

«NO DEBE AUTORIZARSE». CENSURA PREVIA DE LA OBRA DE NATALIA GINZBURG EN LA ESPAÑA FRANQUISTA

SILVIA DATTERONI
Universidad de Granada

Resumen

Durante el franquismo, España se transformó por completo, amordazada por una censura implacable que estancó toda iniciativa crítica y libre. Este largo periodo de oscurantismo fue para el régimen un recurso necesario para asegurarse un control bien apretado sobre la conciencia nacional. Con el presente artículo, pretendemos reconstruir la complicada trayectoria receptiva española de la obra de la escritora Natalia Ginzburg, a la luz de documentos inéditos hallados en el Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), en la Fondazione Giulio Einaudi (Turín) y en el fondo Erich Linder de la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milán) que demuestran el esfuerzo y la incansable labor de ciertos editores españoles a la hora de lidiar con una censura tendenciosa y arbitraria.

Palabras clave: Censura, literatura italiana, Natalia Ginzburg, franquismo.

«NO DEBE AUTORIZARSE». PREVIOUS CENSORSHIP OF NATALIA GINZBURG'S WORK IN FRANCOIST SPAIN

Abstract

During the Franco regime, Spain was completely transformed, muzzled by a relentless censorship that stagnated all critical and free initiative. This long period of obscurantism was a necessary resource for the regime to ensure a tight control over the national conscience. This article aims to reconstruct the complicated Spanish receptive trajectory of the work of Natalia Ginzburg, in the light of unpublished documents found in the Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), in the Fondazione Giulio Einaudi (Turin) and in the Erich Linder's collection of the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milan) that demonstrate the effort and tireless work of certain Spanish publishers when dealing with a tendentious and arbitrary censorship.

Keywords: Censorship, Italian literature, Natalia Ginzburg, Franco regime.

1. INTRODUCCIÓN

Al investigar la recepción española de escritores italianos del siglo XX, uno de los filtros críticos de mayor interés es, sin duda, la represión literaria ejercida por la censura editorial. En España, durante la dictadura franquista, dicho mecanismo actuó como dispositivo de mediación carcomiendo el tejido cultural del país. En efecto, la represión literaria creó largos vacíos receptivos en el área ibérica, ralentizando la formación local de un sólido canon literario extranjero. Por otra parte, desnaturalizó el acto de comunicación entre obra, autor y lector fijando las condiciones para el olvido de muchos escritores extranjeros, entre ellos italianos, publicados en castellano.

Un ejemplo de lo que pudo la censura en la recepción de autores foráneos es el caso de Natalia Ginzburg, escritora, ensayista y asesora editorial de Einaudi, muy activa entre los años cincuenta y setenta del siglo anterior (Antonietti, 2021; Mangoni, 1999).

Durante aquella época, el eficaz aparato represor español obstaculizó la publicación de la escritora piemontesa en el país ibérico, guiándose por una serie de criterios extraliterarios que, a partir de los años sesenta, habían ido consolidándose alrededor de un boicot selectivo en perjuicio del editor italiano Einaudi.

En particular, la censura que se aplicó a sus obras representa un caso de estudio manifiesto, que arroja luz sobre el aparatoso mecanismo censorio franquista, que principiaba con una solicitud de autorización dirigida a la «Sección de inspección de libros» y terminaba con un permiso de edición negado, mutilado o, en el mejor de los casos, otorgado previa pesquisa sobre el autor y el editor en cuestión.

La intervención de la censura respondía a una precisa voluntad interna de acallar las voces disidentes, impulsando una línea cultural homogénea controlada desde arriba que actuaba podando a la raíz todo material externo, sospechoso y considerado como un elemento contaminador.

Es bien sabido el *iter* al que se sometía una solicitud de autorización para la edición de libros extranjeros: la editorial enviaba el texto seleccionado en lengua original para que la censura dictaminase su visto

bueno o su denegación; luego el ejemplar pasaba a traducirse al castellano, pero siempre y cuando llegase la autorización por parte del lector/censor que había previamente elaborado su expediente de lectura; en un segundo momento, se realizaba una nueva inspección del libro traducido con la indicación de eventuales supresiones, tachaduras o correcciones; por último, llegaba la resolución final, con la que se autorizaba o denegaba la publicación (Vilei, 2020: 231).

Los expedientes de lectura que se iban abriendo en función de las solicitudes que llegaban a la Oficina de Orientación Bibliográfica (solicitudes obligatorias hasta 1966 y «voluntarias» a partir de entonces con la nueva Ley de Prensa e Imprenta), respondían a las siguientes macro-categorías: ataques a la religión, daños a la moral, descrédito político o patriótico y carencia de calidad literaria o artística. A todas aquellas se sumaba una quinta sección bajo la etiqueta muy general de «Razones que aconsejan una u otra decisión» (Tena Fernández *et al.*, 2023: 284) donde terminaban juzgadas todas las obras que presentaban temas eróticos y/o sensuales (o considerados tales por los censores)¹.

Los resultados admitían cinco posibilidades: autorización, denegación, denuncia judicial, supresión y/o tachadura, y este complejo engranaje se sostenía gracias a la labor de afanosos lectores identificados numéricamente. Tal y como se informa en Tena Fernández *et al.* (2023: 276), en la jerga del régimen se aludía a los censores como lectores y existían veinticinco «puestos de censura», a saber, un grupo de lectores especializado en un determinado ámbito y guiado por un «jefe de lectorado» que establecía criterios internos a su equipo de censores. De

¹ Nos estamos refiriendo a la Ley de prensa Suñer, promulgada en 1938 durante la Guerra Civil y que permaneció en vigor hasta 1966, y a la Ley Fraga, tal y como se conoce comúnmente. Esta última, adaptándose a los nuevos tiempos, se caracterizó por una actitud solo aparentemente aperturista. En efecto, pese a la desaparición de la censura previa, con la nueva Ley de Prensa e Imprenta se mantuvo y se reforzó la consulta voluntaria, gracias a la introducción del artículo segundo que dictaminaba lo siguiente: «La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidos en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa natural, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar» (BOE, 19 de marzo de 1966).

hecho, cada puesto de censura valoraba una determinada área cultural y podía agrupar un número de entre veinticinco o treinta lectores.

Según consta en los archivos, en el caso de Natalia Ginzburg, los puestos de lectura encargados de elaborar sus expedientes fueron los números 2, 7 y 29, es decir, censores familiarizados con temas de ámbito histórico y contexto realista. Dicha información tiene cierta relevancia para nuestro análisis sobre el proceso que llevó a censurar dos de las obras más emblemáticas de la escritora italiana: *Le voci della sera* (Ginzburg, 1961) y *Lessico familiare* (Ginzburg, 1963).

2. UN SILBO APACIBLE

En dichas obras la autora indaga historias y memorias familiares relatadas a través de un registro lingüístico inconfundible, retroalimentado por un trasiego constante de escritura y experiencia, donde todo elemento narratológico se dispone en un equilibrio firme entre ficción y realidad. Un «senso delle storie familiari [...] del venire dei giorni» que, según Calvino, apunta a una «resa oggettiva [...] veramente imparziale»² del discurso. La misma escritora, en una breve nota introductoria a *Le voci della sera*, señala a sus lectores esta invariable tensión que dicta su poética: «In questo racconto i luoghi, e i personaggi, sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri» (Ginzburg, 2015: 2).

La veracidad como medio y como propósito artístico es algo que Ginzburg remarca también en otra carta al amigo ligur (24 de abril de 1961) al comunicarle que ha terminado –y enviado– su libro (*Le voci della sera*) a Einaudi justificando «quel paragraffetto che ha anteposto» y que tuvo que anteponer «per motivi *suo*i personali», hasta añadir: «Spero abbia igualmente una sua veridicità»³. Su firme apego a lo real abre paso a un tipo de literatura que Sinibaldi define «senza civetterie» (Ginzburg,

² *Fondazione Einaudi* [en adelante FE], Italo Calvino a Natalia Ginzburg, 12 de mayo de 1961, fasc. 1459/2. Todas las transcripciones de las fuentes documentales utilizadas para este artículo se han realizado fielmente, sin corregir eventuales erratas o faltas de ortografía.

³ FE, Natalia Ginzburg a Italo Calvino, 24 de abril de 1961, fasc. 1459/2.

1999: 22), caracterizada por periodos breves «senza nulla di esclamativo» y por una habilidad sin igual a la hora de reducir a «una dimensione quotidiana [...] grandi drammi storici» (Ginzburg, 1999: 33). Tal y como observa Petrigiani (2017), su línea narrativa se mueve del centro a la periferia y su pluma alcanza picos muy altos cuando no apunta directamente a lo explícito. Al dejar hablar un gesto, un detalle, el color de una prenda, Ginzburg mantiene firme su mirada hacia la «pulsazione del reale» (Ginzburg, 1999: 38).

Esta cifra estilística inigualable sobresa también en una nota introductoria sobre la autora redactada por el compañero einaudiano Davico Bonino para una antología de relatos italianos (Davico Bonino, 1974), encargada por Jaime Salinas para Alianza editorial⁴. Dicha nota, que se refiere a un relato en concreto seleccionado para la antología y titulado «La madre», contiene todos los elementos que caracterizan *latu sensu* la poética de la autora. Davico Bonino apunta a un «parlar sommesso che è la spia stilistica (quasi un tic volontario, una controllatissima mania) del suo minuzioso interrogare e descrivere gli altri»⁵.

3. NATALIA GINZBURG EN ESPAÑA

La recepción española de Natalia Ginzburg va articulándose a lo largo de unos años convulsos, en los que una minoría intelectual, asfixiada por la ceguera de un régimen nacionalcatólico excesivamente oxidado y longevo, intenta defenderse defendiendo culturalmente el futuro del país. Dichos años vienen jalonados cronológicamente por varias contraofensivas editoriales, libradas por «letterati editori» (Cadioli, 1995) italianos muy atentos a la delicada situación cultural del país ibérico y decididos a intervenir acudiendo en ayuda de los compañeros españoles. Entre los editores italianos más preocupados por la anómala situación ibérica recordemos a Feltrinelli, Einaudi y Bompiani, todos ellos responsables de una serie de iniciativas antifranquistas que el régimen miró constante-

⁴ Guido Davico Bonino (1938) ha trabajado como jefe de prensa y secretario general de la editorial Einaudi de 1961 a 1978. Crítico teatral y director del *Istituto Italiano di Cultura* de París (2001-2003) ha sido también profesor de Literatura Italiana e Historia del Teatro en las universidades de Cagliari, Bolonia y Turín.

⁵ FE, Davico Bonino a Natalia Ginzburg, 16 de marzo de 1973, fasc. 1459/3.

mente con mucha intranquilidad. Desde la publicación de *La Risacca* de Goytisolo (Milán: Feltrinelli, 1961) hasta la celebración del congreso internacional por la libertad del pueblo español, organizado por el *Comitato italiano per la libertà del popolo spagnolo* (CILPS) los editores, historiadores e intelectuales italianos más activos banderillaron a los defensores del orden nacional-catolicista, presionando desde fuera y, en algunos casos, atacando desde dentro. Una gran desazón para el franquismo fue la «incrollabile amicizia italo-spagnola e barral-einaudiana»⁶ que dio el «empujón decisivo» (Jaume, 2005: 559) a la militancia editorial de Carlos Barral: su amistad con Giulio Einaudi se tradujo en una sorprendente sintonía cultural que llevó, entre otras cosas, a la ideación de los *Encuentros Formentor* (1959). Dichos encuentros, además de concienciar al público extranjero sobre las condiciones culturales reales de los españoles, le permitieron a Barral acceder a una información editorial de primera mano para poder seleccionar productos literarios según una «precisa presa di posizione necessaria»⁷ en el contexto de una historia editorial infiltrada y manipulada por la censura (Datteroni, 2025a).

3.1. Las palabras de la noche

En la Fundación Einaudi de Turín se halla una copiosa correspondencia entre Barral y Einaudi que documenta un interés precoz, constante y frustrado del editor catalán hacia la obra de la autora turinesa. Ya en octubre de 1959 Joan Petit, director literario en Seix Barral, escribía a Luciano Foà, secretario general de Einaudi: «Quant aux [...] livres que vous avez envoyés, j'en ai lu quelques-uns, et quelques autres sont en mains de Carlos Barral; j'ai beaucoup aimé Natalia Ginzburg, mais pas trop Elsa Morante»⁸. Unas semanas después, Carlos Barral confirmaba las impresiones de su colaborador al comunicarle a

⁶ FE, Davico Bonino a Carlos Barral, 17 de enero de 1964, fasc. 27.

⁷ *Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Agenzia Letteraria Internazionale*-Erich Linder [en adelante FM ALI-EL], 1974, 37/25 (Barral Editores), Carlos Barral a Erich Linder, 16 de febrero de 1974.

⁸ FE, Juan Petit a Luciano Foà, 14 de octubre 1959, fasc. 27

Foà: «O letto finora la Morante (cattivissima), la Ginzburg (buonissima) e un po' di Cassola e di Jovine»⁹.

La trayectoria editorial de Natalia Ginzburg en España se entrelaza con la historia editorial argentina, puesto que las dinámicas políticas que se imponen en los años sesenta hacen que España dependa culturalmente del país suramericano: al endurecerse las medidas censorias franquistas, la libre impresión y circulación de ejemplares literarios en el país ibérico sufre un revés que genera de rebote una situación muy favorable para los editores argentinos (Larraz, 2010).

En el caso de la escritora piamontesa, este triángulo editorial formado por Italia, España y Argentina pudo reconstruirse gracias a las cartas conservadas en los archivos de Turín (Fundación Giulio Einaudi), Milán (Fondo Erich Linder) y Alcalá de Henares (Archivo General de la Administración). Según las fuentes documentales, las primeras noticias sobre las ediciones hispánicas de Ginzburg se ubican precisamente en Argentina. En efecto, Jacobo Muchnick, editor porteño de Fabril, había sido el primero del gremio en expresar su interés por la italiana y desde finales de los años cincuenta poseía los derechos de otra obra de la autora, titulada *Tutti i nostri ieri* (1952).

A pesar de las premisas, los esfuerzos de la *Agenzia Letteraria Internazionale* (ALI)¹⁰ para que se siguiera publicando a Ginzburg en Argentina (tal y como demuestra una carta del 12 de junio de 1962 sobre *Le voci della sera*¹¹) no llegan a buen puerto, puesto que en los años sesenta el país suramericano entra en una de sus cíclicas recesiones económicas que deterioran el mercado editorial. De ahí que la ALI aparte la mirada de Fabril dirigiéndola enseguida a otra editorial del viejo continente: Seix Barral. En una carta a Einaudi del 20 de enero de 1964,

⁹ FE, Carlos Barral a Luciano Foà, 13 de noviembre de 1959, fasc. 27.

¹⁰ La ALI se fundó en Turín en 1898 por Augusto Foà para agilizar la difusión editorial de autores extranjeros en Italia. Sin embargo, pronto empezó a facilitar contactos y contratos entre autores italianos y editoriales extranjeras; a partir de 1946 fue dirigida por Erich Linder (Biagi, 2007).

¹¹ FM ALI-EL, 1962, 12N/14-1962 (IE), ALI a Nicolás Costa: «Gentilissimo Signor Costa, il signor Muchnik nel corso della sua visita di ieri al nostro ufficio, ci ha detto di non aver ricevuto in esame l'ultimo libro di Natalia Ginzburg "Le voci della sera". Poiché la sua casa ha già acquistato un'opera della Ginzburg, pensiamo che debba senz'altro poter esaminare anche "Le voci della sera". Le saremo pertanto grati se vorrà provvedere ad inviare in opzione al signor Muchnik la copia di lettura del volume».

Linder comunica al turinés que la *International Editors* (IE) de Barcelona¹² había ofrecido finalmente *Le voci della sera* al editor catalán. Según la misma carta, Seix Barral tiene interés en examinar también otras obras de la autora antes de presentar su oferta y se insta a Einaudi a que envíe cuanto antes los demás libros de Ginzburg a la agencia. Ese mismo día, la ALI confirma a IE que «nous venons de demander a MM Einaudi de vous remettre directement les exemplaires de lecture des ouvrages de Natalia Ginzburg qui sont encore disponibles»¹³.

El 29 de abril de 1964 la ALI comunica a Einaudi que «Seix Barral è disposto ad acquisire i diritti di Lessico Familiare»¹⁴ y pide al editor turinés una opinión al respecto. El editor, como de costumbre y pese al descontento de Linder¹⁵, debió de darle el visto bueno a la editorial, pues el 3 de noviembre de 1964 Giulio Einaudi informa a Natalia Ginzburg de

¹² La IE era la agencia editorial que gestionaba los derechos de autor internacionales y representaba en el extranjero a editoriales como Seix Barral o Edicions 62, entre otras.

¹³ FM ALI-EL, 1964, 33/13 (IE), ALI a Seix Barral, 20 de enero de 1964.

¹⁴ FM ALI-EL, 1964, 5/1 (Einaudi), ALI a Einaudi Editore, 29 de abril de 1964.

¹⁵ Por lo que respecta al ámbito hispánico, es bien sabida la amistad y solidaridad editorial entre Barral y Einaudi, quien consideraba al primero como un interlocutor privilegiado a la hora de conceder los derechos de edición internacional de sus autores. Lo que se desconoce, en cambio, es la difícil relación profesional entre Barral y Linder, que fue enquistándose a lo largo de las décadas 50, 60 y 70. Prueba de ello son algunos documentos donde se hallan una serie de réplicas y contrarréplicas entre Barral, Einaudi, Linder y Moya (este último trabajaba para la agencia *Ute Körner Literary Agent*, que representaba a editoriales y agencias extranjeras en España, Portugal y América Latina) que nos proporcionan una valiosa información sobre dicha situación. La lectura cruzada de este intercambio epistolar confirma, de hecho, cierta desconfianza por parte de Linder a la hora de asignar obras y autores italianos a Carlos Barral y cierto cansancio de Barral a la hora de verse constantemente perjudicado por el agente literario. El motivo de esta incomunicabilidad es, por un lado, la extravagancia barraliana (de por sí incompatible con la teutónica gestión editorial del agente literario austriaco) y, por otro, la censura franquista, responsable de dificultar la colaboración entre estas dos figuras tan emblemáticas del mundo editorial. A modo de ejemplo, véase una carta que Barral envía a Einaudi: «Caro Giulio, i miei rapporti con Linder non sono buoni. [...] Pare che mi detesta perché non sono puntuale nei pagamenti. È vero. Ma neanche la Einaudi è puntuale [...] Ma Linder a deciso, chi sa per quale sporca ragione viscerale, che nel caso della Seix Barral è molto grave» (FE, Carlos Barral a Giulio Einaudi, 26 de junio 1967, fasc. 27). Unos años más tarde, la situación sigue manteniéndose muy tensa, como podemos apreciar en una carta de Linder a Moya: «Carlos Barral est allé pleurer chez Giulio Einaudi, en lui disant que Mr. Linder» es «mechant». Y añade: «Giulio Einaudi nous a priés de ne pas jouer les durs avec le pauvre Barral [...] Voilà la fin de la petite histoire» (FM ALI-EL, 1974, 62/10 (Moya José), ALI a Moya, 28 de enero 1974).

la llegada de dos contratos para las traducciones españolas de *Le voci della sera* y *Lessico familiare* por parte de Seix Barral¹⁶.

A partir de ahí se produce un salto temporal que nos lleva al año 1972, cuando Vera Dridso, secretaria y traductora en Einaudi, envía una carta a Ginzburg anunciando que: «l'Editorial Planeta vorrebbe pubblicare in spagnolo il Lessico [...] Il contratto firmato con Barral non poté andare a buon fine a causa della censura, ma ora c'è qualche speranza»¹⁷. Lo que Vera Dridso resumió en una frase es el resultado de un largo y arduo proceso de solicitudes, autorizaciones y rechazos editoriales que nos encontramos detallados en los expedientes de lectura conservados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

La historia aconteció de la siguiente manera: el 20 de noviembre de 1964, Seix Barral presenta una solicitud de publicación a la Oficina de Orientación Bibliográfica que se identifica con el expediente 6907-64. Se emite un informe con fecha 27 de noviembre del mismo año, en el que se destaca la falta de peligrosidad del libro, al decir que: «La obra no tiene nada de particular. Puede autorizarse»¹⁸.

Como he tenido ocasión de demostrar también en otros estudios sobre la recepción de autores italianos en España (Datteroni, 2023; 2025a; 2025b), en realidad, la obra sí tenía algo alarmante, es decir, el nombre del editor que figuraba en la edición italiana: Einaudi. De hecho, en la misma ficha, más abajo, se halla una nota donde se advierte que «La edición italiana ha sido publicada por Einaudi». De ahí que, en la resolución definitiva, fechada el 19 de diciembre 1964, leamos «denegada»¹⁹. Los pasos que llevaron a una denegación tan tajante y no justificada en el informe se pueden reconstruir gracias a una correspondencia interna a la solicitud de autorización conservada en el AGA.

El 28 de noviembre de 1964, el jefe de la sección de la Oficina de Orientación Bibliográfica escribe a Luis Santiago de Pablo, jefe de la

¹⁶ FE, Giulio Einaudi a Natalia Ginzburg, 3 de noviembre de 1964, fasc. 1459/2: «siamo lieti di comunicarle che ci sono pervenuti due contratti per le traduzioni in spagnolo del Lessico Familiare e de Le voci della sera. [...] Termine di pubblicazione: 18 mesi per entrambi. L'editore è Seix y Barral».

¹⁷ FE, Vera Dridso a Natalia Ginzburg, 9 de octubre de 1972, fasc. 1459/3.

¹⁸ Archivo General de la Administración [en adelante AGA], 21/15669, exp. 6907-64, lector 29.

¹⁹ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, lector 29.

Oficina de Enlace, remitiendo un ejemplar de *Le voci della sera* y el informe del lectorado para una nueva evaluación. El 17 de diciembre, el jefe de la Oficina de Enlace dictamina: «la obra, dadas las editoriales implicadas y el contenido discutible de la misma, no debe autorizarse»²⁰ (subrayado en rojo y con lápiz).

Como podemos observar, el recelo hacia las «editoriales implicadas» (Seix Barral y Einaudi) hizo que se cuestionara incluso el contenido de la obra, hasta entonces no incriminado. De hecho, desde 1961 Seix Barral se encontraba bajo estricta vigilancia del Ministerio de Información por su «politique littéraire» y sus «attachements avec les écrivains de gauche», que llevaron a la editorial a ejercer cierta «fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivains rebelles» (*apud* Vilei, 2020: 230).

El 11 de enero de 1965 Carlos Barral interpuso recurso de revisión²¹ enviando una carta a la Oficina de Orientación Bibliográfica, en la que argumentaba lo siguiente: «Con el mayor respeto y debida consideración solicito que dicho libro sea examinado de nuevo por el Servicio de Inspección del Libro y se le conceda autorización para publicarlo en España»²². La petición llegó a buen puerto y se le concedió otra oportunidad al libro, tanto que el lector 7 se encargó de elaborar un informe que emitió el 19 de enero de 1965:

Un relato rural. Una historia de una familia campesina italiana. El padre, un viejo cascarrabias, dueño de una fábrica. Muchos hijos. Va contando acontecimientos familiares del pueblo. La pequeña historia de este viejo hasta que muere y la de sus hijos. No hay más. No hemos encontrado nada ni en el fondo ni en la forma que sea rechazable, porque el hecho de que algún tipo pertenezca al partido comunista y que al viejo

²⁰ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, Luis Santiago de Pablo, jefe de la Oficina de Enlace.

²¹ Tal y como leemos en Tena Fernández *et al.* (2023:281), «aunque la censura siempre fue soberana, antes de la creación del MIT (1951) los censores expresaban sus decisiones en una escueta nota de papel. Sin embargo, en los años cincuenta tenían que completar un dossier de cuatro páginas que requería de respuestas amplias y concretas. Esto no quiere decir que el censor ya dejase de obrar como quisiera, sino que el jefe del lectorado les exigía que fundamentasen sus decisiones. Por tanto, los lectores vieron reducida su impunidad y los editores aprovecharon estas «explicaciones» para buscar pequeños resquicios legales con los que elaborar pliegos de descargos y neutralizar los vetos. En la práctica, las réplicas administrativas no funcionaron, pero sí que paralizaban a los censores, que no querían verse envueltos en procesos judiciales o inspecciones de área».

²² AGA, 21/15669, exp. 6907-64, Carlos Barral.

en un discurso en el balcón del Ayuntamiento no se le ocurra otra cosa que decir ¡viva el socialismo!; que uno de los hijos se atormente por haber sido fascista, no dice nada en contra de la procedencia de la autorización de esta novela que, repetimos, es un relato sencillo de las cosas que pasan a una familia de las montañas que rodean a Roma. Procede su autorización²³.

Con todo, pese a su inicial autorización, en la parte izquierda se halla una nota posterior –escrita presumiblemente por el jefe de lectorado– en la que se indica: «Denegado nuevamente»²⁴, con fecha 31 de marzo de 1965. Tan es así que el 7 de septiembre, la ALI comunica a Barral lo siguiente:

Per quanto concerne il contratto per Le voci della sera di Natalia Ginzburg, sappiamo che il libro non ha ottenuto il permesso della censura spagnola. Il contratto deve quindi intendersi nullo, con il conseguente ritorno dei diritti spagnoli nella disponibilità dei proprietari²⁵.

¿Por qué se mantuvo la resolución de denegación pese a los informes favorables de los lectores? Por la siguiente razón: en aquellos años, además de Formentor, Giulio Einaudi²⁶ libró una emblemática ofensiva político-editorial al régimen de Franco, el cual no tardará en etiquetar al turinés y a sus colaboradores como personas *non gratas* en España. El *casus belli* fue una publicación einaudiana titulada *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)* que se editó en 1962 (De la Ossa Martínez, 2021). En ella, colaboraron clandestinamente escritores militantes españoles como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco y un largo etcétera, quienes, junto a un núcleo muy activos de músicos, escritores e intelectuales italianos muy puestos en la delicada situación política ibérica²⁷, recopilaron un

²³ AGA, 21/15669, exp. 6907-64, lector D. Javier Dietta.

²⁴ AGA, 21/15669, exp. 6907-64.

²⁵ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), ALI a Carlos Barral, 7 de septiembre de 1965.

²⁶ El interés de Einaudi por España se manifestó de forma concreta en 1937 con la publicación de *La guerra di Spagna sino alla liberazione di Gijon* de Ambrogio Bollati y Giulio del Bono. En efecto, debido a su orientación política y a la labor de algunos colaboradores hispanistas como Oreste Macrí y Vittorio Bodini, el editor turinés dedicará mucho espacio en su catálogo a la producción literaria española, vista como una cuestión de amplio interés no solo cultural sino también político.

²⁷ Entre otros, además de Einaudi, Italo Calvino, Norberto Bobbio, Felice Casorati y Elio Vittorini. El Centro Gobetti apoyó también al grupo musical Cantacronache,

repertorio musical de oposición al régimen que tenía como temas la Guerra Civil y la Segunda República. El régimen tachó la obra de «propaganda subversiva al servicio de los comunistas» y vetó «la entrada y permanencia en territorio español a todos los actores de este pestilente ataque» (*ABC*, 9 de enero 1963).

La operación einaudiana tuvo mucho eco y serias repercusiones internacionales: se suspendió Formentor, se canceló una exposición dedicada al libro italiano en Madrid prevista para 1963 y se puso en marcha una contraofensiva editorial en detrimento de Einaudi que terminó afectando a muchos autores publicados por el sello turinés.

3.2. *Léxico familiar*

Si nos fijamos también en los informes relativos a *Lessico familiare*, observamos el mismo patrón. Seix Barral envió el 20 de noviembre de 1964 una solicitud de autorización para la publicación española y en la ficha de lectura redactada por los censores leemos:

En el «Léxico familiar» la autora describe la historia de su familia. Natalia Ginzburg, italiana de origen judío, inscrita en el Partido Comunista italiano y secretaria de la casa editora Einaudi en Torino, narra en sus cuentos, la vida de los judíos en el tiempo del fascismo y bajo la ocupación alemana. Pero el libro no es de propaganda comunista y a pesar de expresar su simpatía hacia el comunismo, no se puede decir que en general no resulta objetivo. La obra es más literaria que política, escrita en estilo de memorias. En consecuencia, opinamos que: puede autorizarse, si se trata de su contenido²⁸.

Evidentemente «de su contenido» no se trataba puesto que, en el mismo documento, al fondo, leemos una vez más: «*La edición italiana ha sido publicada por Einaudi», con «Einaudi» subrayado dos veces (2 de diciembre de 1964). Resultado: resolución denegada con revisión (29 de abril de 1965).

compuesto por Margherita Galante Garrone (Margot), Lionello Gennero, Gianna Germano Jona, Sergio Liberovici, Michele L. Straniero, Giorgio di Maria y Emilio Jona.

²⁸ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, lector 29.

Lo mismo ocurrió con la ficha cumplimentada por otro lector, cuyo informe favorable (10 de diciembre de 1964) fue objetado por el jefe de lectorado por medio de la siguiente advertencia: «Denegado: Edición Einaudi»²⁹ (11 de abril de 1965).

Barral impugnó el veredicto (28 de abril de 1965) pidiendo, tal y como hiciera con *Le voci della sera*, que el ejemplar se examinase por el Servicio de Inspección. El editor catalán logró que la Oficina reabriera el expediente, pero sin éxito, puesto que la jefatura resolvió mantener la denegación. El 15 de septiembre de 1965, Seix Barral tuvo que renunciar oficialmente a la publicación, como consta en una carta de Montserrat Puig (de la oficina de *Right Department* en Seix Barral) a la ALI donde se avisa de que el contrato para *Lessico familiare* debía considerarse «worthless», pues la censura había denegado nuevamente su publicación: «Definitely refused by the censors»³⁰.

Ahora bien, en una carta de la correspondencia interna entre el jefe de la Oficina de Enlace y el jefe del Servicio de Orientación Bibliográfica se aclara, de una vez por todas, el verdadero motivo:

Te adjunto [...] Léxico familiar de la Editorial Einaudi [...] presentada por Seix Barral. Como en ocasiones anteriores, debe rechazarse por proceder de la misma Editorial que publicó los tristemente famosos Nuevos cantos de la resistencia española³¹.

Si la idea de publicar *Le voci della sera* cayó en el olvido después del recurso de revisión seixbarraliano del año 1965, perdiéndose en los meandros de un aparato burocrático miope y arbitrario, no fue así para *Lessico familiare*. En 1972 la editorial Planeta volvió a la carga, por lo que Linder informa a Ginzburg de que «abbiamo ricevuto da un editore spagnolo, Planeta, una offerta per [...] Lessico Familiare. [...] Planeta è un buon editore e c'è da augurarsi che la censura non gli crei difficoltà»³². Según Linder, de hecho, alejarse de Seix Barral –que mientras tanto se había convertido en Barral Editores– y «du danger grave que l'entrepris

²⁹ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, lector 7.

³⁰ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), Montserrat Puig a AIL, 15 de septiembre de 1965.

³¹ AGA, 21/15669, exp. 6908-64, jefe de la Oficina de enlace.

³² FM ALI-EL, 1972, 39/23 (Ginzburg Natalia), Erich Linder a Natalia Ginzburg, 26 de septiembre de 1972.

coursit» (*apud* Vilei, 2020: 230) debido a su posicionamiento político, podía devolver un atisbo de esperanza a una publicación que demasiadas veces se había interrumpido debido a las seguidas trabas puestas por el régimen al editor catalán, considerado «troppo rosso»³³ en su país.

Sin embargo, los deseos de Linder cayeron en saco roto y el lector español tuvo que esperar dos décadas para leer estas obras de Natalia Ginzburg: *Léxico familiar* se publicará en 1989 (Madrid: Trieste, traducción de Mercedes Corral) y *Las palabras de la noche* en 1994 (Valencia: Pre-Textos, traducción de Andrés Trapiello).

Definitivamente, podemos concluir que la intervención de la censura en las obras de Ginzburg respondió a precisas órdenes de equipo destinadas a obstaculizar no tanto –y no solo– la circulación de la obra de la escritora, de por sí incensurable –«reflexiones más o menos aceptables pero que tampoco chocan contra nada»³⁴– sino a punir de una manera muy evidente al editor turinés, «nom qui n'est pas cher aux autorités espagnoles»³⁵. Natalia Ginzburg se convirtió, por lo tanto, en un blanco muy simbólico por estar doblemente expuesta como autora y como colaboradora einaudiana.

En los mismos años, otros autores italianos fueron censurados debido a Einaudi. A modo de ejemplo, podríamos mencionar a Giorgio Bassani, con el libro *Dietro la porta* («refused the Italian version [...] the Italian Editions are damned to worse luck»³⁶ escribe Seix Barral a la ALI), o a Carlo Cassola con *La ragazza di Bube*³⁷, varias veces censurado puesto que «está editado por Einaudi»³⁸. Pero podríamos mencionar a muchos otros como a Calvino, Sciascia, Gadda³⁹, Pavese, etc. En todos estos casos se trató de una clamorosa campaña punitiva por la conducta poco amistosa de Einaudi hacia el régimen franquista. Y en todos esos casos

³³ FM ALI-EL, 1962, 22/13 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 17 de julio de 1962.

³⁴ AGA, 21/17114, exp. 1408-66, lector 2 (18 de noviembre de 1966).

³⁵ FM ALI-EL, 1965, 50/24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 22 de septiembre de 1965.

³⁶ FM ALI-EL, 1965, 50/ 24 (Seix Barral), Montserrat Puig a ALI, 15 de septiembre de 1965.

³⁷ Sobre las traducciones españolas de *La ragazza di Bube* de Carlo Cassola y su recepción en España, Vilei (2017) y Datteroni (2025b).

³⁸ AGA, 21/16249, exp. 3682-65, nota de registro.

³⁹ Sobre el caso de Gadda en España, Bresadola (2018).

los editores españoles se las ingeniaron para esquivar una censura que ahogaba libertades fundamentales. Barral fue uno de los editores más involucrados en la lucha contra este sistema de poder estrecho de miras, emprendiendo puntualmente «démarches [...] un peu barroques» para quitar de las garras de la censura obras y títulos significativos de las letras italianas: «on avait pensé a la possibilité de soumettre à la Censure des traductions des ouvrage [...] dans les quels ne figurerait pas le pied editorial Einaudi»⁴⁰ comunica y propone Barral a Linder en septiembre de 1965, después de repetidos vetos editoriales.

Si en un primer momento la injerencia de la censura tuvo el desmérito específico de obstaculizar la publicación de las obras de Ginzburg, después tuvo la enorme responsabilidad de entorpecer de manera general la recepción de la escritora en España. Todas las ediciones españolas de la autora piemontesa sufren un retraso evidente, puesto que sus traducciones empezaron a publicarse solo a partir de los años ochenta. Solo hubo una excepción, y esta fue su libro *Mai devi domandarmi* (1970), que en España se publicó en 1974 bajo el título *Nunca me preguntes* (Barcelona: Dopesa, traducción de Jaume Fuster y María Antonia Oliver). En el AGA se halla la solicitud de autorización tramitada el 20 de mayo de 1974 y a la que se responde que «Nada se ha encontrado que merezca la menor censura ni en el aspecto político ni en el religioso ni en el moral»⁴¹. Más allá del contenido, lo que para el régimen no valía la pena censurar era el editor. De hecho, *Mai devi domandarmi* se publicó en Italia convenientemente con Garzanti.

4. CONCLUSIONES

Evidentemente, el constante interés por parte de las editoriales españolas hacia la obra completa de la autora, documentado en los archivos de Turín, Milán y Alcalá de Henares, no fue suficiente para permitir su circulación dentro del sistema literario de recepción. La

⁴⁰ FM ALI-EL, 1965, 50/ 24 (Seix Barral), Carlos Barral a Erich Linder, 22 de septiembre de 1965. Como aclara Petit a Foa, un ardid seixbarraliano frecuente y exitoso era publicar obras poco convenientes a través de Suramérica, «sous le nom d'une maison filiale» (FE, Joan Petit a Vittorio Foa, 14 de octubre de 1959, fasc. 27).

⁴¹ AGA, 73/04116, exp. 5851-74, lector 7.

documentación analizada nos permite observar, además, una evolución en su trayectoria receptivo-represiva que la autora comparte con otros escritores que publicaban en aquellos años bajo el sello editorial einaudiano: se pasó, en esencia, de un *puede* autorizarse a un *no debe* autorizarse, debido exclusivamente a factores ideológicos extraliterarios que respondían a un trastorno paranoide del régimen, manifiestamente interesado en obstaculizar y, en muchos casos, boicotear propuestas literarias procedentes de un editor enemigo del régimen.

La represión literaria que sufrieron las obras de Natalia Ginzburg fue *previa* y *total* y puede leerse como un caso de censura ideológica, política, económica y social (De Lima Grecco, 2016). En resumidas cuentas, *gracias a o por culpa de Einaudi*, Ginzburg se convirtió pronto en una inconveniente autora «einaudita»⁴² que pudo redescubrirse en España solo después del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONIETTI, Laura (2021): «“Una lettrice formidabile”: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi». *Cahiers d'études italiennes*, 32, 1-15.
- BIAGI, Dario (2007): *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*. Cava de' Tirreni: Avagliano.
- BRESADOLA, Andrea (2018): «Barral, Einaudi e la repressione franchista: il caso di Gadda in Spagna». En De Benedetto, Nancy *et al.* (dir.): *Presenze di Spagna in Italia negli anni del silenzio*. Lecce: Pensa MultiMedia, 19-58.
- CADIOLI, Alberto (1995): *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*. Milano: Il saggiautore.
- DATTERONI, SILVIA (2023): «Giorgio Bassani autor einaudito. Recepción y censura bajo el franquismo». *Cuadernos de Filología Italiana*, 30, 373-393 (<https://doi.org/10.5209/cfit.79259>).

⁴² La definición de *einaudita* procede de Carlos Barral, que en sus *Memorias* comenta lo siguiente: «Milán era entonces, si no precisamente la capital literaria de Europa, sí la del ingenio y el invento editorial de altas ambiciones, una verdadera corte en las afueras del palacio real que estaba en Turín, donde reinaba Einaudi rodeado de sus pretorianos ‘einauditos’» (Jaume, 2005: 664). Se trata de una etiqueta que la autora de este artículo viene utilizando con sentido crítico para enmarcar una específica experiencia de represión literaria franquista, destinada a castigar un perfil específico de intelectual, procedente, precisamente de la corte de Giulio Einaudi.

- DATTERONI, SILVIA (2025a): «Conjururas literarias entre Italia y España: ensayos para una aproximación a la democracia». En Ara, Juan Carlos *et al.* (coords.): *Memoria y relato de la Transición. Perspectivas transnacionales*. Zaragoza: PUZ, 135-156.
- DATTERONI, SILVIA (2025b): En Ara, Juan Carlos *et al.* (coords.) «Represión y recepción literaria de Carlo Cassola en la España franquista». *Transfer. Revista electrónica sobre Traducción e Interculturalidad*, 20.1, 156-177 (<https://doi.org/10.1344/transfer.v20i1.46511>).
- DAVICO BONINO, Guido (ed.) (1974): *Relatos italianos del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2021): *Canti della nuova resistenza spagnola 1939-1961 (1962): Investigación musical, polémicas, prensa, difusión y compromiso italiano contra el franquismo*. Madrid: Sílex.
- DE LIMA GRECCO, Gabriela (2016): «La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento». *Anuario de Literatura*, 21.1, 124-141 (<https://doi.org/10.5007/2175-7917.2016v21n1p124>).
- JAUME, Andreu (ed.) (2005): *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- GINZBURG, Natalia (1961): *Le voci della sera*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (1963): *Lessico familiare*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (1999): *È difficile parlare di sé. Conversazione a piú voci condotta da Marino Sinibaldi*. Ed. Cesare Garboli y Lisa Ginzburg. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Natalia (2015): *Le voci della sera*. Torino: Einaudi (5.^a ed.).
- LARRAZ, Fernando (2010): *Una historia transatlántica del libro. Relaciones editoriales entre España y America Latina (1936-1950)*. Gijón: Trea.
- MANGONI, Luisa (1999): *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PETRIGNANI, Sandra (2017): *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- TENA FERNÁNDEZ, Ramón *et al.* (2023): «Estudio estadístico de la censura de libros para adultos en España entre 1951 y 1975». *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 131.3, 269-297 (<https://doi.org/10.55509/ayer/1492>).
- VILEI, Leonardo (2017): «Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube». En Andreini, Alba (dir.): *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*. Arcidosso: Effigi, 19-20.

VILEI, Leonardo (2020): «Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral y Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna». *L'ospite ingrato*, 8 (*Quarant'anni dopo l'opera di Lucio Mastronardi*), 227-243.

Silvia DATTERONI

Universidad de Granada

datteroni@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-4557-8661>