
Gabriel Soria y el cine sonoro mexicano

Eduardo de la Vega Alfaro,
Gabriel Soria (1903-1971).
*Pioneros del cine sonoro
mexicano I,* México, Centro de
Investigación y Enseñanza
Cinematográfica de la
Universidad de Guadalajara-
Instituto Mexicano de
Cinematografía-Consejo
Nacional para la Cultura y las
Artes, 1982, 173 pp.

**Juan Felipe Leal y
Eduardo Barraza**

Fruto de una concienzuda investigación es el primer volumen de la trilogía *Pioneros del cine sonoro*, de Eduardo de la Vega Alfaro, dedicado a la vida y obra de Gabriel Soria, que publican la Universidad de Guadalajara y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. ¿Por qué es importante Gabriel Soria? Hay muchas razones que descubre Eduardo de la Vega.

En primer término, es él quien efectivamente sonorizó

por primera vez una obra cinematográfica en México. Se sabe que *Santa* es la primera película hablada mexicana, pero tres años antes de que Antonio Moreno la dirigiera, Soria dio sonido a varios documentales: los cinco únicos cortometrajes de la *Revista Cinematográfica Excelsior*, filmados entre mayo y octubre de 1930, primero por Jorge Sthal y más tarde por el propio Soria. Los intentos por adaptar el sonido al cine son tan antiguos como este arte, pero hacia finales de los años veinte numerosas salas norteamericanas ya contaban con aparatos reproductores de sonido. Se grababa en discos de un diámetro aproximado de medio metro que recorría la aguja de adentro hacia afuera y que se sincronizaban con las imágenes. Según el fotógrafo y sonidista Javier Sierra, citado por De la Vega, el equipo que utilizó Soria era una cámara Bell & Howell con una celda para grabar en la misma cinta; es decir, un aparato más avanzado que unía la traza sonora al celuloide.

La relación de Soria con *Excelsior*, hace ver De la Vega, fue decisiva para su vida y la hechura de su carácter. Existen dudas de si nació en Michoacán o el Distrito Federal, pero no hay ninguna de su temprana vida pública. Las primeras

noticias de este personaje las ofrece *Excelsior* por 1922 o 1923, cuando dio a conocer al ganador de un concurso que organizó entre los muchachos repartidores de periódicos. El que vendiera más suscripciones ganaría una beca de estudios en los Estados Unidos, a donde el triunfador Soria fue a aprender mecánica y a cursar su bachillerato y una carrera comercial corta. Al terminar su preparación, Soria ejerció el periodismo y por esa vía se introdujo en el mundo del cine. Llegó a trabajar como ayudante de dirección en la compañía Tiffany-Sthal, pequeña empresa hollywoodense que se declaró en quiebra en 1930, incapaz de competir con los monopolios de la Metro, la Fox o la Warner y de sortear la crisis económica de esos años. Soria regresó a México lleno de esperanzas y con la promesa firme de hacer buen cine. Con ese propósito y los auspicios de *Excelsior* viajó nuevamente a los Estados Unidos para comprar el equipo de sonido aludido. En ese itinerario *El Diario de la vida nacional*, que lo tenía por su "hijo espiritual", le siguió los pasos y labró la imagen de quien, a su juicio, era uno de los mayores cineastas mexicanos.

Un año después de incursionar en el cine hablado, Soria se empeñó en realizar su

sueño de una película de argumento netamente mexicana. Lo más curioso es que para ello no vaciló en asociarse con empresarios norteamericanos. A finales de marzo de 1931 ocupa un puesto directivo en la Empire Productions, sucursal de una empresa neoyorkina del mismo nombre que dirigían en México presumiblemente los hermanos Sánchez Tello. La Empire quebró pero la esperanza de Soria siguió en pie. Este reaparece meses después al frente de la compañía Películas Xinantécatl, S.A. con la mira de convertir en leyenda cinematográfica la de Jesús Ariaga, el célebre "Chucho El Roto" que asoló al México porfiriano. Una terca ilusión que se desvanece con la producción de *Santa*, cuyo éxito motivó en apariencia la desaparición de la Xinantécatl.

Soria solía decir que llevaba entre ceja y ceja la idea de ser director de cine; del mismo modo llevaba la de filmar la vida de Chucho El Roto, hasta que logró verla hecha celuloide en 1934. Esta película es precisamente otra de las razones por las que Soria y su obra son dignas de estudio, de lo que convence a sus lectores Eduardo de la Vega. *Chucho El Roto* nos traslada al México de 1870 y a una imposible historia de amor de un carpintero pobre y una

muchacha de la aristocracia: Jesús Arriaga y Matilde de Frizac. Ésta queda embarazada y, para evitar el escándalo, su padre la lleva a París, donde da a luz a una niña, Dolores. Jesús rapta a su hija y la deja en manos de una hermana, a cuya custodia quedará hasta la muerte de aquél. El padre de Matilde lo denuncia y la policía lo toma preso en el mismo instante en que talla el ataúd de su madre muerta. Encarcelado en el penal de Belén, Jesús comienza a transformarse en Chucho El Roto cuando conoce a cuatro reos que serán sus secuaces al escapar de la prisión. El motivo para ello es la enfermedad de Dolores, necesitada de medicinas que su padre le llevará cuando esté en libertad. Y aquí comienza la saga del ladrón generoso que quita con una mano a los ricos y da a los pobres con la otra. Entre los ricos se encuentra, precisamente, el padre de Matilde Frizac, de cuya casa Chucho El Roto sustrae joyas y documentos valiosos. El final se inicia cuando El Rorro, uno de los cinco secuaces, traiciona a la banda. Después de una balacera donde se cobran venganzas mutuas, sobreviven Jesús y uno de los socios, quienes son juzgados y encerrados en la abominable prisión de San Juan de Ulúa. De ella escapa Jesús,

pero es herido de muerte. Matilde Frizac y su hija Dolores alcanzan a despedirse de él en su agonía, y sellan el relato cinematográfico con el abrazo de la madre y la hija separadas por el destino.

Chucho El Roto fue una cuidadosa producción que la prensa especializada siguió desde la concepción de la idea. Según informa De la Vega, en agosto de 1933 quedó constituida la empresa Cinematográfica Mexicana, S.A., bajo la presidencia de Antonio Manero y la gerencia de José Luis Bueno, nombres bien conocidos en el mundo de la política y los negocios de la época. Hubo retrasos por razones de dinero, pero a principios de 1934 el sueño del perseverante "Gabrielito", como lo llamaba cariñosamente la prensa, va encarnando en la elección de actores, escenografistas, locaciones. A finales de febrero de ese año, *Revista de Revistas* informa que en "una casa señorial de Coyoacán y a un costado del vetusto convento del Carmen, en Villa Obregón", se filman escenas de *Chucho El Roto*, dirigida por el "taciturno Gabrielito Soria". En marzo la misma publicación avisa que en San Juan de Ulúa se toma a los bandidos heroicos, rematando una superproducción que no ha

escatimado un centavo en escenarios fastuosos e incluso utilizado joyas auténticas que comunican su brillo a la cinta. El mismo Soria edita con gran competencia y cuidado la película. Algunos periodistas se jactan de ver a escondidas las primeras exhibiciones, "sumamente privadas", de esa "joya cinematográfica". El momento de éxtasis llega con la *première*, y aquí Soria adquiere importancia porque logra trasladar la avenida Cinco de Mayo de la Ciudad de México al Hollywood de Los Angeles. Vale la pena leer la nota de *El Universal* que intercala Eduardo de la Vega en su texto:

"[El Cinema Palacio] se vio engalanado con las elegantes toaletas de hermosas damas de lo más granado de nuestra sociedad. La amplia sala del elegante teatro, se vio henchida de una concurrencia distinguida, y una larga hilera de automóviles se extendía a lo largo de varias calles en la proximidad del cine, dando un aspecto de ilustrada animación.

La fachada del Palacio se encontraba iluminada por varios reflectores que de vez en cuando lanzaban al espacio sus haces de luz, para avisar al público capitalino que se verificaba un acontecimiento para la cinematografía mexicana.

Una banda de música se había instalado en el pórtico y una multitud de curiosos se arremolinaba en la acera, para ver la llegada de las celebridades artísticas que fueron invitadas a la fiesta así como altas personalidades del mundo oficial, y bellas damas que descendían de los carruajes [...]

Un aparato transmisor de radio estuvo instalado en el pórtico, y un anunciador lanzó al aire los nombres de las personas a medida que llegaban, e invitó a las estrellas y a los astros de la cinematografía para que dijeran algunas frases frente al micrófono".

Uno de esos personajes fue Fernando Soler, quien representó a Chucho El Roto y aprovechó el intermedio de una obra de teatro en la que actuaba para saludar al público de su primera película. En la cinta acompañaron a Fernando Soler sus hermanos Domingo y Julián; en el papel protagónico femenino estuvo Adriana Lamar; Leopoldo Ortín representó a La Changa, uno de los secuaces de Chucho El Roto; y Alfredo del Diestro fue el padre de Matilde de Frizac, don Diego de Frizac. La fotografía estuvo a cargo de Alex Phillips, la fotofija de Gabriel Figueroa, la musicalización de Max Urban, y

las canciones de Jorge del Moral, por citar algunos nombres bien conocidos. La película fue un redondo éxito de taquilla, no sólo nacional sino mundial, pues llegó, según parece con buena fortuna, hasta las salas parisinas.

La promesa que se había hecho Soria a sí mismo se había cumplido, pero *Chucho El Roto*, como explica De la Vega, resultó demasiado buena para el propio Soria. Siguen a ella muchas otras cintas de las que da cuenta el apéndice filmográfico de su libro reseñado, con la característica general de ser traducciones cinematográficas de obras de la literatura popular: *Martin Garatuza, Los Muertos Hablan, Mala Yerba...* Aunque Soria gana oficio, estas películas no superan la primera, si bien algunas son tan afortunadas en términos monetarios como *Chucho El Roto*.

Entre esas obras posteriores llama la atención *Mater Nostra*, de 1936, por sumarse a un género al que será muy afecto el cine tanto como la radio y la televisión mexicanos. *Mater Nostra* relata la vida abnegada de Estela Méndez, viuda y madre de dos hijos: Roberto y Juan. Roberto está por recibirse de médico y desea viajar al extranjero a especializarse, pero sus amores secretos con la

sirvienta de la casa, a la que embaraza, ensombrecen su camino. Juan, que estudia Derecho, es un borracho irredento, al que su hermano saca de las cantinas. Un médico amigo de la casa le revela a doña Estela que padece de un tumor cerebral que la dejará ciega. Roberto, que no consigue convencer a la sirvienta de que aborte, la envenena. La madre intuye el homicidio, hipoteca la casa, y envía a Roberto a Londres para evitar que lo descubran. Pero cuando parece desembarazarse de un problema, surge otro con Juan, que se enamora de una cabaretera, a la que finalmente golpea de muerte cuando ofende a su madre, por lo que debe purgar prisión. La madre vende esta vez la casa para liberar a su hijo, sin conseguirlo, y queda en desoladora pobreza viviendo en un vecindario. Roberto, mientras tanto, se enamora de la hija de un diplomático mexicano en Londres. Es incapaz de reconocer ante su futura esposa su oscura procedencia. Cuando vuelve a México, gracias a su suegro consigue colocarse como director del Hospital General. Encuentra allí a su madre ciega, pero finge no conocerla. Juan localiza a doña Estela después de salir de la cárcel, busca a Roberto y lo obliga a admitir su

parentesco. Roberto confiesa todo a Consuelo y opera a su madre. Doña Estela afirma ver bien para tranquilidad de sus hijos, pero muere, eso sí, satisfecha de encontrar en torno a su lecho a su familia por fin reunida.

Eduardo de la Vega relata que *Mater Nostra*, protagonizada por Esperanza Iris, Julián Soler y Vicente Oroná, tuvo un inusual despliegue de propaganda. Al menos *Excelsior*, que publicó una nota diaria desde su estreno, tenía razones de peso para ello. En 1922 había lanzado la idea de convertir el 10 de mayo en Día de las Madres en contra de la educación sexual y el empleo de anticonceptivos fomentados por el gobierno socialista de Felipe Carrillo Puerto. *Mater Nostra*, hecha por su hijo espiritual, se prestaba extraordinariamente para continuar la lucha por “los mejores valores familiares de la tradición mexicana”. El éxito en taquilla fue inmediato. *Mater Nostra* —que tenía el antecedente de *Madre Querida* de Juan Orol— fue declarada la mejor película del año. De la Vega desmenuza varias de las convenciones que aseguraron ese éxito: la madre purificada sexualmente al presentarla como viuda; la familia de clase media derrotada por la ingratitud y el dispendio de los hijos; las

privaciones económicas para que los hijos de esa clase media se beneficien de la educación como única vía de progreso social; la horrible vecindad, a la que se ve reducida la madre, como escarnio y emblema de la desgracia, y muchas otras.

Hasta aquí lo que explica De la Vega. Para analizar el trabajo de Soria tanto como el de su biógrafo conviene hacer algunas anotaciones. En primer lugar, la importancia de la trilogía de Eduardo de la Vega, y en particular del volumen comentado, reside en que representa una saludable tendencia de la historiografía del cine mexicano que se afirma cada vez más. Se trata, en efecto, del análisis de cineastas menospreciados por la crítica actual; secundarios artísticamente y cuyo mérito, si existe, es introducir convenciones que explotan géneros como las telenovelas para satisfacción en particular de las clases medias. Pero para De la Vega, como para nosotros, es precisamente la reproducción del conjunto de los hechos cinematográficos y de su relación con los que forman su momento histórico, lo que puede acercarnos a la historia de nuestro cine; para ello es esencial el estudio de los directores y las obras “olvidados” o “secundarios”.

No obstante, De la Vega se deja seducir un tanto por la crítica cinematográfica cuando indica, por ejemplo, que el valor artístico de *Chucho El Roto* es pobre porque Soria no la ambientó debidamente en el México porfiriano, con todas sus implicaciones políticas. Para él sólo hasta la pieza de teatro *Tiempo de ladrones*, que montó en 1980 Emilio Carballido, la historia de Chucho El Roto adquiere su dimensión política auténtica. Es decir, De la Vega analiza la película de Soria en el plano exclusivo de la historia cinematográfica, y anota sus yerros; advierte éstos porque mira desde la ventana de un Chucho El Roto que es adaptación ideal de la historia de Jesús Arriaga al cine. Sin embargo, opinamos, si deseamos explicarnos la obra de Soria en su contexto histórico propio debemos comenzar a relativizar nuestra visión de la historia. Hay varios Chucho El Roto: el ladrón real del México porfirista; el de los relatos posteriores que lo dieron a conocer; el de las cintas que trataron el tema después de la de Soria, entre ellas *Chucho El Remendado*, de Tin Tán, que hace parodia del personaje; la interminable serie radiofónica que menciona De la Vega, dirigida por Fernando Wagner y actuada por Manuel López

Ochoa en la XEW. Lo característico de todas estas versiones es que un personaje hace justicia distributiva rompiendo con el orden establecido; es decir, todas esas versiones se basan en un mito que persistirá hasta que haya justicia. Para recrear ese mito Soria, en particular, se apoya en la leyenda y le da forma suficientemente artística y comercial, porque es un director formado en Hollywood con todo lo que ello significa en los años treinta. El encuentro entre la madre y la hija separadas que agrega, resuelve en la ficción las separaciones a veces reales, a veces psicológicas de muchos espectadores. Es otro mito, a los que Soria añadirá los mencionados de su *Mater Nostra y muchos más*. La pregunta es, pensamos, ¿cómo entender que esos mitos se hayan afincado en el cine de los años treinta?; ¿qué público estaba dispuesto a creer en ellos?; ¿es el mismo público, de la misma clase social que estaciona su automóvil cerca de Cinco de Mayo o de la que mira el círculo de los reflectores en el cielo durante la *première* de Chucho El Roto?; ¿por qué la moda de las películas históricas prende en el México de esos años? Son preguntas que enfrenta la historia del cine, y para cuya respuesta necesitamos completar esa historia con la

historia de la cultura, una labor colectiva que afortunadamente, como muestra De la Vega y el Centro de Investigación y

Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara, se desenvuelve con buenos augurios.