INTRAHISTORIA Y MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL EN *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (VÍCTOR ERICE, 1973). UNA VISIÓN DESDE MARÍA ZAMBRANO

JORGE VALLE ÁLVAREZ

1. MARÍA ZAMBRANO VISIONA *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (VÍCTOR ERICE, 1973) EN GINEBRA

Aunque le dedicara pocas páginas en el conjunto de su vasta obra, el cine ocupa una presencia amplia y constante en la vida de María Zambrano. La filósofa frecuenta las salas de proyección en todos los lugares en los que reside, al menos hasta que su salud se lo permite; conversa sobre las películas que ve con Gregorio del Campo, su novio en la adolescencia, o con su amiga cubana Josefina Tarafa, como se deduce de la correspondencia que mantiene con ambos[1]; se sirve tanto del cinema educativo durante su participación en las Misiones Pedagógicas como del cine propagandístico durante la Guerra de España, en la que se intensifica el firme compromiso que ha mantenido con el proyecto modernizador y democratizador de la Segunda República; se relaciona con directores italianos, como Adriano Zancanella, que le explican en persona los pormenores de la producción y realización técnica de películas; y asiste a los ciclos de cine programados por el Departamento de Cinematografía de La Habana en sus años cubanos, que enriquecen enormemente su cultura cinematográfica. Zambrano pertenece, en suma, a la generación que hace suyo el verso de Rafael Alberti «¡Yo nací con el cine, respetadme!» (2002: 229), y ella misma reconoce en *Delirio y destino* (1952), su obra más autobiográfica, que lo ama «apasionadamente» (2014a: 963).

Los tres artículos que escribe María Zambrano sobre el cine en los primeros años de la década de los cincuenta[2] se encuadran en la búsqueda de una nueva razón —a la que termina denominando «razón poética»— que satisfaga la necesidad que tiene todo ser humano de verse en espejos que le devuelvan un reflejo más íntegro de sí mismo que el que le ofrece el racionalismo. Todo el pensamiento de Zambrano se articula, en este sentido, como una crítica radical a la filosofía racionalista

occidental, a la que define con frecuencia como demasiado «ensimismada» y «abstraída», pues solo sabe pensarse a sí misma y ha olvidado que su función primordial no es otra que la de dotar al ser humano de verdades vitales que le permitan encauzar su existencia. La incapacidad de la razón filosófica-científica para captar en toda su heterogeneidad y complejidad las diferentes zonas de la vida humana —especialmente de aquellas que, para Zambrano, más la constituyen, como las esperanzas, los sueños o los sentimientos— empuja a la pensadora a buscar otros medios de visibilidad de lo humano, como la poesía, la pintura o el cine.

Una de las películas que más cautivan a María Zambrano y que, como se verá a lo largo del artículo, mejor ejemplifican esta capacidad del cine para permitir ver aquello que el racionalismo desdeña, es *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, el primer largometraje rodado por el director vasco. En el momento del estreno de la película, María Zambrano está viviendo la última etapa de su larguísimo y sufrido exilio en La Pièce, una pequeña localidad francesa en la zona del Jura, junto a su primo Rafael Tomero. Su querida hermana Araceli, de la que no se ha separado apenas desde que se reencuentran en el París recién liberado de 1946, ha fallecido un año antes como consecuencia de una aguda tromboflebitis. Los años en esta *ferme* ubicada en mitad del bosque son, pues, años de «soledad acompañada», como le gusta remarcar a la propia Zambrano, pues, a pesar de su aislamiento, recibe visitas constantes por parte de su círculo de amigos más estrecho, conformado por reconocidos cinéfilos, como Alfredo Castellón o Joaquín Verdú de Gregorio. Alejada de los grandes núcleos urbanos y con su estado de salud muy deteriorado, especialmente el sentido de la vista, Zambrano apenas puede frecuentar las salas de proyección.

Esto no significa, sin embargo, que mengüe el interés por el cine que ha mantenido durante toda su vida. Joaquina Aguilar, una joven traductora licenciada en Filosofía que, en ese momento, está ayudando a la Zambrano a editar los textos que conformarán, en 1977, *Claros del bosque* (2019a), la convence para desplazarse a Ginebra y visionar una película ambientada en la meseta castellana en plena posguerra (imagen 1). Zambrano asiste, así, a la proyección de *El espíritu de la colmena* y queda fascinada por tres motivos principales[3]: el primero, una poética cinematográfica muy cercana a la que ella misma ha desplegado a lo largo de toda su obra escrita; el segundo, una estrecha relación entre la biografía de Ana (Ana Torrent), la niña protagonista, y la suya propia; y el tercero, una visión de aquello que nunca ha podido ver: el exilio interior español. Dado que los dos primeros aspectos han sido ya estudiados en profundidad por José Manuel Mouriño en su documental *El método de los claros*, en este artículo se abordará de qué manera *El espíritu de la colmena* satisface la necesidad de conocimiento intrahistórico que reclama Zambrano sobre la historia reciente de España, y cómo contribuye también a cristalizar una memoria colectiva en torno a la experiencia republicana, de la que los exiliados son la huella más palpable, en un momento, además, en que la



Imagen 1. María Zambrano durante su exilio en La Pièce, Francia

nueva España democrática que está naciendo en la Transición corre el riesgo de olvidarla.

2. LA VISIÓN DE LA INTRAHISTORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL

La historia constituye uno de los principales centros sobre los que orbita el pensamiento de María Zambrano a lo largo de toda su carrera intelectual, desde su primer libro, *Horizonte del liberalismo* (1930), nacido de las preocupaciones de una filósofa fuertemente comprometida con la política de su tiempo, hasta su último artículo publicado antes de morir, «Los peligros de la paz» (1990), escrito a raíz de la Guerra del Golfo. La concepción de la historia que desarrolla Zambrano está indisolublemente ligada a su crítica al racionalismo que, aferrado a los hechos, olvida lo que queda por debajo de ellos. La filósofa rechaza entonces tanto la visión moderna de la historia como una marcha sucesiva de acontecimientos trascendentales y decisivos que avanza inexorablemente hacia delante, como el modo científico de historiar, que ha dejado en la oscuridad «a la vida cotidiana, a la que transcurre sin estridencias y forma la trama [...] sobre la cual únicamente se puede dibujar el trascurrir de la vida extraordinaria o el suceso trascendente» (2012b: 64). Así pues, toda historia cuenta, para la pensadora, con dos niveles, heredados, a su vez, de los que propone Francisco Giner de los Ríos: el nivel superficial de los hechos, del que se ocupa la historia en tanto ciencia, y el nivel profundo o intrahistoria, constituido por los sentires de los que no aparecen en los libros de historia, pero la sufren igualmente. Zambrano hace suya, así, la noción de intrahistoria de Miguel de Unamuno y la despliega en multitud de sus escritos, ya sea de manera latente o explícita (Bonilla, 2024: 17-18).

Dado que este conocimiento de la historia profunda no puede darse desde las coordenadas del racionalismo —causalidad, objetividad, claridad— por estar conformado por las esperanzas, las desesperanzas, los anhelos y los miedos de las vidas anónimas, este debe darse, para Zambrano, en «una actitud que recuerda en cierto modo la del espectador de una tragedia», como si fuese un «volver a vivir la vida de otro» (2022a: 254-255). El arte de la imagen en movimiento constituye, en este sentido, un documento histórico que apunta a los grandes acontecimientos y a lo que transcurre por debajo de ellos, y por ello la pensadora veleña ve en él un medio de visibilidad privilegiado de lo humano —no solo de la vida individual, sino también de la colectiva— que expresa la vida y los sentimientos sin analizarlos ni objetivarlos. Ningún otro arte es capaz de captar la realidad y la vida desde el realismo que aportan la objetividad fotográfica y la incorporación del tiempo a la imagen, aspectos que caracterizan al cine, como sostiene el teórico francés André Bazin (2021), ni de sumergir al espectador en un estado análogo al sueño en el que la conciencia se adormece y se entrega a la visión de una procesión de imágenes del pasado. El cine puede satisfacer, así, la necesidad de conocimiento intrahistórico que tiene toda sociedad, y hacerlo, además, en la manera en que reclama Zambrano, es decir, «entre la verdad y el sueño» (2022b: 720).

Por otro lado, las amplias reflexiones que Zambrano dedica a la historia en el seno de su obra le llevan a preguntarse también por la historia de España. La pensadora se forma en un contexto intelectual y filosófico que, desde la Generación del 98, ha hecho del problema de la decadencia española uno de los tópicos más frecuentes entre los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX;

EL CINE PUEDE SATISFACER, ASÍ, LA NECESIDAD DE CONOCIMIENTO INTRAHISTÓRICO QUE TIENE TODA SOCIEDAD Y, ADEMÁS, EN LA MANERA EN QUE RECLAMA ZAMBRANO, ES DECIR, «ENTRE LA VERDAD Y EL SUEÑO»

y mantiene una estrecha relación con España tanto en su juventud, como intelectual comprometida con la Segunda República, como durante su exilio, en el que seguirá escribiendo sobre el senequismo, las coplas de Jorge Manrique, el idealismo del Quijote, el blanco de los cuadros de Francisco Zurbarán, los romances de Federico García Lorca o las novelas de Benito Pérez Galdós, pues es ahí donde, para ella, reside la historia profunda del pueblo español. En este sentido, nadie como el escritor canario ha sabido expresar en una visión la intrahistoria de la España decimonónica:

> Lo que Galdós nos ofrece en su gigantesca obra es algo más que historia, porque es la historia entretejida con lo más cotidiano en los Episodios [...]. Nos da la vida del español anónimo, el mundo de lo doméstico en su calidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia. El historiador ha solido darnos el «hecho histórico» que, para ser considerado tal, requiere determinadas condiciones: tenía que ser considerado ante los ojos de quien lo estudiaba como decisivo y trascendente. La novela galdosiana muestra, en cambio, aquello de donde tales hechos proceden, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo (Zambrano, 2022c: 569-570).

Así pues, Galdós ofrece esa visión íntegra de los niveles de la historia que refiere Zambrano, pues «entreteje» los grandes acontecimientos de los que se ocupa el historiador con las consecuencias que estos tienen sobre las vidas de los sin nadie, las vidas que no son «decisivas» ni «trascendentes», pero sin las cuales la historia no está completa. A partir de los años setenta, cuando la idea de regresar a España es cada vez más remota y cuando ya ha asumido plenamente su condición de exiliada en La Pièce, el interés de Zambrano por la historia de su país se desplaza del siglo XIX a la historia reciente, a lo que ha ocurrido en España después de haberse visto obligada a abandonarla. A pesar de que esté enterada por las noticias de los periódicos y por los testimonios de amigos que han estado en España de la situación interior del país y de los acontecimientos que están marcando su discurrir político desde el final de la guerra, Zambrano no ha visto con sus propios ojos la miseria, el hambre, la desconfianza, el miedo, el silencio autoimpuesto, el dolor por el pérdida, la carestía o el cansancio de aquellos que se han visto obligados a exiliarse en el interior de la España de la posguerra. Desconoce, en suma, la intrahistoria del «exilio interior», término acuñado por el periodista y escritor Miguel Salabert, que define con las siguientes palabras:

> Porque el exilio interior no es ni una vaina literaria ni una ya ajetreada muletilla para uso de políticos o periodistas. Decía entonces, y digo ahora, que el exilio interior es, fue, una realidad histórica. Una realidad que, en sentido lato y como contrapunto a la España descuajada y peregrina del exilio, incluía y expresaba a la España aherrojada, cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas, es decir, incluía a todos aquellos españoles que resistieron pasivamente o cuya única forma de colaboración con el franquismo consistió en no luchar activamente contra él. [...] Exilio interior era constituirse en islotes dispersos; coger el petate y acampar a extramuros de la polis [...] comprarse un biombo y aislarse del mundo; responder con una fuga hacia dentro a la agresión que se nos infligía desde muros y periódicos. Exilio interior era, en dos palabras, el autismo social (1988: 11).

No es extraño, por ello, que *El espíritu de la colmena* cautivase tanto a Zambrano, pues la película le muestra en una visión, entre la verdad y el sueño, la intrahistoria del pasado más reciente de su país, las vidas «aherrojadas», «cautivas» y «marginadas» del exilio interior de las que habla Salabert, que encarnan los personajes adultos de la película de Erice. Aguilar debió de imaginar, sin duda, el impacto que las imágenes de la posguerra española podrían causar en la pensadora. Mouriño sostiene al respecto que la película sobrecoge a Zambrano no solo por ver reflejada su propia biografía en el espejo que constituye para ella el personaje de Ana, sino porque le revela «con tremenda claridad, con el tempo y el tipo de mirada

más adecuados, el otro margen de la fractura que ella misma protagoniza, el estado de las cosas en el lugar del que se hallaba forzosamente apartada» (2021: 85). Años antes de visionar *El espíritu de la colmena*, Zambrano describe así en su «Carta sobre el exilio» (1961) la realidad de los que se han quedado en España, «desprendidos del fluir de la historia», como ella misma:

> Al exiliado le dejaron sin nada, al borde de la historia, solo en la vida y sin lugar; sin lugar propio. Y a ellos con lugar, pero en una historia sin antecedentes. Por tanto, sin lugar también; sin lugar histórico. [...] Se quedaron sin horizonte. Y por muy en la tierra que estén, en la suya, donde se habla su idioma, donde pueden decir «soy ciudadano», al quedarse sin horizonte, el hombre, el animal histórico, pierde también el lugar en lo que a la historia se refiere. No sabe lo que le pasa, no sabe lo que está viviendo. Vive en un sueño (1961: 69-70).

Las imágenes de *El espíritu de la colmena* confirman estas palabras de Zambrano y amplían el limitado horizonte de visión que la filósofa posee del exilio interior. Aunque esté ambientada en un lugar y un tiempo concretos —en «Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940», como se lee en el primer plano que abre la película (imagen 2)—, sus personajes no tienen futuro ni horizonte, como refiere Zambrano en la carta mencionada. La primera aparición en la película de Teresa (Teresa Gimpera), la madre de Ana, la muestra escribiendo una carta a un hombre, probablemente su amante antes de que la guerra les separase, que expresa a la perfección ese habitar los márgenes de la historia que caracteriza también al exiliado interior:

> Aunque ya nada pueda hacer volver las horas felices que pasamos juntos, pido a Dios que me conceda la alegría de volver a encontrarte. Se lo he pedido siempre, desde que nos separamos en medio de la guerra. Y se lo sigo pidiendo ahora, en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir. Salvo las paredes, apenas queda nada de la casa que tú conociste. A menudo me pregunto a dónde habrá ido a parar todo lo que en ella guardábamos.



Imagen 2. En el primer plano de la película, se inserta un rótulo que ubica espacial y temporalmente la acción: «Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940…»



Imagen 3. Teresa escribe su carta teñida de nostalgia y desesperanza bañada por la luz asfixiante que entra por los ventanales con forma de colmena de la casa

> No lo digo por nostalgia. Resulta difícil volver a sentir nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años. Pero a veces, cuando miro a mi alrededor, y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizás con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida. Ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos. Las noticias que recibimos de fuera son tan pocas y tan confusas... Por favor, escribe pronto, que sepa que aún vives. Recibe todo el cariño de Teresa (imagen 3).

Seguidamente, la madre de Ana acude en bicicleta a la estación de ferrocarril a depositar su carta. Cruza miradas con un joven soldado que probablemente le recuerda a su amante perdido. El tren se pone en marcha y se lleva con él todas las esperanzas que ha depositado en esa carta que no llegará jamás a su destinatario (imagen 4). Teresa lo ha perdido todo en la guerra y ahora se ha convertido, como la propia Zambrano, en una «superviviente» que «no ha tenido la discreción de morirse» (2014a: 1052). El personaje de Fernando, el padre de la protagonista, que interpreta Fernando Fernán Gómez, está, asimismo, desprendido de la historia: apenas intercambia palabra con Teresa, pasa las horas cuidando de sus abejas, se adormece por las noches en su escritorio, sumido en un estado de apatía que solo sus hijas son capaces de espantar. Víctor Erice, un director que, como Zambrano, defiende el cine como herramienta poética de desvelamiento de la realidad y de visibilidad de lo humano (Arocena, 1996: 11-17), dibuja con su cámara una realidad que él mismo ha vivido:

> A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión (citado en Fernández-Santos y Erice, 1976: 68-69).

Erice expresa esa sensación de vacío y de ausencia, esa falta de horizonte de la que habla Zambrano, que ha caracterizado el mundo de los adultos y que él mismo ha percibido en su infancia, por medio de las ventanas de la casa donde viven los personajes, ventanas que imitan la forma hexagonal de una colmena y que los encierran tras los cristales en una luz cálida, pero



Imagen 4. Las esperanzas de Teresa desaparecen, como el tren, de su horizonte de visión



Imagen 5. Fernando abre la ventana para respirar un poco de aire, pero Erice lo coloca de nuevo detrás de la colmena

asfixiante (imagen 5). La colmena funciona, así, como una metáfora de la sociedad franquista de la posguerra, una comunidad que está alienada completamente, gobernada por una autoridad que se encarga del perfecto funcionamiento de las acciones de sus miembros e impide el ejercicio de su libertad (Cerrato, 2006: 68-69). El paisaje exterior, por otra parte, se corresponde también con el estado anímico de Teresa y Fernando; el cielo está siempre gris y nublado, las calles aparecen vacías, en ellas reina un silencio que solo rompen las voces de los niños que juegan desde la inconsciencia, al margen de las consecuencias



Imagen 6. El paisaje de Hoyuelos es gris, nublado y vacío, dominado por la sombra del franquismo



Imagen 7. Ana ayuda al maquis, a quien confunde con un espíritu

que la tragedia de la guerra ha provocado en el recóndito pueblo de Hoyuelos (imagen 6).

Por otra parte, *El espíritu de la colmena* permite, asimismo, a Zambrano acercarse a la realidad de los maquis, los soldados republicanos que, una vez finalizada la guerra, se ven obligados a malvivir escondidos, esperando el momento de ser atrapados y fusilados por los franquistas. Aunque el 1 de abril de 1939 el bando sublevado proclama el fin de la guerra, durante los primeros años de la posguerra surge una resistencia armada como resultado no solo de la derrota del ejército republicano, sino de la represión generalizada en los territorios sojuzgados, que obliga a multitud de hombres a habitar los montes o los páramos desérticos de la meseta castellana en una huida constante hacia ninguna parte para salvar su propia vida, sabedores de que ya no hay lugar ni tiempo para ellos en la nueva España franquista. Son «proscritos y extraños en nuestro propio país» para los que ha desaparecido «todo vestigio de vida política», pues viven «desconectados, aislados, solos», son «espectros» que se han quedado sin tiempo (Vidal Sales, 2002: 30-31).

Aunque Ana identifique al maquis (Juan Margallo) con un espíritu, por su ingenuidad y su incapacidad para explicarse quién es ese hombre y por qué se está escondiendo de los demás, Erice lo envuelve en un aura de misterio —el espectador, como la niña, no sabe quién es, cuál es su nombre, de dónde viene, cuál es su pasado más reciente— porque entiende, en sintonía con la descripción de Vidal Sales y con la que hace la propia Zambrano de los exiliados, que los guerrilleros republicanos son «espectros»[4], fantasmas que están en su propia tierra, pero que habitan un tiempo que ha dejado de avanzar para ellos, que se ha parado (imagen 7). Como también para Teresa o Fernando, el tiempo impuesto por la dictadura nada tiene que ver con la aceleración del tiempo propio de la democratización y modernización que trae la Segunda República. El ritmo de la película está en consonancia con esta atmósfera atemporal que envuelve todo el relato, pues las imágenes se suceden mediante fundidos encadenados, fluyen lentamente, pero no alrededor de un eje argumental claro y lineal que va desde el pasado hacia el futuro, sino que avanzan a golpe de revelaciones poéticas.

El único horizonte de esperanza que transmite la película reside en la inocencia de unas niñas que no han perdido, como se lamenta Teresa, la «capacidad para sentir de verdad la vida», pues no solo desconocen la cruda realidad que acaba de atravesar el país, sino que lo desconocen prácticamente todo. Tienen todo el tiempo aún por de-

lante, mantienen intacta su capacidad de asombrarse o emocionarse, se mueven por una avidez de conocimiento que, en los años de la posguerra en la España interior, la proyección de *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, James Whale, 1931) satisface plenamente, pues es delante de una pantalla de cine, y no en la barbarie de la guerra, donde Ana y su hermana Isabel entran en contacto por primera vez con el miedo o la muerte. Erice construye, entonces, su película desde la contraposición de dos tiempos distintos, acentuados, además, por el uso de la música de Luis de Pablo. Por un lado, el tiempo de los niños, que juegan, van al cine y se mueven al compás de una melodía alegre e inspirada en canciones infantiles, es un tiempo que mira al futuro. Por otro lado, el tiempo de los adultos, que apenas interactúan entre ellos y que se mantienen en silencio, sumidos en la nostalgia por lo que fue y dominados por el miedo a lo que vendrá, es un tiempo anclado en el pasado. Para ellos, no hay otro camino que el de la supervivencia en silencio y el de la asunción, como la propia Zambrano, de su condición de exiliados.

El espíritu de la colmena, «la película más silenciosa del cine español» (Sánchez-Biosca, 2006: 271), constituye, así, el retrato de una época y un lugar concretos que María Zambrano no ha visto ni conocido: el exilio interior de la posguerra, las vidas anónimas y ordinarias que conforman la intrahistoria de una España por la que la filósofa tanto se ha involucrado y que ha tenido que abandonar forzosamente. Lo hace, además, desde los ojos de una niña que no entiende muy bien lo que ve, que no razona sobre lo que está pasando, sino que se relaciona con ello desde el asombro, de manera ambigua, acercándose a la realidad, pero sin deshacer el misterio, desde una luz que no es la solar del racionalismo, sino una luz penumbrosa, más adecuada para captar el sentir de desesperanza que anida en los corazones de los exiliados interiores, como Teresa y Fernando, y con los que Zambrano debió de sentirse totalmente identificada.

3. LA CRISTALIZACIÓN DE LA MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR REPUBLICANO

El espíritu de la colmena es un ejemplo de cómo el cine, al contrario que la ciencia historicista, recoge la intrahistoria, pero también contribuye a rescatar el pasado para crear una memoria colectiva en el presente. La memoria tiene un papel central en la filosofía de María Zambrano, pues, para ella, es «la función de ver y de verse que el ser humano padece antes que ejercita», es lo que «íntimamente mueve el afán de conocimiento», es la «primera forma de visión» que actúa «como sostén y guía» de la persona y de la sociedad (2019b: 83-85). El pasado, lejos de presentarse diáfano, se muestra opaco y hermético, y, por ello, la memoria clarifica lo sucedido y alumbra un saber de experiencia imprescindible para que tanto la persona como la sociedad se conozcan a sí mismas. La historia no es solo narración de los hechos pasados, sino búsqueda de sentido a lo ocurrido que permita descubrir la razón de ser, tanto de lo que está pasando como de lo que está por venir. Así pues, la visión de la historia que Zambrano reclama no es únicamente la intrahistórica, que ofrecen las novelas de Galdós o *El espíritu de la colmena*, sino un conocimiento que sirva para desvelar el enigma que es todo pasado e impida que la vida de la persona y de la sociedad queden detenidas: «Es preciso volver la vista atrás, si se quiere seguir adelante. […] El saber acerca del pasado no es ya una curiosidad lujosa ni un ejercicio que pueda permitirse inteligencias en vacaciones, sino una extremada necesidad» (2015b: 571).

La rememoración de lo vivido, que María Zambrano defiende como primera forma de conocimiento, constituye una de las herramientas más utilizadas a lo largo de toda su obra, en la que tanto su pasado personal como el pasado reciente de la historia de España adquieren un papel protagonista. *Delirio y destino*, el libro en el que la pensadora mejor pone en práctica el ejercicio de la memoria, está escrito en 1952, más de diez años

después de los sucesos que relata, cuando ya ha pasado el tiempo suficiente para que Zambrano vea con claridad y unidad lo sucedido: «sólo se puede dar el conocimiento histórico cuando aparecen en profundidad y en unidad a la vez, como en el fondo de un lago transparente, los acontecimientos» (2014b: 395-396). En la presentación que escribe en 1977 para la nueva edición de *Los intelectuales en el drama de España* (2015a), Zambrano urge a España a recordar su pasado trágico en un momento en que está olvidándolo a propósito —equivocadamente, piensa ella— bajo la creencia de que solo así será posible la construcción de la democracia. En la Transición, cuarenta años tras el fin de la guerra y concluida la dictadura franquista, Zambrano cree que ya ha transcurrido el tiempo suficiente como para que la imagen del pasado de España se aparezca más diáfana y unitaria: «nos hace falta a los españoles [...] la imagen clara de nuestro ayer, aún el más inmediato» (2014c: 777-778).

EN LA TRANSICIÓN, CUARENTA AÑOS TRAS EL FIN DE LA GUERRA Y CONCLUIDA LA DICTADURA FRANQUISTA, ZAMBRANO CREE QUE YA HA TRANSCURRIDO EL TIEMPO SUFICIENTE COMO PARA QUE LA IMAGEN DEL PASADO DE ESPAÑA SE APAREZCA MÁS DIÁFANA Y UNITARIA

El recuerdo de la experiencia democrática republicana, que la filósofa vive como el desahogo de una esperanza colectiva compartida, puede, así, fecundar una nueva esperanza de convivencia en paz que, a pesar de las enormes discrepancias ideológicas y de los rencores enconados que separan a los ciudadanos y políticos españoles de los años setenta, les empuje a marchar juntos de nuevo como sucede en la proclamación de la Segunda República, que Zambrano siente como una aurora en la historia de una España que empieza por fin a despertar tras un largo letargo. Como otros intelectuales del momento, Zambrano participa de lo que el historiador y crítico cultural José Carlos Mainer ha denominado una «idea taumatúrgica de la República», compartida incluso por quienes, en pocos años, se alzarían en contra del nuevo régimen (1983: 277-278). La ilusión depositada en la Segunda República por sectores ideológicos muy diferentes se debe, para Zambrano, a que «en las horas de ensanchamiento de la historia» la distancia con el prójimo se reduce gracias a la esperanza, «pues es mayor la dimensión de nuestra persona, de nuestra alma que aparece ante el prójimo; emergemos junto con él» (2014a: 1020).

Aunque el sueño de la República deviene finalmente en pesadilla trágica, España está obligada a conocer el fracaso del proyecto colectivo y esperanzador de la Segunda República si quiere volver a «ensanchar» su historia en un momento decisivo como el de la Transición. Pero dado que para Zambrano la verdadera historia reside en los sentires y las esperanzas de las vidas ordinarias, la visión que la España de los años setenta necesita no puede ser ofrecida únicamente por la ciencia historicista, sino por el arte, la literatura y el cine del momento. Estos se imponen, así, «la tarea de analizar, desmenuzar y pasar el bisturí sobre los relatos asentados por el franquismo en una operación intelectual y ensayística» que Vicente Sánchez-Biosca denomina como «deconstrucción» (2006: 35). Erice, que comienza su carrera cinematográfica en esta misma década, afirma al respecto que toda película es «un hecho social» que «refleja la situación histórica en que se produce» ya que, «para bien o para mal, en ella nace y en ella encuentra su razón de ser» (1961: 56). Así pues, el cine de la Transición no puede escapar de las convulsas dinámicas sociales, económicas y políticas del momento, aunque las exprese de formas muy distintas.

El historiador de cine Magí Crusells, que defiende la capacidad del cine para mostrar «a los protagonistas de la historia en diferido», está de acuerdo con Zambrano en que «el conocimiento

del pasado nos hace entender el presente, aspecto que nos ayuda a construir un futuro mejor», pues «cuando perdemos la memoria, dejamos de ser nosotros mismos» y «un pueblo que no tiene memoria pierde la identidad» (Crusells, 2006: 11). Sánchez-Biosca es de la misma opinión; para él, las imágenes cinematográficas «poseen la plasticidad necesaria para convertirse en símbolos, fijar la memoria de grupos sociales, políticos o sectores de la población y, en colaboración con los relatos, servir de representación memorística» (2006: 25). El historiador se muestra, no obstante, crítico con la idea de que un cine que dé voz y figura a las víctimas pueda sustituir a la historia como ciencia a la hora de enfrentarse al pasado. La memoria colectiva que las películas cristalizan en los espectadores, aunque necesaria, entraña algunos riesgos, como «el consumo emotivo del documento [...] y la identificación entre testimonio y verdad histórica; dos corrupciones que amenazan con mistificar y dislocar nuestra relación con el pasado» y el olvido del espíritu crítico que debe mover a la historiografía (2006: 37).

Sin embargo, a Zambrano no le importa tanto reconstruir con precisión y exactitud científicas la historia como hallar el sentido que subyace por debajo de ella, y que, por estar ligado a la experiencia vital de quienes la han vivido, jamás podrá ser objetivo. La memoria que la persona y la sociedad necesitan sobre su propio pasado es una memoria construida, cambiante y subjetiva, lo que no quiere decir que no pueda ser compartida por la mayoría. No se puede obviar, por otro lado, que, en la Transición, Zambrano está hablando desde su propia condición de víctima, todavía en el exilio y sin perspectivas de un pronto retorno, que busca reconocimiento y reparación. Así pues, no solo necesita ver la intrahistoria española del exilio interior, sino que España la vea a ella misma y a sus compañeros de generación. *El espíritu de la colmena* le permite ver lo que nunca ha visto, pero también muestra al público español lo que desconocen, lo que no han querido ver —la cruda realidad del exilio, sea interior o exterior, que han vivido los que lucharon por la democracia— en un momento en que España se encamina de nuevo hacia ella.

CONCLUSIONES

Todo pasado que no termina de pasar se convierte en fantasma, y lo mismo podría decirse de quienes, como Zambrano, se convierten, tras el final de la guerra, en supervivientes condenados a vagar en un exilio interminable, sin posibilidad de arraigo en ningún sitio, sin reconocimiento por parte de su país. Mouriño afirma al respecto que el exiliado es «un fantasma en perpetuo retorno incumplido» que, «a falta del lugar que entiende como propio», está condenado a «un habitar sin reposo»; por ello mismo «mirar al exiliado, a ese objeto de mirada, es volver la vista a un pasado difícil de asimilar. Todo fantasma es un asunto del pasado que regresa porque no se halló solución a su conflicto» (2021: 84). En la misma línea, para Zambrano, los exiliados son «ánimas del purgatorio, pues hemos descendido solos a los infiernos, algunos inexplorados, de su historia, para rescatar de ellos lo rescatable, lo irrenunciable. [...] Somos memoria. Memoria que rescata. [...] Memoria de lo pasado en España» (1961: 69-70).

Para Zambrano, la figura del exiliado encarna lo mejor de una España injustamente aplastada: la de la generación «del toro», como le gusta referirse a la suya propia; una generación sacrificada por la historia a la que han robado la voz pero que necesita que se cuente su historia, que rompan «el silencio que envuelve a la inspiración asesinada» (2014a: 1028). *El espíritu de la colmena* cumple ese deber de reparación y reconocimiento que Zambrano exige a la España de la Transición, pues trae a la gran pantalla la experiencia de los exiliados y devuelve la voz a quienes la han perdido. La visión de la intrahistoria, entre la verdad y el sueño, que regala el cine es capaz también, pues, de deshacer espectros. Teresa, Fernando o el maquis, los exilia-



Imagen 8. Este fotograma de *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, James Whale, 1931) anticipa una de las escenas finales de la película



Imagen 9. Ana se siente fascinada por la visión de lo extraordinario que le regala el cine

dos interiores, son fantasmas condenados a habitar un lugar y un tiempo inhabitables al margen de la historia, fuera del foco de lo que se ve y se conoce. Pero al igual que el monstruo de Frankenstein traspasa la pantalla del cine para convertirse en una presencia poderosamente real a los ojos de Ana, el exiliado cobra forma y figura ante los ojos no solo de Zambrano, sino de los espectadores españoles (imágenes 8 y 9). *El espíritu de la colmena* satisface, así, tanto la necesidad de ver que tiene Zambrano como la de ser vista por una España que debe recordar la experiencia republicana y construir una memoria colectiva y compartida, si quiere fecundar la nueva experiencia democrática que está naciendo en la Transición. La película de Erice recoge, en suma, ese «mirar y ser mirado» que tantas veces refiere Zambrano a lo largo de su obra como condición intrínseca a todo ser humano y de la que, sin embargo, ha sido privado el exiliado. ■

NOTAS

1 Las cartas escritas a Gregorio del Campo pueden consultarse en Zambrano (2012a). La correspondencia con Josefina Tarafa, que no ha sido editada todavía, ha sido consultada en el Archivo de la Fundación María Zambrano.

2 Se referencian aquí estos tres artículos en su publicación original: Zambrano (1952a; 1952b; 1953).

3 A raíz del impacto que causa la película en Zambrano, Joaquina Aguilar media entre ella y Víctor Erice para que puedan intercambiar pareceres acerca no solo de la película, sino también de otros fenómenos, como la desacralización de la vida, que preocupan tanto a la pensadora como al realizador. Gracias a la mediación de Aguilar, Zambrano y Erice dan inicio a una relación epistolar. En la correspondencia entre ambos, que, desafortunadamente, no se ha conservado, cruzan elogios hacia la obra del otro, como recuerda el propio Erice en una entrevista para el documental *El método de los claros* (2019) de José Manuel Mouriño.

4 Para Jo Labanyi (2001), que ha estudiado en profundidad los fantasmas del pasado que pueblan la literatura y el cine españoles, hay diversas formas de enfrentarse a ellos (desde negarse a verlos, lo que implica negar la propia historia, hasta ofrecerles morada en el presente, lo que implica reconocer su huella). En una película como *El espíritu de la colmena* se apostaría por esta segunda postura: el maquis se materializaría como una aparición de un pasado desconocido en una cabaña abandonada y en ruinas, que la niña Ana percibe como prolongación de lo que ha visto recientemente en la pantalla de cine y que el espectador de la película percibe como una presencia del pasado que se vuelve poderosamente real en la pantalla de cine.

REFERENCIAS

Alberti, R. (2002). *Cal y canto (1926-1927)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

Bazin, A. (2021). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bonilla, A. B. (2024). *Misericordia*: apuntes filosóficos para una intrahistoria de la piedad a partir de textos de Miguel de Unamuno (1864-1936) y María Zambrano (1904-1991). *Interpretatio. Revista de hermenéutica*, *9*(1), 15-27. https://doi.org/10.19130/iifl.irh.2024.1/29W00XS022

Cerrato, R. (2006). *Víctor Erice: poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine.

Crusells, M. (2006). *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.

Erice, V. (1961). Sección crítica: «Siempre es domingo» de Fernando Palacios. *Nuestro cine*, *4*, 56.

Fernández-Santos, A., Erice, V. (1976). *El espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.

Labanyi, J. (2001). Coming to Terms With the Ghosts of the Past: History and Spectrality in Contemporary Spanish Culture. *Arachne@ Rutgers: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, *1*(1), 1-18. https://doi.org/10.14713/arachne.v1i1.7

Mainer, J. C. (1983). *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.

Mouriño, J. M. (Producción y Dirección) (2019). *El método de los claros*. España: José Manuel Mouriño/RTVE. Recuperado de https://www.rtve.es/play/videos/somos-documentales/otros-documentales-maria-zambrano-metodo-claros/5474502/

Mouriño, J. M. (2021). La visión en su cima: «El método de los claros». *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, *22*, 80-89. Recuperado de https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/385482

Salabert, M. (1988). *El exilio interior*. Barcelona: Anthropos.

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.

Vidal Sales, J.-A. (2002). *Maquis. La verdad histórica de la «otra guerra»*. Madrid: Espasa-Calpe.

Zambrano, M. (1930). *Horizonte del liberalismo*. Madrid: Nueva Generación.

Zambrano, M. (1952a). El realismo del cine italiano. *Bohemia*, *22*, 12-13, 108-109.

Zambrano, M. (1952b). Cine en la universidad. *Bohemia*, *49*, 23, 120-121.

Zambrano, M. (1953). Charlot o el histrionismo. *Bohemia*, *5*, 3, 137.

Zambrano, M. (1961). Carta sobre el exilio. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, *49*, 65-70.

Zambrano, M. (1990, 24 de noviembre). Los peligros de la paz. *Diario 16*, *279*, p. l.

Zambrano, M. (2012a). *Cartas inéditas (a Gregorio del Campo)*. Ourense: Linteo.

Zambrano, M. (2012b). Para una historia de la Piedad. *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, 64-72. https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/260744

Zambrano, M. (2014a). *Delirio y destino* (1952). En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2014b). El conocimiento histórico. La visibilidad. En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2014c). Amo mi exilio. En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2015a). *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*. En *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2015b). *Pensamiento y poesía en la vida española*. En *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2019a). *Claros del Bosque*. En *Obras completas IV*, tomo 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2019b). *Notas de un método*. En *Obras completas IV*, tomo 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2022a). *El hombre y lo divino*. En *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2022b). *España, sueño y verdad*. En *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Zambrano, M. (2022c). *La España de Galdós*. En *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

INTRAHISTORIA Y MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL EN *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (VÍCTOR ERICE, 1973). UNA VISIÓN DESDE MARÍA ZAMBRANO

Resumen

En 1973, María Zambrano se desplaza a Ginebra para visionar *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. La filósofa queda cautivada por la visión que ofrece la película de la intrahistoria reciente del exilio interior de España, conformada por la falta de horizonte vital y las desesperanzas que caracterizan a los republicanos que se vieron obligados a quedarse en el país. Por otro lado, Zambrano ve esta película en un momento, los años inmediatamente anteriores a la Transición española, en que rescatar la memoria olvidada del proyecto republicano, cuya huella sigue viva en las vidas de los exiliados, le parece imprescindible para fecundar la nueva experiencia democrática que está naciendo en España. Así, este artículo se propone analizar las imágenes de *El espíritu de la colmena* desde las nociones de intrahistoria y memoria que despliega Zambrano en su obra para determinar de qué manera el cine puede deshacer la condición de «espectro» que, para la pensadora, posee todo exiliado.

Palabras clave

María Zambrano; Víctor Erice; *El espíritu de la colmena*; Intrahistoria; Memoria; Exilio interior republicano; Razón cinematográfica.

Autor

Jorge Valle Álvarez (León, 1994) es doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, con una tesis doctoral titulada *Vida, tiempo y sueño: el cine como forma de razón poética en María Zambrano*. Asimismo, es doble graduado en Humanidades e Historia del Arte por la misma universidad. Ha realizado estancias de investigación en la Fundación María Zambrano y la Università degli Studi di Roma «La Sapienza», donde ha sido, además, profesor invitado. Sus temas de investigación se enmarcan dentro de la filosofía española e iberoamericana y, más concretamente, en el pensamiento de la Escuela de Salamanca y la figura de María Zambrano, así como en las relaciones entre la filosofía y la teoría cinematográfica. También es investigador del Grupo de Investigación Reconocido JANO (Historia de la Filosofía y Ontología Crítica), miembro de pleno derecho del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) y socio de la Asociación de Hispanismo Filosófico. Contacto: jor_valle@usal.es

Referencia de este artículo

Valle Álvarez, J. (2025). Intrahistoria y memoria del exilio interior español en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Una visión desde María Zambrano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 39-52.

INTRAHISTORY AND THE MEMORY OF INTERIOR EXILE IN SPAIN IN *THE SPIRIT OF THE BEEHIVE* (EL ESPÍRITU DE LA COLMENA, VÍCTOR ERICE, 1973): A VIEW FROM MARÍA ZAMBRANO'S PERSPECTIVE

Abstract

In 1973, María Zambrano travelled to Geneva to see Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*. The philosopher was captivated by the view the film offered of Spain's recent intrahistory, marked by the hopelessness and despair that afflicted those Spanish Republicans who had been forced to remain in the country as interior exiles. Zambrano saw the film just a few years before Spain's transition to democracy, at a time when she believed it was essential to recover the buried memory of the Republican project, whose imprint was still present in the lives of Spanish exiles, in order to build the new democratic project that would emerge in Spain in the late 1970s. The aim of this article is to analyse the images of *The Spirit of the Beehive* based on the notions of intrahistory and memory explored by Zambrano in her work in order to consider how cinema may be able to undo the "spectral" condition that Zambrano believed was the lot of every exile.

Key words

María Zambrano; Víctor Erice; *The Spirit of the Beehive*; Intrahistory; Memory; Spanish Republican Interior Exile; Cinematic Reason.

Author

Jorge Valle Álvarez holds a PhD in Philosophy from Universidad de Salamanca, with a doctoral thesis titled *Vida, tiempo y sueño: el cine como forma de razón poética en María Zambrano* ["Life, Time and Dream: Cinema as a Form of Poetic Reason in the Work of María Zambrano"]. He also holds degrees in Humanities and Art History from the same university. He has completed research stays at the Fundación María Zambrano and Università degli Studi di Roma La Sapienza, where he has also been a visiting lecturer. His lines of research encompass the areas of Spanish and Ibero-American philosophy, and specifically the ideas of the Salamanca School and the work of María Zambrano, as well as the connections between philosophy and film theory. He is also a researcher with the JANO Recognised Research Group (History of Philosophy and Critical Ontology), a full member of the Institute of Medieval and Renaissance Studies and Digital Humanities (IEMYRhd) and a member of the Association of Philosophical Hispanism. Contact: jor_valle@usal.es

Article reference

Valle Álvarez, J. (2025). Intrahistory and the Memory of Interior Exile in Spain in *The Spirit of the Beehive* (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973): A View from María Zambrano's Perspective. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 39-52.

recibido/received: 28.05.2024 | *aceptado/accepted:* 28.10.2024

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com