

# Lucía Sánchez-Mateos TFG

*by* Lucía Sánchez-Mateos López

---

**Submission date:** 26-Apr-2017 04:14PM (UTC+0200)

**Submission ID:** 805219782

**File name:** 17134\_Lucía\_Sánchez-Mateos\_López\_Lucía\_Sánchez-Mateos\_TFG\_978399\_303539209.pdf  
(3.53M)

**Word count:** 13867

**Character count:** 73422



**Cine, literatura y traducción. La acción  
censora en Italia y España: El caso de Pasolini**

---

TRABAJO DE FIN DE GRADO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE COMILLAS

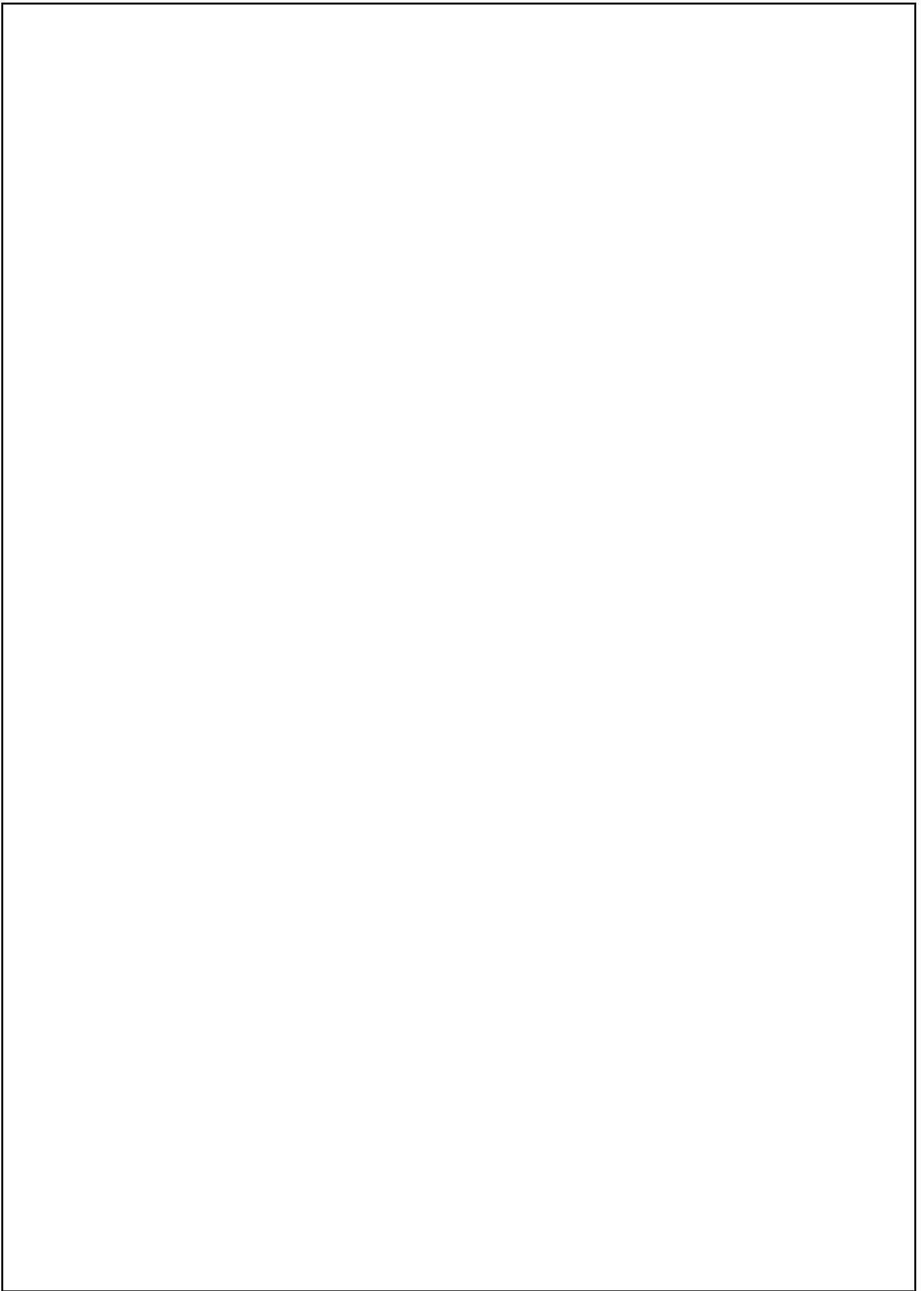
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Lucía Sánchez-Mateos López

Director: José Luis Aja Sánchez

Abril 2017



## **ÍNDICE**

1. Introducción.....	1
2. Objetivos del presente trabajo y estado de la cuestión .....	1
3. Marco teórico. Traducción, manipulación y censura.....	2
3.1. El concepto de manipulación .....	2
3.2. Los sistemas de censura en España .....	4
3.3.1. La censura externa .....	5
3.3.2. La censura interna .....	8
4. Retrato ideológico de Pasolini .....	8
4.1.1. Ideología política .....	9
4.1.2. Ideología estética.....	12
4.1.3. Religión.....	13
4.1.4. Sexualidad .....	14
5. Naturaleza y contenido de las obras censuradas .....	15
5.1. La censura de la obra cinematográfica en Italia.....	16
5.2. La censura de la obra literaria en Italia.....	19
5.3. La censura de la obra literaria y cinematográfica en España .....	20
6. Los expedientes de censura en el AGA. Metodología de trabajo .....	20
6.1. El Archivo General de la Administración .....	20
6.2. Criterios de selección de los expedientes consultados .....	22
6.3. Los expedientes de censura consultados .....	24
6.3.1. Censura de la obra cinematográfica en España.....	24
6.3.2. Censura de la obra literaria en España.....	32
7. Conclusiones extraídas tras la investigación .....	34
8. Bibliografía .....	37
8.1. Bibliografía primaria .....	37
8.2. Bibliografía secundaria.....	37
Anexo I: Documentos encontrados en el expediente de <i>Mamma Roma</i> .....	I
A: Portada del informe realizado por el lector Don 29 .....	I
B) Informe del lector Don 29 .....	II
C: Portada del informe realizado por el lector Don 26 .....	III
D: Informe del lector Don 26 .....	IV
E: Resolución .....	V
Anexo II: Documentos encontrados en el expediente de <i>Salò</i> .....	VI

A: Solicitud de consulta voluntaria.....	VI
B.: Informe .....	VII
C.: Observaciones del informe .....	VIII
D.: Tarjeta azul .....	IX
E.: Denuncia .....	X
G.: Télex .....	XI

## **1. INTRODUCCIÓN**

Son varios los estudios que se han realizado sobre el autor italiano Pier Paolo Pasolini y, en la mayoría de ellos, sean italianos o españoles, se menciona la censura. Sin embargo, en España nadie se había propuesto estudiar de forma exhaustiva la censura que se practicó en la obra pasoliniana. En este trabajo se compararán los mecanismos de censura existentes en España y en Italia y se verificará el alcance del aparato censor de nuestro país. Para ello, en primer lugar, se ilustrarán los mecanismos de censura españoles; en segundo lugar, se llevará a cabo un estudio de la ideología de Pasolini; a continuación, se expondrán las características de la censura en Italia; y, por último, con el fin de ejemplificar la teoría expuesta, se realizará el estudio de un caso práctico en el que se analizarán los fragmentos de las obras de Pasolini que no pasaron el control de la censura.

## **2. OBJETIVOS DEL PRESENTE TRABAJO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

La censura consiste en la supresión o prohibición de un discurso o texto considerado como nocivo para el bien común que constituye una limitación de lo que puede, o no, ser publicado o escrito (Santaemilia, 2008). En el presente trabajo se pretende estudiar los mecanismos de censura existentes en España durante la dictadura franquista (1936-1975) con el fin de comprobar si estos se correspondían con los utilizados en Italia desde la posguerra hasta la década de 1970 y verificar el alcance del aparato censor de nuestro país, más concretamente, en la obra pasoliniana. Para conseguir un conocimiento más amplio de la cuestión, además de realizar un estudio de los diferentes motivos que llevaron en ambos países a impulsar la censura de las obras literarias, teatrales y cinematográficas, así como un análisis de la ideología del autor en el que nos centraremos, nos parece pertinente incluir un caso práctico.

Para el caso práctico se ha decidido analizar las obras de Pier Paolo Pasolini por varios motivos. En primer lugar, nos parece que el carácter polifacético del novelista, director de cine, poeta y periodista encaja con el estudio que se quiere realizar, ya que no pretendemos centrarnos en un sector en concreto sino que aspiramos a conseguir una visión de conjunto de la censura practicada en su obra. En segundo lugar, se trata

de un autor polémico no solo en España, sino también en Italia, donde tuvo problemas con la censura, lo que nos hace sospechar que podríamos encontrar bastante material e información que nos permitan apoyar nuestra teoría. Por último, nos parece importante dar a conocer a un autor tan revolucionario e influyente en la sociedad italiana.

El estudio del caso práctico consistirá en examinar los expedientes de censura sobre Pasolini recopilados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares y realizar una taxonomía de los temas censurados con mayor frecuencia con el fin de plasmar en la práctica la teoría expuesta, trabajo novedoso en el campo del estudio de la censura de traducciones ya que nadie en España había examinado y recogido los expedientes de censura de este autor hasta la fecha. Hemos decidido centrarnos en un periodo determinado, que coincide con la etapa más dura de la actividad censora, pero esta acotación está abierta a modificaciones, que dependerán de los expedientes del Archivo que puedan sernos de interés para el objetivo que perseguimos conseguir.

### **3. MARCO TEÓRICO. TRADUCCIÓN, MANIPULACIÓN Y CENSURA**

#### **3.1. El concepto de manipulación**

El estudio de las traducciones censuradas implica una reflexión histórica sobre la clara vinculación que se produce entre censura y manipulación. La traducción es, sin duda, uno de los campos más fértiles para estudiar el fenómeno de la manipulación. Desde un punto de vista lingüístico, la traducción está compuesta por palabras, que pueden llevar consigo una ideología concreta, y desde un punto de vista cultural, es una actividad que se lleva a cabo en situaciones políticas y económicas reales, en las que se suele tener un interés especial por producir o reproducir un texto concreto para una comunidad determinada (Leonardi, 2008).

La teoría de los polisistemas de Even-Zohar, desarrollada a principios de los setenta, plantea la literatura como un sistema de sistemas, de forma que los aspectos que influyen en ella son sistemas en sí mismos relacionados con factores contextuales. El estudio de la manipulación en la traducción se realiza siempre desde el punto de vista

del destinatario, es decir, es *target oriented*. Para estudiar el funcionamiento de los sistemas literarios, Even-Zohar propone tres binomios de contrarios: productos que siguen o no el canon; situación del producto en el centro o en la periferia del sistema; y oposición entre productos primarios, innovadores, y secundarios, conservadores (Even-Zohar, 1990).

Podemos confirmar que toda traducción es un metatexto, es decir, una realidad textual en la que se entrecruzan una serie de factores históricos, sociales y culturales que inciden directamente en la naturaleza de la traducción. Teniendo en cuenta este aspecto de la traducción, se podría afirmar, tal y como queda recogido por Hermans (1985) en su publicación *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, que toda traducción es, inevitablemente, una manipulación, ya que puede estar sujeta a la selección, omisión o adición de información.

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.

(Hermans, 1985)

A estudiar el tema de la manipulación se dedicaron varios autores reunidos en la escuela de la manipulación, que tomó su nombre de la publicación apenas mencionada de Theo Hermans (1985). Su enfoque, básicamente, es descriptivo y funcional, y se centra en las normas relacionadas con la producción y recepción de traducciones, así como la repercusión de éstas últimas en la cultura de llegada. Según Hermans (1985), un sistema es un conjunto estructurado separado del medio por una barrera; cuanto más fuerte es dicha barrera, mayor será la separación o aislamiento del sistema respecto a otros sistemas. Cuando el aislamiento es considerable, estaríamos ante lo que De Geest (1992) denomina «sistemas cerrados». Este tipo de sistemas intenta mantener su poder a través de la conservación de su identidad: controla la producción e importación de elementos ajenos o lo reinterpreta en términos de las normas del sistema (Pegenaute, 1999).

En este punto, cabe también mencionar la concepción de Lefevere sobre la traducción. Según este autor, la traducción es un proceso de reescritura que lleva

implícito un mecanismo de manipulación (Michela Wolf y Alexandra Fukari, 2007), ya que la traducción se puede utilizar como herramienta para suprimir todo aquello que no se corresponda con la ideología dominante y, por tanto, amenace la estabilidad y conservación de un sistema homogéneo y unificado. Es decir, todo aquello que ponga en riesgo el monopolio de poder es susceptible de ser rechazado por el canon (Pegenaute, 1999).

Para el estudio de la manipulación, nos centraremos en el primer binomio propuesto por Even-Zohar: producto o literatura dentro del canon o fuera del mismo. La literatura perteneciente al canon es aquella considerada como legítima por las esferas de poder y, en consecuencia, aquella que será preservada y transmitida. En cambio, la literatura que queda fuera del canon, es aquella rechazada y considerada ilegítima por las mismas esferas de poder. Este concepto es igualmente aplicable al ámbito de la traducción y de la obra traducida.

### **3.2. Los sistemas de censura en España**

En España, la censura durante la época franquista estaba basada en la conservación de sus principios políticos, culturales y religiosos y en el rechazo de cualquier actitud particular hacia la cultura que no estuviera ligada a la promoción de los ideales políticos o religiosos o a la evocación del pasado imperialista del país (Pegenaute, 1999). La publicación de crítica política era inconcebible, al igual que el ataque a la fe católica o cualquier escrito marcado por un toque erótico. Tampoco era susceptible de ser publicado ningún autor que se mostrara contrario a las ideas del régimen, que contradijera la historiografía nacionalista. La censura española se sostenía en la fidelidad al «destino histórico», o lo que es lo mismo, en la fidelidad a su pasado imperial. Esta perspectiva dista mucho de la que encontramos en la censura en Italia, cuya orientación, en lugar de centrarse en el pasado como la española, ensalzaba su presente y miraba hacia el futuro (Ortiz-Echagüe, 2007).

La censura en España se implementó en tiempos de guerra, en abril de 1938, por orden del ministro Serrano y Suñer. Tras la victoria de los nacionalistas, se decidió institucionalizar lo que se había concebido como medida provisional.

Tomando como principal referencia la clasificación que aparece en el libro de Rosa Rabadán, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, podemos diferenciar dos tipos de censura en España: la externa y la interna. Los mecanismos de censura aplicados en este área se pueden extrapolar al teatro, al cine y a la literatura.

### **3.3.1. La censura externa**

La censura externa aplicada al cine y a la literatura es aquella impuesta por organismos oficiales. Dentro de la misma encontramos varias subcategorías: la censura privada de la Iglesia y la censura oficial del Estado. En primer lugar, hablaremos de la censura privada de la Iglesia. Esta comienza en 1936 con el Papa Pío XI, quien a través de su encíclica *Vigilanti cura*, recomendó que se crearan oficinas en Estados Unidos dedicadas a promover la honestidad del cine. A pesar de que en España ya contábamos con el C.E.F.I. (Contra el Film Inmoral), se creó el S.I.P.E. (Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos) con el fin de extender la lucha contra la inmoralidad al teatro, prensa y libros (Gutiérrez-Lanza, 2000: 30-32).

Por otro lado, se encontraba el servicio *Filmor* de los Padres de Familia, que propuso una nueva catalogación. Esto provocó un gran desconcierto entre el público ya que la disparidad de criterios de ambos organismos era notable e iba en contra de los criterios de la encíclica papal. Con el fin de alcanzar la unidad calificadora, en febrero de 1950 la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, de acuerdo con la Dirección central de Acción Católica, aprobó las *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, primer código de censura eclesiástica publicado en España (Gutiérrez-Lanza, 2000:32). Se creaba al mismo tiempo la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia y Espectáculos.

El servicio de calificación, cuyo fin era «la evitación de peligros que podrían perjudicar su vida espiritual [la del público]», quedó de la siguiente manera:

- 1.- Todos, incluso niños.
- 2.- Jóvenes.
- 3.- Mayores

3R.- Mayores, con reparos.

4.- Gravemente peligrosa.

(Gutiérrez-Lanza, 2000: 33).

En segundo lugar, como otro tipo de censura externa, encontramos la censura oficial del Estado, quien, consciente de la gran influencia que el cine ejercía en la sociedad española, trabajaba por crear un aparato censor de gran eficacia, esfuerzos que se percibieron incluso durante la Guerra Civil. En marzo de 1937 se crea en Sevilla y La Coruña una Junta de Censura Cinematográfica con carácter nacional cuyo fin era el de revisar o censurar todas las proyecciones o cintas cinematográficas nacionales que se fueran a proyectar. Poco después, también en 1937, se crea en la Junta Superior de Censura de Salamanca, de la que dependía el Gabinete de Censura Cinematográfica de Sevilla, que se encargaba de censurar las películas extranjeras. Un año más tarde, el Ministerio del Interior decide crear la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica (Gutiérrez-Lanza, 2000: 36).

Sin embargo, al igual que sucede con la Iglesia, la necesidad de normalizar y unificar el funcionamiento de estos organismos se vuelve evidente. Por este motivo, en 1942 se estipuló que la censura cinematográfica se llevaría a cabo por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica y la revisión, por la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica (Gutiérrez-Lanza, 2000: 37-38).

La Iglesia pasa a tener voz también en el mecanismo censor del Estado, lo que lleva a la censura oficial del Estado a adoptar como propios temas que la Iglesia considera censurables. A ello se suma la llegada en 1951 a la cartera ministerial de Información y Turismo de Gabriel Arias Salgado, quien afirma no quebrar la línea directriz de la censura sino reforzarla. Así, el periodo hasta 1962 se caracteriza por «un enérgico mandato, obsesionado básicamente por la defensa a ultranza de la moral sexual y del régimen del General Franco» (Bretón, 1988).

Ese mismo año, la necesidad de renovar la imagen del régimen ante la sociedad española hace que se lleve a cabo una remodelación ministerial, en primer lugar, de carácter aperturista y liberal con García Escudero al mando y, posteriormente, algo más restringida con Manuel Fraga Iribarne. Se elabora entonces un código de censura

cinematográfica que supone un punto de inflexión: los argumentos censurados anteriormente bajo una moral religiosa (la prohibición de la justificación del suicidio, el divorcio, el adulterio, la prostitución, el aborto, los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, entre otros) son sustituidos por otros de carácter sociopolítico como, por ejemplo, la prohibición de la presentación de la toxicomanía, el alcoholismo, escenas de brutalidad o crueldad, ofensas a la religión o a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado, a la persona del Jefe de Estado; y de carácter estético como son la prohibición de expresiones coloquiales y escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto (Gutiérrez-Lanza, 2000). Sin embargo, a pesar de tener un talante algo más liberal, García Escudero defiende la necesidad de la censura:

Hace falta censura; lo digo y lo repito, precisamente cuando más popular sería en otros medios proclamar lo contrario. No se debe cortar ni prohibir sino aquello que realmente sea indispensable, porque si se pasa de ahí, estaremos favoreciendo un cine sin problemas ni ideas, un cine informe, que es exactamente lo contrario del cine que debemos pretender.

Arenas, 1984; p.154.

También se implanta en este periodo la consulta voluntaria, por medio de la cual se invitaba a escritores y traductores a facilitar una copia de su trabajo para que se llevara a cabo una inspección de la misma. A pesar de ser voluntaria, la consulta tenía un carácter prácticamente obligatorio, ya que las autoridades censoras podían solicitar el secuestro de la obra incluso después de su impresión, algo que podría suponer graves pérdidas económicas para las editoriales, quienes, por este motivo, se volvieron más estrictas que nunca en lo que respecta a las obras que publicaban (Pegenaute, 1999).

Tal y como indica Vanessa Leonardi, podemos clasificar en tres grupos los tipos de argumentos susceptibles de ser censurados. En primer lugar encontramos los temas políticos y económicos, es decir, aquellos que se refieren a la guerra, la dictadura, o a la inestabilidad social y económica; en segundo lugar, aparecen los temas religiosos, que serán todos aquellos en los que se haga alusión a cuestiones religiosas o a la Iglesia; y, por último, contamos con los temas sexuales, aquellos referidos a los códigos morales (Leonardi, *Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship*, 2008).

### **3.3.2. La censura interna**

Fue en abril de 1941, momento en que se prohibió la proyección de películas en otro idioma que no fuera el español y se instauraron los permisos de doblaje, con sus respectivos cánones a pagar, cuando pudimos empezar a hablar de censura lingüística, censura interna o autocensura.

Esta consiste, por un lado, en la labor del traductor, quien trabaja en soledad pero bajo la poderosa influencia del contexto histórico, social, político e ideológico en el que desarrolla la actividad, sustituyendo o suprimiendo aquello que le parece políticamente incorrecto con criterios de funcionalidad y recepción, esto es, teniendo en cuenta la función de las versiones definitivas dentro del contexto meta y sus posibles receptores, consiguiendo llegar al gran público de modo natural y popularizarse generando y difundiendo un tipo de lengua específico para los doblajes. La conforman, por otro lado, los cambios lingüísticos realizados por el aparato censorio sobre el guion ya traducido (González, 2000), cambios que estudiaremos posteriormente gracias a los expedientes de censura encontrados en el Archivo General de la Administración.

## **4. RETRATO IDEOLÓGICO DE PASOLINI**

La mención permanente a la censura en los estudios sobre Pasolini nos lleva a trazar un retrato ideológico del autor para establecer hasta qué punto su perfil intelectual es factible de ser asociado con los argumentos habitualmente sometidos a control (véase epígrafe anterior, «Los sistemas de censura en España. El caso de la literatura», así como la obra de Pegenaute ya citada).

El universo pasoliniano se compone de dos mundos opuestos: el nostálgico, conservador y regionalista, por un lado; y el soñador, socialista y fuertemente ideológico, por otro. La clave para entender la ideología reside en la separación entre estos dos mundos y en las contradicciones que esta división acarrea. Las más relevantes son, por un lado, la brecha entre su condición de burgués y la nostalgia de pertenecer al proletariado y participar en la lucha de clases propuesta por Karl Marx; y, por otro, la contradictoria forma en la que cree vivir su religión.

#### 4.1.1. Ideología política

Nos centraremos primero en la contradicción de la ideología política de Pasolini y, para ello, empezaremos estudiando los antecedentes que pudieron influir en la formación de sus ideas. Un factor determinante en la formación de la ideología del autor es su infancia. Creció en el seno de una familia acomodada. Su padre, Carlo Alberto Pasolini, era teniente de infantería y gran defensor de Benito Mussolini. Por el contrario, su madre, Susanna Colussi, procedía de una familia de campesinos friulanos y era maestra de educación primaria. El carácter de su padre era enormemente autoritario, lo que llevó a Pasolini desde muy temprana edad a rechazar la autoridad y el poder y a decantarse por la defensa del débil, lugar que en su familia representaba su madre. Además, esto hizo que Pasolini experimentara un amor que podría calificarse de obsesivo hacia su madre, a quien dedicó en *Poesie in forma di rosa* (1964) estas palabras, entre otras muchas:

Sei insostituibile. Per questo è dannata  
alla solitudine la vita che mi hai data.  
E non voglio esser solo. Ho un'infinita fame  
d'amore, dell'amore di corpi senza anima.  
Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu  
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù:  
ho passato l'infanzia schiavo di questo senso  
alto, irrimediabile, di un impegno immenso.

«Supplica a mia madre», Pier Paolo Pasolini

El gran amor que el autor sentía hacia su madre le llevó a decantarse por el dialecto friulano como lengua de escritura. Por ello, las primeras poesías de Pasolini, recogidas en *Poesie a Casarsa*, están redactadas en este dialecto de la región italiana del Friuli-Venezia-Giulia. En la universidad conoce a un grupo de literatos friulanos con los que participa en la revista *Stroligut* y en *Il Setaccio*, revista mensual del GIL (Gioventù Italiana del Littorio) que trataba temas como política, literatura, arte o deporte. Es con muchos de estos compañeros con los que, más adelante, en 1945, funda la «l'Academiuta di lenga furlana», escuela que ofrecía clases particulares o colectivas a los hijos de los campesinos de manera gratuita.

Son varias las razones que llevaron a Pasolini a decidir escribir en friulano. Por un lado, como se ha mencionado anteriormente, el uso del friulano en sus poesías es un homenaje a su madre, pero, por otro lado, podría interpretarse como el primer signo estilístico de ruptura con la literatura tradicional; una especie de provocación al fascismo, que había pretendido homogeneizar el país con la desaparición de los dialectos regionales y la implantación de una única lengua a nivel nacional: el italiano. En *Empirismo eretico* (1972), Pasolini aborda la cuestión lengua nacional-dialecto y concluye que, el italiano, al nacer como lengua literaria, es una lengua artificial e incompleta, y, por tanto, pseudo-nacional. Afirma que el italiano es la lengua de la burguesía, que, por motivos históricos, no ha sabido identificarse con la nación, y por ello ha adoptado el italiano como la lengua de su clase social. En *Scritti corsari* (1990) matiza esta idea y define el italiano como lengua que pone las ansias del pequeño burgués narcisista en el centro del universo sin dejar espacio a todo lo demás. Según el autor, los dialectos, reflejo de la historia de Italia, deberían situarse a la misma altura, al menos, que el italiano, lengua que no representa a la totalidad de los italianos (Pasolini, 1972).

En 1941, Pasolini, junto con algunos compañeros, desarrolla la idea de crear una revista de poesía y crítica a la poesía, *Eredi*, pero pronto se da cuenta de que la única forma que tiene de empezar su carrera como poeta es entrando en el círculo cultural afín al antiguo régimen dictatorial. Por ello, y no debido a un drástico cambio ideológico, como se podría llegar a pensar a priori, empieza a escribir para *Architrave*, publicación juvenil del GUF (Jóvenes Universitarios Fascistas, por sus siglas en italiano).

Como se ha mencionado anteriormente, Pier Paolo Pasolini es un gran conocedor del pensamiento de Karl Marx, de quien hereda la conciencia populista y la idea de intervenir en la historia del pueblo y en su lucha por la esperanza, y de Gramsci, a quien dedica *Le ceneri di Gramsci* y de quien toma la idea de renovar y completar el marxismo centrándose de forma más clara en aspectos sociológicos, antropológicos, lingüísticos y semiológicos. Pasolini era también contrario al fascismo, por la opresión al débil y la imposición de valores que implicaba.

Le mie esperienze mediche fatte con molte persone appartenenti ai più disparati strati sociali [...] mi avevano insegnato che il fascismo non è altro che l'espressione

politicamente organizzata della struttura caratteriale umana media [...] Il fascismo, nella sua forma più pura, è la somma di tutte le reazioni irrazionali del carattere umano medio. [...] La mentalità fascista è la mentalità dell' "uomo della strada" mediocre, soggiogato, smanioso di sottomettersi ad un'autorità e allo stesso tempo ribelle. Non è casuale che tutti i dittatori fascisti escano dalla sfera sociale del piccolo uomo della strada reazionario.

Reich, 2009; p.10.

Los años cincuenta coinciden con el periodo más radical de su ideología – convertida ya en religión para él–, momento en el que el autor se debate entre el pueblo como conciencia y el pueblo como ideología, dicotomía que hace referencia al drama del intelectual burgués que odia y ama sus antiguos defectos y a la que se referirá como «mi enfermedad crónica» (Martellini, 1984). Todo ello queda recogido en su obra *Le ceneri di Gramsci*, en la que además planteará un nuevo conflicto: la irracionalidad de la tradición y la necesidad de mantener una relación racional con la sociedad, aspectos fundamentales de la revolución que pretende impulsar a través de la protesta social, revolución que no se puede llevar a cabo porque el pueblo permanece excluido de la historia.

Sin embargo, a principio de los años sesenta, momento en el que Italia experimenta un auge económico, Pasolini se ve envuelto en una crisis ideológica al tomar conciencia de la fragilidad del mundo burgués, que es también su mundo. Esto le lleva a mantener una relación contradictoria con el mismo: el corazón le invita a decantarse por la burguesía, a la que pertenece, pero la responsabilidad social que le viene dada a través de su instinto impide este posicionamiento (Martellini, 1984).

En este momento de su vida, Pasolini dedica gran parte de sus escritos al neo-capitalismo, al que se refiere como «consumismo» y al que considera culpable de la «extinción cultural», es decir, de la creación de una ideología privada de valores humanos. En esta reflexión los jóvenes ocupan una posición importante ya que en este mismo periodo estaba teniendo lugar una revuelta estudiantil. Pasolini apoya la motivación ideológica de los protagonistas de la revuelta, pero mantiene que, al ser burgueses, están destinados a que su revolución no triunfe. Considera tanto a los jóvenes trabajadores, quienes se mantienen firmes en sus ideas y resisten al neo-capitalismo, como a los jóvenes burgueses, parte de los cuales parece lograr reaccionar

al conformismo imperante en sus familias y escuelas, representantes de la mejor parte de la sociedad. A pesar de ello, teme que, al crecer, los segundos, es decir, los jóvenes burgueses, empiecen a creer en los compromisos e hipocresía de la burguesía y acaparen, de forma cíclica, la hegemonía de la clase burguesa dominante (Martellini, 1984). Este poder se mantendría y extendería gracias a tres factores: el capital, la televisión y la escuela, todos ellos instrumentos al servicio del poder burgués que difunden e imponen sus valores. Además de la difusión de los valores burgueses, la televisión, tal y como señala en *Empirismo erético*, es culpable de que el italiano se hable de manera monótona y con estructuras gramaticales simples, ya que las personas de ínfima cultura toman lo que en ella se dice como modelo de corrección del lenguaje.

Esta negatividad y la falta de esperanza en la sociedad y en aquellos valores que habían creado tradiciones, producen en Pasolini la necesidad de romper con todo lo anterior para no ser cómplice del poder. Concluye que la poesía ha dejado de ser la expresión de la realidad (Martellini, 1984).

Se adentra entonces en una nueva realidad ideológica, alejada del marxismo, que le permitirá encontrar la libertad e independencia por las cuales había asumido ciertos riesgos y sufrido el conflicto interno e histórico. Denuncia en *La religione del mio tempo* (1961) la hipocresía de la izquierda y elabora una crítica al partido comunista, a quien acusa de actuar según las directrices marcadas por el moralismo burgués. Sin embargo, se trata de una crítica al partido, no a la ideología. Este podría ser un ejemplo del uso que hace Pasolini de la dialéctica de Sócrates: contradecir por el gusto de contradecir. A pesar de ser comunista, critica al partido. El debate, el diálogo y el rechazo del saber popular, rasgos inspirados en el filósofo griego, están presentes en toda su obra. Pasolini empieza a desinteresarse de la política ya que considera que la posesión de la verdad está lejos de ser alcanzada.

#### **4.1.2. Ideología estética**

Tras recorrer las facetas de la ideología política de Pasolini, pasaremos a la ideología estética: el decadentismo (Martellini, 1984). El decadentismo es una corriente artística, filosófica y literaria que se desarrolla durante las dos últimas décadas del siglo

XIX. Se caracteriza por el ataque a la moral y las costumbres de la burguesía y la búsqueda de la evasión de la realidad.

Para Pasolini, al contrario de lo que opinan los marxistas, quienes identifican la irracionalidad exclusivamente con el decadentismo, lo irracional es fundamental. Es un componente esencial del ser humano ya que este se sirve de lo irracional para hacer la transformación de sus pasiones malditas en benditas, a través de un análisis racional de lo irracional.

#### **4.1.3. Religión**

Mención aparte merece la segunda contradicción que atormenta al autor: la visión que tiene de su relación con la religión católica. Encontramos también en la esfera religiosa una dicotomía: religión de instinto y religión de la Iglesia Católica, dicotomía que puede tener su origen en la diferente forma en que sus padres profesan su religión. En una entrevista realizada por Enzo Biagi en 1971, Pasolini expone que su padre es «casi religioso» y que vive una religión formal: va a la misa de los domingos, a la gran misa de la burguesía. En cambio, su madre, profesa una religión rural y confesional muy poética, una religión poco habitual que tomó de su madre.

Pasolini crece bajo la moral de la Iglesia Católica: vive un cristianismo primitivo, tal y como él lo denomina, basado en el monólogo con la Iglesia, en el temor al pecado y la espera del castigo. Sin embargo, pronto empieza a pensar que la fe es incompatible con el resto de su ideología. En la película *Uccellacci e uccellini* habla de un posible y problemático «encuentro» entre religión cristiana e ideología marxista. En *Teorema* plantea la incompatibilidad entre dos modos de vida: el burgués y el religioso (Fantuzzi, 1978). Pasolini se encontraba en una lucha continua entre el instinto y la razón y entre la ideología y la pasión, contradicción que necesitaba ser urgentemente verificada, analizada, aclarada y confesada. A esta lucha se suma un Dios que parece no escuchar el perdón y la imagen de la Iglesia como institución impura.

Otro de los problemas a los que el autor necesita poner solución es a su incapacidad de anteponer el hacer al creer (Martellini, 1984). De esta forma, el amor religioso pasa, poco a poco, a formar parte del recuerdo, aunque nunca llega a

desaparecer por completo. En sus obras cinematográficas y poéticas, la imagen de Cristo representará su propio malestar.

Se puede observar su desarraigo religioso en los años 70, momento de crisis ideológica, cuando Pasolini cree encontrar en la Iglesia el culpable de la situación del momento debido a que promueve la continuidad de una religión fascista, sin ideología y mafiosa. Predice que el final de la misma está cerca, ya que, tras haber pactado con ella, la burguesía, el nuevo poder, ya no necesita a la Iglesia, no comparte sus valores y la desprecia (Martellini, 1984).

La entrevista anteriormente mencionada fue, probablemente, una de las últimas veces que Pasolini habló de su fe en público, testimonio que representaría el culmen de la evolución religiosa llevada a cabo a lo largo de su vida. En ella, el autor afirma no tener una visión laica del mundo ya que cada objeto es un milagro, es decir, tiene una visión del mundo no confesional pero religiosa. Para él, el Evangelio, conforma una obra de pensamiento que vuelve íntegro al que la lee.

#### **4.1.4. Sexualidad**

Con el fin de seguir las líneas ideológicas de Pasolini sobre la sexualidad, nos hemos basado en lo expuesto en el documental *Commizi d'amore* (Pasolini, 1964). El título original de *Commizi d'amore* era *Cento Paia di Buoi*, explica Roberto Chiesi, del Archivo Pier Paolo Pasolini en Bolonia, y añade que la cinta iba a tratar exclusivamente de las perversiones sexuales. En el boceto de diez páginas Pasolini no explicaba cómo escenificaría a «las víctimas del lado oscuro del sexo, de los instintos animales no controlados», pero sugería describir algunos casos a manera de crónica negra. Los productores rechazaron la propuesta y Pasolini tuvo que cambiar el formato a uno de tipo documental. El psicoanalista Cesare Musatti, los escritores Alberto Moravia y Giuseppe Ungaretti participan de la película en charlas con Pasolini sobre el sexo como tema tabú en la Italia antes de la revolución sexual (Cuesta, 2014).

Tal y como aparece en su película, Pasolini tiene una visión de la sexualidad muy liberal en comparación con el resto de italianos. La película consiste en una serie de entrevistas realizadas por todo el territorio italiano y a todo tipo de personas: desde las clases más humildes a las más pudientes y desde los más jóvenes a los más ancianos. En

ella se muestra una Italia conformista que ha llevado a cabo la adquisición de determinados valores por tradición, esto es, sin realizar un análisis previo.

El hecho de tomar la tradición como única referencia de lo correcto lleva, según Pasolini, a una notable disparidad entre la sexualidad de hombres y mujeres, a un alto grado de intolerancia hacia la homosexualidad y a una gran presencia de los principios religiosos. Pasolini no se identifica con esta visión de la sexualidad y con su film pretende sacar a relucir el miedo al cambio que tenían los italianos tras el fascismo.

Tras llevar a cabo el análisis de la ideología de Pasolini, podemos afirmar que este encarna la figura del literato y del contestatario político, a lo que, si añadimos su visión de la sexualidad y de la religión, es comprensible que estuviera en el punto de mira de la sociedad italiana de la época.

## **5. NATURALEZA Y CONTENIDO DE LAS OBRAS CENSURADAS**

La censura funciona en Italia desde el año 1913. Exaltada por el fascismo, fue heredada también por la república de posguerra. Se trata de una actividad preventiva establecida por ley, necesaria para llevar un producto a las salas y que siempre es ejecutada por comisiones ad-hoc. Un mecanismo que, en Italia, durante casi un siglo de vida, ha cambiado miles de obras, modificado la visión y las opciones creativas de cada realizador, y cortado miles de metros de celuloide (Repubblica & Clarín, 2009).

Anna Fiaccharini, responsable de los archivos extra filmicos de la Cinemateca de Bolonia, institución que agrupa archivos, bibliotecas, exposiciones, talleres y salas de cine, afirma que los autores de las revisiones estaban particularmente atentos a los temas referentes a la familia y a la defensa de dicha institución, por lo que siempre miraron muy de cerca las aventuras extramatrimoniales, los triángulos amorosos y situaciones similares. Por eso, constituye un patrimonio precioso sobre la historia del cine y de las costumbres, ya que la censura también sirve de testimonio sobre los enmudecimientos de un país.

Uno de los autores más acribillados fue Pier Paolo Pasolini, conocido, en parte, por haber introducido en la literatura personajes poco habituales, personajes que podrían incomodar al régimen y a la pequeña burguesía, ya que destapan las

desigualdades de la época, una realidad conocida por todos pero que de la cual es mejor evitar hablar (Fantuzzi, 1978). Esta es la principal causa de sus desencuentros con las autoridades, quienes no pueden soportar que la moral católico-burguesa se descalifique y acusan y condenan a Pasolini. La presencia de Pasolini en el epicentro de la polémica es tal que se ve envuelto en hasta treinta y tres procedimientos judiciales.

Además de la desigualdad en Italia, Pasolini trata otros muchos temas «tabú» en sus novelas, poesías y películas tales como la sexualidad o la corrupción. Incluso su propia muerte tiene que ver con la censura. Hasta el año 2005, se creía que el asesino de Pasolini era Pino Pelosi, un joven de diecisiete años. Sin embargo, en el 2005, Pelosi participó en un programa nocturno de RAI 3, *Sombras sobre el misterio*, para afirmar que él nunca fue culpable, aunque causara la muerte del cineasta y escritor pasándole por encima con un automóvil. Los asesinos fueron otros, tres hombres que le amenazaron con matar a su familia si hablaba. «He vivido 30 años en el terror, me habían amenazado a mí, a mi madre, a mi padre. Ahora mis padres están muertos y ya no tengo miedo», dijo. «Quizá aquellos tres también han muerto», agregó (González, 2005).

A pesar de ser acusado de atacar sistemáticamente al régimen, Pasolini obtiene el perdón del poder, un perdón otorgado a aquel que una vez fue fascista y traicionó a la patria por ser poeta. Un perdón otorgado a los «locos» (Martellini, 1984).

### **5.1. La censura de la obra cinematográfica en Italia**

A continuación, se detallan las obras cinematográficas que fueron víctimas de la censura con el fin de ilustrar los temas que se consideraron como no aptos para el público. La lista está inspirada en un artículo publicado en italiano por Simona Santoni para *Panorama* (Santoni, 2015).

#### 1) *Accattone* (1961)

Primer film de Pasolini, en el que, siguiendo la vida desesperada y condenada a la supervivencia de Cataldi Vittorio, conocido como Accattone, aparece una oscura metáfora del proletariado italiano, a quien como única posibilidad para mejorar la propia situación le queda la muerte. Después de superar muchos obstáculos, *Accattone* es invitada *in extremis* a participar en el Festival de Cine de Venecia (1961), donde se presenta al premio Opera Prima. Después de una proyección casi clandestina, una

conferencia de prensa reúne a algunos escritores amigos del director (Naldini, 1992). *Accattone* espera dos meses el visto bueno de la censura administrativa y, contra este intento de arrinconamiento, se elevan las protestas de la cultura nacional. Cuando a finales de octubre se estrena en Roma bajo la calificación de «prohibido para menores de dieciocho años», se suceden las protestas y agresiones por parte de un grupo de neofascistas (Naldini, 1992).

## 2) *Mamma Roma*

En abril comienza el rodaje de *Mamma Roma* en un prado de Cecafumo, en la periferia de Roma. Las escenas se ruedan a escondidas porque el propietario del terreno, al saber que el director de la película es Pasolini, ha denegado el permiso (Mariniello, 1999). El 31 de agosto, *Mamma Roma* es presentada en el XXIII Festival de Cine de Venecia (1962). Obtiene un éxito mayor que el de *Accattone*, pero con los acostumbrados alborotos de los fascistas a la salida del cine y en las calles del Lido. Ese mismo día el comandante de los carabinieri denuncia la película por «contenido obsceno y contrario a la moral pública». El 5 de septiembre, el magistrado Cesare Palminteri, considerando infundada la acusación, consigue que se archive la denuncia (Naldini, 1992).

## 3) «La ricotta», episodio de *Ro.Go.Pa.G.* (1963)

Film dividido en cuatro episodios y realizado junto a Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard y Ugo Gregoretti. Es el tercer episodio, «La ricotta», aquel firmado por Pasolini, el que tiene problemas. La película, que comienza a mediados de octubre de 1962, se desarrolla dentro y fuera del plató hasta la crucifixión y la muerte del buen ladrón Stracci, que de fingida se vuelve real en la escena de la película por una indigestión de *ricotta* (Naldini, 1992). El mismo día del estreno, la película es secuestrada por un motivo idéntico al esgrimido contra la película de Buñuel, *Viridiana*, «vilipendio a la religión del Estado». Sin embargo, la comunidad religiosa (la Universidad Pontificia Gregoriana, comisión de censura del Vaticano, periódicos religiosos, etc.) no expresa ninguna condena contra la película. El abogado defensor presenta ante el Tribunal una autodefensa de Pasolini:

Nada muere nunca en una vida. Todo sobrevive. Nosotros, al mismo tiempo, vivimos y sobrevivimos. Del mismo modo, cada cultura está siempre entrelazada de supervivencias [...].

La película, retocada en los puntos más discutidos, conseguirá que se le levante el secuestro y será exhibida con el nuevo título de *Laviamoci il cervello* (Naldini, 1992).

#### 4) *Teorema* (1968)

*Teorema* fue apartada de las salas de cine por «obscenidad y por las diversas escenas de sexo, de las cuales algunas son particularmente lascivas y lujuriosas para las relaciones homosexuales», y amenazada con ser destruida. Finalmente, el director fue absuelto y la película, liberada. La película muestra la llegada de una joven a una adinerada familia milanesa. Aparecerán relaciones sexuales con la hija, el hijo, la criada y con el padre de familia (Naldini, 1992).

#### 5) *Il Decameron* (1971)

Inspirado en el *Decameron* de Boccaccio, es la primera película de la trilogía de la vida, seguido de *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). En ella, Pasolini enfatiza la avaricia, el sexo y los placeres de la vida. Gana con ella el Oso de Plata en el Festival de Berlín. En Italia, en cambio, tiene problemas con la censura, retiran y vuelven a liberar la película, y procesan al director, quien no resultó culpable. Finalmente, la adaptación se estrenó con cincuenta y ocho metros menos de película. Los censores lo justificaron alegando que «algunas secuencias son altamente eróticas (...) rozan lo obscuro y lo profano» (Repubblica & Clarín, 2009).

#### 6) *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975)

Última película de Pasolini, inicialmente rechazada por la censura por sus «aberrantes y repugnantes imágenes de perversión sexual». Se censura también para los menores de dieciocho años y se condena a Pasolini a dos meses de prisión, pero finalmente le absuelven. En marzo de 1977 se distribuye, pero uno de los cines en que se proyecta sufre un ataque de un grupo de neofascistas. Vuelve a retirarse en febrero de 1978 y no es hasta 1985 cuando la película vuelve al cine.

Dividida en cuatro episodios, se ambienta en la República de Salò, donde decenas de chicos y chicas son capturados por cuatro «Señores» representantes del poder y de todos los vicios que le rodean. Mientras los jóvenes pierden la dignidad humana, los «Señores» se dejan llevar por la depravación y la violencia, que les producen placer.

Tras la lectura de esta breve lista, concluimos que la traducción de estas películas supone un poder extraordinario en manos de la autarquía gobernante, ya que se manipula el mensaje original con total impunidad, primero del traductor, que se autocensura a sabiendas de los requerimientos del sistema, y después la censura Institucional (González, 2000). Además, ahora conocemos el contenido de las obras de Pasolini y los motivos que llevaron a los censores a recortar o prohibir las películas del cineasta y escritor italiano para, de esta forma, extrapolarlos al resto de su obra y tener una visión de conjunto del impacto que la obra de Pasolini pudo tener en su época.

## **5.2. La censura de la obra literaria en Italia**

Encontramos un ejemplo de la reacción de la pequeña burguesía italiana ante las obras de Pasolini con la publicación de *Una vita violenta*, para la que Pasolini debe efectuar un trabajo suplementario de autocensura de los fragmentos y las expresiones más escabrosas. Después de una primera serie de «correcciones», se hace necesaria una segunda con la reducción del «episodio cinematográfico», considerado «peligrosamente sugerente bajo el perfil jurídico» (Naldini, 1992).

Otro ejemplo podría encontrarse en *Ragazzi di vita*. Recién salido de Friul-Venezia-Giulia, el joven Pasolini llega a Roma con su libro, por el que editor y autor se ven envueltos en un procedimiento judicial. El mismo Pasolini reconoce en una carta a sus amigos de Bolonia que se vio obligado a suavizar el lenguaje de la obra y a recurrir a los puntos suspensivos para evitar palabras malsonantes. Sin embargo, la elevación de la parte más marginal de la sociedad ofendía enormemente a los literatos y a su idea de literatura. En más de una ocasión, el editor le había pedido que suavizase el argumento, pero Pasolini no podía dejar de hacer una obra “picaresca” para convertirla en una novela tradicional, escrita dentro del canon. Finalmente, gracias a las intervenciones de Emilio Cecchi, Carlo Bo, Gianfranco Contini, Anna Banti y Alberto Moravia, entre otros,

Pasolini y su editor son absueltos. Sin embargo, a partir de este momento, Pasolini se coloca en el punto de mira de la sociedad italiana (Cerami, 2002).

### **5.3. La censura de la obra literaria y cinematográfica en España**

Durante la época franquista, en España cualquier obra que contuviera una crítica a la ideología del régimen, un dictamen que contradijera la historiografía nacional, hiciera apología de las ideologías marxistas o no-autoritarias, o cualquier trabajo realizado por autores contrarios al régimen, era susceptible de no ser publicada (Pegenaute, 1999).

Como se ha podido comprobar en apartados anteriores (véase el capítulo 4: «Retrato ideológico de Pasolini»), Pier Paolo Pasolini era un autor muy polémico que no encajaba con los regímenes dictatoriales.

Para el estudio de la censura de la obra cinematográfica y literaria en España nos hemos basado en los datos recopilados en el Archivo General de la Administración. En el apartado posterior encontramos una breve descripción del archivo, los criterios de selección de las obras consultadas y la transcripción de los expedientes de censura de las mismas.

## **6. LOS EXPEDIENTES DE CENSURA EN EL AGA. METODOLOGÍA DE TRABAJO**

### **6.1. El Archivo General de la Administración**

El Archivo General de la Administración (AGA) es, de los seis archivos nacionales, el que conserva la memoria más reciente de la historia de nuestro país, ya que, aunque también alberga un importante volumen de fondos de la segunda mitad del siglo XIX, sus fondos se refieren fundamentalmente al siglo XX, y de manera más concreta a su segunda mitad.

En cuanto a volumen, es el tercer archivo del mundo en lo que a volumen (lo superan los Archivos Federales de Washington y la Cité des Archives de Fontenbleau) y es muy recomendable consultarlo para obtener cualquier antecedente sobre la arquitectura, el urbanismo, las obras públicas, la educación, la cultura, el turismo, la economía, la hacienda, la justicia, etc.

Fue creado el 8 de mayo por el Decreto 914/1969, que configuró de forma definitiva el sistema de archivos de la Administración. En el texto del preámbulo se hace evidente que sus antecedentes se remontan al siglo XVI, ya que, por las funciones que se le encomiendan, es el heredero directo del Archivo General de Simancas y del desaparecido Archivo General Central de Alcalá de Henares.

La saturación del espacio físico del Archivo de Simancas, que recibía remesas de documentación de los consejos y demás dependencias del gobierno, y la distancia de la corte llevaron a la creación del Archivo General Central en 1858, instalado en el Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Hasta que en 1939 un incendio destruyó el Archivo General Central, eran los Ministerios y los organismos suprimidos tras la reforma de 1834 quienes enviaban documentación al Archivo General Central.

Cuando en 1969 se crea el AGA, éste consolida el Sistema Archivístico Español y regula los plazos para las transferencias entre los diferentes archivos del sistema. Así pues, se establece un plazo de quince años para que los Ministerios transfieran al AGA sus documentos, y un periodo de veinticinco años para que aquellos documentos que hayan perdido su validez administrativa y tengan carácter histórico sean transferidos al Archivo Histórico Nacional. Aunque la inauguración oficial del AGA no fue hasta el 27 de marzo de 1976, debido a los acontecimientos que marcaron la vida política de nuestro país a partir de diciembre de 1973, los primeros fondos fueron ingresados a finales de 1972.

La desaparición del Archivo General Central había supuesto la acumulación de los documentos en los archivos centrales de los Ministerios e incluso, en ocasiones, la destrucción de parte de la documentación por falta de espacio. Todo esto supuso que el AGA en 1972 recibiera estos fondos de una manera masiva, y tuvo que recoger los fondos de instituciones desaparecidas (como, por ejemplo, Falange, Sindicatos o Sección Femenina) y documentación de las antiguas colonias españolas en África antes de que pudieran ser identificados.

A pesar de la situación en que llegaron todos estos fondos y la escasez de personal, el Archivo se ha esforzado por satisfacer las necesidades tanto del investigador como del administrador en general. La saturación del espacio del Archivo Histórico

Nacional impide que se realicen transferencias de documentación según los plazos arriba citados, motivo por el cual el AGA cumple en estos momentos las funciones de archivo intermedio e histórico, custodiando documentos que se remontan al siglo XVIII (Ministerio de Educación, s.f.).

## **6.2. Criterios de selección de los expedientes consultados**

En un primer momento, antes de consultar los expedientes, se decidió acotar las fechas de búsqueda debido al elevado número de expedientes que aparecían bajo el nombre de Pasolini. Se decidió que se estudiarían los expedientes que se encontrarán entre los años 1950 y 1969, periodo más duro de la actividad censora. Además, a la hora de decidir qué expedientes consultar, se tuvo en cuenta la temática de las obras y se trató de seleccionar aquellas que pudieran haber causado una mayor controversia.

Sin embargo, una vez en el AGA se tomó la decisión de ir más allá del límite establecido como periodo más duro de la actividad censora, e incluso, de superar el límite establecido como final de la dictadura ya que nos dimos cuenta de que no se podían seguir los criterios de búsqueda previamente fijados debido a que los expedientes de Pasolini que resultaban de interés iban desde el año 1965 hasta el año 1977. Esto supone una evidencia de que el funcionamiento del aparato censor no se extinguió con el fin de la dictadura.

El proceso para llegar a la consulta de expedientes consta de varias fases. En primer lugar, el investigador tiene que registrarse en Secretaría General, donde se le hace entrega de un resguardo en que se especifican sus datos personales que le servirá como autorización a presentar en la Sala de Lectura para que se le pueda asignar una mesa de trabajo. Una vez asignada una mesa, el investigador debe acceder a uno de los ordenadores disponibles en la sala y entrar en el repositorio «ANDREA» y especificar que trabajaremos en la sección 3 (cultura). A continuación, aparece en pantalla una lista con miles de referencias que podemos ordenar por orden alfabético según nos convenga. En este caso, ordenamos por el nombre del autor para poder ver el conjunto de expedientes de Pasolini que estaban ahí recogidos. En cada entrada encontramos el autor, el título de la obra, el número de expediente, la signature y la fecha del expediente. Una vez seleccionados los expedientes que se quieren consultar, podemos

optar por acceder a la solicitud del préstamo en la misma base de datos «ANDREA», para lo que tendremos que especificar el número de expediente y la signatura que aparecían en el paso previo, teniendo un límite de consulta de hasta 10 expedientes al día. Tras solicitar los expedientes, el investigador tendrá que esperar en la mesa que le habían asignado hasta que el personal del Archivo le comunique que sus expedientes están listos para ser consultados, lo que significa que han recibido la solicitud de préstamo, recopilado todos los expedientes solicitados y llevado a los mismos a una sala contigua a la sala de lectura. Por si todo este proceso resultara muy complicado, el Jefe de Sección, Daniel Gozalbo Gimeno, está disponible para cualquier consulta.

Los expedientes están identificados por un número asignado según el orden de tramitación y año en que se solicita el primer permiso de presentación. Un expediente tipo, en los años sesenta, consta de la correspondiente solicitud que inicia todo el proceso, los informes de los censores a los que se solía enviar la obra para su censura, la consiguiente resolución (o resoluciones, dependiendo del número de censores a los que se le hubiera encargado realizar el informe), simple o derivada de un proceso más complejo que podía llegar hasta el Pleno de la Junta de Censura (Merino, 2000).

En la solicitud consta el nombre del peticionario, normalmente una editorial, junto con todos sus datos. Para saber cómo estaba estructurada y que datos incluía la solicitud de impresión, consúltese el anexo «A» del segundo apartado de Anexos.

El informe del censor, generalmente manuscrito, se realiza sobre un formulario tipo en el que se propone el dictamen y se comenta el contenido de la obra, las objeciones que a juicio del censor se podrían plantear, y los cortes o cambios que se proponen para que la obra pueda ser publicada (Merino, 2000). Esto se recoge en una tarjeta azul en la que aparecen los datos de la obra y la resolución final, en la que se detalla si son necesarias modificaciones, siendo esta la estructura aproximada de la misma:

Título:

Autor:

Editor:

Tirada:

Fecha entrada:

Fecha salida:

Lector núm.

Entregada:

RESOLUCIÓN:

### **6.3. Los expedientes de censura consultados**

En una primera visita al AGA se consultaron los expedientes de *Teorema*, *Mamma Roma*, *Una vida violenta*, *Una vida violenta* (traducción al catalán), *El Evangelio según Mateo* y *Muchachos de la calle*. Realizamos una segunda visita y volvimos a consultar todos los expedientes. Además, se tomó la decisión de ir más allá del límite de fechas establecido previamente ya que sospechábamos que el expediente de *Saló* podría incluir información relevante. Se han copiado los documentos relevantes de forma exacta con el fin de reflejar los errores de escritura que pudieran cometer los lectores y las marcas que hacían en los informes: palabras subrayadas, mayúsculas, etc. A continuación, pasaremos a describir lo que se encontró en cada uno de ellos.

#### **6.3.1. Censura de la obra cinematográfica en España**

##### **Expediente de *Teorema***

El expediente de *Teorema* fue presentado a consulta voluntaria El 17 de noviembre de 1969 por la editorial Mateu. Dentro del mismo expediente, encontramos dos informes para esta obra.

El primero se entrega al lector nº43 el 18 de noviembre de 1969, quien, el 10 de diciembre del mismo año escribe «Parece poder autorizarse», si se suprimen los fragmentos de las páginas 14, 30, 38, 39, 45, 46, 58, 59, 72, 73, 150, 160, 161, 168, 169.

En la sección «Informe y otras observaciones», el lector nº43 escribe textualmente:

Teorema es un guion literario que recoge un argumento paralelo al de la película realizada por el mismo Pasolini con el mismo nombre de Teorema. Bajo la forma literaria de una parábola, se narra la experiencia y evolución de una familia burguesa en su propia conciencia de burguesía. Esta experiencia se concreta en las relaciones de cada uno de los miembros de la familia con un supuesto huésped o invitado joven que ejerce su atracción sobre cada uno de ellos. Y con el que todos prostituyen.- Dado el carácter literario que reviste la obra, no es fácil captar el mensaje de la misma. Con todo, no parece ofrecer

dificultad. Por lo que suprimidas las pp. 14, 30, 38, 39, 45, 46, 58, 59, 72, 73, 150, 160, 161, 168, 169 donde se describen escenas subidas de amor.

#### PARECE PODER AUTORIZARSE

10 DE DICIEMBRE 1969

En el ejemplar (2ª edición, Garzanti), incluido también en el expediente, aparece marcado en rojo todo lo que tenía que ser eliminado. Hemos copiado un fragmento de cada parte que debía eliminarse con el fin de poder llegar a la conclusión de qué era lo que molestaba al censor sobre esta obra, que, por lo que hemos podido observar, hasta la página 150, donde aparecen palabras o expresiones mal sonantes, las supresiones se refieren a escenas sexuales:

Pg 14: La mano di lei vicina al grembo di lui, grembo tuttavia senza alcuna violenza): ma essi sono nel loro diritto; e il loro rapporto è, doto tutto, sincero, simpatico e libero.

Pg. 30: si tira su, fin sopra le ginocchia, la sottana.

Questo sembra essere l'unico modo que essa ha, priva di consciencia e di parole, e ormai, di pudore, di dichiararsi; di offrire qualcosa, come una suplice, al ragazzo. [...]

Pg. 38-39: Piano piano egli tira giù la leggera coperta posata sul corpo nudo dell'ospite, facendola scivolare lungo le sue membra. La mano gli trema, e gli esce quasi un gemito dalla gola. [...]

Pg.45-46: Ora Lucia è nuda: si è costretta ad esserlo. Non può avere più pentimenti o ripensamenti. Si svolta: il ragazzo è ormai sulla terra cosparsa di ciuffi d'erba sotto lo chalet. Lei lo vede. Lo vede entrare nello chalet, e poi lo vede riuscire, guardarsi intorno, chiamarla. [...]

Pg. 58-59: Lucia non si rende conto di quello che succede—e lui è già sopra, accanito, come un cieco che corre a tentoni: non importa più quello che lei può pensare. (Ma Lucia, atterrita, è già immersa e perduta in un interrogativo che riguarda ormai tutta la sua vita futura [...]

Pg.72-73: È vero che appena si voltasse, si troverebbe davanti al grembo, immacolato e potente, in fondo alle due colonne protettrici: ma essa non si volta: i suoi sguardi passano quasi supplichevoli dall'album delle fotografie alla faccia dell'ospite, che le sorride, buono, nella sua potenza. [...]

Pg.150: “cacano male” “i merdosi”

Pg.160-161: Nella stanza c'è un lettino (accuratamente rifatto), ed è lì che senza guardarsi attorno, i due vanno a distendersi, quasi a cadere, cominciando a cercare di dar fondo all'ansia inesauribile. [...]

168: Il ragazzo la spinge contro il muro, e senza nemmeno prima abbracciarla o baciarla, comincia a slacciarsi la cinta dei calzonni [...]

Pg. 169: Il peso della sua mano sulla palla, e il gesto dell'altra mano già istintivamente sul grembo di giovane padre maturo...

En un segundo informe, realizado por el lector nº20 el 10 de diciembre de 1969, aparece escrito a mano «Una verdadera porquería literaria. No puede publicarse».

La sección destinada a la «Resolución» del informe data del 12 de diciembre de 1969 y en ella se propone la denegación, por lo que es lógico que en la tarjeta azul a 12 de diciembre de 1969 que aparece en el expediente esté escrito «DENEGADO».

#### **Expediente de *Mamma Roma***

El 22 de mayo de 1963 la editorial Seix Barral escribe una carta solicitando la impresión. Existen dos informes para esta obra.

El primero data a 1 de junio de 1963, momento en que la obra pasa a manos del lector nº29.

En el informe se escribe que «en la pág. 155 se califica a la burguesía de «hipocresía y odio»: Ah, borghesia sì, vuol dire ipocrisia: ma anche odio. Esta es una de las razones que llevan al lector a no autorizar la obra. En el informe el censor escribe lo siguiente:

El libro, *Mamma Roma*, contiene el guion de una película súper realista. Se trata de un film con un contenido crudo y totalmente amoral. Todas las escenas se desarrollan en un ambiente de mujeres de la vida, ladrones, alcohólicos, y sinvergüenzas. Termina con la muerte del personaje principal masculino, en una celda de un manicomio. El personaje principal femenino es el prototipo de la mujer de la calle. En la última parte del libro encontramos cuatro poesías sobre el mismo tema y, en una, a la página 115 el autor califica a la burguesía de “hipocresía y odio”. También entre las fotografías de la película hay una con el título «Regreso de Carruhe», que resulta obscena. En

consecuencia, por el contenido general de la obra, opinamos que el libro NO PUEDE AUTORIZARSE.

El segundo informe es del 10 de junio de 1963 y está realizado por el lector nº26, quien escribe lo siguiente:

Guion de película cinematográfica. La obra está escrita en dialecto romanesco, la lengua de los suburbios de Roma. Ambiente de clase baja, la vida de un golfillo romano y su madre, una vieja prostituta. El muchacho muere enfermo en un hospital. Como apéndice figuran unas notas acerca de la película y unos versos sobre los protagonistas en italiano correcto. La obra es realista y abundan las expresiones groseras, pero no es pornográfica; las escenas inmorales se insinúan y se adivinan, no aparecen en escena. Parece una crítica a la sociedad moderna que es la causa de que se den tal clase de personas. Creo que se puede permitir su publicación.

Finalmente, en la tarjeta azul la obra aparece como autorizada. Encontramos en el expediente una carta del Director General a Seix Barral en la que se le informa de que la obra ha sido autorizada. No aparece la fecha de ninguno de los dos últimos documentos mencionados.

Algo que nos llamó la atención de este expediente es la diferencia existente entre el final de la obra descrito por un censor u otro. En el primer informe, se dice que el protagonista muere en una celda de un manicomio; en cambio, en el segundo informe, el protagonista muere enfermo en un hospital. Esto nos hizo preguntarnos hasta qué punto los lectores realizaban un análisis exhaustivo de la obra o simplemente la leían sin prestar demasiada atención. Quizás esta diferencia pueda deberse a una falta de comprensión de la lengua origen, lo que también nos hace dudar sobre la fiabilidad de su trabajo, ya que, puede que alguien que no está capacitado para entender una obra no lo esté para dictaminar qué fragmentos deben suprimirse.

#### **Expediente de *El evangelio según Mateo***

A pesar de recibir en París el premio de la Office Catholique International du Cinéma (OCIC) y de celebrarse una misa cantada en Notre-Dame para saludar el

acontecimiento (Naldini, 1992), encontramos también en este expediente un número muy elevado de documentos derivados del aparato censor español. El primero data de 14 de mayo de 1965 y consiste en la solicitud de la autorización por parte de la editorial Aymá para la edición del libro. El 21 de mayo de 1965 se le concede a Aymá la autorización para imprimir la obra.

Ese mismo día, encontramos un escrito del Jefe Sección de Orientación bibliográfica al Director General de cinematografía y teatro en el que se le pide que le faciliten los antecedentes además de un ejemplar de referencia por si se hubiera autorizado con supresiones.

El 25 de mayo de 1965 el Subdirector de cinematografía y teatro responde lo siguiente al Jefe de Sección:

La publicación que se pretende hacer no coincide con la película. Se trata, al parecer, de un primer guion escrito por Pasolini, que luego alteró al realizar el film. No hay nada que objetar al guion, que le devuelvo a V.S.

El 29 de mayo de 1965 el informe autoriza la publicación.

El 14 de agosto de 1965 la editorial Aymá escribe una carta solicitando que se incluya el texto adjunto, que, al parecer, se trata de un artículo: «film del Festival 64», en la edición española. El 20 de noviembre de 1965 la editorial envía una carta idéntica a la anterior aunque, en este caso, se quiere añadir el prólogo, que también aparece adjunto.

Encontramos también resguardo de entrega del editor con fecha de 2 de marzo de 1966.

### **Expediente de *Saló***

Este expediente es el más completo de los expedientes consultados ya que en él se encuentran documentos de todo tipo: informe, fax, cartas, etc. En una carpeta naranja, encontramos, en primer lugar, la ya conocida tarjeta azul. La resolución de la misma reza así: «Denuncia Ilmo. Sr. Juez Especial de Prensa, Decano de los de Madrid, con secuestro previo administrativo 2-2-77».

La solicitud de impresión se lleva a cabo el día 2 de febrero de 1977, dos años después de que final oficial de la dictadura franquista. Sin embargo, vemos cómo la censura se sigue aplicando.

El informe de *Saló* aparece en blanco excepto el apartado destinado a las observaciones, en el que se ha escrito lo siguiente:

OBSERVACIONES: El presente depósito está constituido por un estudio con fotogramas originales de la película de Pasolini. Esta película según nos informan verbalmente de la Dirección General de Cinematografía no está autorizada.

Se produce una mezcla de sexo y violencia sádica en unos términos inconcebibles. Estimamos que todo el contenido puede constituir infracción de nuestra normativa legal vigente a través del artículo 165 bis b) del Código Penal por falta grave a la moral, así como incluso escándalo regulado en el 431 del mismo Cuerpo legal.

Salvo Superior criterio estimamos que el presente depósito debe ser denunciado, incluso aplicando el secuestro administrativo, de acuerdo con lo previsto en el artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta.

Ha podido comprobarse de manera particular que la presente publicación se encontraba ya a la venta en el día de ayer.

Madrid, 2-2-77

Tras este dictamen, el investigador puede asistir, a través del expediente, a las conversaciones por medio de telegramas que tuvieron lugar entre los altos cargos del aparato censor. El primero de ellos data también a 2 de febrero de 1977 y lo escribe el Director General de Cultura Popular para el Delegado Provincial de Información y Turismo. En él se puede leer:

De acuerdo con las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta debe proceder de inmediato al secuestro previo administrativo de la publicación titulada "SALO" presentada a depósito en esta fecha a las 9,15 horas en estos servicios centrales de la Editorial "Mirasierra" con domicilio en esta capital Avda. Generalísimo nº 85 Stop Los quince mil ejemplares oficialmente declarados por el editor han sido impresos en "Capta" Carretera de Loeches KM. 0,800 Torrejón (Madrid) Stop Las actas originales del secuestro deberán ser remitidas a este centro directivo para su posterior

envío al juez especial de prensa de Madrid ante quien se formula la correspondiente denuncia Stop Salúdale Miguel Cruz Hernández

Lo siguiente, por orden cronológico, que encontramos es una carta escrita en la misma fecha también por el Director General de Cultura Popular, pero esta vez el destinatario es el Delegado Provincial del Departamento en Madrid. Envía también una carta de muy similares características al Sr. Fiscal de Prensa de la Audiencia Territorial y al Juez Especial de Prensa Decano de los de Madrid. El Director General de Cultura Popular escribe:

Ilmo. Sr.:

De conformidad con lo expuesto en el artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta, y con ocasión de haberse constituido el preceptivo depósito de ejemplares de la publicación titulada "SALO", preparada y seleccionada por un equipo de la Editorial "Mirasierra", con domicilio en esta capital Avda. Generalísimo nº 85, y presentada a depósito por la misma Editorial en el día de la fecha, deberá proceder al secuestro previo administrativo de la citada edición; significándole que la tirada oficialmente declarada ha sido de quince mil ejemplares y que la impresión de la misma se ha efectuado en "Capita", Carretera de Loeches KM. 0,800 Torrejón (Madrid).

El Acta original del secuestro deberá ser remitida a éste Centro Directivo para su posterior envío al Juez Especial de Prensa de Madrid, al que con ésta fecha se denuncia la citada obra

Dios guarde a V.I. muchos años.

A continuación, nos encontramos un telegrama del Delegado Provincial al Sr. Director General de Cultura Popular que reza como sigue:

En contestación a los TELEX M42 y M43, del día de ayer, en los que se ordena el secuestro administrativo de las publicaciones: "Como convertirse en un hombre erótico" y "Salo", por la editorial en el domicilio citado en el télex, Avda. Generalísimo 85. Se envía el oportuno informe por escrito. Saludos García Cernuda. Madrid 3 de febrero.

El Inspector (Gonzalo Elices García) envía una carta 3 de febrero al Director General de Cultura Popular:

En contestación a los TELEX M42 y M43, del día de ayer, en los que se ordena el secuestro administrativo de las publicaciones: "Como convertirse en un hombre erótico" y "Salo", respectivamente, editadas por la Editorial "Mirasierra" e impresos en "Editorial Gráficas Torroba" y "Capta", se informa:

1. Al no encontrarse el domicilio de la Editorial Mirasierra que se cita en el telex, Avda. Generalísimo nº85, se consulta a la sección correspondiente de Cultura Popular, telefónicamente, el domicilio actual de dicha Editorial, no existiendo al parecer datos sobre el mismo.
2. Asimismo, se realizan gestiones a cerca de las Gráficas citadas en el punto primero, con respecto a las también citadas publicaciones y en las mismas notifican que no existe ningún ejemplar de ellas.
3. Para la localización del nuevo domicilio de la Editorial se realizan consultas con el Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Hacienda y Comunidad de Propietario del Edificio (Avda. Generalísimo nº 85), sin que den razón del nuevo domicilio.

Madrid, 3 de febrero de 1997. EL INSPECTOR.

Por último, nos encontramos con el informe del juzgado. Consiste en una carta en la que, el 8 de febrero, el Juez de Instrucción Decano escribe al Director General de Cultura Popular lo siguiente:

Tengo el honor de participar a V.E. haberse recibido en este Juzgado su escrito-denuncia, fecha 2 de febrero 1977, referente a la obra "SALO" preparada por Editorial "Mirasierra" por lo que, en el día de la fecha, he instruido el sumario marginado en el que he acordado el secuestro de dicha revista.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid, 8 de febrero de 1977

### **6.3.2. Censura de la obra literaria en España**

#### **Expediente de *Muchachos de la calle***

Desafortunadamente, el expediente de *Muchachos de la calle* no aportó mucho a nuestra investigación. En él, se encontraba la solicitud de impresión y la tarjeta azul que autorizaba la misma.

#### **Expediente de *Una vida violenta***

El 26 de marzo de 1965, el lector Don 20 escribe en este informe lo siguiente:

Interés tiene, pero puramente literario. Pasolini es uno de los mejores autores de la novelística italiana actual. Es el segundo título de una trilogía. Ha aparecido ya el primero "Ragazi di vita".

Quizás pudiera decirse que el personaje principal es el ambiente u hasta el idioma que utiliza un grupo de chicos romanos sobre cuyas correrías se centra el relato. Sobre todo el de uno, que va pasando de circunstancias de vida distintas: del suburbio al piso nuevo, de las calles de Roma a la cárcel de Regina Coeli; de la exuberancia vital de su juventud, a una tuberculosis fuerte y precoz que se lo lleva.

Como el idioma es protagonista, un idioma tintado mucho de "argot", la novela inserta en su final un vocabulario.

Debe suprimirse en 241, 242, 243.

Procede su autorización.

En la tarjeta azul aparece impreso «RESOLUCION: traducción castellano 27-3-65», es decir, para su publicación, además de sugerir la supresión de lo señalado anteriormente, se pide que se presente el texto de la traducción, «sobre el que se harán, si fuese necesario, oportunas modificaciones».

El fragmento que se manda suprimir consta de tres páginas en las que se narra una escena sexual:

Una mano Tommaso gliela teneva sulla coscia, lì dove finiva la calzetta, e l'altra cominciò a infilargliela, nela parte sotto il collo, tra i capelli. Lei un po' stette buona, poi cominciò a smaniare. «No, no, no così, lì no, lì no, statte fermo...»

Con la voce rauda Tommaso la fece, a mezzo fiato come lei: «Ho trovato er punto debbole, eh?» E continuò a allisciare la testa sotto i capelli sorridendo [...].

### **Expediente de *Una vida violenta* (catalán)**

El expediente de esta traducción al catalán de *Una vida violenta* se conforma de varios documentos. El primero de ellos, es el informe realizado por el Lector Don 18 a 9 de noviembre de 1987. Aprovecho este momento para hacer una llamada de atención al tratamiento que recibían los lectores o censores: Don acompañado de su número para mantener el anonimato. En cambio, en algunos de los informes, tras firmar con su número de lector, este incluía también sus nombres y apellidos.

En este primer informe el lector 18 escribe:

En el escenario de una gran ciudad depauperada por la guerra última -Roma- unos personajes jóvenes de parecida catadura a la de los alineados por Baroja en LA BUSCA van haciendo el milagro diario de subsistir, sorteando las mil dificultades y supliendo las más insoportables carencias con expedientes no siempre airosos, porque la necesidad suele ir —al menos en Pasolini— de la mano de la sordidez.

Abunda en la novela el vocabulario propio de muchachos de rompe y rasga en situaciones apretadas, como “tu madre!”, repetido cada dos por tres; “dos años de trena no te los quita ni Cristo” (p.14); “qué hijo de p...!” (p.41); “que te den por c...!”; “ya me estáis tocando los c...” (p.62); “fea pero folladora incansable” (p.69); “de lanzar todo lo que llevaba en útero” (p. 70); “bendito seas entre todos los varones” ; “que me toquen la pera” (p.82); “que os den por culo a todos”; “me tocas los huevos” (p. 104); “sopa de preservativos” (p.176); y otras muchas que nada le deben al lenguaje de salón, pero que en el ambiente que se describe figuran con propiedad y deben ser respetadas.

En cuanto a los personajes que en el original describían con realismo excesivo una aventura amorosa del protagonista y su novia, han sido razonablemente atenuados en la traducción catalana; de suerte que, a juicio del suscrito, es PUBLICABLE.

Como se puede observar, lo que molestaba a este lector eran las palabras malsonantes. Sin embargo, entendía que este tipo de expresiones tenían cabida en el contexto en el que estaba enmarcada la obra.

El segundo documento consiste en un formulario de consulta voluntaria presentado el 27 de mayo de 1967. En él, escrito a mano, encontramos: «Tachaduras: 14, 41, 59, 62, 69, 70, 82, 104, 176». El editor que realiza la consulta voluntaria obtiene una respuesta el 8 de junio de 1967 por parte del Director General de Información, documento que también encontramos en el expediente y mediante el cual se autoriza la publicación, pero se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las páginas 14, 41, 59, 62, 69, 70, 82, 104, 176. Escribe textualmente:

En contestación a su consulta de fecha 27 de mayo de 1967, relativa a la obra “UNA VIDA VIOLENTA” de Pier Paolo Pasolini, se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las páginas 14, 41, 59, 62, 69, 70, 82, 104 y 176 del ejemplar original adjunto.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, 8 de junio de 1967.

Director General de Información

Las supresiones que el primer lector consideró oportunas aparecen marcadas con bolígrafo rojo en el ejemplar enviado para la consulta, lo que facilita la tarea del investigador. Por ejemplo, la supresión a realizar en la página 14 es «Ni Jesucrist!» y en la 41, «Fill de puta...» por lo que observamos que, en este caso, se trata de la supresión de palabras o expresiones malsonantes.

## **7. CONCLUSIONES EXTRAÍDAS TRAS LA INVESTIGACIÓN**

Tras el estudio de la obra e ideología de Pasolini, se pueden trazar varias conclusiones. En primer lugar, si tomamos como referencia el concepto de canon propuesto por Even-Zohar, podemos comprobar que la obra de Pasolini no entraba dentro del canon italiano, pero tampoco del español. A pesar de las diferencias existentes entre ambos tipos de dictaduras, ninguna toleraba los temas sobre los que

escribía Pasolini y son numerosos los casos en los que la censura española y la italiana coinciden. Por ejemplo, *Teorema* se censuró en ambos países, sobre todo por su visión de la religión. En el caso de la dictadura italiana, que orientaba todos sus esfuerzos hacia el ensalzamiento del presente y del futuro, el retrato que hacía Pasolini de personajes que destapaban las desigualdades de la época no era una buena propaganda del régimen instaurado y amenazaba su estabilidad.

Por el contrario, en España, el régimen dictatorial se basaba en el ensalzamiento del pasado imperial y en la conservación de los valores tradicionales, por lo que la visión moderna y liberal de Pasolini podía, de igual modo, poner en peligro la conservación del sistema. En palabras de De Geest, la España de la dictadura sería un «sistema cerrado», un sistema aislado que cuidaba mucho que aquello que procedía de otros sistemas no afectara al orden que se había logrado establecer.

Para conseguir dicha conservación del sistema, se tuvo que recurrir a la censura externa, es decir, a la censura institucionalizada. En nuestro país estuvo especialmente influenciada por las ideas religiosas, que, a su vez, alimentaban a la ideología del Estado. Puede haber también un componente económico en la censura de Pasolini, ya que, tal y como menciona Raquel Merino, a la hora de publicar, las editoriales suelen preferir no arriesgarse con la elección de la obra, tema o autor ante un posible fracaso de ventas. Por otro lado, la presencia de autores clásicos nacionales y extranjeros también puede considerarse un criterio de censura, menos significativo (Merino, 2000).

Al realizar esta investigación, se ha comprobado que, al igual que en Italia, los temas poco recomendables para el público general eran, sobre todo, los relacionados con la sexualidad, la religión y cualquier actitud que no estuviera ligada a la promoción de los ideales políticos o religiosos establecidos; y que, en ambos países, a pesar de las pequeñas diferencias, la censura estaba orientada a la conservación del orden establecido. Podríamos decir, por lo tanto, que se cumplen los mecanismos de censura relacionados con los cuatro elementos característicos: ideología, ataque a la religión, sexualidad y lenguaje soez.

Es cierto que para el presente trabajo se ha tenido en mayor consideración la censura externa y se ha dejado fuera el estudio de la censura llevada a cabo directamente por los traductores, ya que, por falta de tiempo y de medios, no se ha realizado el cotejo de los ejemplares previos a la censura con las versiones originales. Sin embargo, se nos plantea como una cuestión interesante para futuras líneas de investigación, ya que ello nos permitiría establecer en términos porcentuales, el peso que tenía la censura estatal y en qué medida los traductores se autocensuraban antes de presentar la obra a consulta.

A pesar de no haber realizado la comparación de originales y ejemplares del Archivo General de la Administración, gracias a la lectura y estudio de los expedientes de censura del mismo, y a la lectura de los pasajes señalados por los censores como pasajes a suprimir, se ha podido comprobar que, tal y como nos habíamos planteado, la obra de Pasolini llegó incompleta, modificada y con retraso a los lectores y espectadores españoles debido a las estrictas imposiciones de la censura estatal. No es deseable que los sentimientos que pretende provocar un autor en sus lectores o espectadores se vean modificados por un tercer agente, ni tampoco es deseable que este tercer agente sea quien decida la imagen que el público tendrá de determinado autor.

Sin embargo, no podemos negar la función cultural de estas traducciones, que resultan de suma importancia para entender la dimensión de la recepción española de un autor complejo y polémico como Pier Paolo Pasolini. Estas tienen que entenderse en relación al momento histórico en que aparecieron, ya que, enmarcadas en su contexto, aún con todas las restricciones y modificaciones impuestas, supusieron una ventana para el público español hacia el universo pasoliniano, así como el vehículo de muchas de sus ideas.

## **8. BIBLIOGRAFÍA**

### **8.1. Bibliografía primaria**

- Pasolini, P. P. (Dirección). (1964). *Comizi d'amore* [Película].
- Pasolini, P. P. (1964). *Supplica a mia madre*. En *Poesia in forma de rosa*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1971). Pasolini entrevistado da Enzo Biagi. (E. Biagi, Entrevistador)
- Pasolini, P. P. (1972). *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (1990). *Scritti corsari*. Milán: Garzanti.

### **8.2. Bibliografía secundaria**

- Arenas, S. P. (1984). *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Bretón, M. (1988). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma.
- Cerami, V. (22 de octubre de 2002). *Nell'Italietta degli anni '50 esplose "Ragazzi di vita"*. *Repubblica.it*.
- Cuesta, I. (4 de septiembre de 2014). *1964: con él llegó el escándalo...* *El País*.
- Esposito, Bruno; Barbato, Alessandro; Giovanelli, Mauro. (s.f.). *Pier Paolo Pasolini - Eretico e Corsaro*. Obtenido de <http://videotecapasolini.blogspot.com.es/p/leggimi.html>
- Even-Zohar, I. (1990). *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. *Poetics Today*, 45-51.
- Fantuzzi, V. (1978). *Pier Paolo Pasolini*. Bilbao: Mensajero.
- Geest, D. D. (1992). *The Notion of 'System': Its Theoretical Importance and its Methodological Implications for a Functionalist Translation Theory*. Berlin: Harald Kittel.
- González, E. (10 de mayo de 2005). *Sombras en la muerte de Pasolini*. *El País*.
- González, J. E. (2000). *El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación de las traducciones*. Sevilla: ELIA I.

- González, M. M. (2000). El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: El cine bajo palio. En R. Rabadán, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León : Universidad de León.
- Gutiérrez-Lanza, C. (2000). Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal. En R. Rabadán, *Traducción y censura inglés español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- Hermans. (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Routledge
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Leonardi, V. (2008). Power and Control in Translation: Between Ideology and Censorship. *Language, Communication and Social Environment*. Voronesh: State University.
- Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. (J. L. Aja, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Martellini, L. (1984). *Pier Paolo Pasolini*. Florencia: Le Monnier.
- Merino, R. (2000). El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación , calificación. En R. Rabadán, *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- Ministerio de Educación, C. y. (s.f.). *Archivo General de la Administración*. Obtenido de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/aga/presentacion/historia.html>
- Naldini, N. (1992). *Pier Paolo Pasolini, Una vida*. (M. de Corral, Trad.) Barcelona: CIRCE.
- Ortiz-Echagüe, Á. M. (2007). La ciudad franquista y la ciudad fascista. Visiones de la ciudad en el documental de posguerra. *Cahiers d'études romanes*, 39-54.
- Pegenaute, L. (1999). Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco.
- Rabadán, R. (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León.
- Reich, W. (2009). *Psicología di massa del fascismo*. Einaudi.
- Repubblica, L., & Clarín. (2009). El registro de la censura en el cine italiano ya está en Internet. *Ñ, Revista de Cultura*.
- Santaemilia, J. (2008). The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship. *TTR*, 221-252.
- Santoni, S. (2 de noviembre de 2015). *Panorama*. Obtenido de <http://www.panorama.it/cinema/pier-paolo-pasolini-film-scandalo/> [Última consulta: 12/01/2017]

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Madrid: Cátedra.


Wolf, M. y Fukari, A. (2007). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam:  
Benjamins.

**ANEXO I: DOCUMENTOS ENCONTRADOS EN EL EXPEDIENTE DE MAMMA**

**ROMA**

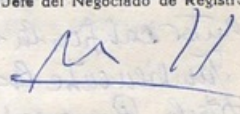
**A: Portada del informe realizado por el lector Don 29**

INFORME



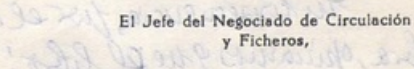
**MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO**  
**Dirección General de Información**  
**Sección de Orientación Bibliográfica**


**EXPEDIENTE N.º 2996-63**

Presentada con fecha **22 MAY. 1963**  
instancia en solicitud de autorización para  
imprimir la obra **MAMMA ROMA**  
de la que es autor **PASOLINI Pier Paolo**  
editada por **Seix Barral**  
con un volumen de **160** páginas  
y una tirada de **3.000** ejemplares.  
Madrid, de **22 MAY. 1963** de 1963  
El Jefe del Negociado de Registro,  


Mod. 485-5 0001/63

**ANTECEDENTES:**  
No. P.B.

El Jefe del Negociado de Circulación  
y Ficheros,  


**PASE AL LECTOR Don 29**  
Madrid, 25 de 5 de 1963  
El Jefe de la Sección de Lectorado,  


## B) Informe del lector Don 29

### INFORME

¿Ataca al Dogma? *no* Páginas  
¿A la moral? *no* Páginas  
¿A la Iglesia o a sus Ministros? *no* Páginas  
¿Al Régimen y a sus instituciones? *no* Páginas  
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? *no* Páginas  
Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones: C. Guión de película cinematográfica. La obra está escrita en dialecto romanesco, la lengua de los suburbios de Roma. Ambiente de clase baja, la vida de un golfillo romano y su madre, una vieja prostituta. El muchacho muere enfermo en un hospital. Como apéndice figuran unas notas acerca de la película y unos versos sobre los protagonistas en italiano correcto. La obra es realista, hosca y abundan las expresiones groseras pero no es pornográfica; las escenas inmorales se insinúan y se adivinan, no aparecen en escena. Parece una crítica a la sociedad moderna que es la causa de que se den tal clase de personas. Creo que se puede permitir su publicación

Madrid, 10 de Junio de 1963

El Lector,

F. Aguirre



**D: Informe del lector Don 26**

N.º 26

**I N F O R M E**

¿Ataca al Dogma? Páginas  
¿A la moral? Páginas  
¿A la Iglesia o a sus Ministros? Páginas  
¿Al Régimen y a sus instituciones? Páginas  
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas  
Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?

Informe y otras observaciones: El libro, "Mamma Roma", contiene el guion de una película super-realista. Se trata de un film con un contenido crudo y totalmente amoral.

Todas las escenas se desarrollan en un ambiente de mujeres de la vida, ladrones, alcohólicos y sinvergüenzas. Termina con la muerte del personaje principal masculino, en una celda de un manicomio. El personaje principal femenino, ~~Marina~~ es el prototipo de la mujer de la calle.

En la última parte del libro, encontramos cuatro tesis sobre el mismo tema, y en una a la página 155 - el autor califica la burguesía de "lujosidad y odio".

También entre las fotografías de la película hay una con el título, "Represo de Carmine" - que resulta obscena.

En consecuencia, por el contenido general de la obra, opinamos que el libro:

**NO PUEDE AUTORIZARSE**

Madrid, 1 de Junio de 1963

El Lector,

Wetson

**E: Resolución**

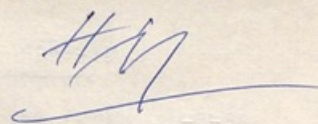
RESULTADO

se propone la

**AUTORIZACION**

Madrid, de **14 JUN. 63** de 196

El Jefe de la Sección de Lectorado,



**RESOLUCION**

VISTOS el informe de la Sección de Lectorado, las disposiciones vigentes y las normas comunicadas por la Superioridad, este Servicio estima que la obra a que se refiere este expediente puede ser **AUTORIZADA**

Madrid, de **14 JUN. 1963** de 196

El Jefe del Servicio,




CONFORME con el Servicio.

Madrid, de **14 JUN. 1963** de 196

EL DIRECTOR GENERAL



**B.: Informe**

  
**MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO**  
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR

**DEPOSITO**

Régimen Editorial

em. 9,15 h.

**EXPEDIENTE N.º 1456-77**

FECHA DE PRESENTACION: 2-2-77 VENCIMIENTO LEGAL:


TITULO DE LA OBRA: **S A L O**

AUTOR: **PASOLINI, Pier Paolo**

EDITORIAL: **Mirasierra**

NUMERO DE PAGINAS: **48**

TIRADA OFICIALMENTE DECLARADA: **15.000**

  
**ARCHIVO**

**ANTECEDENTES:**

EDICION:

IMPORTACION:

PASE AL LECTOR:

MADRID, ..... DE ..... DE 197 .....

EL JEFE DE LECTORADO,

Mod. 485-2

## C.: Observaciones del informe

### OBSERVACIONES

El presente depósito está constituido por un estudio con fotogramas originales de la película de Pasolini. Esta película según nos informan verbalmente de la Dirección General de Cinematografía no está autorizada.

Se produce una mezcla de sexo y violencia sádica en unos términos inconcebibles. Estimamos que todo el contenido puede constituir infracción de nuestra normativa legal vigente a través del artículo 165 bis b) del Código Penal por falta grave a la moral, así como incluso escándalo regulado en el 431 del mismo Cuerpo legal.

Salvo Superior criterio estimamos que el presente depósito debe ser denunciado, incluso aplicando el secuestro administrativo, de acuerdo con lo previsto en el artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta.

Ha podido comprobarse de manera particular que la presente publicación se encontraba ya a la venta en el día de ayer.

Madrid, 2-2-77

**D.: Tarjeta azul**

D. Expediente núm. 1456-77

---

Título: S A L O

Autor: PASOLINI, Pier Paolo

Editor: Mirasierra

Tirada: 15.000

Fecha entrada 2-2-77 Fecha salida

Lector núm. Entregada

Mod. 421

RESOLUCION: Denuncia Ilmo. Sr. Juez Especial de Prensa,  
Decano de los de Madrid, con secuestro previo adminis-  
trativo 2-2-77

**E.: Denuncia**

  
MINISTERIO  
DE  
INFORMACION Y TURISMO

Subsecretaría	: 1	
Dirección General	: 2	Cultura Popular.
Servicio	: 3	
	: 4	Régimen Editorial.
Sección	: 5	
Negociado	: 6	
	: 7	



COPIA  
DE RESPUESTA  
O TRAMITE (1)

Fecha y ref.: Madrid a 2 de Febrero de 1977, exp. 155/77

Ilmo. Sr. s



De conformidad con lo dispuesto en el artículo 64 de la vigente Ley de Prensa e Imprenta, y por estimar que el contenido de la obra pudiera ser constitutivo de delito, remito a V.I. un ejemplar de "SALO", preparada y seleccionada por un equipo de la Editorial "Mirasierra", con domicilio en ésta Capital, Avda. Generalísimo nº 85, y presentada a depósito por la misma Editorial en el día de la fecha, e impresa en "Capta" Serratera de Loeches Km. 0,800 Torrejon (Madrid); manifestando a V.I. que, con ésta misma fecha, se ha ordenado a la Delegación Provincial de éste Ministerio en Madrid, proceda al secuestro, a fin de evitar su difusión, de los quince mil ejemplares que, según declaración oficial del editor, cuya fotocopia se acompaña, integran la tirada y que serán puestos a disposición de esa Autoridad Judicial.

Con ésta misma fecha se remite escrito de denuncia al Ministerio Fiscal.

Dios guarde a V.I. muchos años.

EL DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR

ILMO. SR. JUEZ ESPECIAL DE Prensa, DECANO DE LOS DE MADRID.

A:

(1) Válida para respuestas generales de «enterado», «toma de razón», «acuse de recibo» o similares.

(Véase dorso.)

Mod. 704

**G.: Télex**

