

**Jornadas Interescuelas**  
**Departamentos de Historia**  
**Universidad Nacional de Catamarca**  
**2, 3, 4 y 5 de octubre de 2019**

**Mesa 118, CULTURA AUDIOVISUAL Y RELATOS HISTÓRICOS: POLÍTICA,  
EMOCIONES Y DISCURSOS**

**Coordinadores:**

Moira Cristiá (Conicet - IIGG, UBA)

Paz Escobar (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco)

Tzvi Tal (School of Audio & Visual Arts, Sapir College, Israel)

**Autores**

Laura Luján González

Pertenencia Institucional: Universidad de Morón

Correo electrónico: [gonzalez.lauralujan@gmail.com](mailto:gonzalez.lauralujan@gmail.com)

Mónica Graciela Mekler

Pertenencia Institucional: Universidad de Morón

Correo electrónico: [monicamekler@hotmail.com](mailto:monicamekler@hotmail.com)

PARA PUBLICAR

**Título del Trabajo**

“La Vida y Nada Más: La Conjura del Dolor a Través del Mármol”

**Palabras Clave:**

Guerra-Memoria-Reparación

**Abstract**

El tema de investigación centra su atención en las representaciones que el cine contemporáneo propone, al introducir el debate sobre la construcción de los imaginarios de la muerte, los mitos del pasado y la construcción de la memoria, durante los años posteriores a la Gran Guerra.

El 28 de enero de 1921, André Maginot, ministro de guerra, inaugura el monumento al soldado desconocido bajo el Arco del Triunfo de L'Etoile. Una llama en su honor que se ha mantenido ardiendo hasta el día de hoy. Este es el momento histórico en que se enmarca el film que será nuestro objeto de análisis. “La Vida y Nada Más”, en francés “La Vie Et Rien D'Autre”, un film dirigido por Bertrand Tavernier.

Producida en 1989 y estrenada en 1993, la película relata la misión del comandante Delaplane (Philippe Noiret), a cargo de la identificación de los soldados franceses declarados como desaparecidos durante el conflicto, circunstancia en que el estado francés proyecta construir un monumento dedicado al “soldado desconocido”. En ese contexto una mujer de alta sociedad busca a su marido desaparecido en la guerra. Conocerá al comandante Dellaplane, con quien establecerá una inquietante relación.

El objetivo central consiste en analizar los instrumentos que los diferentes actores sociales utilizan para controlar las redes sociales de poder, que configuran los imaginarios sociales sobre la muerte en los años de posguerra mundial. La hipótesis central es demostrar que la idea en torno a la muerte y su imaginario social es resultado de tensiones entre las diferentes vivencias de la guerra y necesidad de construir una memoria colectiva y reparadora durante la posguerra.

El film de Tavernier plantea además, una interpelación a los debates historiográficos desarrollados partir de la década de 1980, acerca de la construcción de la memoria histórica y su rol en el mundo académico.

### **“La Vida y Nada Más: La Conjura del Dolor a Través del Mármol”**

La ciencia histórica evoluciona constantemente cambiando o actualizando sus métodos. Ello dio como resultado la innovación constante en la diversidad de fuentes a analizar, como también en la forma de hacerlo. Desde hace 30 años el conocimiento histórico se vio sacudido por el surgimiento de un nuevo método a la hora de hacer historia y analizar el pasado: El relato cinematográfico.

Según Eric Hobsbawn “El cine iba a dominar y transformar todo el arte del siglo XX (...) Por primera vez en la historia la representación visual del movimiento se independizó de su realización inmediata y real” (Hobsbawn, 2007: 248). Desde la primera proyección de los hermanos Lumière en 1895, el cine ha evolucionado hasta transformarse en una nueva forma de fomentar y problematizar el debate historiográfico. Tuvo y tiene tanto éxito que obliga a una teorización de la relación historia y cine.

Caparros Lera sostiene que “El film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época.” (2007: 25) El primer especialista sobre este nuevo enfoque fue Marc Ferro, perteneciente a la Escuela de los “Annales”, precursora del estudio de la historia de las mentalidades. Dicha escuela, además, cuestionará el uso exclusivo del documento escrito como fuente indiscutible y máxima de conocimiento histórico, lo que acarreará una notable revalorización de otras fuentes de diversa procedencia, y favorecerá, a su vez, la investigación multidisciplinar de la historia. No es de extrañar, pues, que un historiador perteneciente a la misma, considerase el uso del cine como documento histórico. Robert A. Rosenstone propone directamente aceptar el cine histórico como una nueva forma de hacer historia.

Por lo tanto, de la misma manera que un libro de historia posee la huella de la época en que se escribe, inevitablemente toda película de cine histórico siempre habla del presente, de los intereses y las preocupaciones del momento en que ha sido rodada. Este texto audiovisual, documento histórico exclusivo del siglo XX, es fuente de

historia y discurso historiográfico a la vez. La historiografía norteamericana utiliza la palabra “historiofotía” para aludir al estudio de los discursos históricos audiovisuales.

Ya han pasado más de cien años de la Primera Guerra Mundial y el cine, casi al mismo tiempo, puso esas imágenes en la pantalla y aún hoy es tema de muchos films. El objetivo de este trabajo es, partiendo del film “La vie et rien D’autre”, en castellano, “La vida y Nada más”, analizar cómo la idea en torno a la muerte y su imaginario social es el resultado de tensiones entre las diferentes vivencias durante la guerra y la necesidad de construir una memoria colectiva y reparadora durante la posguerra.

En 1918, el 8 de noviembre, un movimiento revolucionario provocó la abdicación de Káiser Guillermo II. El nuevo gobierno firmaba el armisticio el día 11 del mismo mes. Bulgaria y Turquía lo habían hecho ya en septiembre y octubre respectivamente. El Imperio Austro-Húngaro se rindió a mediados del mes de noviembre. Terminaba la Primera guerra mundial.



Toda la sociedad europea había sido afectada. Más de 8 millones de hombres murieron en combate y 7 millones quedaron incapacitados. “Entre los países vencedores, Francia era el que parecía haber realizado los mayores sacrificios en pos de la victoria” (Briggs, 1997: 240). Perdió 1.385.000 hombres y fueron más de 300.000 los desaparecidos; 15000 kilómetros cuadrados fueron arrasados.

La Gran Guerra contó con un armamento que transformó los campos de batalla en zonas de absoluta devastación. Eran cotidianos los enterramientos en fosas comunes. Se

intentaba la identificación por todos los medios disponibles, pero era una tarea que se tornaba casi imposible en la época.

Las familias de los desaparecidos, con el apoyo de la Iglesia Católica, ya habían creado en 1915, la “Asociación por la Búsqueda de los Desaparecidos”, para lograr la localización e identificación de cuerpos. En 1916 surge en París la idea de honrar a un soldado que simbolizara a todos los caídos.

En varios países se pueden encontrar monumentos erigidos en memoria del soldado desconocido, con el objeto de honrar a los muertos que no pudieron ser identificados durante distintos conflictos bélicos. En general no albergan restos humanos, suelen ser meramente simbólicos; el *Landsoldaten* (soldado de infantería), en Dinamarca, es reconocido como el primero, construido en 1849.

La temática referida al “soldado desconocido” se torna importante en este período de posguerra, plagado de heridas y con un futuro incierto. Parte de la opinión pública francesa promovía la idea del duelo colectivo en torno a un cuerpo anónimo y simbólico. Esta idea también era sostenida por las altas esferas militares de la posguerra, aunque no todos verán con agrado la construcción del monumento. Para la derecha fue símbolo de un culto patriótico. Para la izquierda representaba la destrucción del individuo.

En 1918, el diputado Lebey propone a la Cámara crear una Comisión de Ceremonias y de Monumentos de Guerra, que retomará el proyecto del Monumento al Soldado Desconocido. Serán arduos los debates sobre el emplazamiento. El 10 de noviembre de 1920, se escogió el cuerpo de un soldado en un fuerte de Verdún, para su traslado a París. Al día siguiente, se celebra una ceremonia en la que el corazón de León Gambetta es depositado en el Panteón para celebrar el 50° aniversario de la Primera República. En esas circunstancias, el cuerpo del soldado después de recibir honores en el Panteón, fue enterrado provisionalmente en uno de los pilares del Arco de Triunfo. Ese mismo día, en el Reino Unido se llevaba adelante una ceremonia similar.

La sepultura en su ubicación definitiva, bajo el monumento, tuvo lugar el 28 de enero de 1921, con la presencia del ministro de guerra André Maginot. Representará a

los soldados franceses desaparecidos en la contienda. La fecha del 11 de noviembre, Día del Armisticio, fue instituida como fiesta nacional en Francia en el año 1922 para recordar a todos los muertos de la guerra y al año siguiente se encendió por primera vez, el 11 de noviembre de 1923, la llama de la memoria.

Este es el momento histórico en que se enmarca el film en cuestión, “La Vida y Nada Más”. Dirigido por Bertrand Tavernier, y producido en el año 1989, fue estrenado el 29 de enero de 1993. Relata la misión del comandante Delaplane (Philippe Noiret), a cargo de la identificación de los soldados franceses declarados como desaparecidos en la región de Verdún y sus alrededores, en particular en la zona de Gresencourt, donde un tren de la cruz roja había sido víctima de las minas alemanas, al atravesar un túnel. En estas circunstancias, el estado francés busca un cuerpo para que sea inhumado en el proyectado monumento dedicado al “soldado desconocido”.

El oficial se encuentra hastiado de la vida militar y no acepta concepto de soldado desconocido: “Un desaparecido puede estar muerto, vivo o mitad y mitad. Amputado, sordo, ciego o amnésico como ese, o ser tan solo un desertor. Y yo debo encargarme de todos. Los fotografío, los clasifico, investigo, busco. A veces consigo asociar un nombre y una cara y tenemos un desaparecido menos” Ese es su objetivo y no piensa abandonarlo. Irène de Courtil (Sabine Azéma), una dama de la alta burguesía parisina que trató a los soldados de la oficina de identificación de “imbéciles y animales” y cuyo suegro es senador, busca a su marido. Delaplane, al principio, la rechaza por desprecio a su soberbia y a las clases pudientes que ella representaba. También una joven, Alice (Pascale Vignal), busca a su novio desaparecido en Verdún.

El film presenta diversas situaciones relacionadas con las consecuencias del conflicto bélico: más allá de la muerte y la desolación, una descontrolada construcción de monumentos y la ambición por obtención de beneficios. Después de descubrir que el hombre buscado por cada una de las mujeres resulta ser el mismo, Delaplane decide guardar esa la información. El nacimiento de una relación amorosa entre él e Irène de Courtil, queda sin resolver mientras que es elegido el cuerpo «el soldado desconocido» que será llevado a París.

El período 1989-1991, período en que se produce el film en cuestión, ha sido descrito por historiadores franceses como "moroso", contraponiendo la mediocridad de

la política interior a los grandes acontecimientos de la exterior, pero el punto más relevante fue la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa. Pierre Nora sostiene que, en este periodo, se reavivó el interés por los estudios sobre la memoria. La historia busca revelar las formas del pasado. La memoria las modela de la misma manera que lo hace la tradición. Mientras que la preocupación de la Historia es poner orden, la memoria está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos.

Maurice Halbwachs planteó la posibilidad de hacer una sociología de la memoria, partiendo como una construcción personal desde el presente pero con una función social, ya que permite justificar representaciones del presente. En sus formulaciones clásicas sobre la *memoria social*, la distingue de la memoria individual y de la memoria histórica, constituida “en flujos de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (Halbwachs, 2005:102). La memoria social se constituye desde el colectivo, mientras que la memoria histórica es un relato individual producido desde el poder. Aquí encontramos el trabajo del historiador. Roger Bastide y Michael Pollak fueron continuadores de esa propuesta. Paul Ricoeur (1999) también se ocupó de la problemática de la memoria en su obra, pero en este caso analizada como un peso doloroso del pasado sobre el presente.

En el film, precisamente la guerra representaba un peso doloroso del pasado reciente sobre el presente de posguerra. Para el número sin precedentes de veteranos que volvieron a casa, la sensación de aislamiento y embrutecimiento que les provocaron sus experiencias de la guerra era opresiva. Un maestro vuelve a su cargo después de haber servido en el frente y manifiesta: “He perdido la costumbre, los niños casi me asustan” Como reflexiona el veterano que vuelve de la guerra en *Sin Novedad en el Frente*: “De repente me asalta una terrible sensación de extrañamiento. Soy incapaz de volver” (Briggs, 1997: 238). La vida no será igual. En la posguerra todo es distinto.

Más allá del triunfo, al finalizar la guerra todos han perdido. Imperaba la desolación y la muerte. Las imágenes reproducen a aldeas y campesinos tratando de volver a la normalidad en zonas arrasadas por la guerra y familias que se aferran a la esperanza de encontrar a los suyos. “Muestra a los hospitales de veteranos como una

suerte de limbo donde el tiempo parece haberse detenido para centenares de hombres heridos tanto físicamente como mentalmente. A modo de metáfora, Tavernier, al inicio del film, centra su atención en un oficial mutilado que pretende montar a caballo con grandes dificultades y que finalmente cae. En cierto modo, Francia, al igual que el resto de países beligerantes era también un país mutilado y dividido que a duras penas lograba permanecer sobre su montura.” (Pulido, 2007)

En todos lados se erigieron monumentos en memoria a los caídos. Esto beneficiaría a muchos escultores. Esta situación es representada con ironía, a través del personaje de Mercadot (Maurice Barrier), que expresa sin ninguna vergüenza: “Es la edad de oro, nunca visto desde los griegos, desde las catedrales. Hasta los peores escultores reciben encargos. Un monumento por pueblo. No damos abasto. “

Otros, ambicionan cobrar las indemnizaciones que el Estado otorga a los municipios según la cantidad de integrantes de la comunidad muertos en el conflicto. Hasta proponen cambiar los límites del pueblo para poder acceder a ellas y se lamentan porque todos los reclutados en el pueblo, volvieron. Las consecuencias de la guerra no han sido del todo malas para algunos o por lo menos intentan beneficiarse de ellas. Un grupo de soldados convaleciente, luego de leer en el periódico que Francia ha pagado en hombres el precio más elevado durante la contienda de exclama: ¡Hemos batido el record! ¿Qué creían esos teutones? ¡El record es nuestro! La mirada sobre la muerte comienza a tornarse distinta, adquiere otra dimensión para los que han sobrevivido.

El film tiene tintes románticos e irónicos al mismo tiempo que señalan claramente las diferencias y prejuicios sociales: el soldado que debería ser inhumano no podía ser ni británico ni americano; menos negro. Las mujeres no tienen capacidad para entender asuntos de negocios. También señala las bajezas de algunos políticos, que se jactan de su patriotismo pero han hecho tratos con el enemigo para proteger intereses económicos. Delaplane relata que un buque alemán, capturado por los franceses con un cargamento de níquel fue devuelto a su propietario. El senador, suegro de Irene es quien logro la negociación. A cambio los alemanes no bombardearon sus fábricas, que estaban en condiciones de ser puestas en funcionamiento en poco tiempo. La crítica a los sectores de poder está presente.

Como contrapartida describe crudamente los campos de batalla: “Centenares de cadáveres que se van descomponiendo. Ni un árbol. Charcos de donde sale un pié o una cabeza llena de moscas...Da miedo. Hay ratas” Desprecia profundamente a los altos

mandos, que han expresado con respecto al conflicto: “La guerra con su cara devastadora solo tiene la apariencia de la destrucción” Él se pregunta si un millón y medio de muertos solo tienen la apariencia de la muerte.

El film de Tavernier reconstruye la Francia de la primera posguerra, pero al mismo tiempo es testimonio del período histórico en que fue filmado, es fiel reflejo de los debates de la historiografía francesa sobre la memoria. “En este fin de milenio, los europeos, y en particular los franceses, están obsesionados por un nuevo culto, a la memoria. Como si estuviesen embargados por la nostalgia de un pasado que se aleja inevitablemente, se entregan con fervor a ritos de conjuración con la intención de conservarlo vivo” (Todorov, 2000: 25).

Siguiendo la línea presentada por B. Baczkó, el imaginario social es una categoría de representación colectiva, una idea de la sociedad global y todo lo que tenga que ver con ella. Los imaginarios son una invención cultural permanente y uno de los ejes centrales de ella son los modelos formativos. El imaginario social no debe ser considerado solamente como lo que la sociedad cree que es sino a lo que aspira ser (1992: 9). ¿Cómo se construiría un nuevo imaginario social sobre la muerte en este contexto? ¿A que debía aspirar la sociedad francesa? ¿Cómo conjurar el dolor y continuar con la reconstrucción?

Los dirigentes políticos y la cúpula militar buscaron el modo de no empañar la victoria. Pretendieron curar las heridas y evitar que las listas de fallecidos aumentara con la lenta identificación de restos humanos que eran hallados en los ahora campos de cultivo. Un superior le recrimina a Delaplane: “Solo le interesan sus estadísticas y sus números...Sus cosas.” Para él “los números son una cuestión de ética”. Los desaparecidos no importan y la muerte debía ser olvidada. La sociedad debía construir un nuevo imaginario sobre la muerte que permitiera terminar con el dolor.

Si la historia apunta a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca más bien, instaurarlo inmanente al acto de memorización (Candau, 2002: 1). Halbwachs distinguió entre la “memoria histórica”, que sería una memoria prestada, aprendida, escrita, pragmática, larga y unificada y la “memoria colectiva” que, por el contrario, sería una memoria producida, vivida, oral, normativa, corta y plural. Eludimos el

sufrimiento que puede causar la memoria tratando de no recordar lo que pueda herirnos. El olvido, en este caso, resulta activo. Tiene lugar sobre todo en el plano de la historia y de las grandes catástrofes históricas, en épocas de grandes pérdidas o de grandes masacres, como sucedió en Europa.

Esta película, por una parte cuestiona fuertemente la guerra y la masacre inútil de millones de personas y por otra, señala la necesidad de los sectores de poder de construir una memoria que involucra a toda la comunidad, una reconstrucción del compromiso, de un nuevo imaginario, del nosotros frente a la muerte. Se encuentra en el ejercicio de la memoria un sentido para la vida social. La búsqueda de la identidad colectiva. El recuerdo, o mejor dicho la construcción inventada de un recuerdo, que selecciona, oculta y re-semantiza los hechos, tiene una importancia sustancial en los procesos de construcción de una identidad.

Dice Francois Hartog “Hasta no hace mucho, el simple enunciado del término “Historia” (con mayúscula) valía como explicación: la “Historia” quiere, juzga, condena... Hoy, aunque de un modo diferente, la memoria se ha transformado en la palabra maestra que dispensa decir cualquier otra cosa: es un derecho, un deber, un arma. Duelo, trauma, catarsis, trabajo de la memoria, piedad, compasión, la acompañan. Hoy, en un cierto número de situaciones, se recurre a ella, no como complemento o como suplemento de algo, sino como reemplazo de la historia. Se la ha constituido como alternativa a una historia que, como se piensa de manera corriente, ha muerto...”

Durante los años 80, la temática de la identidad asociada a la memoria ha sido fundamental. Dada la crisis que pone en evidencia la deserción de los grandes relatos, la incertidumbre frente al futuro, recurrimos al ejercicio colectivo de la memoria (y no a la Historia al decir de Hartog) para resolver esa angustia y la construcción imaginaria de un pasado común para constituir un nosotros identitario. Este “giro hacia el pasado (museos, recuperación urbanística, moda retro,...) contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX”. (Huyssen, 2002: 13) Por eso desde la crisis de la modernidad asistimos al reinado del presente, y el ejercicio de la memoria representa una necesidad de otorgar sentido al mundo en el que vivimos, cargado de

incertidumbres. Como parte de este ejercicio se registra el conmemorar a héroes anónimos el culto a los muertos, la glorificación de sentimientos nacionalistas.

El ejercicio colectivo de la memoria cumple entonces una función vital "Por mucho que nuestra preocupación por la memoria sea un deslizamiento de nuestro miedo al futuro, y por más dudosa que nos pueda resultar hoy la proposición que afirma que podemos aprender de la historia, la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humana." (Huysen, 2002: p. 31).

“La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual - la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva. Ahora bien, guste o no, la mayoría de los seres humanos experimentan la necesidad de sentir su pertenencia a un grupo: así es como encuentran el medio más inmediato de obtener el reconocimiento de su existencia, indispensable para todos y cada uno” (Todorov, 2000: 26).

El film analizado es considerado un relato antibelicista y al mismo tiempo plantea como el imaginario social sobre la muerte es resultado de tensiones entre las diferentes vivencias de la guerra. “La muerte, indeterminablemente cierta, se presenta a la vida como una amenaza constante. El hecho de ser capaces de mantener esta insistente amenaza, deviene en angustia de muerte, pues presentifica la finitud de nuestra existencia” (Abt, 2007: 4). Conducía a un pasado que era necesario olvidar. Por sobre eso se antepone la necesidad de construir una memoria colectiva durante la posguerra. “La muerte como fenómeno social consiste en verla como un doble y penoso trabajo de desagregación y síntesis mentales, que sólo una vez concluido, permite a la sociedad, recobrada la paz, triunfar sobre la muerte” (Hertz, 1990: 102) Había llegado el momento de la reconstrucción.

Identidad, muerte, memoria y reparación. Para iniciar la reconstrucción de la nación era necesario olvidar a los muertos y transformarlos en héroes, es más, olvidarlos como individuos. Para volver a la vida cotidiana era necesario también olvidar el dolor de la muerte. Para aquellos que buscaban a los desaparecidos era necesario encontrarlos, aunque aquellas solo significaran la confirmación de la muerte. Los familiares no se

resignan. Dejan botellas con mensajes por si alguien encuentra a algunos de los suyos. Irene sostiene que tener la certeza de la muerte de su marido le ha generado paz.

En palabras de Delaplane “un desaparecido es un obstáculo, un muerto se enmarca, se cuelga en las oficinas de los directores, da prestigio”, no se resigna en la búsqueda de la identidad individual. Pero ya no se trata de los muertos y de quienes son. Se trata de que podrán hacer los vivos con la muerte. Un joven llega a gritar: “Me cago en ellos; yo estoy aquí”. Una madre que reconoce el cadáver de su hijo solo se pregunta porque no lleva su uniforme puesto. Ni siquiera es importante la victoria. Otros jóvenes sostienen “Vencidos...Vencedores. Lo que importa es seguir vivos” Todos han vivenciado la guerra, la muerte y la vida en la posguerra de manera distinta. Los soldados muertos han superado a la muerte, ya son héroes; los vivos pueden continuar.

En su obra, “Los lugares de la memoria”, Pierre Nora analiza los símbolos que unen a la nación francesa y define a la memoria como la instrumentalización del pasado en el presente, una narración mítica, enfrentada al concepto de historia, entendida como una narración crítica del pasado; “lo que hacía era vincular la memoria a la identidad y al poder, mientras que la historia elaborada por los historiadores era un proceso de conocimiento” (Michonneau, 2005: 2). Los lugares de memoria representan la construcción de una visión del pasado y esa memoria es fundacional. El soldado desconocido se transforma en un instrumento del poder político que construye esa visión. No es un individuo, sino un mártir que ha superado su propia muerte y a la muerte de un millón y medio de franceses.

En la ceremonia final, cuando un soldado debe elegir el cuerpo que será inhumado en el monumento, solo hay ocho de los nueve cuerpos esperados. Delaplane no ha cumplido con la orden y dice: “Me desconsuela lo que a ellos los tranquiliza, mandaron a la muerte a un millón y medio, pero de ahora en adelante solo se pensará en este. Este subterfugio es un escándalo”. Un subterfugio en la construcción de la memoria. Permitirá la construcción de una identidad colectiva y reparadora, dejando atrás la identidad individual. Será el símbolo del duelo de la nación francesa. Dice el escultor Mercadot “Todos quieren su soldado, su viuda, su pirámide, su mármol. ¡Mejor que un renacimiento! ¡Una resurrección! ¡Gracias a nuestros muertos!”

## **Bibliografía**

Abt, A. (2007), *El hombre ante la muerte: una mirada antropológica*, Uba, Buenos Aires, en [http://www.socargcancer.org.ar/actividades\\_cientificas/2006\\_hombre\\_ante\\_la\\_muerte.pdf](http://www.socargcancer.org.ar/actividades_cientificas/2006_hombre_ante_la_muerte.pdf) (Captura 16/06/2016)

Baczko, B. (1991), *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Bs. As.

Briggs, A. y Clavin, P. (1997), *Historia Contemporánea de Europa*, Crítica, Barcelona.

Caparrós Lera, José María, (2007). “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de Cine*. N. 1, Universidad de Alicante, España en <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11372#vpreview> (captura 25/06/2016)

Candau, J. (2002) “Memoria y amnesia colectiva”, Nueva Visión, Buenos Aires, en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Candau.pdf> (Captura 15/07/2016)

Halbwachs, M. (2005). “Memoria individual y memoria colectiva”. *Estudios* 16:163-187.

Hertz, R. (1990), *La muerte. La mano derecha*, Alianza, España.

Hobsbawm, Eric (2007), *La era del imperio (1875-1914)*, Crítica, Buenos Aires.

Huyssen, Andreas, (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE

Michonneau, Stéphane (2005) “Memoria e historia. Aspectos Conceptuales”, Seminario



Internacional sobre Memoria e Historia, Guatemala, en <http://myslide.es/documents/memoria-e-historia.html> (captura 20/05/2016)

Pulido, Ignacio, (2014) “La vida y nada más. Pesimismo de posguerra” en <https://elbarcodecrystal.wordpress.com/2014/04/09/la-vida-y-nada-mas-pesimismo-de-posguerra/> (Captura 04/07/2016)

Ricoer, P. (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Universidad Autónoma de Madrid, España, en [http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index\\_archivos/cursos/Paul\\_Ricoeur\\_La\\_Lectura\\_del\\_Tiempo\\_Pasado\\_Memoria\\_y\\_Olvido.pdf](http://200.95.144.138.static.cableonline.com.mx/famtz/smr/index_archivos/cursos/Paul_Ricoeur_La_Lectura_del_Tiempo_Pasado_Memoria_y_Olvido.pdf) (Captura 25/05/2016)

Silva, R (2012) Memoria e historia: entrevista con François Hartog <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n48/n48a10.pdf> (captura 17/03/19)

Todorov, T. (2000), “La memoria amenazada”, Paidós, Barcelona, <http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0111> (Captura, 26/06/2016)

<https://www.filmaffinity.com/ar/film251945.html> (Captura 31/07/ 2019)

### **Ficha Técnica**

Dirección: Bertrand Tavernier

Reparto: François Perrot, Maurice Barrier, Michel Duchaussoy, Pascale Vignal, Philippe Noiret y Sabine Azéma

Título n V.O.: La vie et rien d'autre

Año: 1989

Duración: 134 min.

Género: Drama

Color o en B/N: Color

Guion: Jean Cosmos y Bertrand Tavernier

Fotografía: Bruno de Keyzer

Música: Oswald d'Andrea

### **Premios**

1989: Premios BAFTA: Mejor película en habla no inglesa

1989: Premios David di Donatello: Mejor actor extranjero (Philippe Noiret). 2 nomin.

1989: Premios César: 2 Premios. 11 Nominaciones incluyendo Mejor Película

1989: Premio del Cine Europeo: Nominada Mejor actriz (Snezana Bogdanovic)

1990: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor película extranjera. 2 nom.