

*Eso NO ESTABA
en mi LIBRO de*
HISTORIA
del **CINE**

JAVIER ORTEGA

Desde los directores más geniales
a las estrellas más rutilantes del
firmamento cinematográfico.



ALMUZARA

JAVIER ORTEGA

*Eso no estaba en mi libro
de Historia del Cine*



ALMUZARA

© JAVIER ORTEGA, 2021
© EDITORIAL ALMUZARA S.L., 2021

Primera edición: febrero de 2021

Material gráfico extraído de los archivos promocionales de productoras y distribuidoras.

Reservados todos los derechos. «No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea mecánico, electrónico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.»

Editorial ALMUZARA • Colección HISTORIA
Director editorial: ANTONIO CUESTA
Edición de ANA CABELLO

www.editorialalmuzara.com
pedidos@almuzaralibros.com - info@almuzaralibros.com

Imprime: Black Print
ISBN: 978-84-17954-32-1
Depósito Legal: CO-1325-2020
Hecho e impreso en España - *Made and printed in Spain*

Para Ana y Óscar,
por su inquebrantable y valiosa amistad.

Y para Emilia Posadillo,
a quien debo la película de mi vida.

«Ese es tu problema, no has visto suficientes películas.
Todos los enigmas de la vida se responden en el cine.»

Grand Canyon

Índice

<i>Introducción. TÍTULOS DE CRÉDITO</i>	15
LA INVENCION.....	19
LOS PRECURSORES.....	29
Las maneras del vagabundo	35
Murnau, el amanecer del cine.....	42
UNA NUEVA INDUSTRIA.....	47
Cine y literatura.....	49
Shakespeare, una fértil tentación	51
EL NACIMIENTO DE LOS GÉNEROS.....	57
El <i>noir</i> o cine negro	58
El wéstern.....	61
El cine surrealista y Luis Buñuel	63
Las cinco grandes.....	66
HOLLYWOOD BABILONIA.....	71
SILENCIO, SE RUEDA	79
LOS OFICIOS DEL CINE: ANATOMÍA DE UN RODAJE	81
LA ERA DEL STAR SYSTEM	101
Clara Bow, la chica <i>It</i>	103
Errol Flynn, el Demonio de Tasmania.....	110
Irving Thalberg, el gran productor	113
Garbo, la estrella que quería estar sola.....	117

Olivia de Havilland, el peligro de la mansedumbre.....	123
Yakima Canutt: necesitamos un especialista.....	126
Lana Turner, la rubia platino.....	131
Hedy Lamarr, el rostro de Blancanieves.....	133
Marilyn que estás en los cielos.....	136
EL CINE EN TIEMPO DE GUERRA.....	141
EL ENCANTO DE LA SERIE B.....	145
CINE AMERICANO... ¿O EUROPEO?.....	149
LATINOS EN HOLLYWOOD.....	153
EL CÓDIGO HAYS.....	157
EL DIRECTOR ES LA ESTRELLA.....	165
Un tirano tras la cámara: Cecil B. DeMille.....	166
La mirada de Dreyer.....	168
John Ford, maestro de maestros.....	172
Walt Disney, el aprendiz de brujo.....	175
Orson Welles, un genio del Renacimiento.....	181
Alfred Hitchcock, el imperio de la razón.....	185
Steven Spielberg, el cazador de sueños.....	189
Stanley Kubrick, el genio misántropo.....	209
Billy Wilder, el viejo zorro.....	219
Federico Fellini, retrato al natural.....	222
Ingmar Bergman, la vida y la muerte.....	225
Akira Kurosawa, el maestro que vino de Oriente.....	227
La importancia de llamarse Woody.....	229
Martin Scorsese: culpa y redención.....	232
EL NEORREALISMO Y LA NUEVA OLA.....	237
LA LLEGADA DE LA CAJA TONTA.....	243
EL NUEVO HOLLYWOOD.....	249
LA MÚSICA TAMBIÉN SE VE.....	257
LOS AÑOS OCHENTA.....	261
EL CINE ESPAÑOL.....	265

LA POSMODERNIDAD.....	273
RODAJES INFERNALES Y PELÍCULAS MALDITAS	281
<i>Cleopatra</i> (1963)	281
<i>El conquistador de Mongolia</i> (1956).....	282
<i>La puerta del cielo</i> (1980)	284
<i>Apocalypse now</i> (1979).....	285
<i>Carga maldita</i> (1977)	287
<i>Stalker</i> (1979).....	288
<i>El cuervo</i> (1994)	291
<i>Nueve semanas y media</i> (1986)	293
La maldición de <i>Superman</i>	295
<i>Titanic</i> llegó a buen puerto	297
ALGUNAS DE LAS GRANDES.....	301
<i>El delator</i>	301
<i>La reina de África</i>	303
<i>El río</i>	307
<i>La ley del silencio</i>	308
<i>Vacaciones en Roma</i>	311
<i>Lawrence de Arabia</i>	314
<i>El planeta de los simios</i>	321
<i>El padrino</i>	323
<i>Star Wars</i>	329
<i>Blade Runner</i>	331
<i>La lista de Schindler</i>	333
<i>Veredicto final</i>	337
<i>The Straight Story (Una historia verdadera)</i>	338
THE END	341
<i>Listas y anexos</i>	345
<i>Bibliografía consultada y/o recomendada</i>	349
<i>Agradecimientos</i>	351



Cartel de *Qué bello es vivir*, protagonizada por James Stewart y Donna Reed y dirigida por Frank Capra. RKO Radio Pictures Inc.

Introducción

Títulos de crédito

No es difícil recordar el instante en que logró seducirnos para siempre. El cine se filtra entre las rendijas de nuestra memoria y se apodera de ella. Lo que hoy somos es el resultado de un cúmulo de experiencias, de un sinfín de sueños transmutados en certezas, del caudal de imágenes y sensaciones que las películas han esculpido de manera indeleble en nuestro ánimo. Frank Capra decía que el cine era como una enfermedad: «Cuando infecta tu sangre, se apodera de tu cuerpo hasta llegar a tu mente y, al igual que la heroína, el antídoto para el cine es más cine».

La expresión «cinema» proviene del griego «kinema», que significa *movimiento*; y no alude simplemente a las imágenes en movimiento que conforman una obra cinematográfica, porque... ¿qué es la emoción sino un movimiento interno que nos lleva de un estado de ánimo a otro? El espectador proyecta la película en su propia mente y, de algún modo, vuelve a rodarla a la luz de sus recuerdos, de sus experiencias, de los lugares que ha conocido... De los sueños que ha alimentado.

A la postre, el cine sigue el sendero trazado por la ópera (al menos como la entendía Richard Wagner): se trata del arte total, un compendio de disciplinas que se amalgaman en una mixtura fascinante y única. Como la novela o el ensayo, es un

medio de extraordinaria eficacia para la transmisión de la cultura y el conocimiento. Pero es, por encima de todo, el arte de la empatía. El espectador, arrellanado en su butaca, vive en carne propia —extasiado, conmovido, fascinado...— las vicisitudes de los seres que habitan la pantalla. En medio de una llanura despoblada, Cary Grant, en *Con la muerte en los talones*, ve aproximarse surcando el cielo una avioneta de fumigación. En apariencia, un hecho trivial, ordinario. Sin embargo, unos segundos más tarde, la silueta de la nave parece iniciar un pronunciado descenso, y a continuación un brusco picado, para dirigirse en línea recta hacia él. Comienza a correr, aterrado, y justo cuando la avioneta está a punto de alcanzarle, él se precipita contra el suelo, en un intento de protegerse. Cuando eso ocurre, en ese preciso instante, miles, millones de espectadores en todo el mundo se agazapan en sus butacas, se encogen de manera instintiva para resguardarse del peligro. Somos, en ese instante, Cary Grant, como lo somos también —o queremos serlo— cuando en la misma película besa a la bella Eva Marie Saint (las féminas, al menos en su mayoría, besan a Cary).

La importancia del cine en nuestra cultura va más allá del componente de escapismo que sin duda subyace —y para bien— en la feliz invención de los Lumière. Cualquier persona que se detenga a pensarlo se sentirá perpleja al constatar el abrumador caudal de información que ha suministrado a su acervo de conocimientos. Tan imbricado está en nuestras vidas que resulta difícil percatarse del grado de influencia que ejerce sobre todos nosotros. Con frecuencia, tendemos erróneamente a equiparar la formación del individuo con los mecanismos tradicionales a través de los cuales se ha venido impartiendo durante siglos, y dejamos de lado la avalancha cotidiana que, con unos y otros efectos, se genera desde los actuales parámetros audiovisuales.

Que el cine es evasión, eso no lo niega nadie. Evasión es lo que busca el público y evasión es lo que, en mayor o menor grado, encuentra. Persigue con ello huir del vértigo diario, de la apatía o la depresión existencial. Lo que descubre, segura-

mente sin pretenderlo, es mucho más. Una visión del mundo, de las gentes y criaturas que lo habitan, de sus alegrías y miserias más recónditas. El cine *trasciende* en la medida en que consigue implicar al vidente en aquello que narra.

El gran cine se hace fundamentalmente con talento, pero no es menos cierto que estamos ante una forma artística que, por lo común, requiere de recursos económicos elevados. No cabe engañarse: a pesar de los numerosos avances al calor de las nuevas tecnologías, hacer cine es *costoso*.

De ahí que Hollywood, durante décadas —incluso hoy, a pesar de encontrarse en horas bajas—, haya sido la meca del cine. La mayor concentración de talento en un mismo espacio que vieron los últimos siglos. Los grandes estudios concentraron allí a los profesionales más aventajados de cada disciplina: escritores, músicos, actores y actrices, directores de fotografía, diseñadores de vestuario... El resto del cine mundial fue durante años a remolque de la industria hollywoodiense, de su pujanza y vigor, lo que no obsta para que en los parajes más dispares del globo aflorasen también cineastas geniales y preclaros. Los nombres de unos y otros, así como los de personajes adyacentes pero de capital importancia —William Randolph Hearst, Joseph McCarthy...— aflorarán de manera discontinua y no premeditada en estas páginas, como si de los protagonistas de una narración se tratara.

El azar ha querido que durante la escritura de este libro su autor se viera aquejado de una molesta conjuntivitis vírica que le ha privado del sentido de la vista en algunas jornadas. Y esa circunstancia propiciaba que a su mente, en la que bullía la gestación de la presente obra, acudieran un sinfín de imágenes imborrables: el vuelo de la falda de Marilyn en *La tentación vive arriba*; la aleta de un escualo que emerge, ominosa, de la superficie del océano en *Tiburón*; Gene Kelly chateando enardecido, embriagado de felicidad, en *Cantando bajo la lluvia*, y otras tantas... Cobra así sentido el legado y el peso ingente que en nuestro ánimo y educación sentimental ejerce el cine, como creador de arquetipos e iconos para el recuerdo.

Es preciso advertir al lector que este libro no pretende ser un ensayo doctrinal ni una Historia del Cine al uso. A pesar de su estructura —cronológica en lo sustancial— y de la abundancia de datos e información que se irán filtrando a lo largo del texto, no es ese el espíritu de la colección editorial en la que se inscribe, que huye de lo canónico, de lo solemne, y apuesta por una visión desprejuiciada y, si se me permite, *políticamente incorrecta* de la materia abordada, con profusión de chascarrillos y anécdotas que, no obstante, permiten a menudo adentrarse en los entresijos de este arte con mayor facilidad y provecho que los que deparan estudios más sesudos. El autor se permite por tanto numerosos juicios de valor no ya estrictamente personales, sino discrepantes con la doctrina establecida (y hasta heréticos en más de un caso). Pero como digo, ese es el cariz que impregna esta colección, y la más que calurosa acogida de que han gozado los títulos precedentes no invita en modo alguno a alterarlo. Así pues, de igual modo que los jerarcas máximos de la era de los grandes estudios —los Thalberg, David O'Selznick y compañía— tenían siempre al público como objetivo último, también aquí haremos al lector protagonista y destinatario de nuestros desvelos.

La invención

Las películas son la forma de arte más parecida
a la imaginación humana.

FRANCIS FORD COPPOLA

El cine no tuvo un único progenitor. Atribuir su paternidad a un nombre concreto sería falsear la realidad en favor de una mítica envuelta en un halo de romanticismo. En latitudes muy distintas y alejadas entre sí, y desde hace muchos siglos, hubo quienes consagraron sus esfuerzos a la plasmación del prodigio, a la ansiada utopía de la imagen en movimiento.

La semilla de ese anhelo está ya en Platón: su mito de la caverna, ese espacio donde se vislumbrarían sombras, proyecciones más o menos difusas de la realidad exterior, supone un precedente que tendrá su correlato en Euclides y, siglos más tarde, en Leonardo Da Vinci —¿hay alguna gran invención humana en la que no participe en mayor o menor medida el gran Leonardo?—, quien insinúa, con el apoyo de elaboradas ilustraciones, los principios de la cámara oscura. Lo que ambicionaba Leonardo era desentrañar el entramado en que se sustenta la visión, así como ahondar en el procedimiento de la luz y en las leyes de la perspectiva.

En el siglo XVI Giambattista della Porta crea la cámara oscura, que proyecta exteriores bañados por el sol en una

estancia en penumbra; y ya en el XVII el jesuita Athanasius Kircher invierte el procedimiento para concebir la Linterna Mágica: proyecta cristales pintados sobre el fondo de un espacio oscuro. Un físico danés la rebautizará como la *linterna terrorífica*, aludiendo a la impresión que suscitaban aquellas primeras proyecciones entre quienes asistían a ellas.

Procedentes del mundo árabe, llegan en ese mismo siglo a Europa las llamadas sombras chinescas, cuyo origen —a pesar de su nombre— data de la isla de Java, se cree que unos cinco mil años antes de Cristo. La escenografía se reduce a un telón de color blanco detrás del cual se mueven figuras recortadas en cuero, pintadas y articuladas, en tanto se recitan textos, habitualmente de carácter religioso. Pero no será hasta 1824, y tras el avance de la fotografía, cuando el inglés Peter Mark Roget exponga ante la Royal Society de Londres su tesis sobre la «persistencia retiniana», que será un hito crucial para el nacimiento del cine.

En síntesis, lo que Roget constata, con un rigor científico novedoso entonces, es esa peculiaridad del ojo humano que consiste en la fijación, durante un cierto lapso de tiempo, de las imágenes percibidas por nuestra vista. Esa fijeza de lo observado, esa anomalía de nuestra percepción visual es lo que permitirá desarrollar técnicas encaminadas a plasmar la ilusión del movimiento: el anhelo perseguido desde los albores de la especie, en la misma Altamira, en las paredes de cuya cueva el artista rupestre se afanaba ya en recrear esa sensación mediante el añadido de dos pares de patas a la rotunda figura de un jabalí polícromo.

El autodidacta Thomas Alva Edison es una de esas carismáticas personalidades surgidas al calor de la Revolución Industrial. Educado por su propia madre después de que el director de la escuela en la que había sido inscrito le mandara a casa por sus nulas dotes —menudo ojo de lince, el del señor director—, Thomas era un joven extremadamente curioso, de un ingenio desbordante, casi excesivo, y acusada facilidad para los negocios. En 1878 había patentado el fonógrafo y, más tarde, con ayuda de William K. Dickson, intentaría com-

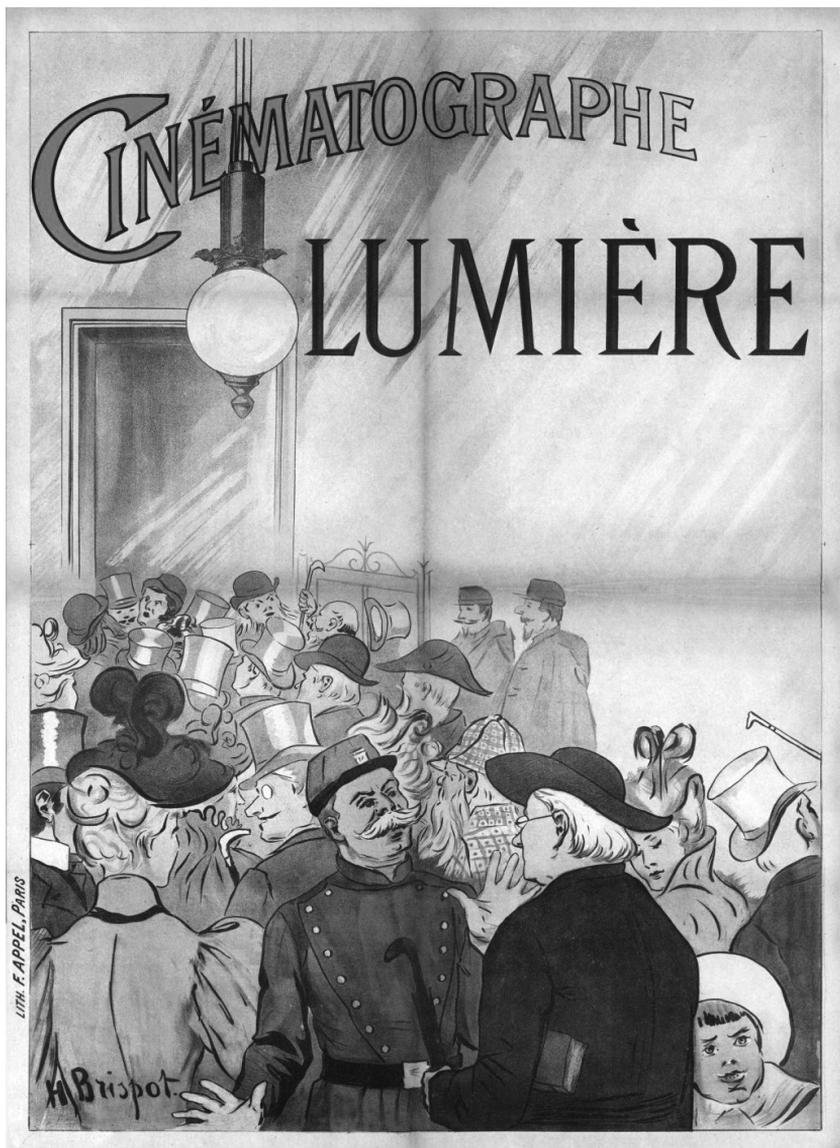
binar ese invento con la cronofotografía, prefigurando así lo que décadas más tarde habría de ser el cine sonoro.

Su enorme inquietud le permitiría lograr la impresión de fotografías animadas sobre película de celuloide perforada, una creación de George Eastman. El formato empleado por Edison será el que el cine adopte como estándar, lo que le permite compartir con los hermanos Lumière, si bien desde el otro lado del charco, la coral progenitura del cinematógrafo.

El alud de patentes se desató en la última década del siglo XIX. La mayoría de los analistas concluyen que, si bien Edison ostenta el mérito de impresionar película cinematográfica por primera vez, a Louis Lumière, junto con su padre Antoine y su hermano August, que regentaban una modesta industria fotográfica en Lyon, corresponde el de organizar las primeras proyecciones públicas, sirviéndose para ello de un artilugio registrado el 13 de febrero de 1895 como «aparato para la obtención y visión de pruebas cronofotográficas».



Thomas Edison y George Eastman junto a una cámara de cine, *c.* 1925.



Cartel de la primera proyección pública de una película en 1895. Autor: Henri Brispot.

La invención acudió a la mente de Louis Lumière durante una noche de insomnio (aunque asoció también el nombre de su hermano a la patente). El aparato de los Lumière era el más perfecto de los diseñados hasta entonces. Podía ser utilizado como tomavistas, como proyector y también para tirar copias. Funcionaba accionado por una manivela que arrastraba la película a una frecuencia de 16 imágenes por segundo. Esta cadencia se incrementaría, hasta alcanzar las 24 imágenes por segundo con la llegada del sonoro.

La doctrina recoge que la primera proyección pública tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895, en París, si bien ya a comienzos de ese año había tenido lugar otra proyección en esa misma ciudad. El exiguo número de espectadores y que el evento discurriese en el marco de una velada científica propiciaron que la de diciembre haya quedado en los libros como referencia.

Esa histórica sesión se llevó a cabo en el salón Indien, una pequeña sala situada en el sótano del Grand Café, ubicado en el Boulevard des Capucines, una de las zonas de ocio del París de fin de siglo. El precio de la entrada era de un franco. Junto a los hermanos Lumière, artífices del insólito invento, su padre, el pintor y fotógrafo Antoine Lumière, ejerce de maestro de ceremonias. Apenas unos minutos de contemplación —incluido el pavor provocado por la imagen de un tren que parecía precipitarse sobre los aterrados espectadores— bastaron para que el público congregado —unas treinta y cinco personas, entre las que se encontraba el afamado ilusionista y futuro cineasta Georges Méliès— saliese boquiabierto y eufórico por lo que había presenciado.

La proyección de los Lumière fue la primera que permitió al público asistir al espectáculo de la fotografía —ya no se trataba de dibujos— en movimiento, de la misma manera que su aparato, el cinematógrafo, fue el que finalmente se impuso. No así el quinetoscopio norteamericano, que no proyectaba las imágenes fotográficas sino que las reproducía para un único espectador, lo que impedía la experiencia compartida. Tampoco triunfó el bioscopio alemán, el cual, pese a haber pro-

yectado —este sí— la fotografía en movimiento en un teatro berlinés el 1 de noviembre de 1895 —o lo que es lo mismo, casi dos meses antes de la consabida cita de los Lumière— no tuvo mayor desarrollo al resultar un aparato más complejo y menos manejable que el de los hermanos franceses.

Las diez breves películas proyectadas por los Lumière mostraban imágenes triviales, anodinas: la salida de los obreros de la fábrica Lumière, una disputa entre niños, la llegada del tren, una partida de naipes, la demolición de un muro... Nada extraordinario, temas usuales en el repertorio de cualquier fotógrafo de la época. Pero el impacto fue tan acusado que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios. Y a las dos semanas de iniciarse las proyecciones, las colas ante la entrada del Grand Café llegaban hasta la calle Caumartin.

Sin embargo, la sólida posición económica de los Lumière y su mentalidad científica les llevarían a menospreciar las posibilidades comerciales de su invención. Así, en 1898 despidieron a casi todos sus operadores. Dejaron el artilugio por ellos creado en manos de otros, que no tardarían en hacer de él un gran espectáculo y una floreciente industria.

En 1891 Edison había patentado un aparato de visión individual llamado kinetoscopio. A pesar de que obligaba a una postura algo incómoda al observador —que aplicaba su ojo al ocular de aumento—, el éxito fue rotundo y el invento de Edison se difundió con celeridad en infinidad de locales públicos. Edison estaba persuadido de que el visionado individual sería más lucrativo que el espectáculo colectivo. Se equivocó. Félix Mesguich, operador al servicio de los Lumière, exhibió en junio de 1896 el sistema francés en un *music hall* neoyorquino, con una acogida entusiasta.

Los mismos temas nacen de forma simultánea a ambos lados del Atlántico para convertirse en pivotes sobre los que girará la producción futura. En esos momentos la exhibición está en manos de feriantes nómadas que, sin saberlo, son los portadores de un nuevo arte popular. Son muy frecuentes espectáculos combinados de ilusionismo y proyecciones

cinematográficas, puesto que el cinematógrafo era considerado entonces un invento cuasi mágico. Ese componente fue explotado por los dueños de espectáculos de variedades, llegando a exhibir el cinematógrafo en esperpénticas sesiones «científico-divulgativas» junto con aparatos de rayos X.

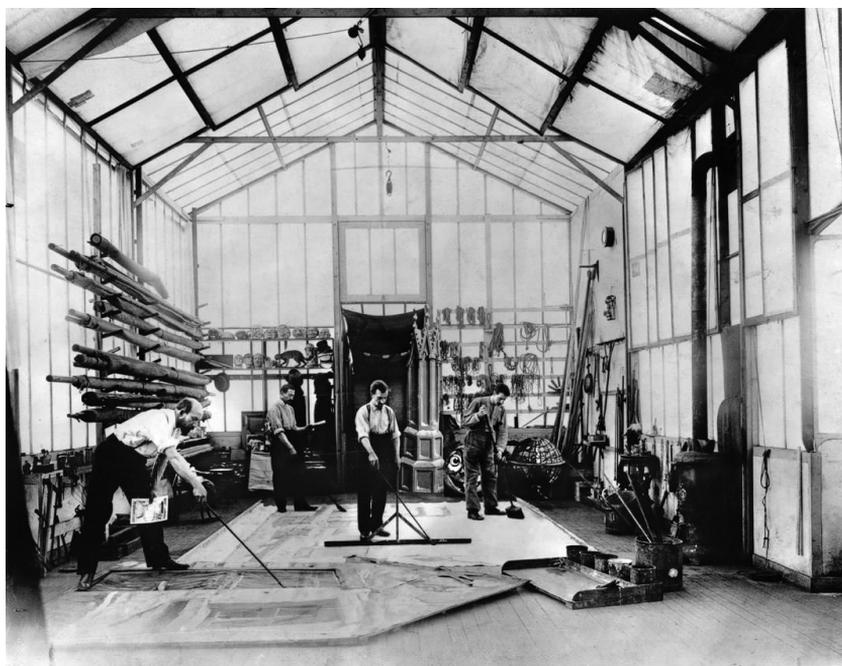
Como dijimos, entre los espectadores que asistieron a la primera proyección organizada por los Lumière se hallaba un hombre de 35 años, mago ilusionista por vocación y director del Teatro Robert Houdin de París. Su nombre es George Méliès.

El propio Méliès explicaría cómo al concluir la histórica proyección abordó a Antoine Lumière con la pretensión de adquirir aquel prodigioso artilugio, adelantando una oferta de diez mil francos. La respuesta de Lumière se ha hecho célebre: «Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, por fortuna para usted, pues le llevaría a la ruina tras ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica. Fuera de eso, no tiene ningún porvenir comercial».

Sin embargo, esa rotunda afirmación no disuadió a Méliès. Unas semanas más tarde leyó en la prensa que un tal Robert W. Paul, óptico de profesión, comercializaba en Inglaterra un aparato llamado bioscopio similar al de los Lumière. Méliès no tardó en hacerse con uno de aquellos artilugios, a cambio de mil francos, e inició acto seguido proyecciones públicas en el teatro Robert Houdin. Pero no se contentaría con la mera condición de exhibidor. Al siguiente mes adquiriría en Londres varios miles de metros de película virgen de la casa Eastman, con los que inició su propia producción cinematográfica.

Las primeras cintas de Méliès seguían la senda trazada por Lumière. Se trataba de las consabidas escenas de tono costumbrista, entre las que no faltan las inevitables llegadas de trenes, salidas de fábricas, bebés almorzando o barcos haciéndose a la mar. No obstante, Méliès no tardará en comprender que el cinematógrafo es el más formidable instrumento de magia que haya pasado nunca por sus manos de ilusionista, y pronto superará el cariz documental para realizar películas que contaban historias, que tenían un argumento.

A finales de 1896, Méliès filma la primera película de trucos de las muchas que habrían de hacerle famoso: *Escamoteo de una dama*. Una mujer se convertía en esqueleto para luego volver a su estado inicial de mujer. El efecto era de una extremada sencillez: la cámara había sido detenida y se sustituía la una por el otro. Pero será la base para un considerable número de ilusiones ópticas, cada vez más elaboradas e ingeniosas. Y, sobre todo, permitirá que Méliès desarrolle su concepción del cine como espectáculo: *Viaje a la Luna* (1902) o *20.000 leguas de viaje submarino* (1907) están entre los más conocidos films salidos de su estudio. Sin embargo, Méliès moriría en la miseria, a los setenta y siete años de edad.



Georges Méliès (a la izquierda) en su estudio Star-Film en Montreuil (Francia), c. 1900.

El mayor rival de Méliès en la creación de efectos visuales de poderosa inventiva habría de ser precisamente un español: el aragonés Segundo de Chomón. Este pionero realizó en 1902 un trabajo llamado *Choque de trenes* en el que combinaba maquetas e imágenes reales con un resultado sorprendente. A continuación abordaría *Pulgarcito*, el célebre cuento infantil, y *Gulliver en el país de los gigantes*, que dejó tan pasmado al público de entonces que la compañía francesa Pathé no tardaría en contratar a Segundo para que compitiera abiertamente con las películas de Méliès. La reputación de nuestro compatriota en ese campo le llevó a colaborar en cintas míticas de la época, como la italiana *Cabiria* o el *Napoleón* de Abel Gance.



Fotograma de una mítica escena de la película de 1902 de Georges Méliès *Viaje a la Luna*.

Pero un luctuoso suceso vendría a amenazar seriamente la implantación del cinematógrafo, generando un considerable recelo en torno al mismo. En 1897, un grave accidente estuvo a punto de condenarlo para siempre. Estamos en el Bazar de la Caridad, en los Campos Elíseos, una feria promovida por damas de la alta sociedad parisina con el fin de recaudar fondos con los que ayudar a personas necesitadas. Ese año se instala en el recinto una caseta de grandes dimensiones dispuesta como sala de proyección. Una imprudencia del operador al encender la lámpara de éter que hacía las veces de foco en sustitución de la luz eléctrica provoca un terrorífico incendio. Más de un centenar de personas, en su mayoría niños, mueren carbonizados. La catástrofe copará los titulares de prensa en todo el mundo y si bien las causas del desastre se cifraron en el fallo humano y las deficientes medidas anti-incendios, eso no evitará que se extienda la creencia de que el cine es un divertimento peligroso y de dudosa reputación.