

Modernidad cinematográfica y revisionismo histórico en *El último montonero* (1962/1963) de Catrano Catrani

Cinematic Modernity and Historical Revisionism in “El último montonero” (1962/1963) by Catrano Catrani

Iván Morales*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Este artículo estudia *La fusilación* (*El último montonero*, Catrano Catrani, 1962/1963), que narra la deriva final de la montonera del Chacho Peñaloza. La película es un objeto extraño en la cinematografía argentina. No sólo por la manera de elaborar estéticamente el pasado histórico nacional sin recurrir a la épica, que había sido el modo dominante en el cine clásico; sino también por ciertas características singulares de su producción y circulación que la marginaron del relato historiográfico en torno a la modernidad cinematográfica argentina. En primer lugar, me enfocaré en la trayectoria del italiano Catrano Catrani y su productora independiente con la que se dedicó a filmar en distintas regiones del país. En segundo lugar, me detendré en el libro de cuentos que adapta la película: *La última montonera* (1955) de Félix Luna. El universo ficcional y la orientación historiográfica del texto proveen una base fundamental para que Catrani construya un relato antiépico que explora formas novedosas de la representación espacial y temporal de los acontecimientos históricos. Finalmente me centraré en el análisis de la película considerando el uso experimental del tiempo narrativo y del paisaje riojano.

Palabras clave: modernidad cinematográfica, Catrano Catrani, Félix Luna, Ángel Vicente Peñaloza, revisionismo histórico.

Abstract

This article examines “La fusilación” (also known as “El último montonero”, Catrano Catrani, 1962/1963), which portrays the final fate of the Chacho Peñaloza’s guerrilla fighters. The film is an anomaly in Argentine cinema. Not only because of its aesthetic approach to historical events that avoids the epic style dominant in classic cinema, but also due to certain unique aspects

* Argentina. Doctor en Historia y Teoría del Arte. Investigador del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y docente de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires y Montaje en la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Recibió becas de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y de la Comisión Fulbright. Escribió el libro *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios* (1933-1942).

of its production and circulation that have excluded it from the historiographical narrative of Argentine cinematic modernity.

Firstly, the article will focus on the Italian director Catrano Catrani's career and his independent production company, which filmed in various regions of the country. Secondly, it will discuss the short story collection that the film adapts: "La última montonera" (1955) by Félix Luna. The fictional universe and historiographical orientation of the text provide a fundamental basis for Catrani to construct an anti-epic narrative that explores novel forms of spatial and temporal representation of historical events. Finally, the article will analyze the film's experimental use of narrative time and the landscape of La Rioja.

Keywords: cinematic modernity, Catrano Catrani, Félix Luna, Ángel Vicente Peñaloza, historical revisionism

Introducción

Cuando finalizó el rodaje de *La fusilación* (*El último montonero*, Catrano Catrani, 1962/1963),¹ el suplemento cultural del diario *La Nación* publicó un artículo con fotos e información sobre esta nueva producción cinematográfica que narraba los últimos días de Ángel Vicente "Chacho" Peñaloza y su montonera. El autor comenzaba el texto con un repaso de las películas nacionales de tema histórico, desde ejemplos silentes como *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908), hasta grandes producciones de la etapa industrial como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) o *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). El recuento le servía como excusa para lamentarse de que "el tema histórico cayó en desuso, más aún en nuestro día, en que la preocupación de la gente de cine parece orientarse, cada vez más, hacia la realidad interior –densa y desgarrante, desde luego– del hombre actual" (*La Nación*, 24 de mayo de 1962).² La película de Catrano Catrani, entonces, prometía la revitalización de un género, cuya desaparición sería responsabilidad de las preocupaciones estéticas modernistas de los nuevos cines, que abandonaron la representación de los grandes asuntos históricos para recluirse en la interioridad subjetiva. En la misma dirección, ante la pregunta del periodista sobre los nuevos realizadores argentinos, el director declara que "ese movimiento de hombres jóvenes, con todas sus virtudes, que no corresponde negar, se consagra a analizar problemas sociales desde un punto de vista intimista. Se trata, sin duda, de una labor cinematográfica interesante, pero unilateral. Yo no creo que un tema nacional pueda expresarse a través de problemas psicológicos" (*La Nación*, 24 de mayo de 1962).

El diagnóstico inicial del periodista era correcto. El cine argentino había abandonado la representación del pasado histórico, así como también la narrativa criollista había

¹ La película tuvo un primer estreno, bajo el título *La fusilación*, en el Festival de San Sebastián de junio de 1962. El estreno comercial en Argentina se produjo en diciembre de 1963, con el nombre *El último montonero*. A lo largo del texto utilizaré este segundo título.

² *La Nación*, "Las sombras de la historia están otra vez en la pantalla", 24 de mayo de 1962.

perdido presencia en las pantallas.³ Sin embargo, la asunción de que *El último montonero*, por el solo hecho de representar episodios del siglo XIX, se distinguiría de las tendencias estéticas del cine moderno era errada. Al momento de escribir la nota, el periodista no tenía manera de saber, más allá del argumento, en qué consistía la película. Lo verdaderamente curioso son las opiniones del director sobre su propia película, cuya versión final estuvo lejos de evitar el intimismo que decía rechazar. Después del tardío estreno nacional, en diciembre de 1963, *Tiempo de cine*, una revista ligada a la renovación de la generación del sesenta, comenzaba la reseña de la película citando aquellas declaraciones de Catrani en *La Nación* (“no creo que un tema nacional pueda expresarse a través de problemas psicológicos”), con el objetivo de señalar que *El último montonero* hacía lo contrario: “Pese a ella, esta película dirigida por el propio Catrani ubica la acción entre los años 1860-1870, luego que la batalla de Pavón afirma la unidad argentina, y no se detiene en la Historia, sino en la situación espiritual de varios hombres” (*Tiempo de cine*, 1965: 59).⁴ La crítica es breve y más bien negativa, pero enumera una serie de rasgos de la película que la emparentan con los procedimientos estéticos de la nueva ola cinematográfica antes que con otras ficciones históricas clásicas como *La guerra gaucha*, cuya figuración de la historia del país y sus protagonistas es a través de la épica y la exaltación del coraje del héroe. De allí que *Tiempo de cine* señala que la acción ocurre “en el plano psicológico y no en el épico”, que el protagonista “recuerda sucesos de su vida, que el film visualiza y con los cuales trata de expresar su ansiedad interior”, o que abundan “las fotogénicas nubes, las flores en primer plano, la detención morosa en el paisaje” (*Tiempo de cine*, 1965: 59).

Tomando como punto de partida esta inadecuación entre las expectativas generadas por el asunto y la forma que finalmente adquirió la película, en este ensayo propongo estudiar *El último montonero* como un objeto extraño en la cinematografía argentina. No sólo por el modo de elaborar estéticamente el pasado histórico nacional sin recurrir a la exaltación heroica, lo cual la convierte un caso atípico; sino también por ciertas características singulares de su producción y circulación que la marginaron del relato historiográfico en torno a la modernidad cinematográfica argentina. En primer lugar, me enfocaré en la trayectoria del italiano Catrano Catrani. El director y productor de esta película fue un personaje secundario en la época del cine industrial, con una obra modesta y sin grandes títulos que trascendieron en el tiempo. Sin embargo, a comienzos de los años cincuenta, reinventó su carrera fundando una empresa propia con la que se dedicó a filmar en distintas regiones del país. Catrani ensayó un modo de producción descentralizado e independiente sostenido en la figura del director-productor, característico del tiempo en que los grandes sellos cinematográficos entraron en crisis. En segundo lugar, me detendré en la obra literaria sobre la que se basó Catrani para realizar su película: *La última montonera. Cuentos bárbaros* (1955), de Félix Luna. Este libro de cuentos, perteneciente a una etapa temprana en la carrera de quien se convertiría en un famoso historiador y divulgador, plantea una lectura revisionista de los años finales del Chacho Peñaloza en la que Catrani se apoya firmemente para llevar a cabo su versión cinematográfica. El universo ficcional y la orientación historiográfica del texto de Luna –un autor nunca mencionado como parte de la renovación literaria que se produjo en el cine de

³ Sobre el declive del criollismo en el cine, véase Bernini (2007: 66) y Suarez (2023: 303-307).

⁴ *Tiempo de cine*, “De lo nuestro...”, marzo 1965, p.59.

los años sesenta– proveen una base fundamental para que *El último montonero* construya un relato antiépico que explora formas novedosas de la representación espacial y temporal de los acontecimientos históricos. En esta dirección, finalmente me centraré en el análisis de la película considerando el uso particular del tiempo narrativo y del paisaje riojano. Si el modo de producción itinerante que practicó Catrani como productor independiente contribuyó a saldar la deuda visual con el resto del país que tradicionalmente tuvo el cine nacional (siempre centrado en Buenos Aires), en *El último montonero* hay además una operación experimental con el paisaje que lo libera de las necesidades convencionales de la narración.

De los grandes estudios a la producción independiente

Catrano Catrani llegó a Buenos Aires en el año 1938, junto a su esposa Vlasta Lah. Ambos habían estudiado cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, lo que les permitió insertarse rápidamente en la joven industria cinematográfica nacional. Él como director y jefe de los Estudios San Miguel, ella como asistente de dirección. La obra y la vida de cada uno recibieron escasa atención en las historias del cine. Catrani suele aparecer mencionado como un director de comedias correctamente realizadas. Era un cineasta de oficio que cumplía con su tarea sin grandes pretensiones artísticas, lo cual explicaría el poco interés de la crítica en analizar su obra. Lah, en cambio, fue la primera mujer en dirigir un largometraje sonoro en Argentina. A pesar de este acontecimiento disruptivo en una industria dominada por hombres, recién en la última década comenzó a generar interés historiográfico a partir de diversas lecturas feministas de la historia del cine. Su biografía continuó rodeada de imprecisiones durante varios años, hasta la aparición de la investigación de Candela Vey y Martín M. Pereira (2023), quienes a través de un exhaustivo trabajo de fuentes no sólo rescataron del olvido y el menosprecio la vida y obra de Lah, sino también ubicaron con mayor precisión la trayectoria del coprotagonista de la historia, su esposo.

Después de un período de adaptación e incertidumbre laboral, en el cual Catrani apenas realizó dos cortos documentales,⁵ entre 1942 y 1948, consiguió el puesto de jefe de los Estudios San Miguel. El cine argentino aún era una industria joven y el aporte profesional de los inmigrantes que provenían de cinematografías más experimentadas podía ser aprovechado por los estudios locales. Esta primera etapa significó el momento más estable de la carrera de Catrani y Lah. Aun con la crisis de celuloide que afectó la producción nacional, la pareja pudo establecerse en el país y él logró filmar sus primeros cuatro largometrajes.⁶ Sin embargo, la estadía en Estudios San Miguel estuvo signada por la inestabilidad que marcó al director a lo largo de toda su vida. Catrani abandonó el estudio antes que Lah, quien continuó trabajando allí durante tres años más. Vey y Pereira atribuyen el alejamiento a una pelea con el director gerente de los estudios (2023: 85), a

⁵ Recién llegado a Buenos Aires filmó *Praderas argentinas* (1938) para Argentina Sono Film y más tarde *Catamarca, Tierra de la Virgen del Valle* (1941) para Estudios San Miguel, con la que logró un premio a la mejor película corta de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina.

⁶ *En el último piso* (1942), *Llegó la niña Ramona* (1945), *Los hijos del otro* (1947), *Los secretos del buzón* (1948).

lo cual hay que sumar la profunda crisis económica que ya en 1947 sufría la empresa de Miguel Machinandierena (Kohen, 2001). Aunque también es posible pensar que se debió a cierta insatisfacción artística y profesional que de algún modo pareciera haber intentado corregir, pocos años después, a través de un proyecto personal.

A principios de la década del cincuenta, Catrani continuó su trabajo bajo el mismo sistema de producción, dirigiendo tres películas para tres estudios distintos –Film Andes, Estudios Mapol, Producciones Otto Lamm–,⁷ y en los últimos años del peronismo hizo tres cortometrajes de producción estatal. Pero hacia 1954 se produjo una suerte de giro en su carrera con la creación de Producciones Catrano Catrani. Esta iniciativa no fue un caso aislado en el campo cinematográfico argentino. El surgimiento de múltiples productoras independientes en la última década del cine clásico fue más bien un síntoma del estado crítico en el que se encontraba la industria, momento en el cual quebraron muchos de los grandes estudios y la producción se atomizó en distintos proyectos de corta vida que intentaron aprovechar los subsidios y créditos blandos que el Estado otorgaba a través del Banco Industrial.⁸ La particularidad del caso Catrani reside en lo que filmó y, al mismo tiempo, en las posibilidades que se le abrieron con este modo de producción autónomo.

Las cinco películas de la productora se filmaron fuera de Buenos Aires. *Codicia* (1955) en Misiones y en Paraguay, *Al sur del paralelo 42* (1955) en Santa Cruz, *Alto Paraná* (1958) en Corrientes, *Álamos talados* en Mendoza (1960) y *La fusilación (El último montonero, 1963)* en La Rioja. El desplazamiento geográfico en este ciclo de películas regionales resulta una rareza en un cine argentino excesivamente enfocado en Buenos Aires. No obstante, la iniciativa de Catrani podría ponerse en serie con una antigua demanda de ciertos sectores del campo cinematográfico que ya en la década del treinta exigían que la producción nacional (porteña) mirara hacia el interior del país. Una primera formulación programática de este reclamo fue impulsada desde las páginas de *Cinegraf*. La revista dirigida por el conservador Carlos A. Pessano, decididamente opositora al primer cine sonoro argentino y al mundo tanguero, urbano y popular que dominaba sus historias, puso en primer plano la necesidad de salir en la búsqueda de paisajes naturales que no estuvieran moralmente contaminados por los vicios de la ciudad (Morales, 2021). Con el mismo objetivo, pero sin ese sesgo ideológico y enunciado por una figura vinculada directamente a la práctica audiovisual, en 1939 Homero Manzi escribió, en su columna sobre cine del diario *El Sol*, el artículo “El paisaje argentino espera su puesto de primer actor en la cinematografía argentina”. Para Manzi era necesario que el cine saliera de la artificialidad del set de filmación y que le otorgara al paisaje natural un lugar central. Como ha analizado Nicolás Suárez (2023), el aporte de Manzi al cine criollista no sólo consistió en promover el rodaje en locaciones reales y escenarios naturales –*Nobleza gaucha* (1937)–, sino también en ampliar el paisaje visual (y sonoro) más allá de la pampa –*La guerra gaucha* (1942), *Su mejor alumno* (1944)–. La otra gran figura que abordó seriamente este problema fue Mario Soffici –*Viento Norte* (1937), *Prisioneros de la tierra* (1939), *El camino de las llamas* (1942)–, quien “se ocupaba de estudiar y recorrer [las locaciones] en la etapa de preproducción de sus películas” y consideraba al espacio filmico

⁷ *Lejos del cielo* (1950), *La comedia inmortal* (1951), *Mujeres en sombra* (1951).

⁸ Para profundizar, véase Posadas (1992) y Peña (2012).

“no como un componente aislado o puramente decorativo, sino como el centro alrededor del cual orbitan los otros elementos compositivos de la película” (Suárez, 2023: 148).

Catrani, aun siendo una figura mucho más marginal que Manzi y Soffici, puede insertarse en este linaje que ha buscado un sentido amplio de lo nacional en el interior del país. En sus películas, el territorio donde son filmadas y la cultura local son determinantes: la selva y el guaraní en *Codicia*; el frío extremo y el rompimiento del glaciar en *Al sur del paralelo 42*; el detective rural y las persecuciones en lancha de *Alto Paraná*. Si bien sus motivaciones son menos claras y sus películas son dispares tanto en la realización final como en la recepción crítica y de público, el contraste con su obra anterior es evidente y para el director este ciclo regionalista significó un quiebre definitivo. Librado de las imposiciones de los estudios para los que trabajó, Catrani pareciera haber encontrado un nuevo modo de producción que le permitió expresar de manera más personal sus ideas cinematográficas. A propósito del estreno de *Alto Paraná*, una reseña periodística reprodujo algunas opiniones de Catrani donde refiere a la inconformidad que sentía con las películas de la etapa anterior debido a la necesidad de trabajar con “temas más humanos”, y esto lo habría logrado por primera vez en *Codicia*, es decir la obra que inauguró su productora independiente.⁹ Una pista todavía más elocuente en torno a la concepción que tenía sobre las intenciones estéticas se encuentra en una carta enviada al crítico Jorge Miguel Couselo, una vez finalizado el rodaje de *El último montonero*. Allí afirma que “desde *Codicia*, *Alto Paraná* y *Álamos talados*, en la búsqueda de una línea cinematográfica que penetrara las relaciones entre el hombre y la amplia tierra que lo genera he tratado de expresar imágenes que tradujeran este sentido americanista [...] he tratado de alcanzar la forma que más se acercara al fin de mis ideas” (Carta de Catrano Catrani, 1962).¹⁰

Si bien ProduCCiones Catrano Catrani tuvo serias dificultades para mantenerse con vida, en un contexto convulsionado por el golpe de Estado de 1955 que implicó que una de sus películas –*Al sur del paralelo 42*– nunca se estrenara,¹¹ también le otorgó a Catrani ciertas posibilidades de retribución económica y consagración profesional difíciles de imaginar en su actividad como director de segunda línea de los Estudios San Miguel. *Alto Paraná*, de hecho, resultó un éxito de taquilla. Fue –junto a *El jefe* (Fernando Ayala, 1958)– la película más vista del año, recuperó el costo de producción y recibió un suntuoso premio del Instituto Nacional de Cinematografía (Di Núbila, 1959: 257). De hecho, con las ganancias que dejó, Catrani financió varios proyectos futuros, entre ellos, la ópera prima de su esposa *Las furias* (Vlasta Lah, 1960) (Vey y Pereira, 2023: 114). Por otro lado, *El último montonero*, que no había obtenido ninguno de los quince premios a la producción otorgados por el Instituto en 1961, fue una de las dos películas argentinas enviadas al Festival de San Sebastián de 1962 –junto a *Hombre de la esquina rosada* (René Mugica, 1962). Catrani participó de la Selección Oficial y ganó el premio a mejor director en el Concurso Hispano-Americano, compitiendo con *Pueblito* (Emilio Fernández, 1962) que consiguió el premio a la mejor película. Justamente, Catrani fue comparado por la

⁹ Véase *El Debate*, “Información sobre ‘Alto Paraná’, 27 de octubre de 1959.

¹⁰ Carta de Catrano Catrani a Jorge Miguel Couselo. Abril de 1962. Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”.

¹¹ En la Fundación Cinemateca Argentina se conservan las cartas sobre este litigio entre Catrani y las nuevas autoridades.

prensa española con el Indio Fernández, quizás uno de los mejores directores de la historia del cine global a la hora de elaborar cinematográficamente el vínculo entre el hombre y la tierra. A los cincuenta y dos años de edad, el cine de Catrini recibía un reconocimiento y una legitimación del campo cinematográfico impensados algunos años antes.

Félix Luna y el revisionismo histórico

Así como *El último montonero* raramente es mencionada en las historias del cine o en los análisis en torno al cine moderno, la obra literaria en la que se basa la película no aparece, ni siquiera lateralmente, como parte de la renovación literaria que marcó al cine argentino. En parte, esto es lógico: Félix Luna no es un escritor asociado al campo literario y mucho menos al universo cinematográfico. Los nombres importantes de esa transformación y modernización estética son los de Beatriz Guido, David Viñas, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, que hicieron dúos creativos con directores claves como Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Armando Bo, José Martínez Suárez, Manuel Antín, y cuya influencia fue decisiva por lo menos hasta mediados de la década del sesenta.¹² Sin embargo, el cine independiente de Catrini, en otro gesto que lo diferencia notablemente del cine industrial de los años cuarenta y su recurrencia a los textos clásicos de la literatura universal, también abrevó en nuevas fuentes literarias.

Gonzalo Aguilar (2005) señala que en el bienio 1957-1958 surgieron cuatro películas fundamentales de esa conjunción novedosa entre escritores y directores – *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958), *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957), *El trueno entre las hojas* (Armando Bó, 1958), *El jefe*– de las cuales se desprenden dos orientaciones predominantes: el cine urbano y el cine de la tierra. Aunque la obra de Catrini ha pasado desapercibida, sus películas podrían ubicarse en esta segunda tendencia, que “no es solamente el registro de territorios postergados; también es la contracara de una modernización urbana que se veía como amenaza de ciertos valores tradicionales” (Aguilar, 2005: 260). *Alto Paraná* es una adaptación de *Los casos de don Frutos Gómez*, del correntino Velmiro Ayala Gauna. En Álamos Talados, Catrini traspuso la obra homónima del escritor Abelardo Arias, quien además participó del guión junto a Antonio Di Benedetto, otro novel escritor mendocino en aquel entonces. Y, finalmente, *El último montonero* está basada en los cuentos de Félix Luna (nacido en Buenos Aires pero con fuertes raíces riojanas) que, por esos tiempos, todavía era un escritor e historiador relativamente desconocido. De hecho, en 1958 Bernardo Verbitsky escribió en la revista *Ficción* un artículo titulado “Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura”, en el cual realizaba una suerte de panorama crítico de la literatura argentina. Verbitsky cuestionaba que el campo literario girara hace años en torno a Eduardo Mallea, Manuel Mujica Lainez, Jorge Luis Borges, y sus detractores. No sólo criticaba la incapacidad de ampliar el canon con autores que fueron contemporáneos a estos, sino también con los valiosos autores nuevos que habían publicado recientemente. Entre ellos, menciona a Marco Denevi y *Rosaura a las diez* (estrenada en el cine ese mismo año). Y tiene un comentario muy elogioso para *La última montonera* de Félix Luna, un libro en el que “hay

¹² Para profundizar los vínculos literatura-cine en la crisis del sistema clásico y los inicios del cine moderno, véase Aguilar (2005) y Zangrandi (2023).

eco de historia y verdad humana; su estupendo cuento ‘La fusilación’ vale más que unas cuantas novelas juntas con las cuales se ha hecho ruido en tiempo reciente” (1958).¹³ Es decir, el cuento núcleo de la adaptación cinematográfica que llegaría algunos años más tarde.

En Catrani, entonces, hay una intención explícita de tomar autores argentinos emergentes y nunca llevados al cine, que poseían una obra arraigada en la tierra en la que nacieron y cuyo material literario le permitió expandir su universo estético, no sólo en lo relativo al registro del paisaje y los mundos representados, sino también a la narración. Porque si bien *Alto Paraná*, respetando el género de los cuentos populares de Ayala Gauna, se ajusta al modelo del policial y a una narración clásica; en *El último montonero* la perspectiva revisionista de Luna para narrar la montonera del Chacho Peñaloza pareciera invitar a Catrani a buscar formas cinematográficas modernistas a la hora de poner en escena ese pasado histórico y el discurrir de los pensamientos de los personajes.

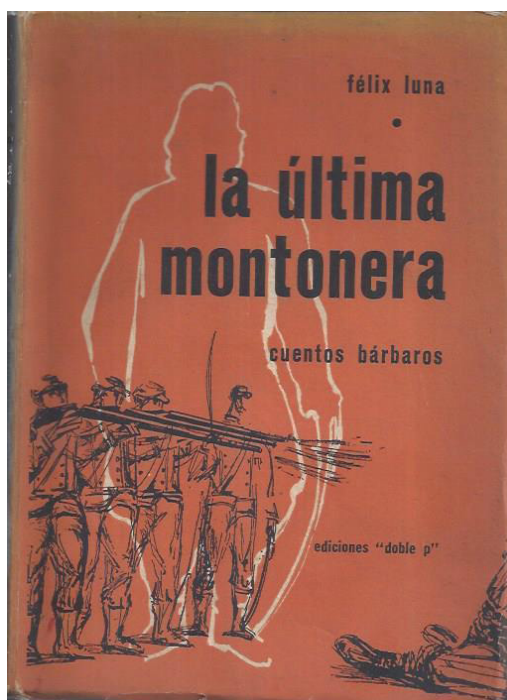


Figura 1. Tapa del libro.

Aunque la producción de Luna se remonta a la década del cuarenta, el primer libro que lo consagró como historiador fue *Los caudillos* (1965), sobre las biografías políticas de José Artigas, Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Ángel Vicente Peñaloza y Felipe Varela. A propósito de esta obra, Armando Raúl Bazán dice que Luna practicó un “revisionismo esteticista” porque “la preocupación por la síntesis literaria prevalece sobre la intención erudito-documental” (1982: 141). Omar Acha es más preciso y sostiene que Luna en realidad practicó un “revisionismo crítico pero encaminado hacia la conciliación

¹³ *Ficción*, “Proposiciones para un mejor planteo de nuestra literatura”, marzo-abril 1958, pp. 3-20.

de las partes” (2019: 17). Una “recuperación moderada de la tradición federal y no liberal” que se inserta en el linaje del revisionismo de corte radical, identidad política que había heredado de su padre. Sin embargo, tal vez el esteticismo al que refiere Bazán cobra otra operatividad si se observa la primera obra de ficción de Luna, más de una década anterior a la publicación de *Los caudillos*, en la cual hay una plena literaturización de ese mismo pasado histórico. Lo que verdaderamente importa en este caso, antes que el análisis científico de los acontecimientos, es el efecto estético. En todo caso, la perspectiva revisionista que se desprende de la obra no responde al método historiográfico sino a la capacidad de Luna para elaborar imágenes, sensaciones, emociones y pensamientos de estos últimos montoneros llanistas perseguidos por el gobierno nacional, y condenados al olvido o a la barbarie por el relato mitrista-sarmientino.

En rigor, el libro no trata sobre el Chacho Peñaloza, sino sobre la deriva final de su montonera después de la batalla de Pavón y la disolución de la Confederación Argentina. De Peñaloza sólo se narra su muerte en un poema (“Se moría el Chacho”), ubicado en la mitad del libro, que refuerza el carácter espectral de una figura presente en el recuerdo de los montoneros que habitan cada cuento. Los seis relatos (“El coronel Chanampa dando la cara al destino”, “Los motivos de Santos Guayama”, “La promesa”, “La fusilación”, “Volviendo, el hombre”, “Muerte en el Paraguay”) están protagonizados por personajes, reales y ficticios, que formaron parte de las huestes montoneras. Transcurren más o menos cerca de la muerte del Chacho y refieren a distintos episodios vinculados a la dispersión de sus hombres: el exilio en Chile, el retorno al hogar, la incorporación a la montonera de Felipe Varela, o el reclutamiento forzado para combatir en la Guerra de la Triple Alianza.

En ninguno de estos casos hay un enfoque heroico ni predominan las escenas de acción, como se esperaría de una ficción cuyo trasfondo histórico está marcado por batallas, enfrentamientos, asedios y persecuciones. Que el caudillo no sea el protagonista del libro es elocuente, pero además su única aparición sucede en plena agonía, a punto de morir. No hay acción sino reflexión. El monólogo interior en verso está introducido por el narrador que dice: “Entre el segundo y el tercer lanzazo / del Mayor Irrazábal / el general pensaba:” (43). En ese breve instante, Peñaloza se eterniza en la memoria del pueblo riojano: “Me matan, mas no saben que a mi nadie me mata / pues no soy una carne desgarrada que muere / sino un mito que el Llano de La Rioja dilata” (51) [...] “mis viejos huesos cesan, mas nace mi memoria” [...] “El hombre pasa y muere; la leyenda perdura. / Yo vivo desde ahora en coplas y consejas, / soy huésped de guitarras, materia de ternuras/ y de cuentos que cuentan a los changos las viejas” (52). Al mismo tiempo, Peñaloza acepta este destino e incluso se hace responsable: “Ahora siento que todo, por fin, ha terminado. / así nomás debían terminar estas cosas. / Es justo que tal sea. Mi ciclo se ha cerrado. / Ya acaban, ya el degüello, la sangre numerosa... / ¡Viejo rito del odio que en mi se perpetúa...!” (52). El revisionismo conciliatorio al que se refiere Acha se deja ver en las palabras que Luna pone en la conciencia de Peñaloza, quien no se victimiza sino que se reconoce como parte de una estirpe vinculada a la sangre. La continuidad del libro equilibra las responsabilidades. No sólo porque evidencia que después de muerto el líder la persecución a los gauchos montoneros no cesa, sino también porque Luna introyecta la duda en un capitán mitrista.

El relato inmediatamente siguiente al poema, “La fusilación”, está contado desde el punto de vista del capitán Miguel Gómez Azcuénaga quien, en 1967, debe escoltar a

un montonero de Varela hasta el pueblo donde será fusilado. Pero después de hablar con el prisionero, se cuestiona el sentido de la guerra: “¿Tanto terror les inspiraremos? ¿Qué barbaridades habremos cometido para que así nos teman?” (66). Incluso, le da validez a lo que le plantea el enemigo: “Tiene razón el hombre. No se va a ningún lado con esto. La sangre pide sangre. ¡Expedición pacificadora! Estamos sembrando la semilla de un odio tremendo. No tenemos derecho a catalogar a estos pobres hombres como bárbaros, sin apelación ni caridad, mientras nosotros nos atribuimos el usufructo de la civilización...” (67). Y antes de ejecutar la orden de ejecución, se lamenta: “Toda la vida tendré esta culpa comiéndome el alma” (68). El subtítulo del libro *La última montonera. Cuentos bárbaros*, que fue removido en ediciones posteriores, incluye también, entonces, a las autoridades nacionales.

La antiépica recorre todo el libro. Está presente en cada uno de los montoneros que protagonizan los cuentos, y se expresa a través del tono crepuscular de sus reflexiones y de una profunda conexión con la tierra, no como campo de batalla sino como parte constitutiva de estos personajes que están dejando de existir. Así, el Coronel Ceferino Chanampa (en “El coronel Chanampa dando la cara al destino”), para quien “dejar la patria era como si le arrancaran las entrañas (20), y quien es, en sí mismo, “la tierra, el paisaje, el cielo, las gentes, las cosas” (20), mientras escapa con sus tropas hacia Chile tiene “la sensación de ser un ciclo cerrado y que en ese instante estelar se completaba su existencia armoniosamente, auténticamente” (25). El coronel Santos Guayama (en “Los motivos de Santos Guayama”) medita largamente si tiene sentido matar a tres prisioneros hasta que tiene una visión reveladora: “él y sus montoneros eran como esas hojas que el viento barría desdeñosamente [...] él y todo lo que representaba era precario, endeble” (34). Entiende que “ellos, los montoneros, estaban ya de más” y por lo tanto “era absurdo matar a los vencedores” (36). El soldado Nolasco Ferreira (en “La promesa”), en un parate de la guerra debido al Tratado de La Banderita, vuelve a su rancho y lo único que quiere es “dialogar con el rescatado paisaje” (42). El montonero condenado (en “La fusilación”) ante la pregunta por su origen dice “mi pago es toda La Rioja” (61), y antes de ser fusilado, el capitán mitrista lo describe “con esos ojos achinados que se están bebiendo ansiosamente su paisaje para llevarlo retratado hasta la fosa” (69). Paulino Carrizo (en “Volviendo, el hombre”), viejo montonero que de niño conoció a Quiroga, fantasea desde Chile con su regreso a La Rioja para luchar junto a Varela: “¡Cómo se alegrarán los olivos y las viñas, cómo me recibirá a las risadas el Pujllay enharinado, cómo me abrazará el paisaje guiñándome el ojo redondo de la represa, pupila fija que está siempre mirando el cielo para ver si le llueve!” (81). Por último, el soldado Tránsito Argañaraz (en “Muerte en el Paraguay”), reclutado forzosamente para combatir en una guerra ajena y agonizando en un hospital de campaña, tiene la muerte más terrible porque “la vieja tierra no ampararía sus huesos. Lo extrañaría la sierra de Argañaraz y el viejo pimientito de su casa [...] No se pudriría bajo la arena calcinada de su pago, con los cardones velando su despojo como candelabros litúrgicos; se tornaría barro y fiebre bajo las palmeras extrañas” (94). En definitiva, cada uno de los cuentos está atravesado por telurismo profundo que ya se lee en el poema de apertura del libro –“Invocación”–, el cual funciona como elegía de los “espíritus errantes de la montonera pobre” (14) y evocación del territorio riojano.

Considerando esta perspectiva centrada en los montoneros riojanos, y atendiendo a las fuentes orales y populares en las que se basó Luna, *La última montonera* puede

pensarse también influenciado por lo que Ezequiel Adamovsky (2017a) estudió como “revisionismo popular”. Mientras que el revisionismo histórico, en su vertiente ortodoxa vinculada a la derecha nacionalista y antiliberal de los años treinta, reivindicó la figura de Juan Manuel de Rosas denostada por la historiografía oficial;¹⁴ Adamovsky indaga en “otras visiones del pasado generadas o transmitidas entre las clases populares con independencia de las que emanaban de ámbitos intelectuales” (2017a: 79), que reivindicaron al gaucho montonero antes que a caudillos como Rosas o, incluso, Quiroga. El criollismo tuvo un lugar central en este proceso ya que el protagonista del género, el gaucho matrero, estaba íntimamente conectado con el montonero y el caudillo federal. José Hernández, autor del *Martín Fierro* (1873), obra fundacional del criollismo, escribió tempranamente *Rasgos biográficos del General D. Ángel V. Peñaloza* (1863). Allí no solo exaltaba el heroísmo del Chacho sino también denunciaba a Mitre y Sarmiento como responsables de su asesinato. Esta “potencial analogía entre la vida del caudillo riojano y la del matrero perseguido [...] se actualizaría poco después en la pluma de Eduardo Gutiérrez”, en una serie de folletines editados desde 1886 donde la figura del Chacho se funde con un personaje ficcional como el de Juan Moreira (Adamovsky, 2017b: 33). Las apariciones de Peñaloza y sus montoneros en publicaciones populares se extendieron profusamente hasta mediados del siglo XX, mientras que en la historiografía, salvo casos aislados, no hubo lugar para ellos. El mismo Félix Luna, a propósito de sus primeras investigaciones históricas –*La Rioja después de la Batalla de Vargas* (1950)–, recuerda esta carencia:

En este trabajo yo pedía un poco de comprensión para esos paisanos que se alzaban atrás del Chacho o de Felipe Varela, que desertaban para no ser llevados a la guerra del Paraguay, que sólo sabían pelear porque habían vivido su entera existencia bajo el signo de la guerra, la devastación y el saqueo. Por entonces ya se manifestaba un movimiento de revisión histórica, pero estaba dirigido casi totalmente a reivindicar la figura de Rosas. Debo de haber sido de los primeros que, sin llegar a la exaltación de los montoneros, al menos trató de que se entendieran un poco mejor sus motivos [...] Yo volvería a retomar algunos de los personajes históricos de mi trabajo inaugural en mi libro de cuentos *La última montonera* (1955) y después, con más rigor, en *Los caudillos* (1965) (Luna, 1996: 58).

En la historia del cine argentino, la montonera de Peñaloza tampoco tenía lugar hasta la aparición de la película de Catrani.

¹⁴ Para profundizar sobre las complejidades y ambigüedades de esta corriente historiográfica, véase Cattaruzza (2003).

Montoneros contemplativos

El cambio de título de *La última montonera* a *El último montonero* sugiere la necesidad de concentrar en un sujeto individual lo que en el libro tenía una estructura coral y superpuesta. Ángel Vicente Peñaloza, a quien Luna no le dedica ningún cuento específico, en la obra de Catrani es un personaje concreto: ¿es el último montonero?¹⁵ Esto podría atribuirse a características propias de la estructura dramática del guión, que necesita de unidad de acción y de personaje para transponer la multiplicidad de los cuentos en una narración coherente. O a exigencias del espectáculo cinematográfico, que demanda un protagonista heroico con el que el público se identifique. Incluso, el cambio de título pudo haber estado motivado por una estrategia comercial, dado que, en 1963, cuando se estrenó la película en Argentina, se cumplían cien años del asesinato de Peñaloza y la lectura revisionista de ciertas figuras era una tendencia cada vez más en boga en todo el espectro ideológico.



Figura 2. Peñaloza contempla el paisaje antes de perdonarle la vida al unitario.

Pero Catrani no convierte a Peñaloza en un héroe épico ni en motor de la acción. Su transposición mantiene el enfoque histórico-ficcional que propone Luna. Si bien la secuencia inicial consiste en una adaptación de “Los motivos de Santos Guayama”, en la que el protagonista del cuento –el gaucho montonero y coronel Santos Guayama– es reemplazado por su caudillo, el Chacho Peñaloza (Juan Carlos Lamas); la sustancia y el sentido crepuscular se mantienen. A tal punto que Catrani pone en la voz de Peñaloza buena parte de lo que Guayama dice y piensa en la versión literaria. En el cuento, a través del uso del discurso indirecto libre, el narrador expresa las meditaciones de Guayama sobre si debía matar o dejar vivir a los prisioneros unitarios. En la película, el contenido es el mismo, pero la enunciación en tercera persona deja lugar a la primera persona a través

¹⁵ Es inevitable el vínculo con el título de la biografía de Peñaloza que escribió Domingo F. Sarmiento, *El Chacho. Último caudillo de la montonera de los Llanos* (1868), en la que justifica y capitaliza su involucramiento intelectual en el asesinato.

de recursos específicamente cinematográficos. Mediante un movimiento de cámara, el rostro de Peñaloza se encuadra en un primer plano cerrado que da lugar a lo que ahora es un monólogo interior materializado en la voz en *off*:

...Estos doctores, de corbatín y levita, tan devotos de ese librito, la Constitución, que para ellos es algo así como un San Nicolás bendito que los puede salvar de cualquier apuro, representan esa lejana, inaccesible jerarquía del Gobierno Nacional, a cuya voz se mueven ejércitos, se entrega dinero, se declara fuera de ley a la montonera. Hay otras cosas, compañeros, mucho más fuertes y estables que nosotros. Nosotros estamos sentenciados. Los sobrevivientes de la insurgencia estamos solo durando, demorando. Y yo, el general montonero Ángel Vicente Peñaloza, un bandido, el Chacho, tengo ya la muerte montada sobre mis espaldas. (Catrani, 1963)

En esa perífrasis de gerundio –“estamos solo durando, demorando”– podría explicarse toda la película, que hace de la dilatación temporal uno de sus principios constructivos y que ubica esta representación histórica más cerca del cine moderno que del cine clásico. Aunque Catrani incorpora al héroe montonero a su relato, ya no hay lugar para hazañas y victorias épicas. Esa posibilidad se clausura en los primeros minutos de la película, distanciando a *El último montonero* de películas como *La guerra gaucha* o *Pampa bárbara* que avanzan progresivamente hacia la concreción de grandes objetivos. Aquí, como en los cuentos originales y en el cine modernista, la acción narrativa se diluye, se distiende. En este sentido, la secuencia inmediatamente posterior al monólogo interior de Peñaloza irrumpe con los disparos de un cañón militar que derriba al caudillo de su caballo. En un gesto que transmite debilidad, se incorpora con ayuda de sus montoneros y sacrifica al caballo herido. Luego, vemos a la montonera marchar con un ritmo cansino. Se detienen en un claro, Peñaloza tropieza y un compañero lo asiste. El Chacho se para sobre una piedra y comunica a los suyos la rendición. Un joven se acerca, el caudillo lo mira, se quita la escarapela de su sombrero, se la entrega y, en una suerte de rito de pasaje, le dice: “Nolasco Ferreira sos coronel”.

Al finalizar este largo prólogo, la pantalla imprime el título *El último montonero*, estableciendo el punto cero del relato, que consiste en la historia adaptada del cuento “La fusilación”. En la versión de Catrani, el protagonista es Nolasco Ferreira (Romualdo Quiroga) varios años después de que Peñaloza lo convirtiera en coronel. Lo vemos andar a caballo maniatado y escoltado por el capitán mitrista (Aldo Mayo) hacia el sitio de ejecución. La narración presenta una organización no lineal en la que “La fusilación” es la columna vertebral sobre la que se van enhebrando los otros cuentos. El prólogo con Peñaloza fue un *flashback*, al igual que los distintos episodios que irá rememorando el montonero en su procesión. En estos recuerdos se transponen distintos cuentos del libro, que aquí funcionan como fragmentos de la vida de Nolasco Ferreira. El último montonero al que refiere el título, entonces, no necesariamente es Peñaloza, sino también este montonero desconocido.

Cada *flashback*, cada adaptación fílmica de los cuentos, relata una derrota y dilata el final inevitable: el fusilamiento. En el primer grupo de *flashbacks*, Catrani hilvana la

historia de “La promesa” con el poema “Se moría el Chacho”. Nolasco Ferreira regresa a su hogar y le promete a su esposa (Marcela López Rey) que no volverá a la guerra, sin embargo, el asesinato de Peñaloza lo obliga a unirse nuevamente a la insurgencia. Catrani pone en escena lo que en el libro está apenas evocado por un poema altamente estilizado y en el que se omite la parte más atroz de ese episodio histórico. No solo registra la lanza atravesando al caudillo, mientras en *off* se recitan los versos del poema. También filma el degüello en un plano detalle, que derrama la sangre sobre la tierra, y la posterior exhibición pública de la cabeza decapitada sobre una pica. Así, Peñaloza, el héroe, el líder, muere antes de llegar a la primera mitad de la película. El segundo grupo de *flashbacks* narra el fracaso de los nuevos levantamientos montoneros, y para ello Catrani junta los cuentos “El coronel Chanampa dando la cara al destino” y “Volviendo, el hombre”, que refieren al exilio en Chile. Aquí, Nolasco Ferreira es herido intentando cruzar la frontera, y su compañero fallece años después congelado en las minas chilenas, con la añoranza insatisfecha de volver a su tierra.



Figura 3. El asesinato de Peñaloza.

Esta imposibilidad de acción, que en términos históricos se debe al control de las montoneras federales por parte de la nueva conformación del Estado Nacional, en la versión cinematográfica de Catrani deriva en una elaboración estética particular que se vincula con la ruptura de los nexos sensorio-motrices (Deleuze, 1984) propia de la transición a la modernidad cinematográfica. Si los personajes están imposibilitados de

reaccionar en términos bélicos, o cuando lo hacen, advierten que es inútil, el único estado de existencia que les queda es el de la contemplación. Esta motricidad paralizada encuentra una síntesis narrativa y visual en el hecho de que el protagonista de la historia, con sus manos esposadas, no puede hacer nada más que recordar acontecimientos del pasado. Así como también en la imagen de Peñaloza abstraído en sus pensamientos, incapaz de condenar al prisionero. Pero, sobre todo, se expresa en la traducción audiovisual del lugar privilegiado que Luna le otorgaba al vínculo de los montoneros con el entorno natural. A diferencia de los soldados del ejército nacional que, como dice el cuento “La fusilación”, padecen el paisaje “siempre igual a sí mismo” (Luna, 1955: 55), y que en la película se los muestra afectados por la intensidad del sol; Nolasco Ferreira avanza sin signos de agotamiento, deteniendo su mirada con gestos de placer en una profusión de planos de la flora y la fauna de los Llanos. Porque, como se escucha en la voz en *off* espectral de Peñaloza: “Nosotros también somos la tierra, el paisaje, el cielo y las cosas” (1963).



Figura 4. La mirada de Nolasco Ferreira se pierde en el paisaje.

La figuración del espacio natural que lleva a cabo Catrani se puede vincular con el concepto de paisaje cinematográfico de Martin Lefebvre (2006). Si el escenario (*setting*) es el espacio donde suceden las historias (guerras, expediciones, leyendas, aventuras, etc.) y se vincula al modo narrativo, el paisaje (*landscape*) es su opuesto. Es el espacio liberado de los acontecimientos cuya actividad espectral predominante es el modo espectacular. Por supuesto, la historia de *El último montonero* no podría existir más que en el territorio riojano y, en este sentido, se sirve de él como escenario. Pero, a diferencia de otras películas de asunto histórico (y de otras películas regionalistas del mismo Catrani) donde predomina la representación espacial al servicio de la narración y la acción, aquí el espacio se manifiesta ampliamente como un paisaje liberado de las motivaciones diegéticas. En una película donde la inacción, o la imposibilidad de accionar, domina a un grupo social derrotado y en extinción (la montonera), Catrani ensaya una suerte de telurismo modernista demorándose sistemáticamente en largos planos generales y panorámicos que imponen su propia temporalidad. En la insistencia de inducir la expectación del paisaje, *El último montonero* parece sugerir que, pese a la derrota, la tierra permanecerá sobre cualquier contingencia histórica.



Figuras 5 y 6. Izquierda: Después del asesinato de Peñaloza, la mujer de Nolasco Ferreira mira a su esposo partir y perderse en el paisaje. Derecha: Con el punto de vista invertido, en el final, la mujer y su hijo observan a Nolasco Ferreira llegar al paredón de fusilamiento.

Consideraciones finales

Cuando se estrenó la película en Argentina, la recepción fue más bien negativa. Así como *Tiempo de cine* –quizás la publicación que por afinidad estética estaba más dispuesta a comprender las intenciones de Catrani– cuestionó que “no fija una posición ante el proceso histórico y no vigoriza su planteo intimista de los personajes” (1965: 59), los principales diarios, a la inversa, se irritaron por el marcado sentido de su interpretación de la historia. *La Nación* dijo que representa “el espíritu de las tendencias históricas revisionistas” y que “es evidente que prevalece la posición tendenciosa y parcial” (1963).¹⁶ *La Prensa* sostuvo que “en un intento de revisionismo histórico [...] se quiere demostrar que Sarmiento estaba equivocado, y que la civilización era mucho más bárbara que la barbarie”.¹⁷ Y *La Razón* se molestó por la deformación del personaje del Chacho (“no hay en sus decisiones esa fuerza impulsiva y siempre amenazante”), concluyendo que “es muy difícil hacer revisionismo cuando quien lo pretende no abrevó en fuentes más hondas” (*La Prensa*, 1963).¹⁸ *El último montonero*, entonces, fue evaluada por su perspectiva histórica antes que por sus atributos estéticos. La crítica del momento ignoró que ambos aspectos estaban íntimamente relacionados, que la búsqueda formal de Catrani exigía una elaboración cinematográfica de la historia distinta a la predominante en la primera mitad del siglo XX; así como también indagar en otras fuentes históricas y literarias. Sólo el diario *Crónica* ensayó una fuerte defensa de la película. Primero, publicó una reseña muy elogiosa que no sólo destaca sus virtudes estéticas (“pocas veces una cámara argentina bebió con tanta fruición un paisaje, un tema, un sentimiento”),¹⁹ sino también recuerda el desinterés del Instituto Nacional de Cinematografía al excluirla de los premios económicos

¹⁶ *La Nación*, “Evocación del levantamiento de ‘El Chacho’”, 26 de diciembre de 1963.

¹⁷ *La Prensa*, “‘El último montonero’”, 27 de diciembre de 1963.

¹⁸ *La Razón*, “Los últimos estrenos”, 26 de diciembre de 1963.

¹⁹ *Crónica*, “‘El último montonero’: estupendo documento de un momento argentino”, 27 de diciembre de 1963.

anuales, y reivindica el reconocimiento internacional en San Sebastián. Tres días después, en un segundo artículo, *Crónica* denunció la indiferencia del público con la película y el desprecio general al ser estrenada en una fecha desafortunada como el 25 de diciembre. El párrafo final, parece adivinar el destino que efectivamente tuvo *El último montonero* en la historia del cine: “A casi dos años de filmada, *La fusilación* tuvo el desprecio del instituto, debió peregrinar para conseguir su exhibición y, ahora, el olvido como premio al ingenio, al trabajo, a la honradez artística. Hechos como el que comentamos pueden llegar a convertir a directores cinematográficos en seres que se sumen a la indiferencia colectiva. (“La fusilación...”, 1963)”²⁰

Vista hoy, *El último montonero* se ubica en una zona de indeterminación dentro de la historia y la historiografía del cine argentino, por diversos motivos. Como película histórica y criollista, está desfasada. Llegó demasiado tarde al grupo de producciones que florecieron en la primera mitad del siglo y entraron en declive hacia el fin de los años cuarenta. Pero demasiado temprano para ser incluida en el resurgimiento del género que se produce en 1968 con el *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, el cual se extiende a la década siguiente con varias películas basadas en literatura decimonónica o ambientadas en el siglo XIX. Muchas siguieron el modelo inaugurado por *Martín Fierro*, cuya lectura de la historia es más bien esquemática y escolar. Otras, como *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973) y *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1978), ensayaron posicionamientos políticos explícitos y críticos a la hora de interpretar el siglo XIX.²¹ *El último montonero*, a pesar de cierto revisionismo moderado que distancia a Catrani del potencial crítico de Favio o Solanas, arriesga una propuesta estética que está más cerca de establecer puentes con la obra de estos directores antes que con *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968), *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969) o *Bajo el signo de la patria* (René Mugica, 1971).

En este sentido, en cuanto a su inscripción en el devenir histórico-estético de la cinematografía nacional, también presenta un estado liminal difícil de clasificar. Catrani es un director formado en la época de los estudios, representante del viejo cine, cuya obra nunca fue leída en términos autorales como ha sucedido con directores del estilo de Hugo del Carril o Mario Soffici. Sin embargo, sería un error vincular esta película al modo de representación clásico. No sólo por el tipo de exploraciones formales que analicé anteriormente y que Catrani nunca antes había intentado, sino además por la presencia de dos figuras novedosas en la película que la conectan con la renovación de los años sesenta. Ariel Ramírez, responsable del uso atípico y creativo del bombo y del charango en la banda sonora de *El último montonero*, pudo haber sido recomendado por Félix Luna, quien mantenía una relación laboral y de amistad con el pianista y compositor. Pero, a su vez, era una figura en ascenso dentro del folklore que ya había trabajado en *Los inundados* (Fernando Birri, 1962), una obra fundamental en la transformación del cine argentino hacia un nuevo realismo. El aporte de Ramírez en *El último montonero* es previo a la enorme popularidad que alcanzó con su *Misa criolla* (1964) y con el disco que acompañó al libro de Luna, *Los caudillos* (1965). Así como también antecede a su trabajo musical en *Martín Fierro* de Torre Nilsson, cuya banda sonora presenta una elaboración más convencional si se la compara con el grado de experimentación sonora de la película de Catrani.

²⁰ *Crónica*, “‘La fusilación’ y un público indiferente”, 30 de diciembre de 1963.

²¹ Sobre *Martín Fierro* de Torre Nilsson y este nuevo ciclo de películas históricas, véase Suárez (2023).

En segundo lugar, se encuentra la joven actriz Marcela López Rey, quien se había destacado en *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962), otra película central de la modernidad cinematográfica local con la que puede establecerse un hilo conductor. A simple vista, *El último montonero*, que transcurre en un ámbito rural y en un lejano pasado histórico, pareciera difícil de emparentar con el cine de la generación del 60, cuyo núcleo estético se compone del deambular urbano, la ruptura con el pasado, y la experiencia del tiempo presente. Pero, al mismo tiempo, la postura antiépica de la película de Catrani, la narración morosa, la exploración del espacio, el tono intimista, la introspección y el enfoque en la psicología de los personajes antes que en sus acciones, son puntos de encuentro muy elocuentes. Es como si el característico deambular existencial de los jóvenes porteños del cine moderno, que orbitan un contexto de orfandad política y desorientación generacional marcado por la caída de Perón y la falta de proyecto futuro, fuera trasladado por Catrani a los gauchos montoneros dispersos y sin un horizonte definido. Muerto el líder –el Chacho Peñaloza–, sólo les queda vagar sin rumbo por la aridez de la tierra riojana. Un espacio que ya no funciona como escenografía para la acción, sino que, como sucede con la urbanidad de la modernidad cinematográfica, se ha convertido en un paisaje que adquirió otra densidad espacial y temporal.

Bibliografía

- Acha, O. (2019). Félix Luna, historiador. En *Todo es Historia: la revista de cinco décadas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Adamovsky, E. (2017a). ¿Un “revisionismo popular”? Criollismo y revisionismo histórico en Argentina. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 10, 24, 77-96. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1110/686>
- Adamovsky, E. (2017b). El criollismo como canal de visiones críticas sobre la historia argentina (desde el Martín Fierro hasta c. 1945). *Anuario IEHS*, 32, 1, 25-50. <https://anuarioiehs.unicen.edu.ar/resumenes/2017/1%20El%20criollismo%20como%20canal%20de%20visiones%20cr%C3%ADticas%20sobre%20la%20historia%20argentina.html>
- Aguilar, G. (2005). En las vísperas de la narración. Escritores y guionistas del período. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1983*, Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bazán, Armando Raúl (1982). *La Rioja y sus historiadores*. Buenos Aires: Platero.
- Bernini, E. (2007). El lento final del criollismo. Dos usos de la literatura en el cine durante el primer peronismo. En G. Korn (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.

- Cattaruzza, A. (2003). El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas. En A. Cattaruzza y A. Eujanian (Eds.). *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Di Núbila, D. *Historia del cine argentino. Tomo II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Kohen, H. (2001). Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política. En C. España (Ed.). *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956, Vol. I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lefebvre, M. (2006). Between Setting and Landscape in Cinema. En M. Lefebvre (Ed.). *Landscape and Film*. Abingdon: Routledge.
- Luna, F. (1955). *La última montonera*. Buenos Aires: Beas ediciones.
- Luna, F. (1996). *Encuentros a lo largo de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Morales, I. (2021). *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Posadas, A. (1992). La caída de los Estudios ¿solo el fin de una industria?. En S. Wolf (Ed.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Suárez, N. (2023). *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vey, C. y Pereira, M. M. (2023). *Por ser mujer. La biografía de Vlasta Lah*. Buenos Aires: Ediciones del camino.
- Zangrandi, M. (2023). *Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.