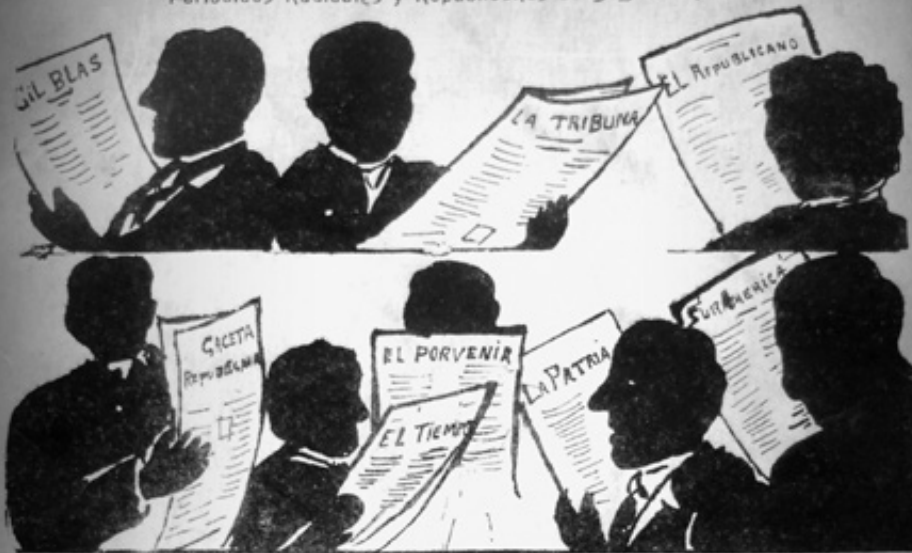


SEBASTIAN MORENO ARANGO

# EL CRIMEN del CAPITOLIO

Periódicos Radicales y Republicanos de Bogotá en 1914

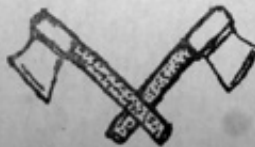


*El General Jorge N. Soto, distinguido liberal declaró:*

"... los asesinos brutales fueron Galarza y Carvajal y los **RESPONSABLES MORALES** fueron todos aquellos que se encargaron de formar una atmósfera propicia a la consumación del crimen, por medio de la diatriba y del insulto.

Me refiero a los Directores de periódicos al estilo de *El Republicano*, *El Tiempo* y *Gil Blas*, de cuyas colecciones pueden tomarse artículos y sueltos reveladores de la **RESPONSABILIDAD MORAL**.

*(Véase página 191)*



*El Dr. Noel Ramírez, destacado liberal dijo:*

"El partido liberal ha limitado su gimnasia política en el último cuarto de siglo a combatir y desprestigiar a sus propios hombres. Prueba palpable de que es un error y un suicidio, está en la misma vida del General Uribe; vosotros recordáis que se le cubrió de oprobio, y que esa campaña de infamia, tuvo su culminación el 15 de octubre de 1914.

"Así vamos nosotros mismos señalando las cabezas de las víctimas.

*(Véase página 109)*

Asesinato del General RAFAEL URIBE URIBE

15 DE OCTUBRE DE 1914

# Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915

Reality and Fiction about the Murder of Rafael Uribe Uribe in the Movie *The Drama of 15 October* in 1915  
Realidade e ficção sobre o assassinato de Rafael Uribe Uribe no filme *El drama del 15 de octubre*  
(*O drama de 15 de outubro*) em 1915

**Yamid Galindo Cardona**

Universidad Agustiniana (Bogotá, Colombia)  
yamid74@gmail.com

doi: 10.11144/Javeriana.mys20-40.rfar

## Resumen

En octubre de 1914 cae asesinado en Bogotá el político liberal Rafael Uribe Uribe. Un año después, los Hermanos Di Doménico, pioneros del cine colombiano, realizan la película *El drama del 15 de octubre*, obra que recreaba los sucesos más importantes del cruento delito, y en la cual participan Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, los homicidas del dirigente. Para el cine colombiano en su período silente, el filme significa una de las apuestas más significativas y riesgosas en su historia cinematográfica, teniendo en cuenta las situaciones que soportó la exhibición de la película en acciones de boicot, crítica y censura, lo que en últimas trajo consecuencias lamentables para su preservación como obra de valor patrimonial audiovisual. El propósito de este artículo es poner en conocimiento los pormenores de una obra políticamente incorrecta para el momento de su realización, resaltando, a través de diversas fuentes, cómo nuestra historia del cine se enmarca con impacto ante narraciones documentales que mezclan realidad y ficción en el acontecimiento social de una vida pública en el contexto nacional.

## Palabras clave

Rafael Uribe Uribe; historia del cine colombiano; cine silente; Hermanos Di Doménico; censura

## Abstract

In October, 1914, the liberal politician Rafael Uribe Uribe was murdered in Bogota. A year later, the Di Domenico brothers, pioneers of Colombian cinema, filmed the movie *The Drama of 15 October*, a work that recreated the most important events of the bloody crime, featuring Leovigildo Galarza and Jesús Carvajal, murderers of the leader. For a silent-period Colombian cinema, this film means one of the most important and risky moves of its cinematographic historic, taking into account the situations borne by the exhibition of the film, such as boycotting, criticism, and censorship, which finally brought unfortunate consequences for its preservation as a work with audiovisual heritage value. The purpose of this article is to make known the details of a work, politically incorrect at the moment of its making, highlighting through different sources how our cinema history is strongly framed by documentary narrations mixing reality and fiction in the social events of a public figure in the national context.

## Keywords

Rafael Uribe Uribe; Colombian cinema history; silent cinema; Di Domenico brothers; censorship

## Resumo

Em outubro de 1914 cai assassinado em Bogotá o político liberal Rafael Uribe Uribe. Um ano depois, os Irmãos Di Doménico, pioneiros do cinema colombiano, fazem o filme *El drama del 15 de octubre*, obra que recriava os sucessos mais importantes do cruento delito, e na que participaram Leovigildo Galarza e Jesús Carvajal, os homicidas do dirigente. Para o cinema colombiano no seu período silente, o filme significa uma das apostas mais significativas e arriscadas na sua história cinematográfica, levando em conta as situações que a exibição do filme sofreu em ações de boicote, crítica e censura, o que no final trouxe consequências lamentáveis para sua preservação como obra de valor patrimonial audiovisual. O objetivo deste artigo é dar a conhecer os pormenores de uma obra politicamente incorreta para o momento de realização, remarcando, através de diversas fontes, como a nossa história do cinema se impacta ante narrações documentais que misturam realidade e ficção no acontecimento social de uma vida pública no contexto nacional.

## Palavras-chave

Rafael Uribe Uribe; história do cinema colombiano; cine silente; Hermanos Di Doménico; censura



«[...] El quejido se había hecho largo, y tan fuerte que era oído en toda la casa. Un “uh-uuuhuuuh”, en crescendo lastimero hasta donde le alcanzaba la respiración. Cerca de las dos de la mañana, y cuando aquella situación de angustia inenarrable parecía sostenerse todavía, se agitó un instante y gritó tan recio que pudieron oír desde apartadas alcobas: “Lo último...! Lo último...! Lo último...!” Sobrevino una regurgitación y luego un estertor traqueal; poco después expiró».

Luis Zea Uribe.

Oct. 31 de 1914.

## Introducción

La producción cinematográfica como ensayo u obra de autor se ha movido por las esferas de la realidad y la ficción desde el momento en que se convierte en artefacto cultural de apropiación individual y colectiva. Sustentar en planos cinematográficos la realidad, por medio de un objeto concreto que narra una historia, lleva a que esos escenarios primarios del cine se enfoquen en el *documental*, en retratar el mundo tal cual como se presenta, inclusive con la posibilidad de convertirlo en *crónica* de un tiempo, de un hecho particular que lo posiciona en la opinión pública con los criterios de ser informativo y representativo de un contexto político y artístico; o tal vez incomprensible y errado por sus mensajes, aquellos que sobresalen en la definición de ser producto de una época.

El objeto de estudio, una película silente del cine colombiano titulada *El drama del 15 de octubre*, entra en el género documental con visos distintivos de ficción ante la realidad de los acontecimientos que pretendió situar en escena. Entrando en su definición, podríamos asumir que la cinta se «elige dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada»<sup>1</sup>. Es escenario de un contexto social especial marcado por el asesinato de Rafael Uribe Uribe en 1914, y estructura un propósito fijo al ubicar a sus victimarios en la narración bajo acción y efecto de su crimen: ¿qué tan verídica resultó esta puesta en escena? ¿Qué falsearon en su repertorio? ¿Hasta dónde pudo ser complaciente ese momento cumbre del atentado? Preguntas sin respuestas ante las imposibilidades de observar el filme, pero que pueden ser dilucidadas por su censura ante la exhibición

en la pantalla, su objeto de estudio en el campo científico de la historia del cine, y nuestro espacio geográfico con sus imágenes en movimiento y las fuentes escritas del periodo.

Lo anterior nos pone en la disyuntiva de las conexiones entre realidad y ficción que pudo tener la película, con los registros de su populoso cortejo fúnebre en consonancia a los que realizaron los Acevedo<sup>2</sup>, sumando aquellas escenas del primer aniversario de su fallecimiento con su homenaje en el Cementerio Central de Bogotá.

La *realidad* en su acepción de *real*—lo que existe por sí mismo, lo que es relativo a las cosas— «corresponde a la experiencia vivida que hace el sujeto de ese real; es totalmente del campo de lo imaginario. (Por consiguiente es lógico hablar, propósito del cine, de impresión de realidad y no de impresión de real)»<sup>3</sup>. En este caso tenemos en el trabajo de los Di Doménico una opinión del entorno cultural, político y social del sentir de una ciudad ante un hecho individual de importancia general, en el marco del reconocimiento del sujeto, y la aparición de desconocidos que saltan al notorio reconocimiento.

En el campo de la *ficción*, como fenómeno estético y acción discursiva complementaria, funciona como «forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador»<sup>4</sup>. Este acercamiento es problemático en el sentido que podemos divagar en las posibilidades escénicas que pudo contener el docudrama al posicionar situaciones por fuera de la realidad de los acontecimientos del 15 de octubre de 1914, donde personajes centrales del relato tienen cabida. Sin embargo, ante las circunstancias

1 Joaquim Romaguera I. Ramio y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine* (Madrid: Catedra Signo e Imagen, 1989), 126.

2 Sobre estos cineastas presentamos la siguiente reseña: «Los Acevedo son pioneros en el cine colombiano, apasionados en principio por el oficio del cine a finales del segundo decenio del siglo xx y luego profesionales de terquedad alucinada, que trabajaron sin apoyo distinto a su propia voluntad. En este archivo se encuentran los registros pertenecientes a los hermanos Di Doménico, *Procesión de Corpus en Bogotá* (1915) que es el documento fílmico más antiguo que se conserva». Tomado del catálogo *Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo [1915-1955]*, Fundación patrimonio Fílmico Colombiano, Fundación Mapfre, 2015. Revisar: Cira Inés Mora Forero y Adriana Carrillo, *Hechas colombianos para ojos y oídos de las Américas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003).

3 Michel Marie Aumont Jacques, *Diccionario teórico y crítico del cine* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2006), 187.

4 Jacques Aumont, *Diccionario*, 96.

de actuación de los asesinos y sus conveniencias de retratarse diferentes ante el «circo de la popularidad», pudieron entrar en cuadro representaciones por fuera del ambiente, en proceso de ser modificaciones indecorosas –en el sentir de algunos– convertidas en espectáculo público.

Siguiendo el camino de las dificultades que supone investigar sobre un periodo que contiene escasas fuentes directas de lo que es observar una película, vale sumarse a la reflexión que nos indica: «existe un claro propósito de que los filmes sirvan para dibujar una particular experiencia de la realidad colombiana. Incluso ahí donde los personajes pueden desviar la narración hacia conflictos psicológicos e intimistas, prevalece la expresión del contexto sociopolítico que los contiene y produce»<sup>5</sup>. Este sustento se ubica en la línea de los encuentros que suscita el cine y sus contenidos, con una avezada narración salida de su tiempo, vanguardista en el letargo momento de nuestra historia donde parecía que todo marchaba acorde a las disposiciones del Estado, y la fría cotidianidad capitalina.

El político, militar e ideólogo liberal Rafael Uribe Uribe hizo parte de algunas guerras civiles del siglo XIX, y del engranaje del Estado desde su participación política como parlamentario en los primeros años del siglo XX. Su vida ha sido encumbrada en el repertorio histórico de los doctrinarios liberales más importantes por su agitada vida pública nacional hasta su funesta muerte en octubre de 1914.

El artículo expone un acontecimiento notable para la historia política de Colombia por su acción trágica, sirviendo de inspiración artística, representada en el cine por la empresa *Di Doménico Hermanos y Cía.*, la cinta titulada *El drama del 15 de octubre*<sup>6</sup>, convertida en acontecimiento fílmico para la historia del cine colombiano, censurada en su momento por significar para muchos una apología al delito, y deshonorar la memoria del líder inmolado, además por la espontánea

participación de los asesinos en plena obra, quienes recrearon el acto delictivo.

El texto se dividirá en tres partes: primero, se reseña la vida del general Uribe y algunos aspectos de la cotidianidad bogotana en 1914, presentando sus últimos momentos a partir de reseñas de la época, y dos posiciones jurídicas, textos de relevancia mayor para dilucidar las «marañas» legales y las conclusiones que van en contravía. Segundo, nos enfocaremos en la historia del cine colombiano y los hermanos Di Doménico. Finalmente, se analizará la película, su realización, exhibición, críticas y la censura que la sacó de circulación.

### Rafael Uribe Uribe (1859-1914)<sup>7</sup>

Los textos dedicados a narrar la vida de Rafael Uribe Uribe coinciden en encumbrarlo como luchador nato de causas ideológicas vinculadas a su pensamiento político, con epítetos de guerrero, revolucionario, orador e internacionalista, características vinculadas a sus oficios como escritor, periodista, político y parlamentario. Nacido en la hacienda «El Palmar», departamento de Antioquia, el 12 de abril de 1859, su infancia estuvo caracterizada por la cotidianidad del trabajo duro y normal de este tipo de actividades comerciales. En 1871 ingresó al Colegio del Estado Universidad de Antioquia, aprendiendo en esta institución actividades de logística y arte militar.

En 1874 su familia se traslada al Estado Soberano del Cauca, matriculándose para seguir sus estudios en el Colegio Académico de Buga. En 1876, a sus 17 años, participa en la guerra civil que tenía su fuente de origen en los criterios políticos de los «liberales radicales», quienes buscaban modernizar el Estado impulsando diversas reformas –económicas, políticas, sociales– para convertirse en federaciones, dividiendo el país en nueve Estados Soberanos llamados Estados Unidos de Colombia. La participación del joven Uribe es en la causa liberal, cayendo herido en la Batalla de los

5 Gabriel Alba, «Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano», *Signo y Pensamiento* 42, n.º XII (2003): 110.

6 Ficha técnica: 1915, Blanco y Negro – Documental, Silente. Exhibida en noviembre de 1915 en el salón Olympia de Bogotá, con referencias en Barranquilla y Cúcuta. Dirección Vincenzo Di Doménico, producida por Di Doménico Hnos.

7 Nota biográfica sustentada en: Luis Ociel Castaño Zuluaga, «Uribe Uribe, Rafael», en *Gran enciclopedia de Colombia, Biografías* (Bogotá: Circulo de Lectores, 1991-1993). <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/uribrafa.htm> (consultado el 7 de enero de 2014); y Carlos Perozzo; Renán Flórez y Eugenio Bustos Tovar, «Rafael Uribe Uribe», en *Farjadores de Colombia Contemporánea* (Bogotá: Editorial Planeta, S.A., 1986).

Chancos, inicio de un panorama vinculante a los conflictos bélicos del país durante el siglo XIX.

En 1877 inicia su carrera de abogado en el Colegio del Rosario, recibiendo su grado de jurisprudencia en 1880, empezando a ejercer su profesión en 1881 en la cátedra de Derecho Constitucional en la Universidad de Antioquia para cumplir los requerimientos de sus estudios como becado, renunciando a esta distinción por lo que consideraba corrupción burocrática dentro de la institución. Este periodo le sirve para empezar sus inquietudes periodísticas con la fundación del periódico *El Trabajo*, posicionándolo políticamente hasta ser elegido miembro de la Cámara de Representantes. Participa en la guerra civil de 1885 con la bandera de los Radicales, nombrado coronel e inmiscuido en un problema mayúsculo al darle muerte a uno de sus soldados por insubordinación; es encarcelado y juzgado por el gobierno conservador hasta ser absuelto. También participa en la guerra de 1895, efímera y llena de razones ya tratadas en los otros conflictos civiles, donde los liberales pierden y nuestro personaje cae prisionero por las tropas nacionalistas; conducido a Cartagena, paga cinco meses de prisión. En 1896 es elegido representante a la Cámara en momentos en que la corrupción electoral tenía connotaciones extremas con la llamada Regeneración, empezando una etapa importante como orador en debates selectos para el prestigio político liberal, hasta el punto de considerarlo el «botafuegos» contra el gobierno de Miguel Antonio Caro.

Ante su poderío con el verbo, en el accionar fiscalizador de la gobernalidad regeneracionista, en 1897 la dirigencia liberal le entrega poderes exclusivos para viajar a Centroamérica y así buscar apoyos económicos en los pares partidistas para iniciar otro proceso belicista. Regresa al país en 1898 para fundar *El Atomista*, forma literaria de dirigir sus posiciones políticas mezcladas con su actividad parlamentaria, que le posibilitaba trazar otras opciones, por ejemplo ejemplo la paz con el famoso discurso titulado «oración por la igualdad». Sus posicionamientos posibilitan darle un viraje al partido liberal para asumir otro reto, uno más en el cruento siglo XIX:

Por esta época Uribe Uribe descollaba entre los liberales radicales por su posición extrema. Hacía parte

del corifeo de liberales que incitaban a la guerra como única forma posible de tomar el poder y de implantar las libertades públicas en el país. Beligerante dirigente, así lo demostró al desbaratar la Dirección Nacional Liberal, hasta ese momento en manos de personalidades pacifistas. Una actitud semejante de muchos liberales y la obcecación de un régimen nacionalista que marginó de toda participación en el poder a los liberales y aun a los conservadores históricos, ahogando a la nación en un ambiente de intolerancia política y religiosa, forzó a una conflagración como la de 1899, que, como un voraz incendio devastador asoló al país durante 1128 días. En esta guerra tuvo Uribe Uribe un papel de primera plana, no solo en los sucesos que la desencadenaron, sino en la conducción y terminación de la misma. Marchó a los campos de batalla siguiendo el impulso de su ideal romántico, dejando atrás y descuidados sus intereses económicos, puesto que para él este tipo de lucha constituía un deber casi sagrado que le imponían sus profundas convicciones políticas. El desgaste fue tal en aquella encarnizada lucha, la más destructora de las guerras civiles colombianas, que después de tres años de derroche humano y económico, de grandes demostraciones de valor y de solidaridad en las huestes, el gobierno era impotente para debelar la revolución y los liberales eran incapaces de derrocar al gobierno conservador. Después de una cuota de más de cien mil sacrificados en combate y de la desolación nacional que reinaba en todos los campos del sector productivo nacional, la concepción de muchos de los caudillos empezó a variar, como ocurrió con Uribe Uribe, a quien la derrota y el desgaste del tiempo fueron transformando de un exaltado belicista en un estadista partidario de la paz, en un pacifista a ultranza<sup>8</sup>.

La Guerra de los Mil Días posicionó al político liberal en dos extremos, el belicoso y el pacifista, buscando desde sus luchas personales la perspectiva de una paz duradera que ya tenía visos desde sus intervenciones periodísticas en la prensa escrita de *El Republicano*, *El Relator*, *El Espectador*, *El Liberal*, entre otros. Esta acción intelectual y política particular no era ajena a otros personajes de la vida pública nacional, donde el debate constante desde la gramática posicionaba con altura el conflicto desde las urnas, y lastimosamente con las armas en la constante belicosidad de un siglo inestable en la organización del Estado.

### Cotidianidad bogotana

En 1914 el mundo sobrelleva la Primera Guerra Mundial. Mientras tanto el orden político

<sup>8</sup> Castaño Zuluaga, «Uribe Uribe, Rafael».

nacional desde la capital colombiana seguía su curso con nuevo gobierno dentro de la República Conservadora, con José Vicente Concha (1914-1918) a la cabeza, y la participación escueta de algunos liberales en su gobierno, algo que venía presentándose desde el tratado de Wisconsin que dio por terminada nuestra última guerra civil en 1902. En dicho escenario público Rafael Uribe Uribe se desempeñó como voz militante y relevante dentro del contexto de la práctica de legislar, gobernar y decidir políticas para el desarrollo económico, educativo y social del país, aunque de la letra al hecho haya mucho, y se tengan en el panorama situaciones geográficas como la pérdida de Panamá en 1903.

Es interesante la reseña del año del asesinato del general expuesta de manera concreta y particular por Luis Eduardo Abello en una serie de temas que describe desde el origen de los partidos políticos en Colombia, hasta lo que él considera exageradamente «el diálogo de inmortales», es decir, la llegada del general a un escenario cercano al paraíso católico, intelectual, literario y político, en diálogo con Moisés, Roseau, Garibaldi, Mirabeau, Martí, Byron, Berbeo, Nariño y Don Quijote<sup>9</sup>.



Imagen 1. Uno de los tomos dedicados a la muerte del general Uribe. Sebastián Moreno, *El crimen del capitolio*<sup>10</sup>.

Bogotá se muestra como una ciudad triste donde rodaban unos cuantos carros y donde el tranvía de mulas había sido desplazado; urbe con pequeños gamines pregonando los periódicos del momento con el extra y la noticia vieja; capital que los domingos invitaba a su retreta en el parque de la Independencia; el agua se traía en múcuras desde el chorro de Padilla, y los paseos al Salto del Tequendama se sumaban a las actividades cotidianas y de ocio que algunos bogotanos ponían en sus vidas; la chicha se consumía como bebida preferida de cierto sector vinculado a los artesanos y obreros, junto a la cerveza que tenía sus indicadores explícitos; los «víveres estaban por las nubes», «el café no se podía exportar», «la monotonía era aplastante, y los días transcurrían tan iguales uno y otro, que se diría eran el mismo»; mientras tanto «en el Salón Olimpia, los melindres de la Bertini, las caídas de ojos de la Robine, las truculentas aventuras de Juanita Hansen y las payasadas de Max Linder el precursor del humorismo en el cine, satisfacían plenamente los deseos de divertirse de los bogotanos»<sup>11</sup>.

Abello prosigue su relato con la hora trágica de la una y media de la tarde del día jueves 14 de octubre, presentando una ciudad monótona, con el usual presagio de ser un día frío, con ambiente triste y en vía de convertirse en negro ante el vaticinio del drama. Los tres personajes de la acción son expuestos como «el león y dos chacales que atacaron a mansalva», e inmediatamente la escena del político saliendo de su casa después de almorzar, caminando a pasos lentos en dirección al capitolio, y la trágica acción sobre la carrera séptima que derivó en su muerte; lo que sigue es una serie de situaciones que mezclan la incertidumbre, el dolor y los últimos minutos de Rafael Uribe Uribe<sup>12</sup>.

### Crónica e impacto de una muerte lenta

Quince días después del asesinato se publicaron una serie de reseñas concernientes a presentar la figura del inmolado político, una de ellas, descarnada en su contenido, corresponde al médico y cirujano Luis Zea Uribe, testigo directo de las horas

9 Luis Eduardo Abello, *Espadas y corazones, biografía de Rafael Uribe Uribe* (Bogotá: Editorial Peñalosa, 1959), 70-78.

10 Sebastián Moreno, *El crimen del capitolio* (Bogotá: Tipografía Voto Nacional, 1940).

11 Abello, *Espadas y corazones*, 72-73.

12 Abello, *Espadas y corazones*, 75-77.

desesperantes de la lenta agonía de Rafael Uribe y de su posterior autopsia. El relato inicia en el momento que Zea se desplaza a su consultorio de la carrera 6ª cerca al Palacio de San Carlos, y nota el algarabío en uno de los costados hasta escuchar la voz del Sr. Juan Bautista Moreno que le grita: «corra doctor, que acaban de asesinar al General Uribe a hachazos y allá lo llevan para la casa»<sup>13</sup>.

Meticulosamente Zea nos lleva por su periplo de atención urgente, inicialmente llegando a la casa del herido mortal, quien yacía en su aposento desangrándose con «la mano en la región del cráneo donde se encontraba la herida principal, agitando la cabeza de derecha a izquierda, como si no pudiera sostenerla». Prosigue a informarnos, desde la verbigracia médica, lo que observó en el paciente y los apoyos de otros colegas con los instrumentos de cirugía necesarios para prestar los primeros auxilios, informándonos sobre los retorcijones y una acción en la que Uribe se enderezó sobre el lecho «como buscando algo con las manos», lo que les supuso que tenía sed, a lo que le alargaron un vaso con la bebida. Más adelante nos informa del diagnóstico fatal antes de pedir los elementos necesarios para una trepanación:

Al caer en el lecho, después del transitorio desmayo, con los ojos cerrados, estuvo unos pocos instantes silencioso pero empezó a agitarse nuevamente y a quejarse en alta voz. El Dr. Henao y yo exploramos la grande herida. Con el índice se recorrió toda la extensión de la diéresis en los tejidos blandos; se recorrió el hueso y hallóse que el cráneo había sido roto, en sección neta, de dirección horizontal, lo que demostraba que el agresor no había tirado el hacha verticalmente, sino que había buscado uno de los lados de la víctima, para hierirla con mayor acierto y comodidad. Los bordes de la sección ósea estaban a diferente nivel, y parecía que el segmento superior era más saliente que el inferior, sin poderse precisar cuál de los dos era el móvil<sup>14</sup>.

Tal es el detalle que podríamos imaginar la angustia de la víctima y sus auxiliares, experiencia azarosa de los galenos ante el servicio prestado en medio del gentío que deseaba saber la suerte del general y su infortunio, y ante todo la morbosidad de buscar con sus blancuzcos pañuelos

la gota de «sangre patriótica» derramada por el guerrero de muchas guerras civiles y políticas. Fue un evento particular y constante de nuestra historia que llevó al extremo del atentado, y el asesinato, sus diferencias doctrinarias durante el siglo xx en ejemplos de revisión histórica ampliamente conocidos e investigados, incluyendo el de los ciudadanos anónimos caídos en los enfrentamientos partidistas, la denominada Violencia, y el conflicto incesante que vivimos en la actualidad con visos de una salida negociada.

La parte final de las memorias está dedicada a la autopsia, lo que permitió, según el Dr. Zea, apreciar mejor el carácter y gravedad de las heridas, subsiguiente al acto artístico de tomar la mascarilla<sup>15</sup> en yeso del cadáver insepulto. Los puntos expuestos se dirigen a la extensión de la herida –boquete– de 8 ½ centímetros de largo por 4 ½ de ancho, y la observación de los daños colaterales en el cerebro, pasando a la abertura de la cavidad esplácnica, resaltando las vísceras de un hombre sano, «casi las de un adolescente», augurándole, a no ser por su muerte, seis lustros más de vida:

Con suma habilidad se cosió nuevamente el cuerpo; retiráronse los linos ensangrentados y se tornó a colocar en el ataúd. La expresión del rostro no era la de una blancura sonreída, sino más bien la expresión adusta, severa, un tanto cejijunta que se le observaba en sus momentos de réplica, en lo más recio de las batallas parlamentarias. Al verlo extendido, descubierta la faz, un poco escorzada la cabeza entre la negra caja, era evidente el parecido con el cuadro de *Orlando muerto*, que se admira en una de las galerías del Museo Británico<sup>16</sup>.

El último párrafo del informe personal y apasionado del Dr. Zea exalta melifluamente al general Uribe como «paladín colombiano», integrado con imágenes del personaje en la ya reconocida foto que hemos visto en diversos libros con su

13 Luis Zea, «Los últimos momentos del General Uribe Uribe», *El Liberal Ilustrado*, tomo III, n.º 1, 148-19 (Bogotá: El Liberal Ilustrado, 1914), 291.

14 Zea, «Los últimos momentos», 292.

15 Expuesta en el museo de la Universidad Libre donde quedaba la residencia del político liberal al momento de su muerte: «En la pieza, aún reposa la cortina vino tinto que Uribe Uribe corría para ver la calle y el piso de madera de aquella. En el sitio donde se hallaba la cabecera de su cama, bien una placa blanca recuerda que ahí murió uno de los colombianos más ilustres. Galindo se devuelve en el tiempo. Saca del bolsillo de su saco de paño importado una pequeña llave que abre una biblioteca que guarda importantes señales de vida del personaje histórico, como la mascarilla de yeso del político, con la mueca de su muerte». Fabián Forero, «El lecho del General Rafael Uribe Uribe». <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8470861> (consultado el 10 de abril de 2014).

16 Zea, «Los últimos momentos», 298.

cabeza dirigida a medio perfil hacía la izquierda, una de sus escasos 21 años, un retrato familiar junto a su esposa y sus dos primeras nietas, además de la pose del autor a cuerpo entero, mirando la cámara y con un libro en sus manos. Se resalta que el documento es un aporte relevante para entender un momento crucial del atentado y sus noticias posteriores desde el ámbito privado de la atención médica, y las sensaciones que eso trajo en el contexto de 14 horas entre el medio día del 15 de octubre y la madrugada del 16 en lo que fue la crónica e impacto de una muerte lenta.

### Leovigildo y Jesús: ¿asesinos espontáneos o matones a sueldo?

En un asesinato político siempre tendremos a la víctima y a los victimarios como actores centrales de una acción mediáticamente importante para las fuentes periodísticas, los informes fiscales y policiales, y aquellos que por encargo entran al repertorio bibliográfico para plantear otras tesis y entrar en la polémica que suscita. Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal<sup>17</sup>, ciudadanos anónimos en la capital bogotana, entraron en el repertorio de la historia colombiana como los asesinos de Rafael Uribe Uribe, tristemente celebres por su acción criminal.

El informe de la fiscalía 2ª Superior de Bogotá, el 25 de septiembre de 1916, presenta en su *introducción* los acontecimientos del día del asesinato, los momentos fúnebres y los honores tributados. Luego, encontramos la *instrucción*, las instancias jurídicas en las que el proceso se llevó, pasando al *cuerpo del delito*, encontrando las razones por las cuales falleció Uribe y el reconocimiento de los instrumentos:

Del acta de esa diligencia constata que la hachuela de Jesús Carvajal, de marca Collins, mide de largo 15 centímetros con tres milímetros, y de ancho en el extremo de la pala, nueve centímetros, más nueve milímetros, con un peso de setecientos noventa gramos. La de Leovigildo Galarza, de marca Korff & Housberg, mide de largo diez y seis centímetros, y de ancho, en el extremo de la pala, nueve centímetros y un

milímetro, con peso de setecientos cincuenta gramos. El filo de esas armas se encontró comparable con el de las navajas de afeitarse, y ambas hachuelas aparecen con un agujero en el extremo del mango, por el cual pasa una cuerda de fique torcido, unida en sus extremos por un nudo, de manera de formar una argolla apropiada para asegurarlas en el muñeca de la mano<sup>18</sup>.

El documento prosigue con el sugestivo título de los autores materiales del delito, explicando que fueron los sujetos capturados en el momento del asesinato, y con los elementos probatorios subsiguientes que hacen parte del proceso, redactando las opiniones de personas que aparecen como testigos que estaban cerca de los acontecimientos y autoridades policiales. Pero, ante todo, continúa con la información que entrega Jesús Carvajal explicando los móviles del asesinato, iniciando su narración con el hecho ético de estar tomando chicha la noche anterior –la del 14 al 15 de octubre– en compañía de Leovigildo Galarza y otros individuos en las tiendas *Puerto Colombia* y *Puente Arrubla*, haciendo «baile de hombres sin mujeres», y prosiguiendo su jolgorio hasta Puente Núñez, en la tienda *La Alhambra*.

Carvajal agrega que estuvo dialogando con Galarza sobre lo difícil que era conseguir trabajo porque el Ministerio de Obras Públicas solo ocupaba a los *bloquistas*<sup>19</sup>, culpando al general liberal por ser inventor del bloque: «que en vez de morir de hambre en esta tierra, en donde no se conseguía trabajo, ni el trabajo valía nada, era necesario castigar al causante de eso, que para ellos era el General Rafael Uribe Uribe»<sup>20</sup>. Lo que sigue del relato son puntos que tejen el encuentro con su compañero en la carpintería, la decisión de seguir con lo pactado la noche anterior, y decidir que usarían las hachuelas que cada uno poseía como herramientas de trabajo, y hacerlas filudas en la piedra para dichos menesteres, además de sacar un villamarquín –berbiquí– para empeñarlo en *La Comercial* por 50 pesos. Luego la narración pasa al almuerzo, y a la frialdad de buscar a

17 El uno, delgado, no muy alto, 1,62 metros; el otro, de constitución gruesa, bajito, de 1,56 de estatura y de aspecto humilde. Armando Caicedo G., «Clave 1914 Asesinato de Uribe Uribe». <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-191249> (consultado el 5 de junio de 2014).

18 Alejandro Rodríguez Forero, *Asesinato del General Rafael Uribe Uribe Vista Fiscal* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1916), 6.

19 Denominación dada a la fracción liderada por Rafael Uribe Uribe desde 1910, independiente de los llamados Republicanos, apoyando en a José Vicente Concha, ganador de las elecciones, y posibilitando en su gobierno la participación burocrática del grupo liderado por Uribe.

20 Rodríguez Forero, *Asesinato del General*, 12.



su víctima al domicilio para matarlo –como habían convenido–, dándole espera en una tienda cercana donde tomaron cerveza hasta que vieron pasar al general para acecharlo y dar el golpe fulminante de «hachuela» en su cabeza.

Jesús Carvajal termina el relato con su captura y ciertas líneas que rayan en la ficción ante la indagación del por qué aparecían manchadas las hachuelas de sangre, y el posterior careo con Leovigildo Galarza que solo atino a decir ante las revelaciones de su compañero: «no señor», «no lo recuerdo», «no es cierto». Llevados a la *cámara ardiente*, los implicados fueron puestos frente al cadáver para que hicieran el reconocimiento respectivo, y cuando fueron indagados sobre lo sucedido, asestaron a decir que lo conocían, pero que desconocían las causas de su muerte<sup>21</sup>.

La negación inicial de Galarza cambia en la indagatoria del 4 de noviembre y prácticamente coincide con la de su compañero infiriendo los asuntos centrales del momento trágico:

En la dirección que llevábamos antes del ataque, es decir, Carvajal como a unos diez pasos del General Uribe, guardándole la espalda, y yo al lado derecho del General Uribe, de pronto y al llegar como hacia la mitad de la cuadra de la carrera 7a. ya citada, avancé unos pasos adelantándome al General Uribe, me fui de frente devolviéndome sobre él, y así en esta posición levanté la hachuela, que la llevaba ya lista debajo de la ruana, y le descargué el golpe que se lo dirigí sobre la cabeza y le cayó sobre la frente, del lado izquierdo; al recibir este golpe el general se inclinó inmediatamente hacia delante y vi perfectamente que cayó boca abajo; en ese momento zafé la manija de la hachuela de la mano, guardé la hachuela en el bolsillo izquierdo del saco y me regresé en dirección a la calle novena; había caminado ya unos diez o quince pasos en esa dirección, cuando volví a mirar y vi que Jesús Carvajal le daba un golpe al General Uribe en la cabeza con la hachuela que él llevaba; no vi más; llegué a la esquina de la calle novena, crucé por esta, bajé con paso acelerado, y como hacia la mitad de la cuadra, y cerca a la puerta de atrás del capitolio, me encontré con Andrés Santos, nos dimos la mano, pero yo no sé que le diría por la impresión que llevaba; recuerdo que quise entrarme por la puerta grande del Capitolio que he citado, pero no lo hice porque vi unos obreros que estaban en el interior. También quiero dejar constancia de que en el momento del ataque que le hice al general Uribe, y como me le había adelantado unos pasos, al volverme sobre él e inmediatamente antes de descargarle el golpe, le dije: «usted es el que nos tiene fregados», y le di el golpe que le tiré de sesgo,

por el lado del filo de la hachuela, dándole en el lado izquierdo de la cabeza<sup>22</sup>.

Las diversas indagatorias presentadas no varían en su sentido y contenido, llevando al final del capítulo a inferir que los implicados afirmaron que no hubo una tercera persona que los indujera al crimen, condenándolos como autores materiales «porque Carvajal fue cogido in fraganti delicto», «porque los inculpan las declaraciones de los múltiples testigos presenciales», y «porque las confesiones de los delincuentes constituyen las pruebas por excelencia»<sup>23</sup>.

El resto del informe de la fiscalía contiene dos partes dedicadas a analizar el móvil y la etiología del delito, las declaraciones de más de 40 personas, finalmente el texto del proceso, las conclusiones y el acto de proceder. Son 331 páginas que recogen testimonios complejos, parecidos y diversos de un mismo punto de análisis con una persona asesinada, dos implicados y un contexto social diferenciado en el poder político y la cotidianidad social capitalina.



Imagen 2.

Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal. Fichas antropométricas tomadas por la policía. Jorge O. Melo<sup>24</sup>.

La contraparte del documento oficial aparece en 1917 con el título acusador y directo de *¿Quiénes son?*, y en recuadro las aclaraciones directas: «Estudio del proceso - Réplica al fiscal de la causa - Demostración de la responsabilidad conservadora - Culpables procedimientos de las autoridades y de altos empleados del Gobierno

21 Rodríguez Forero, *Asesinato del General*, 13-14.

22 Rodríguez Forero, *Asesinato del General*, 25-30.

23 Rodríguez Forero, *Asesinato del General*, 36-37.

24 Jorge O. Melo, «De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez, Republicanismos y gobiernos conservadores», en *Nueva Historia de Colombia*, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989).

- Complicidad de los Jesuitas y del Director de la Policía nacional en el crimen»<sup>25</sup>. A pesar de advertir que es una obra desapasionada, sin lugar a dudas el documento es una constante replica a los análisis del fiscal en el informe, con la efervescencia de presentar otras hipótesis que soslayan la versión oficial, e incriminan a sectores partidistas y religiosos.

El informe expone la intervención del presidente en el caso judicial; la participación de un tercero en el magnicidio y la autopsia como elemento probatorio; el análisis de las indagatorias a los asesinos rotulándolos como conservadores y la aparición de una tercera hachuela; los móviles del delito –falta de trabajo, política, y dinero–; la premeditación como tesis; pruebas y documentos; además de otros capítulos dedicados a personajes que para el autor del texto estaban claramente implicados en la acción del 15 de octubre, incluyendo una comunidad religiosa y la crítica constante al partido liberal. Finalmente, están las conclusiones del Dr. Anzola Samper:

1- Que Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal son, únicamente, en el asesinato del caudillo liberal, General Uribe Uribe, los instrumentos materiales del hecho.

2- Que el asesinato del gran patriota fue fraguado por ese grupo de conservadores carlistas que cuenta entre sus víctimas al Presidente de la República, Doctor Manuel María Sanclemente; que atentó contra la vida del Presidente de la República, General Rafael Reyes, y que seguramente, continuará su serie de crímenes contra todo aquel que por sus condiciones superiores se coloque en situación de poner al país en marcha hacia la democracia; y

3- Que el alma de esta torva y tenebrosa agrupación es la llamada Compañía de Sacerdotes Jesuitas.

-FIN-

NOTA: Las páginas de este libro apenas son un comienzo de la labor que nos hemos impuesto, la que seguiremos hasta el fin, cueste lo que cueste<sup>26</sup>.

Las reflexiones que suscitan las conclusiones denotan un «yo acuso» que se convierte en manifiesto jurídico con elementos que fortalecen el debate del momento histórico en 1914, y del presente cien años después. Es obvio el sentido directo buscando en el Partido Conservador la responsabilidad en el crimen, inclusive en otros hechos

de tinte político presidencial; ante todo queda fortalecida la teoría de que hay causales de premeditación con hilos oscuros donde Galarza y Carvajal son títeres de un acto preparado, sumando la participación de la «terrible» Compañía de Jesús, quienes despiertan sospechas del juriconsulto por las constantes visitas al panóptico de algunos sacerdotes en actitud amigable y misericordiosa con los asesinos, noticia expandida que aparece reportada en diciembre de 1915 en un diario que se dice «liberal y defensor de los derechos del pueblo»:

Desde que los asesinos del General Uribe fueron trasladados al Panóptico, no han dejado los señores de sotana de estar en franco contacto con ellos, dizque confesándolos. ¿A qué se debe tanta familiaridad y confesión, tanta amabilidad y coqueteo con el antropófago de Galarza y el cocodrilo Carvajal? Dos fieras humanas que bien debieran estar aisladas por completo «como se aísla el veneno de las boticas». Pero es el caso que no hay escrúpulos en nuestros sistemas penales. Ahí están los asesinos del gran Uribe Uribe, gordos y bien tratados. En cambio otros son tratados con el excesivo rigor que debía ser aplicado a los actores del drama sangriento<sup>27</sup>.



Imagen 3. Hachuelas, arma del crimen usada por Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal. Jorge O. Melo<sup>28</sup>.

25 Marco Tulio Anzola Samper, *Asesinato de Rafael Uribe Uribe, ¿Quiénes son?* (Bogotá, 1917).

26 Anzola Samper, *Asesinato de Rafael Uribe Uribe*, 258.

27 «El Crimen del 15 de octubre y el Clero», *El Domingo* [Bogotá], 26 de diciembre, 1915, 3.

28 Melo, «De Carlos E. Restrepo».

El artículo debió servir de fuente documental para la teoría de *¿Quiénes son?*, poniendo en tela de juicio la comunidad clerical, y manifestándose ante esa correlación Iglesia y Estado tan fortalecida desde la Constitución de 1886, de la cual los liberales fueron testigos directos e indirectos en la participación estatal, y en los vericuetos políticos y guerreristas que la caracterizaron.

Los libros presentados van en contravía con escasa diferencia en su edición, publicación y divulgación; sirven de examen para el investigador de los casos judiciales más importantes de Colombia desde el punto político y mediático, además de convertirse en fuentes primarias para la historia de un asesinato que al día de hoy crea incertidumbres y posiciona nuevas interpretaciones.

Son textos que, tal vez, para cualquier desprevenido guionista y cineasta sirvan para armar una historia filmicamente responsable, tal como quisieron los Di Doménico con su obra mezcla de ficción y realidad sobre Rafael Uribe Uribe, los asesinos y el contexto de una ciudad como testigo de una tarde lúgubre que no soportó los embates de una obra artística impactante, novedosa y riesgosa.

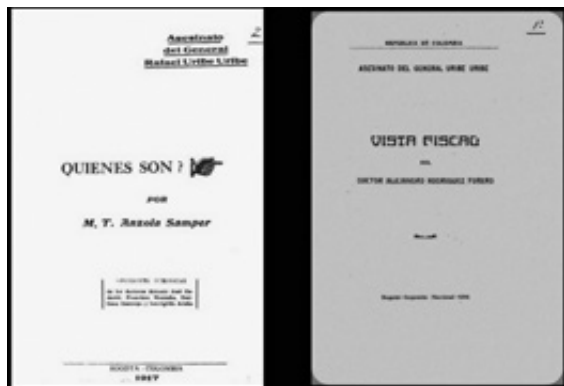


Imagen 4.  
Caratulas de libros sobre la muerte de Uribe Uribe.

## Tema inconcluso para la historia del cine colombiano

La historia del cine colombiano se hizo durante mucho tiempo por medio de crónicas, entrevistas y notas de prensa, transformándose en el momento que algún avezado cinéfilo decidió que llevábamos muchos años con el cine y que merecía presentarse como tema de divulgación, agregando la experiencia y el ser testigo de ciertos momentos que marcaron su avance o retroceso,

apareciendo el comentarista, el crítico y el historiador, tres vectores diferentes, y un solo punto de análisis expresado en el séptimo arte y sus diversas características<sup>29</sup>.

En 1974 encontramos un texto especial que intenta poner el panorama del cine colombiano desde el contexto histórico y en «secuencia crítica», aclarando de entrada que

Tratar de construir una historia del cine colombiano es una empresa difícil. Principalmente si se trata de abarcar en el propósito incluso los tiempos mudos de nuestro cine. Pocos han sido los críticos e interesados que han recogido algunos datos de los tiempos primitivos, en su mayoría aislados, que no han llegado a constituir, ni mucho menos, una estructurada historia del cine colombiano<sup>30</sup>.

La dificultad que expresan los cineclubistas es notable al constatar la información del periodo silente de nuestra cinematografía y la escueta referencia a los hermanos Di Doménico, sin hacer mención a su arriesgada obra sobre el asesinato del general Uribe. Sin embargo, debemos resaltar que el artículo se convierte en una novedad por su divulgación en la revista que propendía por ser una referencia clara en la crítica del cine.

Cuatro años después salí publicado en la *Historia del cine colombiano* algunos datos sobre *El drama del 15 de octubre*, cinta considerada la primera polémica del cine nacional: «es la primera película sobre la cual existen documentos, fue filmada en 1915 por los Di Doménico. Su estreno, el mismo año de 1915, provocó una polémica que reprodujeron algunos medios impresos, con la ventaja de que simultáneamente nos informan sobre el contenido de la obra»<sup>31</sup>.

El dato de esta cinta se sumó a los diversos artículos que sobre el cine colombiano se publicaron en las siguientes décadas y en diversos medios dedicados a la historia de Colombia, historias regionales, artículos de revistas, tesis y reflexiones en ponencias

29 Revistas de cine, columnas de opinión en prensa, revistas culturales y gacetas dominicales sirvieron de mecanismos de información cinematográfica de las películas de cartelera, las escasas películas colombianas estrenadas y las entrevistas fortuitas de algún pionero de la exhibición en Colombia.

30 Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, «Secuencia crítica del cine colombiano», *Ojo al Cine*, n.º 1 (1974): 17.

31 Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978), 40.

que ubican la película como referencia indiscutible para contextualizar un periodo, y dar información sobre nuestro pasado y sus riesgos fílmicos<sup>32</sup>.

Además de las investigaciones de Leila El'Gazi, Jorge Nieto y Diego Rojas, que han servido de faro para desentrañar esta historia, tenemos la reflexión de Hugo Chaparro sobre el periodo silente nacional y algunas de sus cintas, entre esas nuestro objeto de estudio, puesta en valor con seis características en su proceso de realización y exhibición: primero, por el uso de los asesinatos del general como *criaturas de circo*; segundo, por el dinero que recibieron; tercero, por ser las *primeras estrellas*; cuarto, por el papel de la crítica; quinto, *ironía vs. censura*; sexto, por las decisiones de la familia Di Doménico<sup>33</sup>. Después de cien años, encontramos en los temas enumerados el esquema en el que nuestra película se desarrolla como obra pionera, especial y salida de cualquier canon de producción del periodo, alcance significativo y peligroso que con el tiempo podemos dilucidar en el escenario de la reflexión histórica.

Otra valoración enfoca la cinta como iniciadora de una serie de cuestiones aún vigentes en el cine colombiano desde 1915: «La representación de la violencia, la contradictoria recepción del cine nacional por el mismo público del país y los avatares de producción y distribución»<sup>34</sup>. Estas son características de un proceso repetitivo y extenuante que desenfoca continuamente en obras significativas e irrelevantes, posicionando en algunos casos discursos inacabados en un país exhibido a través de sus realidades, con desiguales acogidas que ponen de manifiesto la obra de autor, o, por el contrario, la inmediatez de la noticia, tal cual como pudo ocurrir con los hermanos

Di Doménico y su apuesta por narrar un acontecimiento escandaloso, político y reciente.

#### Di Doménico Hnos. & Co.:

#### por sus obras los conoceréis

Los hermanos Di Doménico, Francesco y Vincenzo, llegaron al país por Panamá en 1903, año de la separación de este departamento en la oprobiosa jornada que involucró el imperialismo estadounidense<sup>35</sup>. Por este espacio geográfico, en la ciudad de Colón, tuvimos las primeras exhibiciones en 1897 con el señor Gabriel Veyre, emisario de los Lumière en América con el cinematógrafo. Barranquilla aparece en las referencias de la actividad exhibidora de Francesco en el Teatro Municipal por medio de su empresa Cinema Olympia durante 1910, ciudad de entrada de muchos expositores ambulantes del cine y camino inicial del periplo que lo llevaría a Bogotá:

Como Francesco tiene ya 15 años cuando este nace, el encuentro pudo ser a finales del siglo pasado, en alguna feria que llevara el maravilloso invento a la provincia de Salerno, o quizás en el primer viaje a Martinica, o en África posteriormente, o en la corta luna de miel de 1902, o en esa temporada de 1905 y 1906 que pasó con María en Italia, antes del nacimiento de Marietta. En unas «memorias» escritas hacia 1933 para sus hijos, Francesco deja esta pista: «Yo no conocía el cinematógrafo, pero la idea de iniciarnos en este negocio surgió luego de que un italiano que pasó por Martinica, trabajó en Point-à-Pitre con muchísimo éxito en la época en que las películas más largas medían 20 metros y la luz se producía por medio de baterías, o mejor dicho, acumuladores». Por la duración de las películas a que se refiere, a lo sumo un minuto, este encuentro tuvo que ocurrir en los últimos cinco años del siglo pasado, cuando todavía las producciones predominantes eran pequeños cuadros o situaciones<sup>36</sup>.

32 Ejemplos son Luis Alberto Álvarez, «Historia del cine colombiano», en *Nueva Historia de Colombia*, Tomo IV, ed. Álvaro Tirado Mejía Editorial (Bogotá: Planeta, 1989); Edda Pilar Duque, *La aventura del cine en Medellín* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, 1992); Pedro Adrián Zuluaga, *iAcción! Cine en Colombia* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007-2008); además de catálogos compilatorios, y producciones fílmicas de orden informativo e histórico de exposiciones, y textos institucionales como los de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

33 Hugo Chaparro Valderrama, «Cine colombiano: 1915-1933: la historia, el melodrama, y su histeria», *Revista de Estudios Sociales* 25 (2006): 34-35.

34 Juana Suárez, *Cinembargo Colombia* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009), 28.

35 Hecho histórico resaltado en la película colombiana *Garras de oro* en 1926. Para mayor información véase: Juan Guillermo Buenaventura, «Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro» (Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Kansas, 1992); Yamid Galindo Cardona, «Garras de Oro un Film Silente y político sobre la pérdida de Panamá», *Historia y Espacio*, n.º 20 (enero/junio, 2003); Juana Suárez y Ramiro Arbeláez, «Garras De Oro (The Dawn of Justice—Alborada De Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films», *The Moving Image* 9, n.º 1 (2009).

36 Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992), 27. Investigación que compila la historia de los Di Doménico en el país, con el apoyo de Leila El' Gazi, y con el valor agregado de ser una publicación agradable a la vista por su diagramación e imágenes. Primer proyecto editorial de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano dedicado

El 8 de diciembre de 1912 –año y medio después de su llegada a Bogotá–, los empresarios del cine, junto a otros socios, dan un salto importante inaugurando el Salón Olympia con la película *Novela de una joven pobre*, templo de relevancia mayor en la cotidianidad de la ciudad y sus momentos de ocio con capacidad para 5.000 personas: «indudablemente la vida de la ciudad giró en muchas ocasiones alrededor del salón. Para la Bogotá de estos años y en general para las costumbres ciudadanas en todo el país, fue definitivo el estilo de diversión instaurado a partir del Olympia»<sup>37</sup>.

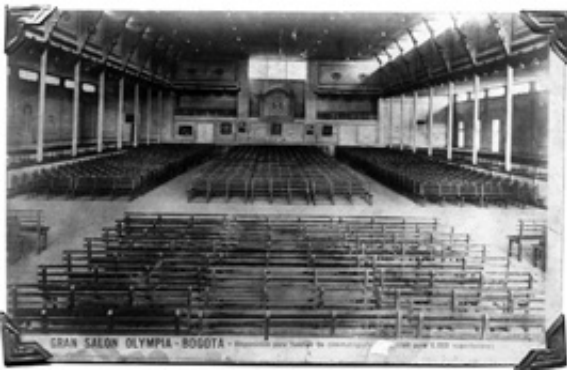


Imagen 5. Gran Salón Olympia. Sitio de exhibición en noviembre de 1915 de la película *El drama del 15 de octubre*. Facilitada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

El amplio espacio del salón posibilitó que más adelante su uso pasara a otras actividades relacionadas al cine, escenarios para filmar con la marca certificada de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana (SICLA), fundada el 14 de julio de 1914 con radio cinematográfico en nueve países del continente, agencias de compra en Europa y Nueva York, y las principales ciudades del país con teatros de su propiedad, fortaleciendo un circuito único donde el cine tenía un ciclo especial de exhibición.

La SICLA fue otro de los pasos empresariales de los Di Doménico, momento especial para el cine colombiano por la posibilidad de tener nuestras propias obras, advirtiendo que el desarrollo es lento y escaso en comparación a otras cinematografías nacionales. La intervención como cineastas empieza con la que ellos consideraban era la primera

cinta nacional, *Procesión de Corpus en Bogotá en 1915*, anunciada más adelante en la publicidad de su órgano de divulgación Olympia para el alquiler o venta junto a la *Procesión Cívica del 18 de julio de 1915*, *Una notabilidad rural (cómica)*, *La hija del Tequendama (4 actos, drama)*, y *En Ensayo: Dos nobles corazones (drama)* y *Ricuarite en San Mateo*.



Imagen 6. Aviso de películas de la empresa Di Doménico. Olympia, Bogotá, 1915<sup>38</sup>.

En la aventura por desarrollar un cine nacional es que nace uno de los proyectos más ambiciosos, críticos y novedosos de nuestro periodo silente, *El drama del 15 de octubre*, obra perdida en las instancias físicas de una reproducción fílmica, pero reconstruida a partir de fuentes que nos entregan algunas huellas para entenderla como cinta relevante y básica de nuestros filmes silentes, retratando históricamente un hecho cruento y, ante todo, reprochable en la vida política del periodo.

### **El drama del 15 de octubre: una película políticamente in-correcta**

Veinte años habían pasado desde la aparición del cine en París en 1895, los emisarios del cinematógrafo habían filmado la realidad en documentales noticiosos, y habían descubierto que podría dramatizarse con adaptaciones literarias e históricas de la mano con la ficción. Se había pensado el cine como arte y las vanguardias lo asumían como un dispositivo cultural relevante: la comicidad de Max Linder; el monopolio de Thomas Edison en Estados Unidos; el western como género fílmico; las comedias de Keystone y

a las actividades pioneras en la exhibición y producción cinematográfica en nuestro país.

37 Nieto y Rojas, *Tiempos del Olympia*, 61.

38 «Olympia, Aviso publicitario», *Revista Cinematográfica Ilustrada*, n.º 9-Serie 1ª (14 de agosto, 1915).

Mack Sennett lanzando a la fama a Buster Keaton, Charles Chaplin, Harold Lloyd y Gloria Swanson, engrandecían el escenario del sistema estrella y la producción. Estos temas y posibilidades hacían parte de las latitudes de una empresa exitosa, mediática y básica en los nuevos entornos urbanos con los teatros para el divertimento, puntos de creación que hicieron parte del orden de exhibición y crítica en los templos capitalinos del arte en movimiento.

En marzo de 1915 se estrena en Estados Unidos la película de D.W. Griffith *El Nacimiento de una Nación*, marca exitosa en la producción cinematográfica por su excelente factura técnica y coherencia en las historias de representación en la formación del país norteamericano, que terminaba siendo polémica por su contenido ideológico «que exaltaba no solo al Sur, sino también al terrorismo del Ku Klux Klan»<sup>39</sup>. Conocedores tal vez de este filme en su etapa de producción en la meca del cine hollywoodense, los Di Doménico decidieron afrontar un parangón desde Colombia asumiendo una sola historia, esperando el éxito como su antecesora y asumiendo las posibilidades de la crítica oficiosa de esos nuevos comentaristas cinéfilos y de la competencia en plena actividad periodística.

El periodo silente de nuestro cine tiene en *El drama del 15 de octubre* una historia atractiva para investigar, a pesar de no conocerla en su contenido y solo reconocer un fotograma de su producción —escena en el cementerio central de Bogotá en el mausoleo del general con un plano que representa innumerables ofrendas florales y en la parte superior, al lado del busto, una joven mujer que enarbola la bandera nacional en su mano derecha, envuelta «patrióticamente» en otra, sobresaliendo el escudo colombiano, erguida y estirando su brazo izquierdo con algunos laureles—. Esta escena podría ser la última de la cinta por su simbología, vanagloriando al líder como personaje patriótico y victorioso a pesar de su muerte, el cual, representado en su tumba, ejemplifica su paso al escenario eterno del recuerdo colectivo.



Imagen 7.  
Único fotograma existente de la cinta *El drama del 15 de octubre*. Rojas Diego Nieto Jorge<sup>40</sup>.

Investigar la historia del cine colombiano silente tiene las dificultades de las fuentes primarias básicas representadas en el material fílmico, por eso las memorias y artículos periodísticos del periodo son el sustento para desarrollar un texto representativo del momento analizado. Ir a los libros que han tocado el tema, verificar sus fuentes y asumirlas nuevamente con otros criterios en el montaje escrito se convierte en ejercicio dinámico del historiador del cine colombiano, tal cual como ocurre en el hilo conductor de este texto. Así, se asume que lo narrado y analizado, ya conocido por otros investigadores fílmicos, aporta al conocimiento de aquellos lectores que descubren cómo «la idea de *El drama del 15 de octubre* no podía ser más audaz: presentar una documentación sobre los hechos del asesinato del general Uribe Uribe, justo al cumplirse un año del magnicidio»<sup>41</sup>.

El 11 de febrero de 1915 los empresarios del cine invitaban a la comunidad bogotana a participar de sus actividades fílmicas, y lo hacían aclarando de entrada que «La casa Di Doménico quiere construir películas en Bogotá, pero no solo se ha encontrado con los obstáculos de que todo el mundo en cuanto ve la cámara se lanza a colocarse enfrente», sino que además había poca creatividad para presentar historias y argumentos propicios para el lienzo, agregando:

Y por eso ha abierto un concurso para premiar con la enorme suma de doscientos francos el mejor argumento y con [...] inintendible [...] El argumento

39 Homero Alsina Thevenet, *Historia del cine americano 1 (1893-1930). Desde la creación al primer sonido* (Barcelona: Editorial Laertes, 1993), 119.

40 Nieto y Rojas, *Tiempos del Olympia*.

41 Nieto y Rojas, *Tiempos del Olympia*, 99.

tiene que venir escrito en elegante forma literaria y lo más condensado posible; no debe afectar las creencias ni la honra ajena; no debe ensalzar las hazañas de asesinos, bandidos y gentes de malas costumbres; tiene que tratar de un drama moderno en donde puedan ser tomados nuestros edificios y camellones, pero sin que haya necesidad de viajes muy largos para filmarlos, y además tiene que dar margen para que se tomen algunas escenas de un argumento que pueda servir para hacer la apoteosis de la vida política y de la muerte del general Uribe Uribe, y de campo a varias de las acciones en que el ilustre mártir sirvió a la patria<sup>42</sup>.

Resulta contradictoria la nota al encontrar entre líneas la frase «no debe ensalzar las hazañas de asesinos, bandidos y gentes de malas costumbres», postulado que en definitiva convierte la película en centro de críticas y censura hasta sacarla del circuito de exhibición. ¿Por qué si plantean esta condición de no representar ciertas situaciones su filme las pone en escena? Esta realidad podríamos entenderla desde la posibilidad mediática que vieron los Di Doménico en los asesinatos del general Uribe, y las facilidades otorgadas por las autoridades carcelarias para acercarse a los delincuentes y ponerlos de nuevo en sintonía con su oprobiosa acción, esta vez actuando, posando y recreando los momentos del asesinato, realidad y ficción que se acerca al documental definido por John Grierson como aquel «tratamiento creativo de la realidad»<sup>43</sup>.

El 8 de noviembre de 1915 se estrenó el largometraje sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe, filme que sumaba a las energías de la SICLA en la interacción entre exhibición y producción cinematográfica, y que emocionados publicaban: «Medellín. —Anoche fue estrenada la película que representa el asesinato del Gral. Uribe Uribe. Esta película contiene dos largas partes. El éxito fue enorme. Próximamente la despacharemos a ésa. Didoménico»<sup>44</sup>. Es un drama de imágenes en movimiento representando un momento histórico que remarcaba la fecha en que Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal decidieron poner fin a la

vida del general, «cuya censura significó el retraimiento de los Di Doménico en sus planes de filmación y un retraso considerable en el desarrollo del cine nacional»<sup>45</sup>.

### Galarza y Carvajal: las estrellas del panóptico

Francesco Di Doménico aprovechó un momento especial del cual había sido testigo urbano en el algarabío, las noticias de prensa y el rumor callejero para ponerlo en «la parrilla» de sus ideas cinematográficas, sobretodo si el triángulo asesinos y víctima se movía mediáticamente en el acontecer de la vida cotidiana en la capital colombiana con la sobrecogedora historia que de fondo podría tener el éxito fílmico:

Francesco, tan prolijo en otros recuerdos, apenas dejó esta mención: «Filmamos también los funerales del General Uribe Uribe, su autopsia y a los sindicatos, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar infraganti y no en pose forzada. La película desgraciadamente fue prohibida para su exhibición en toda Colombia, por medida de orden público»<sup>46</sup>.

Don Francesco debió tener memoria selectiva para evitar hablar del tema censurado que levantaba ampollas en los seguidores del político liberal, claramente reflejada en las memorias familiares por parte de su hijo Donato, quien afirmaba que el tema de la cinta sobre el asesinato de Uribe Uribe era asunto donde «se hablaba pasito»<sup>47</sup>. Voz baja para la altura de un documental sobresaliente en sus capacidades de representar a Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal en medio del drama, que, visto con los ojos del presente, se asemeja a la intencionalidad de buscar glorificar a la víctima y los victimarios, rara situación que en la práctica es reprochable, pero que en la mente abierta de un extranjero metido en la empresa del cine solo significaba arte, espectáculo y ganancias.

42 «Se necesita un argumento», *El Tiempo* [Bogotá], 11 de febrero, 1915, 4.

43 John Grierson, «Postulados del documental», en *Textos y Manifestaciones del Cine*, ed. Joaquim Romaguera I. Ramio y Homero Alsina Thevenet (Madrid: Catedra Signo e Imagen, 1989), 139.

44 «El drama del Capitolio en el cine-Éxito de una película nacional», *El Espectador* [Bogotá] 9 de noviembre, 1915, 3.

45 Leila El'Gazi, «El drama del 15 de octubre. Las 10 películas del siglo xx en Colombia», *Credencial Historia* 112 (1999), 44.

46 Nieto y Rojas, *Tiempos del Olympia*, 100.

47 Nieto y Rojas, *Tiempos del Olympia*, 101.



Imagen 8.  
Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, actores del filme de los Di Doménico. Eduardo Serrano<sup>48</sup>.

La fuente que reseña algunas noticias de *El drama del 15 de octubre* vino directamente de una revista de cine publicada en San José de Cúcuta, Norte de Santander, órgano de divulgación semanal de la empresa del Teatro Guzmán-Berti y del Gran Cine Pathé, competencia de los Di Doménico en la ciudad del oriente colombiano.

A escasos quince días de su estreno, encontramos una referencia interesante que muestra de entrada el tipo de obras que Francisco Di Doménico filmaba en nuestro país, representadas en películas nacionales con «desfiles, procesiones, maniobras militares», y, lo peor, «se ha metido en un verdadero lio al querer filmar todo el asunto del asesinato del general Uribe Uribe», agregando que tomó en imágenes el retrato del general, la reconstrucción del ataque y su muerte, los discursos, las romerías, las hachuelas, los criminales, los detectives, y hasta uno de los oficiales que implicaron en el hecho, agregando:

Y cuando toda la gente estaba en el salón esperando el estreno, llegó una orden del señor gobernador de Cundinamarca, don José Ramón Lago, para prohibir

la exhibición, en atención a los clamores de la prensa, que ha venido sosteniendo no solamente que la película es una mamarrachada, sino que es horrible para la sociedad y para la familia del general la filmación de ese crimen hasta en sus más repugnantes detalles. Hay que respetar a los muertos, para que ellos nos respeten a nosotros y después no se metan detrás de las puertas a espetar que pase cualquier idiota para gritarle.

Y lo peor es que Galarza y Carvajal, que siempre se habían negado a dejarse retratar para al prensa, cedieron a los halagos del señor Di Doménico y se prestaron a cuanto él quiso. Muy pispos y muy paquetes, con sus trajes nuevos, con sus finos pañuelos de seda al cuello, se colocaron en cuantas posiciones y actitudes pidió el filmador. Y por aquel trabajo le dieron cincuenta pesos a cada uno.

Esta fue la primera suma que ganaron los colombianos en el celuloide, pero desgraciadamente los galanes, los «estrellos» del panóptico, no tuvieron gran suerte. Solo obtuvieron la celebridad, pero no la riqueza porque la prensa tomó cartas en el asunto y resolvió que era una inmoralidad, algo repugnante, lo de estar ganando plata con el crimen. Y los pesitos que el señor director del panóptico les había quitado para guardarlos en la sindicatura, en espera de la salida de los dos asesinos y astros, fueron consignados, por orden del ministro de gobierno, doctor Abadía Méndez, en la tesorería general de la república.

Así, pues, nuestros dos primeros actores cinematográficos trabajaron por cuenta del gobierno en su única cinta<sup>49</sup>.

La opinión pública y la jurisdicción política se suman a la prohibición del film, poniendo sobre el presente la marca de la censura que en ese momento atravesó las órdenes institucionales que vieron en la obra una ofensa al general Uribe, y el encumbramiento sin sentido de los propios asesinos del «drama», que, bien puestos y con sueldo de actores, proponen como aquellos nacionales que por primera vez ganaron una suma de dinero en el celuloide. Sin embargo, por las noticias que encontramos, la cinta se exhibía todavía en el mes de diciembre, situación que corroboramos al encontrar una breve nota que enfatiza sobre una acción tan común en la exhibición de cine silente en nuestros salones: la orquesta como complemento musical de los intermedios, que parece en *El drama del 15 de octubre* eran muchos, y sin las tonalidades musicales que acentuaran su suspensión: «Si la compañía, en bien de sus intereses, fijara un peso (\$1) por entrada, y pusiera la

48 Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia* (Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983).

49 «Galarza y Carvajal en el cine», *El Tiempo* [Bogotá], 23 de noviembre, 1915, 3.



orquestra, habría mucho entusiasmo y la concurrencia sería numerosa y constante. Si no se hace esto, el fracaso es seguro. Observadores»<sup>50</sup>.

Otra referencia afirma que unos «empresarios extranjeros» siguen exhibiendo «el crimen del 15 de octubre y eso pasa a la contumacia»:

La Empresa Di Doménico Hermanos insiste en exhibir en esta ciudad la película titulada *El drama del 15 de octubre*. Dado el informe de nuestro repórter, tenemos que declarar que no rectificamos ni una sola de las afirmaciones que sobre la película citada hemos hecho. Si la autoridad cree que no es el caso de prohibirla, el público debe abstenerse de concurrir. El mejor remedio contra la película es el boicoteo, nos decía antenoche nada menos que el mismo Gobernador del Departamento. Además resulta muy significativo que el General Diego A. de Castro, con hidalguía que el hace el honor, haya negado su teatro para la exposición de la cinta. Y se nos hace muy duro que, por el deseo de ganarse unos pocos pesos, empresa tan respetable como la de la *Universal* consienta en dar un espectáculo rechazado de manera tan ostensible por el propietario del otro teatro. Por último: *República* de ayer dice lo siguiente refiriéndose a la película cuyo ensayo presencié su Director: «Aquello es una enorme lata que servirá indudablemente para descrestar a los incautos, a la sombra del nombre venerado de un caudillo irremplazable. De aquí parte la inmoralidad que muchos le atribuyen al famoso film. Y si acaso el público barranquillero asiste al estreno de esa cinta, quedara convencido de la verdad de nuestro aserto». Tenemos la seguridad de que las señoras de Barranquilla no asistirán a la función en que la película inmoral se exhiba»<sup>51</sup>.

El texto es una invitación abierta a boicotear la cinta, con aseveraciones directas que incluyen al gobernador, y se intuye que el periódico barranquillero venía escribiendo sobre la película de forma crítica mencionando las autoridades como ejes de censura para intervenir. Además, dos acciones son puestas en tensión, la del Teatro del Gral. Castro, que niega prestar su espacio para exhibirla, y la del Teatro Universal, que la proyecta. También tenemos la reflexión de otro personaje que asegura que la obra es «una enorme lata», escribiendo una línea que parece ser la expresión general del por qué el filme es visto con sospecha e inmoralidad en el uso de la imagen del general.

Es interesante reconocer que la tensión suscitada recae en la exhibición de la obra y lo que el público observó. El impacto sin lugar a dudas deviene de las posibilidades que tuvo la sociedad barranquillera para acceder a la historia desde los empresarios extranjeros, y la línea de boicot que seguro venía desde Bogotá por la familia del general Uribe y los dirigentes políticos que deseaban que ese acontecimiento no fuera retocado desde el cine con la brevedad del tiempo en que se hizo.

El segundo texto resalta con el título de «La película inmoral», su punto de programación es Cúcuta, en el Salón de las Quintas, y supuestamente después de que los Di Doménico han anunciado no exhibirla, obsesión a la cual, según el texto, no quiso ponerle coto el Alcalde:

Se da como excusa que a la película le han sido quitados los cuadros peores. Pero, en primer lugar, nosotros sabemos que en ella aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos a quien la Empresa les proporcionó la ocasión de explotar su delito pagándoles *50 dollars* para que se dejaran retratar. Y en segundo, aunque no hubiera otra consideración, queda la muy respetable, la que todo caballero tiene que respetar, de que la distinguida familia del Gral. Uribe ha pedido que no se siga exhibiendo la película. Verdad es que comercialmente, y si no fuera inmoral comerciar con cosas ilícitas, el argumento tiene escaso valor: pero moralmente, y teniendo en cuenta que el dolor de familia tan respetable debía ser sagrado, basta esa sola razón para que la película no sea exhibida. Pero hay otros detalles más deplorables todavía, sobretodo para nosotros los liberales. Es el primero, mientras que el Gral. Diego A. Castro, adversario político del muerto, cumple con el deber de hidalguía de respetar la súplica de la familia del General Uribe, y niega su Teatro para la exhibición, es en un salón, de propiedad de dos liberales, donde la película va ser proyectada. Contraste doloroso que lo deja a uno asombrado. Y es el segundo, que sin temerle a la indignación popular, se exhiba la efigie del Gral. Uribe, en las esquinas públicas, y en cartelones de réclame, ni más ni menos que si fuera al de un torero o de un cómico célebre. ¿Será que los Di Doménico creen cobardía la paciencia de todo un pueblo? Pues que anden con mucho, tiento, porque están equivocados»<sup>52</sup>.

50 «Los bogotanos y el drama», *El Tiempo* [Bogotá], 9 de diciembre, 1915, 5.

51 «La película inmoral», *El Cine Gráfico* [Cúcuta], 5 de mayo, 1916, 3. Artículo tomado de *El Liberal* de Barranquilla.

52 «La película inmoral». Dos pequeños textos complementan la edición de *El Cine Gráfico* del 5 de mayo de 1916. Primero, la que afirma que un grupo de jóvenes pretendió protestar frente a las instalaciones del Salón de la Quintas contra la exhibición de *El Drama del 15 de octubre*, la cual fue evitada por la policía sin mayores complicaciones. La segunda, firmada por Héctor Parías (Hipólito Pereira), anunciando la contestación de los Di Doménico en su revista de divulgación a los comentarios realizados sobre la obra, sin especificar temas, argumentos, críticas y respuestas.

El texto pone en consideración argumentos «validos» para seguir recalando la inconveniencia de su presentación: a pesar de los recortes en la película, es decir, de la edición de lo que consideraron los productores hería los sentimientos del público, el texto considera que allí todavía quedan en la memoria fílmica los asesinos en pose actoral y naturales, sumándole el dato económico de honorarios pagados. También se incluye la exigencia de la familia del general Uribe para que saquen de exhibición la cinta con ejemplo tácito vinculado al valor moral; la presentación de la obra en un teatro cuyos dueños son partidarios del liberalismo en comparación al caso de Barranquilla que evitó pasarla; finalmente, la exposición de la imagen como hecho notorio para publicitar *El drama del 15 de octubre* en paredes, esquinas y sitios de observación urbana capitalina, rasgo distintivo que podríamos comparar con otros criterios a los carteles pagados por diversas instituciones invitando a las exequias del líder liberal.



Imagen 9.  
Carteles invitando a las exequias del general Uribe. Eduardo Serrano<sup>53</sup>.

El texto entrega datos relevantes para ir dilucidando las razones de animadversión hacia la película. Uno de ellos, que a juicio puede ser el más importante, es la participación de Jesús Carvajal y Leovigildo Galarza en el docudrama, dándoles el estatus de actores centrales que devengaron un sueldo, mostrándose en poses determinadas guiados por la dirección, caracterizaciones que seguro despertaron la rabia y el desconsuelo de algunos partidarios, suscitando reclamos desairados y el retiro de la sala.

<sup>53</sup> Serrano, *Historia de la fotografía*.

El último artículo directamente referencia la relación de la empresa Di Doménico con los protagonistas de su obra, los cuales aparecían «de manera muy complaciente», anunciando que dicha película fue enviada a todo el país, y que pocas fueron las poblaciones que toleraron su exhibición sin protestas, prosiguiendo:

En Bogotá se preguntaba todo el mundo admirado como habían logrado los constructores de la **Films**, que los dos sindicatos se presentaran tan voluntaria y descaradamente a que se comerciara con sus imágenes. Todos sabíamos la respuesta negativa y grosera que Galarza y Carvajal dieron en repetidas ocasiones a algunos fotógrafos de la prensa que se acercaron a retratarlos.

¿A que pues se debía este cambio? He aquí lo que un chico de la prensa se propuso a averiguar y consiguió al fin: Los señores Di Doménico Hermanos y Compañía, dueños del Cinema Olympia, se propusieron llevar a las sábanas del Cine una reconstrucción, aun cuando imperfecta, del crimen del Capitolio. Al efecto fotografiaron los sitios principales del sangriento drama, y consiguieron la aceptación de algunas de las personas, médicos, etc, que intervinieron en el asunto.

Faltaba solo que los protagonistas dieran su asentimiento para quedar en la cinta ¿Cómo hacerlos? La prensa bogotana no había conseguido sino rotundas negativas. Pensaron entonces los señores Di Doménico que ofreciendo a Galarza y Carvajal alguna suma de dinero, conseguirían su objeto. Se dirigieron al Panóptico, y después de conseguir la correspondiente licencia con el Director del establecimiento, se pusieron al habla con los dos criminales. Después de iniciarles el negocio, convinieron en aceptarlo por al suma de 50 dólares.

Al día siguiente los empresarios del Cine se presentaron con sus aparatos y hallaron tanto a Galarza como a Carvajal trajeados con sus mejores ropas y arreglados de manera correcta.

Con gran facilidad y complacencia se prestaron a todas las posiciones que desearon los operadores. Terminaron tranquilamente sus cigarrillos y cumplieron a contentamiento el compromiso<sup>54</sup>.

El asombro suscitado por la aceptación de los asesinos del general Uribe de participar en la película es notable en la capital colombiana por las negaciones de los implicados en momentos en que la

<sup>54</sup> «Galarza y Carvajal explotan su triste celebridad – La película El drama del 15 de octubre- El proceso sube al tribunal», *El Cine Gráfico* [Cúcuta], 12 de mayo, 1916, 3. La palabra en negrilla corresponde al texto original. La última parte del artículo expone lo concerniente a lo jurídico, y el dinero pagado a los reos, el cual había sido consignado al síndico del presidio para luego ser denunciado por el fiscal de Juzgado Segundo Superior quien recomendó la retención de la suma y su traslado al Tesoro Nacional. Sin embargo, entró en pugna la recomendación ante la afirmación del Dr. Garzón que, según su opinión, los cincuenta dólares sí debían ser entregados a los victimarios del general Uribe.

prensa quiso entrevistarlos y retratarlos. Por lo tanto, el ofrecimiento monetario hizo el milagro y los señores Galarza y Carvajal se ofrecen con sus mejores trajes para obedecer los requerimientos de sus jefes filmicos. También descubrimos vía periodística que se hicieron registros del espacio público donde se dieron los hechos y que algunos personajes que fueron testigos del aciago momento participaron.

A propósito de la participación en la obra de un etcétera largo, surgen las siguientes preguntas: ¿cómo lo hicieron? ¿Con qué capacidades actoriales? ¿Solo fueron imágenes con su respectivo mensaje en placas intertextuales al estilo del cine silente? ¿Participaron los médicos que atendieron al general en sus últimos momentos, y en la autopsia? ¿Se prestaron las autoridades policiales y judiciales para recrear cómo fue la investigación? ¿Galarza y Carvajal fueron fieles en la acción de interpretar el ataque a Rafael Uribe Uribe? Estas son preguntas difíciles al no poder responderlas con la fuente filmica, únicamente con escuetos y pocos registros documentales de prensa y revistas que aportan al entusiasmo del investigador que interpreta, conjetura y concreta con la propuesta de identificar ciertos puntos históricos de una obra interesante, misteriosa y vanguardista de línea política, social y con visos dramáticos de fondo que ponían a la sociedad bogotana como eje acompañante.

En su breve y acucioso artículo sobre *El drama del 15 de octubre*, Leila El'Gazi<sup>55</sup> nos entrega otras pistas sobre su contenido y exhibición:

- Inicialmente nos indica que la cinta empezaba con el retrato del general, de esta particularidad agrega que «En Girardot fue disparado por mano desconocida un tiro de revólver sobre el retrato del extinto, impreso al principio de la película en cuestión»<sup>56</sup>, lo que para el investigador de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Rito Alerto Torres, simbolizó la doble muerte del autor, la física en el Capitolio, y la filmica ante el energúmeno asistente «de armas tomar».

- Después estaba la escena médica que exponía las atenciones quirúrgicas antes de morir, y que provocó en el público airadas reacciones.
- Se pasaban imágenes del entierro en el Cementerio Central de Bogotá, escenas filmadas por Vincenzo Di Doménico que mostraban «el féretro saliendo de la basílica para ser conducido al cementerio, el desfile del pueblo colombiano, los carruajes con coronas, los oradores pronunciando sus discursos ante la tumba, la policía, el ejército, las descargas de fusilería».
- Según la autora, la segunda puesta en escena exponía a Galarza y Carvajal, cuadros filmicos que muestran a los sindicatos en movimientos que ya hemos citado en páginas anteriores, y que debemos suponer se componían de poses directas en primer plano de sus rostros, y el asesinato con un actor en el papel del general Uribe.
- Por último, El'Gazi deja entrever que hubo una segunda parte de la película a la cual agregaron otras escenas, entre ellas imágenes de los homenajes rendidos a Uribe Uribe en el primer aniversario de su muerte, finalizando con la alegoría sobre la tumba, escena que hemos expuesto y que se relaciona como el único fotograma que existe de la cinta<sup>57</sup>.

La delgada línea entre realidad y ficción queda representada en la película de los hermanos Di Doménico: imágenes cotidianas de Bogotá con material filmico de obras noticiosas como los funerales del general; la presentación de personajes de la vida nacional y amigos del inmolado; los asesinos en el panóptico de forma natural, cotidiana y en plena actuación para mostrar su acción. Es realidad porque se baso en una historia reconocida de conocimiento general, ficción ante las posibilidades que desconocemos por las cuales pudo convertirse al mostrar algunos elementos por fuera del contexto de la vida pública nacional.

55 El'Gazi, «El drama del 15 de octubre».

56 Algunas referencias que la autora pone entre comillas aparecen sin la respectiva fuente.

57 El'Gazi, «El drama del 15 de octubre», 44.



Imagen 10.  
Multitud en los funerales del general Uribe. Eduardo Serrano<sup>58</sup>.

Políticamente in-correcta, la cinta marca un periodo de nuestra cinematografía que empezaba con rasgos únicos de representación de una sociedad particularmente entregada a los apasionamientos de orden partidista, tesis que los investigadores del crimen del general Uribe ponen en el verbo y en la escritura de sus informes, y los cineastas sobre el lienzo a través de las imágenes en movimiento<sup>59</sup>.

### En conclusión

*La gloria y el desastre de una película sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe marcó el comienzo tormentoso del cine en Colombia<sup>60</sup>.*

La película analizada ha buscado exponer los intrínquilos que origina una obra perdida y valorada de nuestro periodo silente por sus connotadas características de realización que podrían ser únicas en el mundo. Huérfanos de un patrimonio audiovisual que posibilite tener el acceso a muchas de nuestras realizaciones pioneras, nos vemos abocados a la reconstrucción histórica por medio de la búsqueda del dato perdido, o ya

relacionado para reinterpretar y posicionar nuevamente el objeto de estudio.

Cumplido en parte el objetivo, se espera que llevemos *El drama del 15 de octubre* a una red de conocimiento amplia para difundirla como cinta de características excepcionales en el panorama histórico y cinematográfico latinoamericano. Es un hecho de sangre política en el contexto de la vida pública que para 1914 disfrutaba de cierto apaciguamiento de los devenires guerreristas tan comunes en el siglo que lo antecedió.

Los pioneros, palabra tan común para referirnos a los primeros cineastas y exhibidores cinematográficos en Colombia, están representados en este caso por los extranjeros italianos de apellido Di Doménico, soñadores empresarios que pusieron sin temor su capital económico y cultural, arriesgando y comprometiendo su accionar con el séptimo arte en un solo acto, aquel que mostró cómo los colombianos se habían acostumbrado a solucionar parte de sus desavenencias e insatisfacciones políticas por medio de la violencia.

Moviéndonos por las bases de la historia, y acercándonos a las fronteras de la crítica del cine, encontramos en la siguiente reflexión un punto de relevancia para entender las consecuencias del boicot aplicado al *drama* que nos convoca:

Las fuerzas reaccionarias lograron lo suyo y por medio de las juntas de censura departamentales la película fue prohibida, y después destruida y olvidada, hasta convertirse ahora en una anécdota pintoresca y macabra a la vez. Porque lo que se prohibió entonces fue el cine como motor de progreso, como testigo y juez, y se le condenó al triste papel de ilustrador de la moral pública y las buenas y sanas costumbres<sup>61</sup>.

El posicionamiento que realiza Zuluaga sobre el cine como motor de progreso, testigo y juez, en que parecía el cine se encaminaba con el docudrama del 15 de octubre, es interesante desde el punto de vista práctico y artístico en el que los cineastas italianos se ubicaron para realizar su obra. En una sociedad tan conservadora como la de principios del siglo xx, el rollo fílmico de un asesinato debió parecer salido de los cánones «de la moral pública y las buenas y sanas costumbres» en las que, al final, se quiso encasillar

<sup>58</sup> Serrano, *Historia de la fotografía*.

<sup>59</sup> En Medellín se gesta otra película con el tema de Rafael Uribe Uribe en 1928, titulada *Rafael Uribe Uribe o el fin de las Guerras Civiles en Colombia (Caminos de Gloria)*, ficha técnica: 1928, Blanco y Negro, -35 mm.- Ficción, Silente. Exhibida el 10 y 21 de diciembre de 1928 en el Teatro Junín y Circo España de Medellín. Fue dirigida por Pedro José Vásquez, producida por Bolívar S.A. Véase: Duque, *La aventura del cine*, 231. La historiadora entrega datos relevantes sobre la realización de esta película y su puesta en escena, con información sobre su contenido. Igualmente revisar: Jorge Moreno G. y Rito A. Torres, *Largometrajes colombianos en cine y video* (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005), 30.

<sup>60</sup> Pedro Adrián Zuluaga, «El cine que no pudo ser», *Semana [Colombia]*, 31 de mayo, 2004, 138.

<sup>61</sup> Zuluaga, «El cine que no pudo ser», 139.

el cine que llegaba a las salas colombianas, y que, por solicitud de las juntas de censura, debía en sus contenidos ofrecer ciertos criterios de valores morales para el sentir educativo del ciudadano, la familia y la sociedad.

El proceso llevado en la propuesta de mostrar a Rafael Uribe Uribe por medio del cine, lo que ocasionó una de sus obras más polémicas con respecto a la censura, las críticas y el orden institucional, demuestra lo sensible que puede resultar transformar ciertos acontecimientos en productos de consumo cultural. Desde el presente sentimos la insatisfacción de no poder observar la película en sus partes centrales, contentándonos con una reconstrucción valorada por comentarios subjetivos de escritores que reseñaron la cinta en prensa y revistas del momento, movidos por convicciones políticas o de competencia, tal cual como ocurrió con *El Cine Gráfico* de Cúcuta.



Imagen 11.  
Revista que divulgó las noticias sobre *El drama del 15 de octubre*. *El Cine Gráfico* [Cúcuta], 1916<sup>62</sup>.

Sin embargo, también es una reconstrucción ficticia que deja escapar la imaginación sobre cómo pudo haber sido, y las manifestaciones individuales y colectivas del público ante las imágenes que presentaba a unos delincuentes en pleno acto criminal. Debieron escucharse vivas, aplausos, rechiflas, quejas y uno que otro conflicto llevado a las manos por las afinidades conservadoras o liberales.

Finalmente, en medio del gusto por el cine colombiano y sus historias recónditas, *El drama del 15 de octubre* despierta interés por ser anónima e irreconocible en su puesta en escena. Tal vez en el sueño del cinéfilo e investigador del

patrimonio audiovisual colombiano existe la pequeñísima esperanza de encontrar en algún sitio, cinemateca, bodega de películas, teatro olvidado o colecciones privadas los rollos suficientes que den cuenta de la historia de una película extrañamente fascinante, documental y certera en su contenido.

## Bibliografía

- Moreno, Sebastián. *El crimen del capitolio*. Bogotá: Tipografía Voto Nacional, 1940.
- Melo, Jorge O. «De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez, Republicanismos y gobiernos conservadores». En *Nueva Historia de Colombia*, editado por Álvaro Tirado Mejía. Bogotá: Planeta, 1989.
- Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1983.
- El Cine Gráfico*, [Cúcuta], 1916. Semanario, órgano de la Empresa del teatro Guzmán Berti y del Gran Cine Pathe, Imp. de «El Trabajo».

## Fuentes periódicos y revistas

- «El Crimen del 15 de octubre y el Clero». *El Domingo* [Bogotá], 26 de diciembre, 1915, 3.
- «Olympia, Aviso publicitario», *Revista Cinematográfica Ilustrada*, n.º 9-Serie 1ª (14 de agosto, 1915).
- «Se necesita un argumento». *El Tiempo* [Bogotá], 11 de febrero, 1915, 4.
- «El drama del Capitolio en el cine-Éxito de una película nacional». *El Espectador*, [Bogotá], 9 de noviembre, 1915, 3.
- «Galarza y Carvajal en el cine». *El Tiempo* [Bogotá], 23 de noviembre, 1915, 3.
- «Los bogotanos y el drama». *El Tiempo* [Bogotá], 9 de diciembre, 1915, 5.
- «La película inmoral», *El Cine Gráfico* [Cúcuta], 5 de Mayo, 1916, 3.
- Artículo tomado de *El Liberal*.
- «Galarza y Carvajal explotan su triste celebridad – La película El drama del 15 de octubre- El proceso sube al tribunal». *El Cine Gráfico* [Cúcuta], 12 de, 1916, 3.
- Galindo Cardona, Yamid. «Garras de Oro un Film Silente y político sobre la pérdida de Panamá». *Historia y Espacio*, n.º 20 (enero/junio, 2003).

62 Semanario, órgano de la Empresa del teatro Guzmán Berti y del Gran Cine Pathe, Imp. de «El Trabajo».

- Hugo Chaparro Valderrama. «Cine colombiano: 1915-1933: la historia, el melodrama, y su historia». *Revista de Estudios Sociales* 25 (2006): 33-37.
- Suárez, Juana y Ramiro Arbeláez. «Garras De Oro (The Dawn of Justice—Alborada De Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films». *The Moving Image* 9, n.º 1 (2009).
- Zuluaga, Pedro A. «El cine que no pudo ser». *Semana* [Bogotá], 31 de mayo, 2004, 138.
- Documentos electrónicos**
- Forero, Fabián. «El lecho del General Rafael Uribe Uribe». <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8470861>
- Caicedo G., Armando. «Clave 1914 Asesinato de Uribe Uribe». <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-191249>
- Otros**
- Abello, Luis Eduardo. *Espadas y corazones, biografía de Rafael Uribe Uribe*. Bogotá: Editorial Peñalosa, 1959.
- Alba, Gabriel. «Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano». *Signo y Pensamiento* 42, n.º XXII (2003): 95-111.
- Álvarez, Luis Alberto. «Historia del cine colombiano». En *Nueva Historia de Colombia*, tomo VI, editado por Álvaro Tirado Mejía, 237-268. Bogotá: Planeta, 1989.
- Alsina T., Homero. *Historia del cine americano 1 (1893-1930). Desde la creación al primer sonido*. Barcelona: Editorial Laertes, 1993.
- Anzola Samper, Marco T. *Asesinato de Rafael Uribe Uribe, ¿Quiénes son?* Bogotá: 1917.
- Aumont Jacques, Marie Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2006.
- Buenaventura, Juan Guillermo. «Colombian Silent Cinema: The Case of Garras de Oro». Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Kansas, 1992.
- Castaño Zuluaga, Luis Ociel. «Uribe Uribe, Rafael». En *Gran enciclopedia de Colombia, Biografías*. Bogotá: Circulo de Lectores, 1991-1993. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/uribrafa.htm>
- Duque, Edda P. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, 1992.
- El'Gazi, Leila. «El drama del 15 de octubre. Las 10 películas del siglo XX en Colombia». *Credencial Historia* 112 (1999): 44.
- Fundación patrimonio Fílmico Colombiano, Fundación Mapfre. *Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo [1915-1955]*, 2015.
- Grierson, John. «Postulados del documental». En *Textos y Manifiestos del Cine*, editado por Joaquín Romaguera I. Ramio y Homero Alsina Thevenet, 139-147. Madrid: Catedra Signo e Imagen, 1989.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- Mayolo, Carlos y Arbeláez Ramiro. «Secuencia crítica del cine colombiano». *Ojo al Cine*, n.º 1 (1974): 17-34.
- Moreno, Jorge y Rito A. Torres. *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2005.
- Mora Forero, Cira Inés y Adriana Carrillo. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.
- Nieto, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- Perozzo, Carlos; Renán Flórez y Eugenio Bustos T. «Rafael Uribe Uribe». En *Forjadores de Colombia Contemporánea*, 360-375. Bogotá: Editorial Planeta, S.A., 1986.
- Rodríguez Forero, Alejandro. *Asesinato del General Rafael Uribe Uribe, Vista Fiscal*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1916.
- Romaguera I. Ramio, Joaquín. Thevenet, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Catedra Signo e Imagen, 1989.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009.
- Zea Uribe, Luis. «Los últimos momentos del General Uribe Uribe». *El Liberal Ilustrado*, tomo III, n.º 1, 148-19. Bogotá: El Liberal Ilustrado, 1914.
- Zuluaga, Pedro A. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2007.

- Recibido: 12 de mayo de 2015
- Aceptado: 20 de junio de 2015
- Disponible en línea: 30 de marzo de 2016

#### Cómo citar este artículo

Galindo Cardona, Yamid. «Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915». *Memoria y Sociedad* 20, n.º 40 (2015): 243-264. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.rfar>