace por fin ausente a Mary, para liberar a Dan del mutismo. No obstante, ella seguirá viva para siempre en su nueva forma de ver el mundo. Gann describe este momento final de una forma maravillosa, a través de los ojos de su compañero de cabina. Un hombre al que el silbido le resultaba insoportable y que, al final, no puede más que satisfacerse en su melodía (Gann, 1977: 295). En pantalla, es el espectador el que, ante un mismo silbar, debe encontrar la satisfacción en la esperanza.

### 3.5. Ruptura con la diégesis

Laura Mulvey afirmaba que, mientras el hombre era acción, la mujer era pausa. Una pausa fundada en la contemplación masculina (1989: 19). En este caso, Mary es todo menos pausa. No hay tiempo que perder. La suya es una voz urgente. Estamos ante el antecedente del cine de catástrofes,<sup>14</sup> donde cada minuto cuenta. La crítica no dejaba duda al respecto: «ritmo acelerado» (The Motion Picture World, 1954: 4), «se balancea, golpea y rebota a través de la pantalla ancha durante más de dos horas, escupiendo fuego, lanzando hélices y esparciendo escombros emocionales por todas partes» (Crowther, 1954: s.p.). Lo único falso de estas afirmaciones son las más de dos horas, pues la acción trepidante se concentra principalmente en la segunda parte de la película donde, paradójicamente, cobra mayor presencia el tema principal.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> El artículo original, «Composing for Films», fue publicado en 1951 en la revista *Films in Review*.

<sup>14</sup> No se puede hablar de un género específico de catástrofes ya que, por entonces, las categorías genéricas tenían una configuración diferente a la actual, en muchos casos, mixta o indefinida. Para una explicación detallada sobre esta cuestión véase Altman, 2000: 33-54.

<sup>15</sup> University of Southern California, Cinematic Arts Library, Doheny Memorial Library, Dimitri Tiomkin Collection, box 33, *The High and the Mighty*. Cue sheet, pp. 3 y 4.

Mary, a través del tema principal, hace avanzar la película. Lo hace de forma incidental, pero también desde la diégesis. Una diégesis que, antes de volverse contemplativa, saca de su mundo interior a Dan. Es él el que, en su mutismo, se resiste a avanzar. Y es Mary la que lo saca de su ensimismamiento. Un ejemplo claro de esta situación es la escena en la que la tripulación empieza a notar ciertas vibraciones. En ese momento, el theremín traduce el trauma de Dan, que entra en un estado de metadiégesis traumática. Solo el silbido, es decir, Mary, lo hará recapacitar, volver al mundo, y actuar. En este caso, pues, es la mujer la que lleva la acción, aunque para hacerlo tenga que hablar desde una presencia física masculina.

### 3.6. Mirada masculina

Como antecedente del cine de catástrofes podría pensarse que *Escrito en el cielo* es una película hecha por hombres para un público masculino. La primera parte es cierta. Pocas son las mujeres que figuran en los créditos más allá de las actrices, las diseñadoras de vestuario (Gwen Wakeling y Joan Josef), maquilladoras y peluqueras (Loren Cosand y Margaret Donovan). La segunda es solo una suposición. La campaña de marketing estaba dirigida a todos los públicos (The Motion Picture Herald, 1954: 4; Variety, 1954e: 15). Los pasajeros responden a diferentes edades y perfiles, de forma que todos los espectadores pudieran sentirse identificados. La crítica no hablaba solo de acción, sino de drama, dulzura e incluso humor (Crowther, 1954: s.p.). No hay razón, pues, para pensar que la película estaba hecha para el público masculino. En este sentido, la ausencia de miradas sería cierta solo en una dirección, la del emisor. No obstante, a la hora de narrar hay que tener en cuenta no solo al emisor real, sino al emisor implícito y ficticio (Chatman, 1990: 29).

En cuanto a la voz que llena y empuja los pensamientos de Dan, desde cuyo punto de vista está contada la película, Mary se convierte en narradora espiritual y, por tanto, emisora ficticia. Incluso en el caso de que el espectador sea capaz de aprehender cada uno de los significados de la narración, de imaginarse, como decía Wellman, el rostro de la mujer, Mary se convertiría en una emisora implícita potencial. Una emisora —en tanto acoumêtre— musical.

### 3.7. Falta de definición

Tanto en la novela como en la película, la definición de la esposa de Dan es escueta y un tanto superficial: el color de pelo, la sonrisa y poco más. Tan solo ciertas alusiones indirectas nos ofrecen información sobre su carácter. Todas ellas a través del pensamiento de Dan. Quizás la más significativa sea la valentía y entereza desprendidas de la impresión al ver llorar a una pasajera: «Alice [Mary] habría llorado como ella, pero no por ella, sino por Tony» (Gann, 1977: 157). No obstante, en la película cualquier pensamiento habría que intuirlo en los gestos y expresiones del personaje, lo cual precisa atención consciente y experiencia. Y, sin embargo, la ausencia no es total, en cuanto a que esta solo se haría completa en su sentido convencional, es decir, en cuanto a simple descripción superficial u omisión total de su persona.

La personalidad de Mary puede rastrearse a través de la música y, con esta, a través de la resolución final. La canción habla de una mujer más allá del simple objeto romántico. Es una mujer fuerte, con temple, capaz de mostrar el camino y hacer la vida mejor: «Then you came like a gentle flame/And helped me to find my way!». La melodía, más allá de los clichés, es la de una mujer enérgica y tenaz, que no desiste, pero tampoco exaspera. Una mujer que mueve los hilos desde la dulzura y la tranquilidad. El silbido, más allá del trauma, es compañía, fortaleza, resolución. Un silbido que describe a una mujer que, tras infundir valor, deja ser a Dan, lo libera, no sin antes regalarle el don de la esperanza. Solo así podemos entender el cambio ante un mismo sonido. El de una melodía, la de la mujer que en ningún momento estuvo ausente.

### 3.8. Castración

Mulvey establece tres categorías de mujer en base a la mirada del hombre: la mujer como sustituto del falo, la mujer sin falo y la mujer como falo (1987: 7). En todas ellas, la mujer es vista como objeto en el que satisfacerse, entendiendo esta satisfacción como rechazo de una realidad no deseada por el hombre.

En cuanto trauma, Mary podría considerarse una entidad psicoanalítica, en la que el pasado sale a relucir en forma de fetiche —fotografía— y objeto con reminiscencias sexuales —cigarrillo—. Incluso podría considerarse el accidente de

avión como símbolo de castración. Un accidente que si bien no fue culpa de Mary, lleva grabado en él su imagen.

No obstante, la música nos lleva por otro camino.<sup>16</sup> No hay en ella escopofilia alguna. Dan no busca con su melodía el placer, el rechazo o el castigo. Busca, al contrario, una motivación para seguir. Se busca a sí mismo. Y es que él, al contrario que cualquier teoría falocéntrica, silba para ser como Mary, para ser como una mujer a la que no le hace falta ningún símbolo freudiano para ser una heroína. Porque ella llora, sí, pero no por debilidad, sino porque otros no pierdan la esperanza. Y una vez conseguido, marcha satisfecha, dejando tras de sí un rastro contagioso —recordemos que el silbido final satisface y alegra a todos los personajes— de amor y esperanza.

### 3.9. Negación

Esta categoría no es aplicable, ya que Mary ha existido, aparece, aunque sea un instante, y es su espíritu el que impulsa la trama a través del tema principal.

## 4. Conclusiones

El concepto de ausencia en relación con las mujeres del cine ha sido abordado por diferentes autoras tanto desde la teoría del cine feminista, como desde la teoría de la música de cine. Su estudio da lugar a una categorización en base a diferentes posibilidades cinematográficas, susceptibles de un análisis conjunto: despersonalización, castración, ruptura con la diégesis, mirada masculina, exceso, falta de definición, lenguaje, silencio y negación. Todas ellas siguen una deriva negativa, cuya suma acaba destruyendo la imagen de la mujer como ente real.

Su abordaje desde diferentes perspectivas, no obstante, encuentra en la música un recurso desde donde contrarrestar la negatividad. Una suerte de discurso que, en algunos casos, aporta positividad y, con ella, presencia. La de una mujer que, ante la ausencia, se convierte en un *acoumêtre* o ente sonoro.

---

<sup>16</sup> En el caso de Laura, la música eclipsa la cuestión voyeur y fetichista de la imagen insinuante de la chica. En Rebecca, por su parte, se observa un claro fetichismo, pero la visión no es la del hombre, sino la de la señora Danvers y la de la imaginación de la nueva señora de Winter. La música no busca la sexualización, sino el subconsciente a través de un trance casi metadiegético.

*Escrito en el cielo* supone un ejemplo claro de cómo la música puede construir la presencia de una mujer en apariencia ausente. La partitura de Dimitri Tiomkin acoge los recursos narrativos de la novela de Gann y la intención última de Wellman, y los traslada al mundo sonoro mediante una experiencia anclada en la potencialidad y la creatividad femenina, y en su admiración por las mujeres. Melodía, letra y recursos diegéticos, se alían para configurar un discurso tan real como sonoro, donde la mujer deja de ser trauma y ausencia para ser la esperanza presente que acaba triunfando.

## Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.
- CHION, Michael (1999), *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press (Original publicado en 1947).
- DOANE, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press.
- ELLEY, Dereck (Ed.) (1986), *Dimitri Tiomkin. The Man and His Music*, London: The National Film Theatre.
- FLINN, Caryl (1992), *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton: Princeton University Press.
- FRANKLIN, Peter (2012), *Seeing Through Music: Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*, Oxford: Oxford University Press.
- FÜLÖP, Rebeca Naomi (2012), *Heroes, Dames, and Distress: Constructing Gender Types in Classical Hollywood Film Music* [Dissertation], Michigan: University of Michigan.
- GANN, Ernest Kellogg (1977), *The high and the mighty*, New York: Pocket Book (original publicado en 1953).
- HASKELL, Molly (2016), *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago: The University of Chicago Press.
- KALINAK, Kathryn (1992), *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

- KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- LAING, Heather (2017), *The Gendered Score: Music in 1940s Melodrama and the Woman's Film*, New York: Routledge (Original publicado en 2007).
- MOHANNA, Christine (1972), «A One-Sided Story: Women in the Movies», *Women & Film*, 1, pp. 7-12.
- MULVEY, Laura (1989), *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan.
- MULVEY, Laura (2006), *Death 24x per Second. Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion Books.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía (2021a), «Nuevos sonidos para una nueva imagen cinematográfica: la música para los primeros filmes de los sistemas de pantalla ancha en los años 50», en DE VICENTE DOMÍNGUEZ, Aída María (coord.) y SIERRA SÁNCHEZ, Javier (coord.), *La representación audiovisual de la ciencia en el entorno digital*, Madrid: McGraw Hill España, pp. 83-98.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía (2021b), *Música de cine en femenino. Las mujeres en la filmografía de Dimitri Tiomkin*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- PINEL, Vicente (2009), *Los géneros cinematográficos. Los géneros, escuelas, movimientos y corrientes del cine*, Barcelona: Manontropo.
- RICH, Ruby (1978), The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism, *Jump Cut*, 19, 9-12.
- RICH, Ruby (1998), *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham: Duke University Press.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2012), «Implicaciones musicales en el discurso cinematográfico del cine negro: *Laura* (1944), de Otto Premingen», en SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier y MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex (coords.), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 395-403.
- TIOMKIN, Dimitri y BURANELLI, Prosper (1959), *Please don't Hate Me*, New York: Doubleday.
- TIOMKIN, Dimitri (1986), «Composing for Films», en ELLEY, Dereck (Ed.), *Dimitri Tiomkin. The Man and His Music*, London: The National Film Theatre (artículo original publicado en 1951).

## Recursos hemerográficos

- CROWTHER, Bosley (1954), «The Screen in Review; High and the Mighty' Bows at Paramount», *The New York Times*, July 1, (s.p.).
- Modern Screen (1954), «The High and the Mighty», *Modern Screen*, July 15, p. 18.
- The Motion Picture Herald (1954), «The High and the Mighty», *The Motion Picture Herald*, June 12, pp. 3-4.
- Variety (1954a), «The High and the Mighty», *Variety*, May 26, p. 6.
- Variety (1954b), «The High and the Mighty», *Variety*, May 26, p. 256.
- Variety (1954c), «Inside Staff Music», *Variety*, June 2, p. 46.
- Variety (1954d), «Disk Companies 'Best Sellers'», *Variety*, June 9, p. 48.
- Variety (1954e), «The High and the Mighty», *Variety*, June 9, pp. 14-15.
- Variety (1954f), «Coral's 3-Way Etching For 'High And Mighty'», *Variety*, June 9, p. 42.
- Variety (1954g), «Brief From The Lots», *Variety*, June 16, p. 25.
- Variety (1954h), «Literati», *Variety*, June 16, p. 61.

## Fuentes documentales

University of Southern California, Cinematic Arts Library, Doheny Memorial Library, Dimitri Tiomkin Collection, box 33, The High and the Mighty. Cue sheet, 4 pp.

## Recursos digitales

- (s.a.) (1954), «The High and the Mighty Poster Art». En: <<https://dimitritiomkin.com/18993/high-and-the-mighty-poster-art/>> (fecha de consulta: 28-03-2025).
- (s.a.) (s.f.), «The High and the Mighty Trailer». en: <<https://www.youtube.com/watch?v=TK9qs5pOl4c>> (fecha de consulta: 29-03-2025).

## Recursos audiovisuales

WELLMAN, William A. (1954), *The High and the Mighty* [película], Wayne-Fellows Productions.