

## 9. ANEXOS

### 9.1. CENSURA EN EL FRANQUISMO

Se trata de dos artículos extraídos de las direcciones web:

- <http://claseuropea.e-monsite.com/pages/la-censura-durante-la-dictadura-de-franco.html>

- <http://semanal.jornada.com.mx/2016/12/02/la-censura-franquista-cronica-de-un-desproposito-1712.html>

Narran como funcionaba la censura en el Franquismo, aportando casos reales.

La censura es el poder que ejerce el estado para prohibir, la difusión a un estadio público, de una noticia, de un libro, de una película o de algún documento, a través y con el cual se pueda atentar contra la estabilidad del estado, su subsistencia e incluso directamente contra su existencia.

El objetivo primordial que se persigue a través de la censura será siempre limitar, controlar la libertad de expresión, especialmente, en aquellos casos en los cuales se postule una opinión contraria al orden establecido, porque claro, históricamente siempre ha sido desde el palo de las ideas desde donde siempre se ataca al orden establecido. Entonces, por esta situación, la censura suele ser el recurso más utilizado por las naciones que observan una forma de gobierno cercana a lo que es una dictadura, por eso, todo lo que tiene que ver con el ejercicio del periodismo y las distintas formas que adoptará el arte, será el objeto de atención de aquellos organismos que en estos países tengan asignada la tarea de controlar.

Friso histórico durante la dictadura de Franco

#### TEATRO

La censura impuesta tras la Guerra Civil, hizo que muchos escritores tuvieran que ajustar sus obras a lo permitido por la ley. Otros prefirieron irse de España o publicar sus obras en otros países. Lejos de España, los exiliados producen obras de gran interés. En agosto de 1937 se formó un Consejo Central del Teatro, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, presidido por Josep Renau, con Antonio Machado y María Teresa León como vicepresidentes, con el cometido de orientar las actividades teatrales, formar elencos y crear escuelas de teatro. Este Consejo también es censor de los espectáculos “en su aspecto artístico-cultural, velando también por que el contenido de los espectáculos teatrales no sea contrario a la línea de

la República y del Frente Popular.

En 1975, tras la muerte de Franco y la coronación del rey Juan Carlos I, las libertades democráticas eliminan la censura y muchos escritores regresan a España.

#### CINE

En la España franquista, se creó el 18 de noviembre de 1937, la Junta Superior de Censura Cinematográfica (en adelante, Departamento Nacional de Cinematografía). Por Orden Ministerial, el 2 de noviembre de 1938, se establece en Sevilla el Gabinete de Censura Cinematográfica. Más adelante, se crearán sucursales en La Coruña, Burgos y Barcelona, algunos de sus principios reguladores fueron:

La producción cinematográfica no es exclusiva del Estado, aunque sí debe, sin embargo, promover la iniciativa privada. El Estado está obligado a proteger la cinematografía nacional y a difundir los valores patrióticos. El Estado se preserva, además, la producción de Documentales y Noticiarios.

#### MOGAMBO - ejemplo de película censurada

Mogambo es una película americana realizada por Juan Ford, sacada en 1953. Se trata de un drama amoroso cuya acción se celebra en la selva keniana.

La censura sobre esta película consistió en que Donald Sinden y Grace Kelly no estuvieran casados, sino que fueron tan sólo hermanos, entonces la gente no entendía por qué dos hermanos se dieron besos en la boca.

#### PRENSA

La ley de Prensa el 23 de abril de 1938 establece la censura.

Fin de la censura, primero de abril de 1977 gracias a Aldofo Suarez, con su ley sobre la libertad de expresión.

La prensa atravesó dos etapas censoras perfectamente definidas.

La primera, 1938 hasta 1966, el Gobierno dictaba el contenido de los periódicos. Todos los periodicos dicen la misma cosa, de la misma manera.

La segunda, 1966 hasta 1977, la ley de Prensa e Imprenta da libertad a las empresas. Periódicos comienzan a diferenciarse.

Durante la Guerra civil, tanto en la zona republicana como en la nacional se instituyeron organismos oficiales dedicados exclusivamente a la propaganda (el ministerio de Propaganda en la zona republicana y la delegación de Prensa y Propaganda en la nacional). En la zona geográfica ocupada por cada bando sólo podían editarse periódicos adictos, y sometidos a una fuerte censura de guerra.

El texto no debía:

- chocar con la moral sexual
- repugnar el dogma católico o ofender a sus representates
- socavar los principios políticos de la régimen o atacar sus instituciones

#### L'ESTACA

Es una canción compuesta en 1968 por Lluís Llach. Esta canción quiere denunciar de manera implícita a Franco y su dictadura. El cantante representa a Franco en su canción por una estaca, es una lucha por la liberación. Fue escrita en catalán, porque Lluís Llach es catalán, pero se ha traducido a multitud de idiomas.

La letra de la canción en castellano:

El viejo Siset me hablaba

al amanecer, en el portal,

mientras esperábamos

la salida del sol

y veíamos pasar los carros.

Siset: ¿No ves la estaca

a la que estamos todos atados?

Si no conseguimos

liberarnos de ella

nunca podremos andar.

Si tiramos fuerte, la haremos caer.

Ya no puede durar mucho tiempo.

Seguro que cae, cae, cae,

pues debe estar ya bien podrida.

Si yo tiro fuerte por aquí,

y tú tiras fuerte por allí,

seguro que cae, cae, cae,

y podremos liberarnos.

¡ Pero, ha pasado tanto tiempo así !

Las manos se me están desollando,

y en cuanto abandono un instante,

se hace más gruesa y más grande.

Ya sé que está podrida,

pero es que, Siset, pesa tanto,

que a veces me abandonan

las fuerzas.

Repítame tu canción.

Si tiramos fuerte ...

Si yo tiro fuerte por aquí ...

El viejo Siset ya no dice nada;

se lo llevó un mal viento.

- él sabe hacia donde -,

mientras yo continuo

bajo el portal.

Y cuando pasan

los nuevos muchachos,

alzo la voz para cantar  
el último canto  
que él me enseñó.  
Si tiramos fuerte ...  
Si yo tiro fuerte por aquí,  
y tú tiras fuerte por allí,  
seguro que cae, cae, cae,  
y podremos liberarnos.

Cuando el poder del Estado limita la libertad de expresión al controlar y manipular la difusión de noticias, la publicación de periódicos, revistas y libros, o cualquier tipo de expresión cultural y artística, lo que está haciendo es ejercer la censura institucional.

La censura es un recurso utilizado por gobiernos totalitarios para evitar que se manifiesten opiniones contrarias a sus intereses. Su primer empeño será supervisar todo lo relacionado con el ejercicio del periodismo y las distintas manifestaciones culturales; su objetivo final, imponer una ideología determinada y subyugar a la población mediante el abuso sistemático de la autoridad y la limitación de sus derechos. Las consecuencias de la censura son múltiples: condiciona la formación de los ciudadanos, coarta el desarrollo pleno de sus capacidades y activa en ellos el mecanismo de la autocensura.

La tradición censora en España se remonta a la época de la Inquisición, cuando se reprimió de manera brutal todo lo que no concordara con los intereses de la Iglesia católica y el poder de la monarquía. Cuatro siglos después, tras el golpe de Estado contra la II República y la Guerra civil subsecuente, se impuso en España un régimen totalitario que reprodujo un modelo de censura que volvía a defender los intereses de la Iglesia y el poder oligárquico. Un aparato represivo que tenía como objetivo la destrucción absoluta del trabajo cultural forjado durante la república, así como custodiar la integridad ideológica de un Estado de corte fascista y reaccionario.

Leyes y censores

El cine es, casi siempre, vehículo de inmoralidad, y para la juventud de un modo especial, ocasión próxima de pecado.

P. Pablo Juvilla, Rutas de orientación juvenil, 1958.

Al final de la Guerra civil se produjo el exilio de la mayoría de los intelectuales y artistas que habían defendido la República; este hecho, junto a la política represiva y censora del régimen franquista, propició lo que se ha conocido como el páramo cultural español de la postguerra. En los años de larga dictadura también se dio el denominado exilio interior, formado por creadores con una producción contraria o indiferente a los valores del régimen; ellos subsistieron en un sistema que perseguía toda manifestación artística o cultural no inspirada en los principios del franquismo: enaltecimiento del espíritu militar, nacionalismo españolista, patriotismo artístico cultural y catolicismo fundamentalista.

Con el fin de homogeneizar política, religiosa y culturalmente al país, la dictadura desarrolló leyes para controlar los medios de comunicación. La prensa fue prioridad para el régimen franquista: fiscalizar la difusión de noticias suponía la posibilidad de manipular y restringir la información para utilizarla como propaganda del régimen y ejercer el poder contra sus enemigos. En 1938, antes del fin de la contienda, el bando sedicioso promulgó una Ley de Prensa con “carácter provisional” –que se mantuvo vigente hasta 1966– que sujetaba a control gubernativo todo tipo de publicaciones. El responsable de esta legislación, el falangista Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco y posterior ministro de Gobernación y Asuntos Exteriores, ocupó la jefatura de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda que imponía las directrices para el tratamiento de noticias y enviaba a los medios informativos textos de inserción obligatoria. Se implantó el carnet de periodista como requisito para ejercer la profesión; esta credencial no era concedida por criterios formativos sino políticos. Cabe señalar que el primer carnet fue otorgado a Franco y el segundo a Serrano Suñer, el encargado de operar el aparato censor.

Durante los primeros años, el franquismo estructuró una red de diarios para formar la llamada Prensa del Movimiento; desde el poder se nombraba a los directores de cada periódico y se regulaban los contenidos. Este grupo mediático actuó como transmisor ideológico y político del régimen; sus objetivos eran desinformar y usar la prensa como medio de propaganda y promoción permanente del caudillo. Todo lo que se fuera a publicar era presentado obligatoriamente a la censura, que dictaminaba fundamentalmente dos aspectos: integridad política, evaluada por ideólogos de la Falange, y moralidad católica, supervisada directamente por el poder eclesiástico. La revista *Ecclesia*, órgano de Acción Católica y del Episcopado, fue el único

medio escrito que no fue sometido a la censura gubernativa.

El franquismo también reprimió el desarrollo de las culturas territoriales y censuró el uso de las diferentes lenguas del Estado; su propósito era lograr la uniformidad nacional a base de imposición ideológica y manipulación histórica, algo incompatible con la realidad del país.

En 1966 parecía que el régimen quería dejar atrás los años más duros al promulgar una ley de Prensa e Imprenta más liberal, conocida como “Ley Fraga”, apellidado del ministro de Información de la época. La nueva legislación, a pesar de quitar la censura previa, resultó muy limitada. Se creaba el recurso de la consulta voluntaria y las publicaciones, una vez impresas, estaban sujetas a un control riguroso basado en el artículo 2º de la ley, “acatamiento de las Leyes Fundamentales, el respeto a las personas e instituciones, el orden público y la moral”. En la práctica, la norma posibilitaba la imposición de sanciones económicas, el secuestro de ediciones y el cierre del medio; amparaba la arbitrariedad de los censores y propició un aumento de la autocensura entre los creadores.

¿Quiénes eran los censores? ¿Cuáles eran sus métodos de trabajo? En la primera época, los censores fueron universitarios y académicos cercanos al régimen; con el paso de los años fue derivando en un cuerpo de funcionarios mediocres sin formación ni criterio. Como ejemplo está el caso de Camilo José Cela, que ejerció como “censor de revistas” en la década de los años cuarenta y fue, como publica Julio Rodríguez Puértolas en su Historia de la literatura fascista española (1986), aspirante a confidente de la policía franquista. Su carrera literaria estuvo apoyada por Juan Aparicio, impulsor de la censura desde el cargo de Delegado Nacional de Prensa. Otro escritor censor, Pedro de Lorenzo, director de periódicos del Movimiento (El Diario Vasco, La Voz de Castilla y abc), sugirió en 1952 prohibir un ensayo de Ricardo Gullón sobre Luis Cernuda porque el poeta estudiado era contrario a principios básicos del régimen franquista: “religiosos: es blasfematorio; morales: es uranista, y políticos: es rojo”. (Censura y creación literaria en España, Manuel Abellán, 1980). Curiosamente, ambos autores sufrieron en propia carne la dureza de la censura, Cela en su libro La colmena, y De Lorenzo con su novela La quinta soledad.

A pesar de toda la legislación al respecto, no existía un marco jurídico claro. Se eliminó todo lo que no interesaba que fuese difundido y la censura se imponía con criterios heterogéneos que dependían principalmente del propio censor, de sus prejuicios ideológicos o morales y, en buena medida, de su carácter y estado de ánimo.

Los datos

No se debe leer, más que por inmoral, que lo es bastante, por repulsivamente realista.

Ecclesia (núm. 140, marzo de 1944)

Los archivos que conservan los expedientes de la censura franquista dan a conocer los casos particulares en los que ésta intervino a lo largo de los años. Reseñamos algunos datos como referencia de su actuación en diferentes ámbitos. La libertad de expresión fue coartada con un severo sistema de sanciones. A partir de 1966, algunos periódicos aprovecharon el ligero relajamiento de la censura para ejercer una cautelosa oposición al régimen que, muchas veces, les deparó multas o suspensiones. El diario Madrid fue cerrado definitivamente por orden gubernativa en 1971; revistas como Índice, Triunfo, Cuadernos para el Diálogo o Ajoblanco, entre otras, fueron clausuradas temporalmente. Es llamativo el caso del semanario Sábado Gráfico que en agosto de 1976 hizo un recuento de las sanciones padecidas en sus últimos años: veinticinco expedientes, diecisiete secuestros de edición y dos suspensiones de cuatro meses cada una. Revistas satíricas como La Codorniz y Hermano Lobo eran multadas por hacer periodismo humorístico opuesto al régimen, y fueron refugio de notables “moneros” Mingote, Máximo, Forges; Perich, Chumy Chúmez, Summers y Ops, entre otros. Cada semana, en su segunda página, Hermano Lobo publicaba la sección “7 preguntas al lobo”, la última de ellas siempre cuestionaba: “¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica?”, y el lobo respondía: “El año que viene si Dios quiere.”

Literatura, radio, cine y televisión, música y espectáculos públicos, sufrieron los rigores de la censura franquista. El editor y escritor Carlos Barral da el siguiente dato: el sesenta y cinco por ciento de los libros enviados al control de la censura entre 1960 y 1961, fueron prohibidos. En el terreno de la poesía: autores como García Lorca y Miguel Hernández, asesinados por el régimen, no podían ser publicados; la obra de poetas trasterrados –Altolaguirre, Cernuda, Emilio Prados o León Felipe, entre otros– tardó muchos años en ser editada en España, y poetas del exilio interior, como Blas de Otero o Gabriel Celaya en ocasiones tuvieron que publicar en el extranjero. Otro dato: la Poesía, de Pablo Neruda, que se edita en dos tomos en 1974 (Noguer), aparece sin varios capítulos de Canto general y Tercera Residen-

cia.

Las compañías de teatro debían presentar las piezas que querían estrenar en la Junta de Censura de Obras Teatrales, y este organismo podía cambiar frases, escenas completas o prohibir las obras en su totalidad, además de alterar detalles de la escenografía, el vestuario o la música. Buero Vallejo, Alfonso Sastre y otros autores –Arrabal, Lauro Olmo o Carlos Muñoz–, tuvieron muchas dificultades para representar sus obras.

El cine español fue sometido a una doble censura, gubernativa y eclesiástica, que impidió su pleno desarrollo. El cineasta Juan A. Bardem escribió el artículo “Hay que destruir un laberinto”, donde responsabilizaba a la censura del lamentable estado del cine en España; el texto fue suprimido de la revista Índice en septiembre de 1952.

La censura cinematográfica prohibió o mutiló importantes obras del cine mundial que, además, estaban sujetas a un doblaje obligatorio. La obsesión de los censores de películas durante el franquismo eran el sexo y la política. Algunos datos curiosos: por medio de un doblaje manipulado la censura convirtió una infidelidad en incesto, al presentar como hermanos a Grace Kelly y Donald Sinden en *Mogambo* (J. Ford, 1953); provocó una muerte de doblaje en *Las lluvias de Ranchipur* (J. Negulesco, 1955), para hacer viuda a Lana Turner y ocultar su adulterio; introdujo una voz en off en las imágenes finales de *Ladrones de bicicletas* (V. de Sica, 1948), para transmitir un mensaje feliz y esperanzador en una obra que pretendía lo contrario; suprimió diálogos de *Casablanca* (M. Curtiz, 1942) en los que Bogart decía haber luchado en defensa de la República española durante la guerra, y un largo etcétera de casos.

Con la música ocurrían cosas parecidas y la censura arremetía contra cantautores como Luis Llach, Raimon, Aute o Labordeta, a los que consideraba un peligro para el régimen. Los grupos y cantantes extranjeros eran sometidos a una censura estricta: se eliminaron o trastocaron portadas de álbumes de David Bowie (*The Man Who Sold the World*, 1969), los Rolling Stones (*Sticky Fingers*, 1971), y The Who (*Who's Next*, 1971; *Quadrophenia*, 1973) entre otros casos. Un dato sorprendente: se llegó a elaborar un centenar de listas negras de temas musicales y más de 4 mil canciones fueron vetadas en radio y televisión.

La relación de datos sería interminable; sólo resta meditar sobre el incalculable perjuicio que la censura franquista ha provocado. Un trastorno que afectó durante décadas a millones de españoles que sufrieron la manipulación de su entendimiento: cuánto despropósito, cuántas secuelas sin remedio. Huestes de acólitos sin conciencia, a las órdenes de un dictador

patético y detestable, persiguieron con odio y saña a quienes podían evidenciar las carencias de un régimen insostenible..., pero que fue sostenido por el militarismo represivo, el fanatismo religioso, el miedo y la ignorancia, durante casi cuarenta años. Es difícil no sentir coraje.

La única posibilidad que nos queda es recordar para que nunca más vuelva a suceder. Aunque, si consultamos el gran libro de la Historia, demasiados capítulos semejantes se han repetido periódicamente con distintos nombres en diferentes escenarios. Es difícil no sentir frustración •

## 9.2. LEGALIDAD E ILEGALIDAD DEL GRAFITI.

Escrito sobre como actúan las leyes vigentes respecto a la ilegalidad del graffiti, sanciones y penas. Extraído de la dirección web [https://nosomosdelito.net/sites/default/files/public\\_files/documentos/lsc\\_y\\_cp-grafiterxs.pdf](https://nosomosdelito.net/sites/default/files/public_files/documentos/lsc_y_cp-grafiterxs.pdf)

### CONSECUENCIAS DE LA REFORMA DEL CÓDIGO PENAL Y LA LEY DE SEGURIDAD CIUDADANA PARA LXS GRAFITERXS

Hoy en día realizar un grafiti puede constituir tanto una falta penal como una infracción administrativa, lo que significa que existen dos modos diferentes de castigar tal conducta. Las consecuencias según se te aplique una u otra normativa son muy diversas, pero en ningún caso se te podrá castigar por las dos vías a la vez. Vamos a ver las consecuencias que para uno u otro caso tienen las reformas planteadas por el gobierno.

#### CÓDIGO PENAL

El artículo 625 del Código Penal castiga a “los que intencionadamente causaran daños cuyo importe no exceda de 400 euros” con la pena de localización permanente de 2 a 12 días o multa de 10 a 20 días.

El artículo 626 del Código Penal castiga a “los que deslucieren bienes muebles o inmuebles de dominio público o privado, sin la debida autorización de la Administración o de sus propietarios” con la pena de 2 a 6 días de localización permanente o 3 a 9 días de trabajos en beneficio de la comunidad. Los tribunales vienen entendiendo que realizar grafitis ha de considerarse una falta de deslucimiento de bienes (artículo 625 CP) puesto que, efectivamente, lo que se produce es un deslucimiento que afecta a la apariencia externa pero no se produce un deterioro, destrucción, inutilización o pérdida de cualidades o utilidades de ese bien. Es decir, si pintas una marquesina de autobús con un spray, estaremos ante una falta de deslucimiento del artículo 626; si en su lugar la rompes con una piedra, entonces estaremos ante una falta de daños del artículo 625.

☑ La reforma del CP elimina las faltas y en su mayoría, éstas pasan a constituir un delito leve.

En relación con los grafitis (deslucimiento de bienes muebles o inmuebles) no se ha creado un delito específico para ello, lo que nos permitiría concluir que este hecho deja de estar castigado penalmente y podría serlo bien administrativamente (si el bien es de dominio público) o civilmente (cuando sea privativo de una persona). Sin embargo, no parece ser esta la intención del gobierno pues en la Exposición de Motivos de la reforma se expone que

“desaparecen las faltas consistentes en deslucimiento de bienes muebles e inmuebles del artículo 626 (...), que pueden reconducirse al delito de daños u otras figuras delictivas cuando revistan cierta entidad, o acudir a un resarcimiento civil; en el caso de bienes de dominio público, también puede acudirse a la sanción administrativa”

Parece que se reservará el ámbito penal a aquellos grafitis que revistan cierta entidad (¿por ser realizados en vagones del tren? ¿en la fachada de algún edificio público? ¿tener grandes dimensiones el mural?), pudiendo ser despenalizados los demás. Debido a la ambigüedad del texto, serán los jueces y tribunales los que habrán de interpretar la ley a la hora de aplicarla y determinarán si realizar grafitis puede constituir delito y qué entidad será exigible para castigarlos.

Si se considera que realizar un grafiti no sería constitutivo de delito, entonces se producirían dos posibilidades:

- Si el grafiti se hace en propiedad privada, el propietario podría reclamar civilmente la reparación de ese daño. De manera resumida, ello no implica ninguna sanción sino la obligación de reparar a la persona en cuestión el daño causado, es decir, pagarle el dinero que le ha costado al dueño limpiar la pintada realizada.

- Si el grafiti se hace en propiedad pública, se podría imponer una sanción administrativa puesto que el perjudicado no es un particular cualquiera sino el Estado, la Comunidad Autónoma o algún ente administrativo.

En cualquier caso, la actual falta de deslucimiento del art. 626 se reconduce hacia un delito leve de daños, con las siguientes consecuencias:

1.- La realización de un grafiti pasaría a estar penado más gravemente puesto que se convertiría en un delito de daños. Este delito tiene actualmente prevista una pena de 6 a 24 meses de multa, sin embargo con la reforma prevista se añade un nuevo apartado que dice

“si el hecho (...) fuera de escasa gravedad, se impondrá la pena de multa de 1 a 3 meses. En ningún caso se considerarán de escasa gravedad los casos en los que el valor de los daños fuera superior a 1.000 euros”

Ello quiere decir que lo que hoy se castiga con una pena de 2 a 6 días de localización permanente podrá ser castigado mañana con una multa de 1 a 3 meses. Y ello siempre y cuando no supere los 1.000 euros. Esta referencia a los 1.000 euros se entiende al valor del daño causado, lo que se traduce en el dinero que cuesta reparar ese bien. Es decir, si tú haces una pintada en el metro y limpiarla cuesta 600 euros, no has superado ese valor, pero si esa

reparación supera los 1.000 euros, nos encontraríamos ante un delito de daños con pena de 6 a 24 meses de multa.

Para ilustrar con mayor claridad este punto, vamos a suponer que la cuota diaria de multa que asciende a 6 euros (es la que normalmente solicita la acusación).

Actualmente: Puedes cumplir la localización permanente (estar las 24 horas del día en tu domicilio) o los trabajos en beneficio de la comunidad (8 horas diarias). Existe también la posibilidad de solicitar la sustitución de la pena de localización permanente por una pena de multa (dos días de multa por cada día de localización permanente), lo que se traduciría en una multa de 4 a 12 días. En este caso:

4 días de multa x 6 € cada día = 24 €

12 días de multa x 6 € cada día = 72 €

La pena actual por una falta iría de 24 a 72 € (caso de ser sustituida) Con la reforma del Código Penal:

\* Si no supera los 1.000 euros:

1 mes (=30 días) x 6 € cada día = 180 €

3 meses (=90 días) x 6 € cada día = 540 € La pena abarcaría desde los 180 a los 540 €

\* Si supera los 1.000 euros:

6 meses (=180 días) x 6 € cada día = 1.080 €

24 meses (= 720 días) x 6 € cada día = 4.320 € La pena abarcaría desde los 1.080 a los 4.320 €

2.- La diferencia entre falta y delito leve no sólo se relaciona con la pena que se puede imponer sino que tiene otras consecuencias relevantes a tener en cuenta:

Al tratarse de un delito, podrá detenerse al grafitero/a, lo que supone que podrá pasarse la tarde, noche o día en la comisaría hasta que sea puesto a disposición judicial.

Además, tendrá antecedentes penales, lo que no sucede actualmente por la comisión de una falta, lo que influye a la hora de acceder a determinados

puestos de trabajo o para renovar los papeles de residencia... entre otras cosas.

El tiempo de prescripción pasa de 6 meses a un año si es delito leve (limpieza y reparación no supere los 1.000 €) o a 5 años (si limpiarlo cuesta más de 1.000 €). La prescripción es una institución de derecho público que establece que, pasado un determinado tiempo fijado legalmente, el Estado renuncia al castigo de la infracción penal por carecer la conducta ya de relevancia social. El mero lapso del tiempo hace que ya no sea legítimo castigar una conducta por haberse perdido en la memoria colectiva el daño causado y por ello, la necesidad de su castigo. Donde hoy día ese periodo de tiempo es de 6 meses, la reforma lo amplía a 1 y hasta 5 años.

## LEY DE SEGURIDAD CIUDADANA

En muchas ocasiones, en vez de acudir al juicio de faltas por hacer un grafiti, simplemente se impone una multa que llega a casa por correo. En este caso, se nos estaría sancionando administrativamente (y no penalmente). Las consecuencias de esta sanción actualmente suelen consistir en el pago de la multa impuesta y, en teoría, el pago de la limpieza de la pintada realizada (y requisamiento de los botes de spray si te encontraron pintando con ellos “in fraganti”)

En realidad, la sanción administrativa y la cuantía de la multa suele estar regulada en ordenanzas municipales, es decir, en normas que se realizan a nivel local. Por ejemplo, en la ciudad de Madrid está la “Ordenanza de Limpieza de los Espacios Públicos y Gestión de Residuos” que dispone lo siguiente:

Artículo 17. Pintadas y graffitis.

1. Se prohíbe realizar cualquier clase de pintadas, graffitis e inscripciones, tanto en los espacios públicos como sobre el mobiliario urbano, o sobre muros, paredes de edificios, fachadas, estatuas, monumentos, arbolado urbano público y, en general, cualquier elemento integrante de la ciudad.
2. El coste del servicio por su limpieza se imputará a quienes realicen las mismas y subsidiariamente, en el caso de menores de edad, a quienes ostenten su patria potestad o tutela, sin perjuicio de las sanciones que, en su caso, procedan.

Artículo 89.4 Sanciones

4. De conformidad con el artículo 20 de la Ley 3/2007 de Medidas Urgentes de Modernización del Gobierno y la Administración de la Comunidad de Madrid, la realización de cualquier clase de pintadas, graffitis e inscripciones, tanto en la vía pública como sobre el mobiliario urbano, o sobre muros, paredes de edificios, fachadas, estatuas, monumentos,

arbolado urbano público y, en general, cualquier elemento integrante de la ciudad, será sancionada con multa de 300,00 a 3.000,00 euros y, en caso de reiteración con multa de 600,00 a 6.000,00 euros.

En otras ciudades y poblaciones regirán las normas aprobadas en dichas localidades. No obstante, la Ley de Seguridad Ciudadana, que es aplicable en todo el territorio del estado, también regula estas conductas, por ello, examinaremos ahora las diferencias entre la actual ley y la reforma planteada por el Gobierno.

Actualmente, la Ley de Seguridad Ciudadana prevé como infracción leve aquellas que “no estando calificadas como graves o muy graves, constituyan incumplimientos de las obligaciones o vulneración de las prohibiciones establecidas en la presente Ley o en leyes especiales relativas a la seguridad ciudadana”.

Y prevé como infracción grave “causar daños graves a los bienes de uso público, siempre que no constituya infracción penal.”

En general, el grafiti supone un daño leve al bien de uso público por lo que la sanción correspondiente será una multa de hasta 300 €.

☒ Con la reforma de la Ley de Seguridad Ciudadana planteada, la sanción administrativa prevista para un “deslucimiento leve” supondría una multa de 100 a 1.000 euros (infracción administrativa leve).

Ha de tenerse en cuenta también que la reforma prevé que la comisión de tres infracciones leves en el plazo de dos años se convierte en una infracción administrativa grave que lleva una sanción aparejada de multa de 1.001 a 30.000 euros.

Además, el artículo 35 punto 27 considera infracción grave “Los daños o el deslucimiento grave de bienes muebles o inmuebles de uso o servicio público, tales como señales de circulación, farolas, marquesinas, papeleras y demás mobiliario urbano, cuando no constituyan infracción penal, así como la obstaculización de la vía pública con mobiliario urbano, vehículos, contenedores, neumáticos u otros objetos idóneos con la finalidad de perturbar gravemente la seguridad ciudadana”, lo que también conlleva multa de 1.001 a 30.000 euros.

A lo anterior habría que añadir que el procedimiento contencioso-administrativo ofrece menos garantías que el procedimiento penal así como que se incrementan los costes de la defensa (si alguien quiere defenderse, en muchos casos, deberá pagar previamente las tasas judiciales y arriesgarse a tener que pagar las costas -gastos- del juicio si no le dan la razón).

## 9.3. BIOPOLÍTICA: GESTIÓN Y PODER SOBRE LA VIDA

Este artículo sacado de la dirección web <https://psicologiymente.com/cultura/biopolitica> explica el concepto de Biopolítica y de Biopoder aplicados a la sociedad, y como estos son en parte responsables de la metamorfosis de la sociedad de soberanías a gobiernos.

Michel Foucault explicó que durante la Edad Media, y hasta aproximadamente los inicios del siglo XVIII, la gestión de las sociedades estaba dominada por el paradigma de la soberanía. En este paradigma, ‘el arte de gobernar’ estaba centrado en la figura del soberano; y su autoridad se ejercía principalmente a partir de la gestión de un territorio.

Por ende, el soberano tenía también la autoridad de imponer leyes o castigos, así como de dar muerte a los habitantes de ese territorio que no acataran sus normas. De ahí que, según Foucault, el poder del régimen de la soberanía operaba mediante la siguiente fórmula: “hacer morir, dejar vivir”. No obstante, es partir del XVIII, con la entrada de las tecnologías liberales de gobierno, entre otras cosas, cuando la vida dejó de estar sometida a las decisiones de la figura del soberano para incorporarse en el centro de la gestión política de una nueva autoridad: el Estado. En esta nueva gestión, la intención ya no es sustraer la vida, sino producirla, regularla, hacerla eficiente.

Así, el poder de las tecnologías liberales de gobierno, nos dice Foucault, ocurre mediante la operación inversa a la del régimen de la soberanía:

“hacer vivir, dejar morir”; cuestión que se manifiesta a través de la gestión de la vida como una forma de gobernar y de organizar a las poblaciones. Foucault llamó a esto el Biopoder, incluso bautizó a esta época como “la era de biopoder”.

Fue entonces cuando el filósofo dejó de oponer ‘soberanía’ a ‘biopolítica’, y traslada sus estudios hacia la conversión de la ‘soberanía’ al ‘gobierno’. Aquí, pone especial atención a cómo es que ocurre ese ‘gobierno’ y qué lugar ocupa ‘la vida’ (bios) en él. Por ejemplo, mediante el análisis de las normas sobre la salud, la higiene, la natalidad o la raza.

Quizás te interese: “¿En qué se parecen la Psicología y la Filosofía?”

La población: un nuevo objeto de gobierno

El Biopoder, según Foucault, opera de dos maneras principales: 1. hacia la gestión y el adiestramiento de los cuerpos a nivel individual (por ejemplo, hacia maximizar sus fuerzas para integrarlas al sistema de producción capitalista); y 2. la regulación del cuerpo en términos más bien globales, por ejemplo a través del control de la natalidad, la mortalidad, la salud, la sexualidad, etc..

En contraposición al “territorio”, que era el objeto de intervención del régimen del soberano, en el nuevo régimen se trata de regular la relación entre el territorio y las personas que lo habitan. Así, emerge un nuevo objeto de gobierno, estudio e intervención: la población.

Esta población no solo es un conjunto de personas, sino que es también un proceso, con lo cual, el ‘arte de gobernar’ consiste en generar técnicas que permitan conducir ese proceso. Por un lado, mediante la economía política, la estadística, la medición social, etc.; y por otro, hacia moldear las acciones individuales, ya que son las personas (a través de sus hábitos, sus costumbres e intereses) quienes hacen uso del territorio en gestión.

El Biopoder entonces, consiste en desplegar técnicas de gobierno que permitan que esas personas conduzcan por sí mismas sus acciones, hacia el aumento de las riquezas y la conservación de las lógicas del Estado.

Hacer que circule libremente el deseo

A diferencia del régimen del soberano (donde se trataba de imponer leyes); en la tecnología liberal de gobierno, se trata de que sean las mismas personas quienes “libremente” orienten sus decisiones y sus formas de vida hacia los intereses políticos del nuevo régimen. Régimen que, además, despliega una serie de mandatos para promover unas formas de vida y descartar otras.

En otras palabras, se trata de crear las condiciones necesarias para que la población pueda gestionarse a sí misma, y para esto, hay que asegurar la libre circulación del deseo. Es decir, ya no se trata prohibir o de buscar la forma de decir “no” al deseo (como lo era en el régimen soberano); se trata de encontrar la forma de decir “sí”.

De esta manera, la técnica de gobierno se traduce en la autoproducción del sujeto, que se vuelve un ‘empresario de sí mismo’, incorpora las lógicas del consumo en una dinámica de exigencia personal que se disfraza de ‘libertad’. Es el propio sujeto quien tiene el encargo de satisfacer sus necesidades y deseos individualmente en beneficio de la razón de Estado, lo que rompe

de manera definitiva con las viejas tecnologías de poder soberanas.

Tres claves del Biopoder

El concepto de Biopoder ha sido retomado por varios filósofos contemporáneos que le han dado usos y aplicaciones con distintos matices. Entre ellos se encuentran Rabinow y Rose (2000), quienes sugieren que el ejercicio del Biopoder incluye al menos estos tres elementos:

1. Discursos de verdad

La existencia de uno o más discursos de verdad sobre el carácter vital de los seres humanos, y un conjunto de autoridades que son consideradas competentes para hablar de esas verdades.

Esos discursos de verdad pueden ser biológicos, pero también demográficos o incluso sociológicos, por ejemplo cuando se articulan nociones referentes a la genética y al riesgo.

2. Normas sobre la vida y la salud

Se trata de crear y desplegar una serie de estrategias de intervención hacia las formas de existencia colectiva en nombre de la vida y la salud, inicialmente dirigidas a las poblaciones que pueden o no estar territorializadas sobre la nación o sobre comunidades predeterminadas, pero también pueden especificarse en términos de emergencia biosocial; emergencias muchas veces marcadas por categorías como la raza, la etnia, el género o la religión

3. El autogobierno

Se refiere al despliegue de modos de subjetivación, a través de los cuales los individuos se gobiernan a sí mismos bajo ciertas formas de autoridad, en relación con discursos de verdad y en nombre de su propia salud o de la salud de la población. El autogobierno es el componente esencial del biopoder y de las formas de gobierno contemporáneas.

#### 9.4. RECENSIÓN COMO PINTAR UN MURAL

Se trata de un trabajo que realicé para la asignatura de pintura y entorno este año, a partir de la lectura del libro *Cómo Pintar un Mural* de Siqueiros.

Este libro, que se entiende como un relato instructivo, explica de manera detallada el proceso y las dificultades técnicas que te puedes encontrar en una empresa tal como es pintar un mural.

Relata el punto de vista del autor respecto a múltiples aspectos formales y conceptuales, y se articula en dieciocho capítulos:

1. México como primera experiencia para la reintegración plástica.
2. Pintura mural moderna en arquitectura vieja.
3. Una experiencia concreta. El mural de San Miguel de Allende. An-



tecedentes.

4. Lo primero: Animar el trabajo en equipo. Dejar que los alumnos pasen a la aplicación práctica.
5. Lo segundo: Fotografar las practicas de los miembros del equipo para observar sus errores.
6. Lo tercero: Desentrañar la subestructura geométrica empleada por el arquitecto.
7. Lo cuarto: Desnudar la arquitectura de capas viejas. Nuevo aplanado.
8. Lo quinto: En discusión de equipo, fijar función y tema.
9. Lo sexto: Determinar la técnica material para la obra, materiales y herramientas.
10. Lo séptimo: Construir el primer andamiaje.
11. Lo octavo: Realizar los trazos fundamentales. La composición.
12. Lo noveno: Determinar los puntos fundamentales del espectador. La composición.
13. Lo décimo: Corregir los trazos en juego poliangular.
14. Lo undécimo: Pasar trazo inicial a la policromía.
15. Lo duodécimo: Construir el segundo andamiaje, ver total y permanentemente la obra.
16. Lo trigésimo: Supervisar el valor fotogénico de la obra.
17. Síntesis de experiencias.
18. Nota final.

En líneas generales se podría decir que es un libro guía, de como pintar un mural, según uno de los padres del muralismo Mexicano: David Alfaro Siqueiros.

En él, empieza haciendo una breve introducción donde esboza sus ideas respecto a la pintura mural, a que “normas” debe atenerse un buen muralista si quiere obtener resultados satisfactorios y así mismo relata como llegaron a “realizar” el mural que usa de ejemplo para explicar el proceso a lo largo del libro, en San Miguel de Allende.

Entrando en materia voy a ir exponiendo algunos de los conceptos que va tratando en su tesis, a la vez que comentando lo que considero pertinente y aportando mis conclusiones.

En orden cronológico, uno de los primeros que he encontrado, es su punto de vista respecto a lo denominado “estilo” dentro de la pintura mural. Matiza, en mi opinión acertadamente, que el estilo no es más que una culminación de muchos factores (arquitectónicos, espaciales...), en cierto modo, el estilo es una subordinación a los medios de trabajo. He de decir que estoy de acuerdo pero si entendemos que este comentario se enmarca dentro de la pintura mural exclusivamente, dado que la limitación de técnicas en los años cuarenta era notable para el muralismo. Pero si extendemos esto al resto de

disciplinas pictóricas, la elección y desarrollo de una técnica clásica o moderna permite mayor versatilidad y por lo tanto una asociación más directa con lo que creo que se entiende por “estilo” dentro del mundo del arte.

Habla también de la importancia de un buen director, así como de un equipo entregado y sobretodo animado a trabajar, y recalca que la responsabilidad de ello es del dirigente en si.

Sinceramente, me parece un pilar fundamental de cualquier buen trabajo.

Centrandonos en los aspectos formales que trata en los siguientes capítulos, me parece de gran importancia el hecho de tener en cuenta el espacio y el punto de vista del espectador, algo en lo que hace hincapié a lo largo de todo el libro. La pintura mural es una nueva concepción de la pintura, dado que la funcionalidad es diferente, el público está en movimiento y el soporte se aleja del concepto de pintura de caballete que había predominado a lo largo de la historia en todos sus grandes pintores. La única pintura mural eran los frescos, pero esta se concebía como una construcción que formaba parte de la estructura del edificio, y por ello Siqueiros considera que este punto, es algo que deberíamos tomar más en serio y otorgarle la importancia que merece.

La pintura mural debe adaptarse al entorno y entenderse desde una multiplicidad de puntos de vista, aunque lo que si que ha cambiado, es el público al que va dirigido. Ya no es una pintura que se reserva unica y exclusivamente a unas élites económicas y religiosas, sino que se trata de una pintura para el disfrute del ciudadano medio también, y ya no ocupa lugar únicamente en sitios cerrados, sino que ahora los murales en el exterior, también cumplen una función social, política, económica, etc.

Por lo tanto, y recuperando uno de los conceptos nombrados, la pintura debe adaptarse a la estructura interna del edificio que se esta pintando, para que así los trazos tengan uniformidad y sentido. En este caso en concreto, al tratarse de un escrito en referencia a los años cuarenta, obviamente hay muchos puntos en los que centra la atención, que hoy en día con el desarrollo de la maquinaria y la industria, se han resuelto y ya no suponen un problema tan grande como lo eran antaño. Por ejemplo, cuando explica las construcciones de los andamios, habla de que hay que estar en constante movimiento para entender la obra en su totalidad de puntos de vista, y que el trabajo es complicado y costoso por lo rudimentario de la construcción de estos andamios de trabajo, sin embargo, a día de hoy existen suficientes medios como para que esos problemas no supongan un problema en si, sino una pequeña dificultad con fácil solución. Así mismo y aprovechando el tema, pasa lo mismo con las pinturas. Habla de la dificultad de encontrar una técnica lo suficientemente versátil como para trabajar con ella con cierta soltura y agilidad

práctica. Sin embargo a día de hoy existe una grandísima cantidad de pinturas, esmaltes vinílicos, plásticos, silicatos potásicos, cales, pigmentos y aglutinantes que nos permite adaptar “mejor” la técnica a las exigencias del muro o pared donde se va a pintar.

Por último y respecto a los aspectos más técnicos del libro remarca la importancia de preparar bien el espacio de trabajo, es decir, el muro, tratandolo con un nuevo aplanado como indica el título del capítulo “Lo cuarto”.

Hablando ya de otros aspectos, pero no menos importantes, hace referencia al estudio que se ha de llevar a cabo para entender el espacio de trabajo y preparar así una propuesta competente y sobretodo bien ligada a lo que se espera que se pinte en ese lugar. Realizar estudios y lecturas previas, (Lo que hoy en día aceleramos con la existencia de Internet) para como ya he dicho, adaptar la propuesta al espacio.

También habla de que el uso y aprovechamiento de la cámara fotográfica debería ser fundamental en cualquier obra mural, aunque nuevamente con el desarrollo de las tecnologías y la aparición de los proyectores de alta calidad, esta parte del trabajo también se acelera bastante, aunque eso no hace que queden obsoletos los métodos tradicionales de escalado de los diseños y adaptación a espacios con una extensión muchísimo mayor a donde se realizan los bocetos previos.

Una vez realizados todos estos estudios y pasos previos, dan inicio a la fase de esbozamiento de las primeras trayectorias, perspectivas y líneas generales de encaje donde se van a desarrollar posteriormente todas las que forman el diseño final.

Es un proceso que personalmente veo como una simbiosis entre pintura y entorno, una unión de ambos conceptos y una estructuración del proceso pictórico que genera un espacio mucho más comprensible para el ojo humano, así como agradable a la vista, obviamente. Después de la fase de bocetaje, y estar en constante movimiento para así comprender la multiplicidad de puntos de vista de una forma más íntegra. Pasan a la policromía.

Realza lo importante que es trabajar con claridad de cara al espectador, entender la importancia de las tintas planas, por ejemplo, es fundamental. Dado que va a ser uno de los factores clave para acercarnos a esa facilidad visual que nos aporta un acabado digerible a los ojos del espectador en movimiento.

Por último, habla sobre las conclusiones finales, la “síntesis de experiencias”. Donde todos los integrantes del equipo de muralistas deberían sacar algo de provecho y aprendizaje de cara a futuros proyectos, sobre aspectos formales, técnicos y conceptuales.

Como reflexión posterior a la lectura del libro en cuestión, entiendo

que la pintura mural va más allá de una simple pintura que cumple una función estética. Al encontrarse en espacios públicos y más aún en la actualidad, se inicia una conversación con el espectador. Existe una relación directa entre la funcionalidad de la pintura y el receptor de la misma. Se abordan temas muy diversos, los que he nombrado y muchos otros a un nivel de detalle y delicadeza mucho mayores, como por ejemplo la diferencia textural entre una pintura realizada con pinceles tradicionales, y una pintura realizada con métodos más modernos como pistolas de aire a presión (aerógrafos), que carecen de una textura real dada la uniformidad con la que se aplica sobre la superficie.

La mayoría de los conceptos expuestos por el autor en este libro me parecen de vital importancia para tener una mayor comprensión así como una visión más amplia de lo que significa en sí la obra muralística. Pero también creo que (aunque es obvio) el paso del tiempo y el desarrollo de nuevas tecnologías ha resuelto muchos de los problemas que podían suponer un quebradero de cabeza para Siqueiros. Pero los conocimientos y el estudio que relata el autor de cara a la preparación de un mural, creo que superan con creces muchos de los estudios que se llevan a cabo hoy en día para preparar una pintura en un mural por artistas contemporáneos. La democratización del arte y el fácil acceso a materiales de calidad, ha hecho que muchas más personas sean capaces de manejarse con nuevas técnicas y estilos, y en mi opinión priman otros valores de cara a la preparación de una obra, es paradójico pero el exceso de información en el que vivimos ha generado cierto desinterés por la información en sí, o al menos es una conclusión a la que creo haber llegado.

Por otra parte, hay algo que no he nombrado y también es muy importante dado que es un debate que en el momento de desarrollo de este libro tenía mucho sentido, aunque a día de hoy después de todas las corrientes artísticas del último siglo, ya no está tan de actualidad. Nombra en varias ocasiones a la escuela de París, a los artistas puristas, a las artes clásicas, a la evolución hacia una pintura más moderna, y todo lo que ello engloba. Habla de la necesidad de cambio respecto a la concepción de la pintura en sí, pero lo hace desde una postura bastante antigua a mi parecer, dado que realza la imagen del artista del renacimiento, aquel que conocía todas las disciplinas y las dominaba: pintura, escultura y arquitectura.

Tiene mucho sentido que hable de la importancia del conocimiento de la arquitectura, teniendo en cuenta que se trata de un pintor mural y tener cierta experiencia en este ámbito te facilita la comprensión de lo que estas realizando en su totalidad. Y ciertamente, apoyo esa postura.

Pero a día de hoy las especializaciones son notorias y los artistas cada vez parece que centren su obra en algo más concreto. Se me repite muchas veces en la cabeza la frase de “aprendiz de todo maestro de

nada” aunque obviamente y salvando las distancias, dado que eso depende del grado de implicación del artista por el aprendizaje de nuevas disciplinas.

En resumen y cerrando esta “reflexión” final, creo que he acabado deduciendo que la pintura mural requiere de una dedicación y una comprensión tanto de la sociedad como de los aspectos técnicos que engloban a la pintura a partes iguales, dado que es una pintura entregada al espectador desentendido y entendido por igual, se podría decir que estamos hablando de la “pintura del pueblo para el pueblo”.