

**UNA GUERRA PARA HABLAR DE OTRA GUERRA: LA CENSURA FRANQUISTA ANTE
LOS QUE NO FUIMOS A LA GUERRA**

**A WAR TO TALK ABOUT ANOTHER WAR: FRANCOIST'S CENSORSHIP OF *LOS QUE
NO FUIMOS A LA GUERRA***

Alejandro Acosta López

Universidad Carlos III de Madrid-IPOLGOB

alacosta@hum.uc3m.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0542-6011>

Resumen

La división ideológica entre aliadófilos y germanófilos a razón del estallido de la Primera Guerra Mundial fue uno de los episodios de polarización más significativos de la España del primer tercio del siglo XX. *Los que no fuimos a la guerra*, basada en la novela de Wenceslao Fernández Flórez, recordó al espectador esa discusión en la España del «Desarrollismo». El director, Julio Diamante Stihl, entendió que con su adaptación podía ganarse la permisividad de las autoridades y al mismo tiempo reflejar de manera crítica dos Españas enfrentadas. No obstante, pese a que del contenido de la película no se infería una crítica directa al régimen franquista ni se aludía explícitamente a la guerra civil, las autoridades censoras obstaculizaron y desmerecieron el film, posiblemente contemplando la militancia de Julio Diamante por encima de otras consideraciones artísticas.

Abstract

The ideological division between Alliedophiles and Germanophiles due to the outbreak of the First World War was one of the most significant episodes of polarisation in Spain in the first third of the 20th century. *Los que no fuimos a la guerra*, based on the novel by Wenceslao Fernández Flórez, brought this discussion to the viewer in the Spain of «Desarrollismo». Its director, Julio Diamante Stihl, understood that with his adaptation he could win the permissiveness of the authorities and critically reflect two opposing Spains. Nevertheless, despite the fact that the content of the film was not directly critical of the Franco's regime, nor did it explicitly allude to the Civil War, the censorship authorities hindered and demeaned the film, possibly because they considered Julio Diamante's militancy to be more important than other artistic considerations.

Palabras clave

Aliadófilos; germanófilos; Primera Guerra Mundial; franquismo; censura; Julio Diamante.

Keywords

Alliedophiles; Germanophiles; First World War; Francoism; censorship; Julio Diamante.

1. Introducción. Aliadófilos y germanófilos, o las dos Españas ante la Primera Guerra Mundial

En primer lugar, para comprender el significado de la polarización que expone en la pantalla la película *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1962), conviene una reflexión introductoria sobre el impacto ideológico de la Gran Guerra en España. Muy a diferencia de lo que ha ocurrido en el mundo del cine, en la producción historiográfica española la trifulca ideológica entre aliadófilos y germanófilos viene siendo una de las dimensiones más conocidas y reconocidas alrededor del impacto de la Primera Guerra Mundial en la sociedad española. En este sentido, numerosos trabajos se han ocupado del papel de los intelectuales. En el marco de la *guerra europea*, los intelectuales vieron una ventana de oportunidad para trasladar con mayor energía su compromiso cívico-político (Díaz Plaja, 1973; Fuentes Codera, 2014 y 2021; Acosta, 2017; Ribagorda, 2022), que pasaba ineludiblemente por una reforma en profundidad de las estructuras del Estado y por una regeneración del cuerpo social de la nación española, a la que se advertía aquejada de toda serie de dolencias, tal y como había puesto de manifiesto la pérdida de las últimas colonias de ultramar en la guerra frente a los Estados Unidos en 1898.

Como es conocido, la mayor parte de los grandes intelectuales españoles de la época se inclinaron por la victoria de los países de la Entente, que asociaban al avance de la democracia liberal y la modernidad cultural. Para ellos, pese a la neutralidad oficial adoptada y mantenida por el Estado desde el verano de 1914, España debía trasladar a los países aliados sus simpatías y su apoyo si España quería subirse al tren de la modernidad y tener algún papel en el nuevo orden mundial que debía diseñarse tras el fin de la contienda (Juliá, 2013; Fuentes Codera, 2014; Navarra, 2014: 57-137). Entre esos intelectuales, destacaron escritores, pensadores, periodistas, artistas, investigadores y científicos como José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Manuel Azaña, Américo Castro, Rafael Altamira, Ramón María del Valle-Inclán, Adolfo Álvarez-Buylla, Odón de Buen, Gustavo Pittaluga, Mario Aguilar, José Subirá, Joaquín Sorolla, Julio Romero de Torres o Josep Clarà.

Frente a ellos, existió un minoritario y menos organizado grupo de intelectuales germanófilos que simpatizaron con la victoria de los Imperios Centrales. Especialmente, en las filas germanófilas existían sentimientos de admiración hacia el Imperio Alemán encabezado por el káiser Guillermo II, tanto por su modelo político, como por sus deslumbrantes resultados en el terreno económico e industrial, la eficacia de su organización militar y por su modelo científico y universitario, así como sin duda por el influjo de su cultura.

Tradicionalmente los germanófilos han sido vinculados a posiciones ideológicas conservadoras e incluso reaccionarias. No obstante, el campo germanófilo, así como el aliadófilo, presentó una gran heterogeneidad y todo tipo de fundamentos y razones (Fuentes, 2013): para el escritor Pío Baroja y Nessi, por ejemplo, la victoria de la Alemania protestante ayudaría a sacudir de España el plúmbeo peso de la tan arraigada moral católica. Para algunos, el apoyo al Imperio Alemán era indesligable del influjo ejercido por la cultura alemana en las décadas previas (Fleck, 2024). Entre los más importantes germanófilos españoles destacaron, además del citado Baroja, Jacinto Benavente, José María Salaverría, Carlos Arniches, Miguel Peñaflo, Francisco Rodríguez Marín, el abogado Luis Jiménez de Azúa, el helenista José Alemany, los pintores José Moreno Carbonero y Luis Menéndez Pidal, Manuel de Montoliu (Pla, 2018) o el arqueólogo catalán Pere Bosch i Gimpera.

Para expresar su alineamiento con uno u otro campo de fuerzas, así como para rebatir o incluso estigmatizar las tesis de sus rivales, los intelectuales implicados en esa discusión ideológica se sirvieron de toda clase de medios e iniciativas a su alcance. En este sentido, las publicaciones periódicas fueron el principal campo de batalla de lo que el historiador estadounidense Gerald H. Meaker (1988) bautizó como una «guerra civil de palabras». Así, los intelectuales publicaron un gran número de artículos que trataban de razonar la conveniencia para España y para la civilización occidental de la victoria de uno u otro bando.

Esos artículos acostumbraban a arremeter contra los efectos devastadores de la guerra sobre la población, sobre el patrimonio histórico o sobre los navíos mercantes; algunos, simplemente, se acercaban a determinadas realidades de los países en liza para trasladar al lector una impresión sobre aquellos. Tal y como han demostrado historiadores como Paul Aubert (1986), Jens Albes (1996),

Eduardo González Calleja (2014: 225-265) o Fernando García Sanz (2014), una gran parte de los principales diarios españoles recibieron, durante buena parte de la guerra o al menos durante un período de tiempo, subvenciones por parte de los servicios de información y propaganda de los países contendientes, que querían promover un estado de opinión favorable a sus intereses en la sociedad española, tal y como también hicieron en otras naciones neutrales.

Además de los diarios previamente existentes, al calor de la Gran Guerra también nacieron de la mano de los intelectuales nuevas empresas editoriales. Entre ellas, con una vocación marcadamente aliadófila, destacó *España: semanario de la vida nacional*, cuyo primer número salió al mercado con fecha del 29 de enero de 1915. El semanario *España*, que nació por iniciativa de José Ortega y Gasset y que fue dirigido a partir de 1916 por el socialista Luis Araquistáin Quevedo, surgió como un foco de reflexión sobre la situación de España y como una vía para la concienciación de las masas sobre la necesidad de contribuir al devenir de la nación, pero enseguida sus páginas se llenaron de escritos aliadófilos que, en buena medida, definieron la línea de la publicación y la hicieron especialmente identificable.

Además del semanario *España*, como publicaciones creadas *ex novo* al calor de la guerra, también hubo que destacar la revista aliadófila *Iberia*, editada en Barcelona (Safont, 2012), y el periódico *Los Aliados*. En el campo de las ideas germanófilas, la publicación más destacable fue *Germania: revista de confraternidad hispano-alemana*, una publicación editada en los talleres de imprenta de los hermanos Almerich en el número 9 de la calle Santa Teresa de Barcelona (González Calleja, 2014: 240). Todas estas nuevas revistas que sirvieron de altavoz de las ideas aliadófilas y germanófilas recibieron cuantiosas aportaciones económicas extranjeras (González Calleja, 2014: 264-265), y se añadieron a una labor cultural y de propaganda que se vio complementada con la constante publicación de folletos, circulares, octavillas, postales o libelos.

Otra de las vías de la intelectualidad para concienciar a la población y proyectar sus simpatías a los países en guerra fue la firma de manifiestos, de diferente signo: desde el primer manifiesto del Comité de Amigos de la Unidad Moral de Europa, un grupo encabezado por Eugenio d'Ors que abogaba por el fin de una guerra que entendían como una guerra civil europea (Albertí, 2003a y 2003b; Fuentes Codera, 2009: 163-195), hasta manifiestos como el *Manifiesto*

de adhesión a las Naciones Aliadas (9 de julio de 1915) o el Manifiesto germanófilo (18 de diciembre de 1915). Dada la asiduidad y el impacto de esos manifiestos públicos, el historiador Christopher Cobb (1966) llegó a hablar de una «guerra de manifiestos». Igualmente, algunos intelectuales intervinieron en mítines o en conferencias en espacios como el Ateneo de Madrid, realizaron entrevistas para diarios extranjeros, impulsaron comités u organismos de acercamiento a algunos de los países beligerantes como el Comité de Aproximación Franco-Española (Niño, 1988: 345-348) y el Patronato de Voluntarios Españoles, o incluso llegaron a constituir misiones que viajaron a los frentes de batalla, especialmente en Francia y en el norte de Italia (Azaña, 1917).

Algunas de las personalidades implicadas en esos viajes fueron Rafael Altamira, Américo Castro, Miguel de Unamuno, Vicente Blasco-Ibáñez, Luis Bello Trompeta o Manuel Azaña, quien llegó a realizar hasta tres viajes. En el último de ellos, el joven secretario del Ateneo de Madrid viajó como representante castellano en una misión formada, principalmente, por personalidades catalanas que visitaron París, Reims, Toul, los campos de batalla, y que incluso mantuvieron un encuentro con un grupo de españoles alistados como soldados voluntarios en la Legión Extranjera francesa¹.

Sin embargo, pese a la efervescencia de la producción escrita y la propaganda alrededor de la neutralidad de España y la postura a seguir ante la contienda mundial, no conocemos bien en qué medida esos discursos permeabilizaron a la sociedad española y estimularon la adopción de compromisos y de formas de movilización. Dicho de otra manera, si bien conocemos bien la postura de los intelectuales de primera fila, desconocemos si otros sectores sociales, desde profesionales liberales hasta obreros del mundo fabril, se sintieron realmente concernidos por lo que ocurría en Europa y hasta qué punto la guerra estaba presente entre sus reflexiones e inquietudes políticas.

Desafortunadamente, arrojar luz en este punto de la cuestión reviste una extrema complejidad, pues implica trabajar sobre la base de un terreno heurístico más difícil de «excavar» a medida que se desciende en la estratigrafía social de los grupos analizados: esbozar el panorama de la toma de conciencia

¹ A. López (1917), «Quatre dies al front francès», *L'Esquella de la Torratxa*, 21 de diciembre, pp. 897-899.

ante la aliadofilia y la germanofilia implicaría reunir un corpus amplio de fuentes dispersas producidas por personajes anónimos o de relativamente limitada proyección en el seno de sus comunidades, tales como diarios personales o correspondencia entre particulares, sin descuidar el conocimiento que pueda desprenderse de las fuentes hemerográficas de carácter local, hasta ahora incorporadas de manera muy esporádica en los estudios sobre el impacto ideológico de la Gran Guerra en España (Acosta, 2016 y 2017).

Hasta el momento, las reflexiones sobre el impacto social del debate entre aliadófilos y germanófilos se han sustentado especialmente en datos fragmentarios y anecdóticos. Tal vez por ello, hasta el momento no ha sido posible responder satisfactoriamente a la cuestión. La mayoría de esos datos vienen relacionados con manifestaciones cívicas puntuales, normas adoptadas por las autoridades o impresiones de algunos autores coetáneos cuya toma de postura ideológica pone en riesgo la fiabilidad de sus palabras.

Así, por ejemplo, Luis Araquistáin señaló que en un primer momento la mayor parte de la sociedad española se tomó la guerra como un juego e incluso se hacían apuestas sobre el resultado de la misma, si bien gradualmente la sociedad fue adquiriendo un mayor compromiso y una perspectiva más grave sobre el conflicto (Araquistáin, 1917: 6-7). El historiador Maximiliano Fuentes Codera, quien ha practicado los mayores esfuerzos en aproximarse a resolver la cuestión de la impregnación social de la discursiva entre aliadófilos y germanófilos, recogió que se cancelaron algunas funciones de teatro y pases de reportajes sobre la guerra en las salas de cine para evitar que algunos espectadores llegaran a las manos (Fuentes, 2014: 63). Incluso en su trabajo sobre el impacto de la Gran Guerra en las comarcas gerundenses, ese autor señaló cómo en noviembre de 1918 los trabajadores de diferentes fábricas como la Grober se manifestaron para celebrar el triunfo aliado (Fuentes, 2015: 157-158).

Este tipo de indicaciones vendrían a apuntar un cierto arraigo de los discursos ante la guerra, si bien a menudo son contradecidas por otras fuentes que, en un sentido muy contrario, apuntan al escaso nivel de respuesta social. Por ejemplo, ante la noticia del fin de la guerra y de la victoria de los aliados, el cónsul francés en Barcelona informaba al embajador en Madrid, Joseph Thierry,

que, al margen de algunas manifestaciones sin importancia, las calles de la Ciudad Condal se encontraban extremadamente tranquilas².

2. Los que no fuimos a la guerra: de la novela al cine

Tras la victoria aliada en noviembre de 1918, el debate entre aliadófilos y germanófilos perdió intensidad, pues no en vano había perdido su razón de ser. La mayor parte de los intelectuales que habían abonado las tesis aliadófilas durante la Gran Guerra prosiguieron sus actividades profesionales muy atentos a las iniciativas de acercamiento a países como Francia o Bélgica, y también a la integración de España en un organismo supranacional, la Sociedad de Naciones, a cuyos proyectos de cooperación intelectual internacional se sumaron muchos de ellos. Durante la dictadura del general Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (1923-1930), el recuerdo de la Gran Guerra en España fue explotado ocasionalmente con nuevas lecturas que trataron de reposicionar a la España de Alfonso XIII como si hubiera sido prácticamente un país más del bloque de la Entente, algo que era conveniente para rebajar las tensiones con Francia durante la década de los veinte; la división en torno a la guerra y la existencia de nutridos sectores germanófilos, por razones evidentes, convenía no ser demasiado recordadas.

En ese marco, en 1930, sin embargo, el escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) publicó la obra *Los que no fuimos a la guerra*, una obra costumbrista y cómica que recordaba el conflicto ideológico vivido en España a cuenta de su posición ante la Gran Guerra. Aunque no fue una de las obras más celebradas de su producción literaria, *Los que no fuimos a la guerra* tenía la osadía de ironizar sobre la situación vivida en España hacía poco más de diez años, desnudando los tópicos y convenciones del alma española. El autor se apoyaba, cuando lo consideraba necesario, en una exageración de las deformidades de sus protagonistas y de las situaciones vividas por estos. Respecto al argumento de la obra, la acción transcurría en la ciudad imaginaria de Iberina, una recoleta ciudad de provincias que sin duda era un trasunto de una España cainita, en la que los ciudadanos estaban divididos en casi todo en

² Carta del embajador Thierry al Ministère des Affaires Étrangères, 12 de noviembre de 1918, Archives du Ministère des Affaires étrangères-La Courneuve, Europe 1918-1929, Espagne, vol. 44 (Question catalane, régionalisme, septembre 1918-décembre 1923:10).

dos bandos sin posibilidades de ponerse de acuerdo. El estallido de las hostilidades armadas entre Austria-Hungría y Serbia, desencadenante de un cruce de declaraciones de guerra, entraba en esa sociedad predispuesta a la división como un cuchillo capaz de segmentar todavía más a la misma. En un clima de divisiones, algunos vecinos aliadófilos empezaban a perseguir a un alemán afincado en Iberina, Hermann Halp, a quien acusaban de ser un espía al servicio de los Imperios Centrales.

Sin embargo, esas actuaciones provocaron que uno de los vecinos, Amado Casal, fuera despedido del ayuntamiento para el que trabajaba, que era de tendencia germanófila. El despido de Amado Casal provocaba una sombría tragedia en una familia condenada a la depauperación, en la que la hija, Aurora, que encarnaba un rol moderno de mujer española, se veía obligada a trabajar fuera de casa para ayudar a sus padres. Esa situación económica entorpecía las pretensiones de Javier, protagonista y a la vez narrador de la obra, un cuarentón fatalista enamorado de Aurora y que, en realidad, escondía una burla del propio Wenceslao Fernández sobre sí mismo (Ares, 2023: 18).

Siendo un autor difícilmente clasificable en el terreno estilístico y estético, Wenceslao Fernández Flórez fue, en el plano ideológico, un hombre que, siendo cercano a la corriente maurista del conservadurismo, sintió luego simpatías por el modelo corporativista y autoritario de Primo de Rivera y se interesó por las premisas del fascismo después. De hecho, en *Los que no fuimos a la guerra* se advierten algunas bases prefascistas, que se advierten especialmente en dos rasgos de la obra: la exacerbación radical de las diferencias ciudadanas y, como apunta Fidel López Criado (2008: 126), la explicación de los problemas políticos, sociales o económicos como un síntoma de degeneración o declive moral. Con todo, pese al proceso de radicalización ideológica que experimentó el escritor durante los años de la Segunda República, Fernández Flórez no encontró, ni tampoco buscó con celo, un especial cobijo de las estructuras de poder tras la guerra civil y el establecimiento del régimen dictatorial del general Franco, a quien sin embargo estaba unido por relaciones de amistad familiar.

Siempre mordaz y crítico, más fiel a sus planteamientos que a cualquier sistema de poder establecido, Fernández Flórez no dudó en lanzar críticas al Movimiento Nacional y al rumbo marcado por los gabinetes de Franco, así como incluso a algunas instituciones que, como la Iglesia o el Ejército, constituían pilares de

apoyo al régimen. Con todo, Fernández Flórez gozó siempre de prestigio literario y sobre todo de la tolerancia del régimen, quien no vio en él más que un verso libre dentro de la *intelligentsia* confiable: durante las décadas de 1940 y 1950, además de seguir publicando novelas y textos de crítica literaria, también colaboró en los guiones de algunas producciones cinematográficas españolas.

Aunque algunos siguieron a Fernández Flórez con cierta suspicacia o recelo, la permisividad del régimen con el autor y las buenas críticas ofrecidas a sus obras hicieron que la adaptación al cine de *Los que no fuimos a la guerra* se convirtiera en un proyecto materializable para un joven cineasta refractario al régimen y sospechoso para aquel como era el gaditano Julio Diamante Stihl. El cineasta, nacido en 1930, era hijo y nieto de represaliados tras la guerra civil por su militancia política de izquierdas. Esos antecedentes familiares le llevaron a una toma de conciencia política precoz que eclosionó con fuerza en sus años de estudiante en la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Madrid, entre 1948 y 1952, y en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). En 1955, teniendo veinticinco años, el aún estudiante ingresó en el Partido Comunista de España en la clandestinidad y tomó parte en una serie de actos y manifestaciones que comportaron su expulsión del IIEC y su detención hasta en tres ocasiones, llegando a ingresar en la prisión de Carabanchel en 1956 tras participar en las movilizaciones estudiantiles frente a la sede universitaria de San Bernardo. Tras salir de prisión, Julio Diamante consiguió volver a ser admitido en el IIEC y finalizó sus estudios en 1960. Su primera producción cinematográfica fue un documental de 32 minutos producido en 1961 y titulado *Velázquez y lo velazqueño*, en el que contó con la voz de Fernando Rey como narrador. El documental fue presentado en la Sección Oficial del Festival de Berlín de 1961, pero en aquellos momentos el cineasta novel quería asumir nuevos desafíos artísticos.

Tras dirigir aquel documental, Julio Diamante pensó en un nuevo proyecto, que sería su primer largometraje. El joven cineasta se decantó por llevar al cine *Los que no fuimos a la guerra*. La idea de Julio Diamante permitía abrirse camino en los circuitos del régimen a un joven del de las autoridades desconfiaban, sin renunciar al componente de denuncia. No en vano, la intención del cineasta fue la de hacer una película que le permitiera abordar de manera crítica «las dos Españas» pero parapetándose al mismo tiempo en la obra de un autor en

líneas generales tolerado por el régimen. La estrategia se demostraría acertada y astuta, pues Julio Diamante consiguió una visibilidad insospechada con una película que contenía ideas sugerentes y que además contaba con actores de prestigio como Agustín González Martínez, Juanjo Menéndez, Laura Valenzuela y el veterano actor Pepe Isbert. *Los que no fuimos a la guerra* tiene la peculiaridad de ser la única producción española de época franquista, con la salvedad de algunas referencias y escenas en *Jandro* (Julio Coll, 1964), centrada en un episodio tan singular como la brecha producida en la opinión pública española a razón de la Primera Guerra Mundial y la posición neutral adoptada por el Estado español. La película, muy fiel a la novela de Wenceslao Fernández, no se acercó a la cuestión desde la perspectiva de los grandes intelectuales (muchos de los cuales, como Manuel Azaña, estaban demonizados, habían tenido que exiliarse o habían quedado desprestigiados en las instituciones culturales y científicas del nuevo régimen), sino desde las pasiones del ciudadano de a pie, del que Diamante hacía un retrato social a veces crudo y a veces hiperbólico.

No pocas realidades del impacto de la *guerra europea* en la España neutral aparecían referidas con claridad en el film, como la especulación alimentaria por parte de algunos empresarios que vendían buena parte de la producción a los países beligerantes provocando escasez en el mercado interior, los primeros pasos de la integración de la mujer en el trabajo asalariado fuera de la esfera doméstica, o incluso se hacía alusión a los voluntarios españoles que combatieron en la Legión Extranjera francesa, a través del retrato sórdido de un soldado alabancioso que se alistaba en el Ejército francés y regresaba habiéndose gastado todo el dinero en bebida, que fue una de las críticas habituales dirigidas a los voluntarios desde las páginas de la prensa germanófila (Acosta, 2024). Muy acertadamente, Julio Diamante recogió en su película la interesante cuestión de los pases de films informativos y de propaganda ante un público invitado y dividido según sus preferencias ideológicas, que fue algo recurrente en la España de 1914-1918 (Sánchez Salas, 2016: 112-115).

La película se recreaba en la discusión tabernaria, con grupos ideológicos distanciados compuestos mayoritariamente por ancianos sin más ocupación ni entretenimiento que la discusión en torno a cuestiones muy ajenas y lejanas de su mundo cotidiano. En definitiva, la película ofrecía un retrato costumbrista y

algo berlanguiano de la sociedad española, denunciando entre la tragedia y la comedia la condena de las «dos Españas» a no entenderse. Esta denuncia aparecía de manera sibilina, lo que no evitó que los censores obstaculizaran la película, como se analiza a continuación.

3. Los que no fuimos a la guerra ante la censura

El de la censura cinematográfica bajo el franquismo constituye un aspecto ampliamente trabajado durante décadas. Numerosos investigadores han subrayado que, desde el mismo momento del alzamiento militar de julio de 1936, las autoridades del bando sublevado no fueron indiferentes al poder de persuasión de las imágenes (Crusells, 2000). El cine, al igual que la radio, la prensa o la fotografía, constituía un medio de comunicación y un medio social de primer orden, y como tal debía ser puesto bajo control con la finalidad de transmitir a la ciudadanía los mensajes e imaginarios que fueran útiles para legitimar la sublevación, demonizar al adversario y difundir los valores tradicionales con los que se pretendía reparar la «desviación moral» de los años republicanos. De esa manera, el cine, que era una pieza clave en la configuración política y emocional de la ciudadanía española, fue sometido a una rígida censura que solamente iría relajándose paulatinamente (Romero, 2023). En el contexto de producción y presentación de *Los que no fuimos a la guerra*, el organismo oficial responsable de la evaluación y la censura cinematográficas era la *Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas*, establecida por un decreto del 21 de marzo de 1952³, y que presidida por el Director General de Cinematografía y Teatro⁴, no sería reformada en profundidad hasta enero de 1965.

El guion de la película fue elevado a los censores en mayo de 1961, junto a la solicitud de permiso de rodaje, cuyo comienzo inicialmente se preveía para el 19 de junio de ese año. Los censores no pudieron señalar referencias ideológicas críticas con el régimen franquista, y sin contemplar la cancelación del proyecto, decidieron aprobarlo. Sin embargo, de acuerdo con una nota, antes de

³ *Boletín Oficial del Estado*, nº 91, 31 de marzo de 1952, pp. 1439-1440.

⁴ José Muñoz Fontán fue Director General de Cinematografía y Teatro entre abril de 1956 y junio de 1961. Tras el escándalo provocado por la película de Luis Buñuel *Viridiana*, se le reemplazó por Jesús Suevos, y desde el 20 de julio de 1962 hasta 1967 la Dirección General estaría presidida por José María García Escudero.

conceder el permiso de rodaje, la Dirección General de Cinematografía y Teatro se puso en contacto con el Apoderado General de la productora Saroya Films S.A., Carlos Basurko Berroa:

«[...] Advirtiéndole del grave riesgo que correrían en el supuesto de que el Sr. Diamante diera a la película una intención política tendenciosa e inadmisibles. Dicho Apoderado General prometió que cuidaría la realización de la película de forma que en ningún caso pudiera deducirse de ella intenciones corrosivas contra nuestra sociedad y régimen»⁵.

Ese gesto intimidante no sólo pone de manifiesto los procedimientos extraoficiales de la censura cinematográfica en época franquista, sino también la desconfianza profunda hacia una película guionizada y dirigida por Julio Diamante. Pese a todo, el guion y el rodaje de la película fue autorizado, con algunos recortes de censura, el 14 de julio de 1961⁶. Así, se pudo empezar el rodaje de la película, que tuvo lugar entre el 7 de agosto y el 6 de octubre de 1961. Los exteriores de la película se rodaron en Madrid, Alcalá de Henares y algunos puntos de sus alrededores, y los interiores en los estudios Cinearte S.A., sitos en el número 5 de la madrileña Plaza Conde Barajas. El coste de producción de la película ascendió a 4.324.513'91 pesetas⁷. A los pocos días de finalizar el rodaje, el 17 de octubre de 1961, se pidió un cambio del título original de la cinta por el de *Cuando estalló la paz*.

Una vez finalizada la película, tal y como era preceptivo de acuerdo con el sistema de censura cinematográfica del régimen, la película fue examinada por la *Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas* el 27 de febrero de 1962. A la proyección de la película acudió el vicepresidente de la Junta, Alfredo Timermans Díaz, y vocales tanto de la rama de censura como de la rama de clasificación. Las críticas vertidas en sus informes por los diferentes vocales fueron bastante desfavorables: un vocal de la rama de censura señalaba que la película resultaba escasamente graciosa, mientras que otro señalaba que era una comedia «sin el menor valor cinematográfico y ausente por completo de toda comicidad; eran mucho mejores los de Jaimito; la interpretación, para no ser menos, es bastante mala». Por su parte, los nueve

⁵ Nota informativa del Director General de Cinematografía, Madrid, 1 de septiembre de 1961, Archivo General de la Administración (AGA), *Cultura*, caja 36/04832.

⁶ Autorización de rodaje (exp. 80-61), AGA, *Cultura*, caja 36/04832.

⁷ Informe de datos finales, Madrid, 22 de diciembre de 1961, AGA, *Cultura*, caja 36/04832.

vocales de la rama de clasificación, por una estrecha diferencia de 5 votos a 4, decidieron que se trataba de una película para mayores de 16 años y la clasificaron dentro de la categoría 2ª B⁸.

La comunicación de la decisión no tomó demasiado por sorpresa al director de la película ni a los directores de la joven productora Saroya Films S.A., con la que Diamante ya había trabajado para la realización del mediometraje documental *Velázquez y lo velazqueño*. Tan prontamente como el 2 de marzo de 1962, apenas tres días después de la reunión de la Junta, el Apoderado General de Saroya Films, Carlos Basurko Berroa, dirigió un recurso de revisión al Director General de Cinematografía y Teatro exponiendo que la productora acataba la decisión, pero anunciando que con posterioridad al envío de la película, se habían realizado una serie de cortes, supresiones y cambios. Solicitando una revisión de la versión retocada de la película, se depositaban esperanzas en que fuera reconocida una mejora de clasificación⁹.

A la hora de reflexionar sobre qué pudo motivar esa clasificación de la película, debemos contemplar varios factores. El propio Diamante dijo en el marco de un encuentro académico muchas décadas después que «en otras películas siempre me cortaron alguna frase o alguna escena, pero en este caso lo que les fastidiaba era la película entera»¹⁰. Pese a la tolerancia del régimen con la obra de Wenceslao Fernández Flórez, como se ha comentado anteriormente, el joven Julio Diamante, por entonces un director novel, estaba condenado a ser sospechoso para las autoridades del régimen franquista por su activismo en sus años estudiantiles. En una nota presumiblemente escrita desde la Dirección General de Cinematografía y Teatro, se aclaraba por qué no se había estimado pertinente desestimar su proyecto de película:

5º.- Haber procedido de otra forma hubiera sido sin duda inconveniente ya que hubiera dado ocasión a que el Sr. Diamante Stihl se presentase como un "mártir de la censura" con el consiguiente aumento de su personalidad y prestigio en ciertos medios españoles y extranjeros propicios a exaltar todo lo que merece el reparo de los organismos estatales españoles.

⁸ Expediente de la Junta de Clasificación y censura nº 23.871 (febrero de 1962), AGA, *Cultura*, caja 36/03876.

⁹ Recurso de revisión elevado por Saroya Films a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Madrid, 2 de marzo de 1962, AGA, *Cultura*, caja 36/03876.

¹⁰ «Noticias-Julio Diamante: La censura franquista en el cine era delirante e irracional». En: <https://www.ucm.es/noticias/6314> (fecha de consulta: 08-08-2024).

6°.- Por lo contrario, autorizar el rodaje de una obra que no ofrecía serias dificultades de censura ni otros problemas de orden legal, puede dar al traste con el "mito" Diamante Stihl, del que no se espera la realización de una obra cinematográfica de relieve»¹¹.

Como se puede deducir, las autoridades veían contraproducente cancelar el proyecto de Julio Diamante, al no poder retraer una orientación ideológica inconveniente de manera clara; esto lleva a pensar que no pudiendo ser taxativos en el proceder prohibiendo la película, los censores sí pretendieron desprestigiar la película para que ésta pasara con toda discreción y así frustrar la incipiente carrera cinematográfica del joven Julio Diamante.

Pero, además de esa suerte de cínica «punición» por motivos políticos, cabe tener además en cuenta que abordar la cuestión de la división social entre aliadófilos y germanófilos evocaba inevitablemente la polarización de los españoles en dos esferas de acción política y moral. La película daba visibilidad a una quiebra del tejido social, reducido a la polaridad amigo-enemigo en una lucha por la salvación nacional en el contexto de la Gran Guerra, lo cual resultaba incómodo para un Estado franquista que, al privar de cualquier reconocimiento a los vencidos desde 1939 y suprimirles del cuerpo nacional, se acercaba a las puertas de sus XXV Años de Paz habiéndose legitimado durante años con un discurso oficial según el cual había constituido la salvaguarda de las tragedias y divisiones del mundo y el único ente capaz de pacificar las pasiones cainitas.

Pese a la omisión de referencias ideológicas claras que ligaran la película con la guerra de 1936-1939, recordar episodios pasados de división social no podía resultar del agrado de un régimen que ponía énfasis en el valor de la cohesión nacional y en su capacidad casi taumática de cerrar las heridas de la discordia civil. Julio Diamante podía ser bien consciente que su película, simplemente por la naturaleza del tema tratado, podría ser leída como una exhibición cinematográfica de «las dos Españas». De esa suerte, la película podía lanzar un cierto mensaje de crítica al régimen de manera sibilina, sin hacer referencias, bien camuflado bajo el costumbrismo y escudado detrás del material literario original, pero perfectamente comprensible para cualquier espectador.

¹¹ Nota informativa del Director General de Cinematografía, Madrid, 1 de septiembre de 1961, AGA, *Cultura*, caja 36/04832.

Tal y como había reconocido la censura, la película no presentaba inconvenientes en el terreno político, más allá de la propia temática de la cinta *per se*. En cualquier caso, las escenas que podían resultar más problemáticas o que al menos incorporaban unas reflexiones antibelicistas que podían dar pie a múltiples lecturas eran sobre todo la escena inicial y la escena final. La película comienza con una escena situada en la España de la década de 1960 en la que el protagonista de la historia, Javier, ya anciano, sale compungido de una sala de cine tras haber visto una película de guerra, la cual le había hecho recordar amargos momentos del pasado a razón de los hechos de 1914-1918; en la escena final, tras haber narrado a modo de *flashback* la historia del impacto ideológico de la Gran Guerra en Iberina, la acción vuelve a situarse en los años 1960, y reaparece el Javier anciano sentado en un banco con Aurora, su amor perdido, haciendo algunas reflexiones sobre lo que había perdido por culpa de aquella guerra tan lejana: no una pierna o un brazo, sino su vida y su amor.

Aunque en una España como la de los años 60 los diálogos en esas escenas podían evocar el desgarró emocional de la generación que vivió la guerra civil, tal y como declaró Julio Diamante en algunas entrevistas, su intención inicial había sido hacer una referencia explícita a la guerra civil de 1936-1939, con Javier diciendo la frase «y luego vino la otra guerra, que fue aún peor». Sin embargo, esa frase se retiró del guion porque a los productores les pareció, con toda lógica, suicida (Diamante, 1998: 141). Sí insistió Julio Diamante en que esas escenas inicial y final estuvieran situadas en la España de los años 1960 y no en 1930 como en la obra original de Wenceslao Fernández Flórez, para que, de alguna manera, aún sin mencionarla, sobrevolara el fantasma del recuerdo de la guerra fratricida de 1936-1939. Las reflexiones antibelicistas de Javier, narrador y protagonista del relato, aun siendo muy fieles al material literario original, ganaban una dimensión nueva si se situaba al personaje en un momento posterior a la guerra civil. Pero, al margen de estas escenas, se suprimieron algunas otras, reduciendo el metraje cerca de 25 minutos.

A pesar del recurso de revisión elevado por la productora Saroya Films S.A. y las modificaciones y supresiones aplicadas a la película original, la respuesta de la *Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas* se postergó en el tiempo, sin que se volviera a reunir para volver a evaluar la cinta y reconsiderar

la clasificación otorgada. Es difícil saber si la falta de respuesta se debió a un atasco burocrático o a una voluntad malintencionada de desdeñar el primer largometraje de Julio Diamante. En cualquier caso, la película no podía ser explotada comercialmente ni estrenada mientras no se diera respuesta al recurso de reposición o revisión. En ese tiempo, en agosto de 1962, un productor italiano, Soffientini, se puso en contacto con Saroya Films S.A. solicitando una copia de la película y estudiar su posible explotación comercial en Italia. Saroya Films S.A. envió la película a Venecia, y en los trámites previos, un miembro del jurado seleccionador del Festival Internacional de Cine de Venecia la vio.

Seguidamente, el 19 de agosto de 1962, Domenico Meccoli escribió a la productora española comunicando la intención de la organización de la Mostra de proyectarla en el festival. Por una serie de dificultades, la película fue proyectada en Venecia sin ni siquiera subtítulos, pero no obstante recibió unas críticas muy elogiosas, hasta el punto de que algunos críticos pidieron que la película fuera proyectada una segunda vez¹². Las críticas positivas recibidas armaron de argumentos a Julio Diamante y a la productora Saroya Films, cuyo director gerente, el abogado Juan Manuel Zavala Alday, escribió con fecha del 17 de diciembre de 1962 una nueva alegación volviendo a solicitar la revocación de la clasificación dada a comienzos de año, amparándose también en una modificación de la composición de la Junta¹³.

Finalmente, tras más de un año de espera, el 14 de mayo de 1963 la Junta volvió a reunirse para valorar el recurso y votar de nuevo la clasificación dada a la película: se emitieron 5 votos a favor de clasificarla en 1ª B; once votos en 2ª A, y solamente dos votos favorables de mantener la clasificación anterior¹⁴. El certificado de exhibición de la película, cuyo título original de *Los que no fuimos a la guerra* fue recuperado y aprobado en junio de 1963, no se expediría, no obstante, hasta enero de 1964¹⁵. Sin embargo, por diferentes avatares y retrasos, la película no sería estrenada en Madrid hasta 1965. *Los que no fuimos a la guerra* se listaba, así, entre las películas nacionales más entorpecidas y retrasadas por parte de los organismos responsables de censura

¹² Exposición-súplica de Juan Manuel Zavala Alday a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, 17 de diciembre de 1962, AGA, *Cultura*, caja 36/03876.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Expediente de la Junta de Clasificación y censura nº 23.871 (mayo de 1963), AGA, *Cultura*, caja 36/03876.

¹⁵ Licencia de exhibición a favor de la película titulada *Los que no fuimos a la guerra*, 9 de enero de 1964, AGA, *Cultura*, caja 36/03876.

cinematográfica, algo en lo que la inquina hacia Julio Diamante por razones políticas fue sin duda capital. Una vez estrenado, el primer largometraje de Julio Diamante fue saludado con críticas profesionales muy positivas, lo cual sin duda jugó un efecto balsámico después de tantos apuros y retrasos.

4. Conclusiones

El cine es uno de los aparatos culturales más útiles para la reconstrucción histórica y para acercarnos a la historia de un país. *Los que no fuimos a la guerra* evoca precisamente uno de los aspectos más olvidados del siglo XX español, la pugna entre aliadófilos y germanófilos, que algunos autores han visto como una antesala del conflicto fratricida de 1936-1939 (Krauel, 2009). Además, la película fue producida en un contexto adverso, dentro de un régimen que trataba de borrar los episodios de fractura social. Como se ha ido exponiendo, por su propia temática, la película es recorrida en todo momento, de manera inevitable, por la idea de «las dos Españas», siempre condenadas a no entenderse. El retrato que se hace de los germanófilos en la película es arquetípico, pues se les vincula con un pensamiento reaccionario que identifica el orden y la disciplina prusiana como la única solución para los males que aquejan al colectivo nacional. Los germanófilos dan muestras continuas de posicionamientos conservadores, e incluso son los más críticos con la idea que una chica como Aurora trabaje fuera de casa. En esos germanófilos y su búsqueda de una respuesta autoritaria, así como en los aliadófilos animados por una idea de progreso, es difícil no ver en la cinta una metáfora de los vencedores y los vencidos de la guerra civil.

Julio Diamante supo jugar con la película, siempre con elegancia y prudencia, para expresar sus propias ideas sobre España, sobre el pasado reciente del país y sobre las heridas aún abiertas. La obra original de Wenceslao Fernández Flórez ofrecía el material para trascender la novela y plasmar una reflexión sobre el país como la que quería emprender el cineasta, por lo que la selección de la obra no podía ser más acertada.

Con todo, la película fue todo lo más crítica que pudo ser para ser validada por unas comisiones censoras que tuvieron un especial celo con cualquier obra de Julio Diamante. Tal y como demuestran los detallados expedientes de censura de la película conservados en el Archivo General de la Administración, los

censores tuvieron claro que la película no incorporaba elementos que justificasen su desaprobación, pero hicieron lo que pudieron para entorpecerla. En este sentido, la historia contada por *Los que no fuimos a la guerra* y la historia de censura detrás de la película hablan y reflejan dos momentos críticos de la historia de la España del siglo XX, que se sobreponen, se entrelazan y reproducen algunos patrones: *Los que no fuimos a la guerra* es un producto cinematográfico que señala por encima de todo el peligro de la intolerancia, de la cerrazón y de la incapacidad de tender puentes con el adversario ideológico. Tanto lo que plasma la película como la censura sobre ella son una plasmación paradigmática de la política y la sociedad española, pues no dejan de ser expresiones de la difícil historia de las «dos Españas».

Referencias bibliográficas

- ACOSTA LÓPEZ, Alejandro (2016), «El debat entre aliadòfils i germanòfils a la premsa local del Vendrell (1914-1918): un reflex a través del setmanari penedesenc 'El Baix Penadès' (I)», *Revista del Penedès: publicació de l'Institut d'Estudis Penedesencs*, n.º 32, pp. 36-48.
- ACOSTA LÓPEZ, Alejandro (2017), «Aliadófilos y germanófilos en el pensamiento español durante la Primera Guerra Mundial. Balance historiográfico de una guerra civil de palabras», *Studia Historica. Historia contemporánea*, n.º 35, pp. 339-367.
- ACOSTA LÓPEZ, Alejandro (2017), «El debat entre aliadòfils i germanòfils a la premsa local del Vendrell (1914-1918): un reflex a través del setmanari penedesenc 'El Baix Penadès' (2)», *Revista del Penedès: publicació de l'Institut d'Estudis Penedesencs*, n.º 33, pp. 118-136.
- ACOSTA LÓPEZ, Alejandro (2024), «De traidores, parias y cándidos. La imagen de los voluntarios españoles en la Legión Extranjera francesa en la prensa germanófila (1914-1918)», *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 116, pp.
- ALBERTÍ ORIOL, Jordi (2003a), «Els amics d'Europa (1915-1919): una veu a contracorrent (I)», *Revista de Catalunya*, n.º 180, pp. 99-116.
- ALBERTÍ ORIOL, Jordi (2003b), «Els amics d'Europa (1915-1919): una veu a contracorrent (II)», *Revista de Catalunya*, n.º 181, pp. 85-103.
- ALBES, Jens (1996), *Worte wie Waffen: die deutsche Propaganda in Spanien während des Ersten Weltkrieges*, Essen: Klartext Verlag.
- ARES CUBA, Gabriel (2023), «*Los que no fuimos a la guerra* (1930), de W. Fernández Flórez: una caricatura de la moral pequeñoburguesa», *El taco en la brea*, vol. 9, n.º 15, pp. 15-31.

- AUBERT, Paul (1986), «La propagande étrangère en Espagne pendant la première guerre mondiale», en VVAA, *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid: CSIC, pp. 357-411.
- AZAÑA DÍAZ, Manuel (1917), «Nuestra misión en Francia», *Bulletin Hispanique*, vol. 19, n.º 1, pp. 26-42.
- COBB, Christopher (1966), «Una guerra de manifiestos, 1914-1916», *Hispanófila*, n.º 29, pp. 45-61.
- CRUSELLS VALETA, Magí (2000), *La guerra civil española: cine y propaganda*, Barcelona: Ariel.
- DIAMANTE, Julio (1998), *De la idea al film. El guion cinematográfico: narración y construcción*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1973), *Francófilos y germanófilos: los españoles en la guerra europea*, Barcelona: Dopesa.
- FLECK GATIUS, Xavier (2024), *El Segon Reich i Catalunya: Alemanya vista des de la cultura i la política catalana entre 1890 i 1914*, Barcelona: Afers.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2009), *El campo de fuerzas europeo en Cataluña: Eugeni d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra*, Lleida: Universitat de Lleida-Pagès.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2013), «Germanófilos y neutralistas: proyectos tradicionalistas y regeneracionistas para España (1914-1918)», *Ayer: revista de historia contemporánea*, n.º 91, pp. 63-92.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2014), *España en la Primera Guerra Mundial: una movilización cultural*, Madrid: Akal.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2015), *La Gran Guerra a les comarques gironines. L'impacte cultural i polític*, Girona: Diputació de Girona.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2021), *España y Argentina en la Primera Guerra Mundial: neutralidades transnacionales*, Madrid: Marcial Pons.
- GARCÍA SANZ, Fernando (2014), *España en la Gran Guerra*, Madrid: Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo; y AUBERT, Paul (2014), *Nidos de espías: España, Francia y la Primera Guerra Mundial, 1914-1919*, Madrid: Alianza Editorial.
- JULIÁ DÍAZ, Santos (2013), «La nueva generación: de neutrales a antigermanófilos pasando por aliadófilos», *Ayer: revista de historia contemporánea*, n.º 91, pp. 121-144.
- KRAUEL, Javier (2009), «Visión parcial del enemigo íntimo: la Gran Guerra como antesala de la Guerra Civil», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, n.º 5, <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/download/3230/1438>
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2008), «Los que no fuimos a la guerra, de W. Fernández Flórez: auscultación moral y sociopolítica de una España pre-fascista», *España Contemporánea: revista de literatura y cultura*, vol. XXI, n.º 2, pp. 117-128.

- MEAKER, Gerald H. (1988), «A Civil War of Words: The Ideological Impact of the First World War on Spain, 1914-1918», en SCHMITT, Hans A. (ed.), *Neutral Europe Between War and Revolution, 1917-1923*, Charlottesville: University Press of Virginia, pp. 1-65.
- NAVARRA ORDOÑO, Andreu (2014), *1914: aliadófilos y germanófilos en la cultura española*, Madrid: Cátedra.
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio (1988), *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España, 1875-1931*, Madrid: C.S.I.C.-Casa de Velázquez.
- PLA BARBERO, Xavier (2018), «L'Alemanya negra de Manuel de Montoliu. Itineraris creuats, línies de continuïtat i ruptures entre germanofilia, hispanofilia i catalanofilia», *Afers: fulls de recerca i pensament*, vol. 33, n.º 89, pp. 57-83.
- RIBAGORDA ESTEBAN, Álvaro (2022). «La participación política de los intelectuales españoles. La proyección de la Gran Guerra, la Revolución Rusa y Versalles en la crisis de la Restauración», *Historia contemporánea*, n.º 69, pp. 469-504.
- ROMERO, Vicente (2023), *Los señores de las tijeras: el cine que la censura nos prohibió*, Madrid: Akal.
- SAFONT PLUMED, Joan (2012), *Per França i Anglaterra: la Primera Guerra Mundial dels aliadòfils catalans*, Barcelona: A Contra Vent.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel (2016), «Vigilar y castigar. La censura en España de la exhibición de films informativos y de propaganda sobre la Primera Guerra Mundial (1914-1918)», *L'Atalante*, n.º 21, pp. 105-120.