

## **Experiencias asociativas y colaborativas de diseño televisual. La televisión como herramienta de inclusión social**

***Associative and collaborative experience of television design. Television as a tool for social inclusion***



**Arturo Rodríguez Bornaetxea**

Doctor, profesor del departamento de Arte y Tecnología de Euskal Herriko Unibersitatea-Universidad del País Vasco.

*arturo.rodriquezb@ehu.eus*

RECIBIDO: 17 de Mayo 2015

ACEPTADO: 20 de Julio 2015

---

### **Resumen**

La televisión es probablemente el medio de comunicación que más determinadamente ha influido en las generaciones de final del siglo XX, así como en el imaginario de toda una época. Aún tratándose de modelos muy diferentes, el desarrollo de la televisión, tanto en Europa como en América, nos presenta ejemplos en los cuales el diseño de programación y de puesta en escena tiene como objetivo la creación de comunidad, favoreciendo nuevos escenarios de integración y de interacción social. Toda una serie de experiencias que nos hablan de implicación social, de compromiso político y de procesos colaborativos. El presente artículo ha sido fruto de una investigación llevada a cabo sobre fuentes bibliográficas.

### **Palabras clave**

Televisión, emisión, política, inclusión, social.

### **Abstract**

Television is probably the medium that had the greatest influence on generations at the end of the twentieth century, and on the imagination of an era. Although very different models exist, the development of television in Europe and America includes some projects in which the design of programming and production aimed to create a community and foster new situations of integration and social interaction. This range of experiences speaks of social involvement, political commitment and collaborative

processes. The article is the result of a study of the literature on the subject.

### **Keywords**

Television, broadcast, politics, inclusion, social.

## **1. USO SOCIAL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN**

Un primer acercamiento a las áreas de conocimiento que nos ocupan (medios de comunicación, sociedad y fórmulas de inclusión) nos dibuja un inevitable horizonte de dimensión política. La panorámica sobre este horizonte nos obliga a fijar la atención en el uso social de los medios, aquel que sirve a una colectividad o grupo humano en el desarrollo de sus potencialidades, pues es precisamente esta la herramienta que posibilita la inclusión, la integración, la cohesión, además de dar forma a una participación igualitaria de todas las personas en todas sus dimensiones sociales (económica, legal, política, cultural, etc.).

En un breve repaso histórico vemos que el concepto de "emisión" vendrá a unir la *Teoría de la Radio* publicada en 1927 por Bertolt Brecht y el uso emancipador de los medios que proponen ulteriores estudios y teorías en las cuales la televisión deberá jugar un papel fundamental. Su ideario radica en la búsqueda inter-comunicativa entre el emisor y los receptores: convertir la radio-difusión en radio-comunicación para el servicio de la vida pública.

Por su parte Hans Magnus Enzensberger propone en *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, un uso emancipador a partir de una revisión del sistema socialista en relación a los medios; una autocrítica que propugna "la eliminación del aislamiento de los participantes individuales en el proceso social de aprendizaje y producción" (Rodríguez 2014, p. 49), para lo que es necesario su auto-organización.

El profesor Herbert I. Schiller, analiza en numerosos ensayos la función social de la comunicación de masas en Estados Unidos (Schiller 1976). Su producción teórica representa una investigación crítica sobre comunicación y sobre las circunstancias políticas y económicas que condicionan el panorama mediático, situándose en el polo opuesto a las corrientes denominadas por Lazarsfeld como "teorías administrativas" que dominaron el panorama desde los años cuarenta (De Moragas 1979).

De algún modo, la intervención política en los medios de comunicación adquiere pleno sentido en las protestas de los años sesenta en las que la cultura se inserta junto a otros aspectos de la sociedad del momento (economía, realidades sociales, etc.) dando forma a un campo de actividad nuevo y plural. Causas como la revitalización de los derechos humanos, en contra de la guerra de Vietnam y por la representación de las minorías étnicas; acciones por la libertad sexual, *anti apartheid*, etc., dan lugar a un impulso activista que toma el espacio urbano como lugar de denuncia. Como apunta el activista Abbie Hoffman tomar la calle significa desafiar a lo establecido, pero el mismo Hoffman entiende ya la televisión y los medios como espacio público, como "esfera pública", como espacio de intervención: "No estoy hablando solo de la calle como una calle física, actual... sino también de la calle que solemos llamar 'de mayor audiencia', debido al impacto de la televisión" (Felshin 1994, p. 14).

El concepto de "esfera pública", ha sido desarrollado por Alexander Kluge y Oskar Negt en su texto de 1972 *Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria* (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001: 222) ; pero hay que indicar, no obstante, que el concepto de "esfera pública" (*Öffentlichkeit*, en el original alemán) está tomado de Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1962), en el que habla de "opinión pública" al referirse a "aquellos espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación" (Velasco 2003, p. 170).

Durante los años setenta el marxismo estructuralista europeo y la semiología crítica, a las que se incorporarán las teorías posmodernas y el pensamiento contemporáneo de Jameson y Lyotard, así como la propuesta teórica de Gramsci sobre la "hegemonía" cultural o la teoría sobre la "dominación simbólica" de Pierre Bourdieu, abren una línea de estudio vinculada a los *mass media* que nos interesa aquí especialmente. Las concepciones de Foucault sobre el poder y la resistencia en las sociedades disciplinarias, en concreto en su conceptualización de la resistencia como proceso de creación y de transformación, han supuesto también un faro para muchas propuestas de intervención crítica en los medios. Pero especialmente sugerente nos parece la idea de "micro resistencias" en Michael de Certeau. Si bien Foucault nos presenta una subjetividad constituida por y desde el poder, De Certeau resalta la capacidad de resistencia constante del hombre común contra el poder. A través del consumo activo y creativo, plantea hacer frente a la presencia anónima del poder.

A partir de aquí, los textos de Chantal Mouffe o de Jaques Rancière entre otros, nos mostrarán que la naturaleza de la vida social es conflictiva y que el desacuerdo se establece como necesario.

Como vemos, ante este horizonte, la circunstancia política bascula siempre entre la exclusión y la inclusión, entre la ocultación de la diferencia y la diversidad, y la dura pugna por una presencia igualitaria y participativa. Una pugna que se manifiesta también en los medios de comunicación y en todas las formas que adquiere la televisión.

## **2. LA TELEVISIÓN COMO LABORATORIO Y LA TELEVISIÓN ALTERNATIVA**

La televisión es el medio de comunicación que más determinadamente ha influido en las generaciones de final del siglo XX y que en mayor medida ha experimentado en su desarrollo la circunstancia política.

La idea de laboratorio, como la de experimento, tiene su fundamento en el origen científico de la televisión. El invento de la televisión y su desarrollo, en el que no vamos a profundizar ahora, parte de la mecánica y pasa por la electromecánica y la electrónica para llegar a desarrollar nuevas tecnologías o para incorporarse a otras ya en curso. Las primeras emisiones de televisión no dejan de ser un experimento de laboratorio, y dicho concepto pronto pasará a formar parte del imaginario artístico junto a ciertos procesos y dinámicas puestas en marcha por los movimientos sociales.

Las diferentes formas que adquiere la televisión, según sus diferentes contextos sociopolíticos, utilizaron los denominados "laboratorios" (tv labs) para desarrollar mayor potencia de emisión y nuevos recursos técnicos, pero también para desarrollar nuevas formas visuales, que ofrecieran una estética

nueva y un diseño atractivo. De modo que, por un lado, la fuerza de creación del arte se antojaba fundamental en la innovación del lenguaje y de los recursos visuales (WGBH, WNET, KQED)<sup>1</sup>, mientras que por otro se aprovechaba todo el potencial expresivo de las diferentes comunidades, asociaciones y movimientos de divergencia cultural (como los grupos de Guerrilla Televisión, Top Value TV, etcétera).

Por su parte, podríamos definir la televisión alternativa como aquellas experiencias de televisión que se desarrollan a partir de un análisis crítico de las grandes cadenas de televisión, de su programación, así como de sus contenidos, de su concepción de la audiencia, de su gestión y de la representación que hacen de la sociedad. La televisión alternativa buscaría un espacio diferenciado de comunicación, al margen de los intereses de la televisión pública estatal y de los intereses comerciales de la televisión privada, con el propósito de representar a las bases sociales desde sus propias condiciones de existencia, dando visibilidad a su realidad y a su vida cotidiana. La experiencia de comunicación que supone una televisión alternativa coincide en muchas de sus características con las experiencias que plantea una televisión comunitaria o de proximidad, a la que añade un componente crítico. Así, se hace preciso vincular estas características comunicativas y críticas con la importancia de un proceso creativo que deviene político y para el cual, la inclusión y la integración son elementos fundamentales de una estrategia de emancipación.

Volviendo al marco teórico que introducía el presente texto es preciso recalcar que el concepto de ciudadanía que apunta en sus escritos Chantal Mouffe y que alude a aquellos medios de "acceso abierto" basados en el voluntariado, sin ánimo de lucro y orientados a la construcción de ciudadanía desde las prácticas cotidianas, será retomado por diversos autores, colectivos e iniciativas. Como cita Alejandro Barranquero (2011, p. 7):

Podemos concluir que los debates sobre la comunicación alternativa han acabado por certificar que esta no era exclusivamente una cuestión de mensajes ni que tenía que ver con escalas (puesto que lo contra-hegemónico se puede ejercer desde medios artesanales o desde fórmulas de mayor proyección), sino que lo alternativo se define esencialmente en los objetivos (de cambio social), en las formas de organización y gestión de los procesos comunicacionales (dialógicas, participativas, asamblearias) y, sobre todo, en la relación con las audiencias, que de ser concebidas como actores pasivos en los medios convencionales, pasan a formar parte activa del proceso comunicacional, convirtiéndose en los "prosumidores" (productores-consumidores) o "emirecs" (emisores-receptores), que en los años setenta preconizaron autores como Alvin Toffler o Jean Cloutier.

Así, la influencia del poder sobre los medios de comunicación ha hecho necesaria la idea de una "esfera pública alternativa", un concepto tratado por las corrientes de comunicación alternativa cuya profundidad ofrecerá un amplio campo de producción teórica. Franco Berardi, "Bifo" ha tratado esta cuestión para centrarse en la televisión como escenario de reactivación de prácticas antagonistas. Sus escritos sobre activismo mediático o "mediactivismo" y la idea de *subvertising* han sido, por ejemplo, el fundamento teórico del movimiento de las *telestreets* italianas.

### **3. EXPERIENCIAS DE TELEVISIÓN E INCLUSIÓN SOCIAL DESDE UNA**

---

<sup>1</sup> WGBH, Public Broadcasting of Boston; WNET New York Public Media; KQED, Public Media for

## PERSPECTIVA POLÍTICA

### 3.1. EXPERIENCIAS EN EUROPA

En primer lugar es preciso apuntar que el desarrollo de la televisión es totalmente distinto en Europa y en América. La idea de servicio público, que preside la conformación de las televisiones generalistas europeas, dan lugar a un serie de producciones “especiales” que permiten ciertas cuotas de visibilidad a minorías y comunidades específicas.

En los laboratorios televisuales que tienen lugar en Europa se confunden en muchas ocasiones los proyectos de experimentación artística con los de activismo social. Pero es preciso volver a la raíz de mayo del 68 y a su importante producción de cine alternativo y militante que tiene lugar en Francia e Italia con motivo de las experiencias de lucha política para entender el progresivo aumento en el rodaje de ensayos contra-informativos en soporte videográfico. En 1973, siete ciudades de Francia fueron autorizadas a experimentar con su red de distribución de televisión. Grenoble ofreció la experiencia más convincente: una especie de “vídeo diario” presentado en la cadena de cable local que se utilizó para informar de las decisiones del consejo de la ciudad y discutir cuestiones relativas a los inmigrantes, las empresas o las escuelas. En la perspectiva de la Aldea Global de McLuhan y de su democracia electrónica, la televisión parecía ofrecer un medio de participación e integración de todos. Pero en 1977, debido a los inadecuados ingresos del cable y la percepción de peligro de subversión por parte del gobierno, las ondas volvieron a ser parte de la política estatal. El vídeo se convirtió entonces en un arma para los activistas políticos y permitió la posibilidad de grabar programas de televisión con el fin de analizar y revelar el contenido ideológico de las ondas.

A partir de 1970, el grupo alemán de artistas *Telewissen* comienza a trabajar en Darmstadt. Participa con una emisión en directo en la Bienal de París en 1973<sup>2</sup>, también tiene una presencia destacada en la VI Documenta de Kassel, en 1977, con un trabajo sobre el público, un mosaico de imagen y sonido cuyo original dura casi seis horas y que recoge la visita a una exposición con el ánimo de activar la participación pública<sup>3</sup>.

En las mayores ciudades de Alemania existen canales de acceso público más o menos institucionales, llamados *Offener Kanal*. En Austria, en 2002, una red de grupos territoriales dieron vida al *Offener Kanal Wien* después de haber utilizado Internet para convertir el proceso de organización en algo abierto y colaborativo respecto a toda la ciudadanía. De modo que en este caso encontramos un proceso a la inversa: que va de la red a la televisión.

Por otra parte, la pujanza de las televisiones por cable y las televisiones comunitarias en Estados Unidos, a las que nos referimos más adelante, tendrá su reflejo en Europa. En un artículo publicado en El País: “*Las experiencias de la televisión alternativa se multiplican en Estados Unidos y en Europa*”, se da cuenta de una interesante experiencia de televisión inclusiva en Europa, Canal Empleo, en Bélgica:

Canal Empleo es una televisión comunitaria surgida en 1977, en la región belga de Lieja, con el apoyo de los dos principales sindicatos de aquel país y de relevantes personalidades de la Universidad. Canal Empleo ha sido concebido como “una televisión comunitaria educativa, cuya misión es proporcionar a los

<sup>2</sup> <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1973/participations/telewissen-gruppe.htm> [Enero, 2014]

<sup>3</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/documenta-der-leute/> [Enero, 2014]

trabajadores de la región, y especialmente a los que se encuentran en paro, medios de formación y de información”, explica Nicole Widart (Somovilla, n.d.).

La experiencia de Canal Empleo pretendía convertirse en un instrumento alternativo, de servicio a la comunidad y de inclusión de la población en paro en el propio dispositivo comunicativo de la televisión. Se trataba, en la mayoría de los casos de documentales “en los que la televisión procura ser fiel a su misión última: comunicar con imágenes y no con discursos hablados, advierte Widart” (Somovilla 1985). Algunos de sus trabajos muestran claramente este tipo de experiencias, como los dedicados a las huelgas de los metalúrgicos belgas en 1982.

En Holanda, ya en los años setenta el paraíso de la socialdemocracia tenía su territorio urbano cableado y se experimentaban los primeros canales de televisión de acceso público en Europa. El mejor reporte de esta situación la tenemos en el texto de David García *A Pirate Utopia for Tactical Television* que publicado en la red de referencia en los noventa, *nettime latino* podemos encontrar ahora en la publicación digital *Tactical media*<sup>4</sup>.

García da cuenta de este panorama y sitúa los antecedentes, además de en el ámbito de los artistas visuales, en una escena de “piratas de los medios” que surgieron de la exuberante escena cultural del movimiento de “okupación” en los años setenta y que tuvo sus exponentes principales en *PKP Rabotnik*, *Radio 100* y *Patapou*. Más adelante, el consorcio de canales radio-tv de Amsterdam colabora directamente con *Indymedia Holanda* y en sus canales fueron experimentadas las programaciones más delirantes e innovadoras de la historia de la televisión holandesa, como *Hoeksteen Live*, un programa de televisión táctica muy controvertido a principios de los noventa dirigido por el artista visual colombiano Raúl Marroquín. El *Hoeksteen Live* representó un entorno de actividad televisiva de acceso comunitario que reflejó la gran diversidad social de la ciudad, de los problemas de exclusión que se daban en ese momento en oposición a su rica escena “contracultural”.

En junio de 2002 en Bolonia (Italia) nace *OrfeoTV*, y en meses sucesivos, en varias ciudades italianas, se diseminan las televisiones de calle que dieron vida al circuito *Telestreet*. Una serie de personas comenzó a utilizar las tecnologías de la comunicación como instrumentos para crear espacios compartidos. Su táctica era que el dominio centralizado de las grandes empresas puede combatirse no tanto mediante la oposición, como mediante la proliferación. Así, el movimiento italiano de las *Telestreets* cobró significancia como nueva experiencia de comunicación horizontal, fuertemente ligado a la dimensión territorial pero abierto, al mismo tiempo, al paradigma de la red. Como ya apuntaba Deirdre Boyle en su revisión de *Guerrilla Television* (Boyle 1997), la noción de contra-información supone, pasado el tiempo, una concepción ingenua de la información. Al oponerse a la falsa información del poder, la contra-información insinúa la idea de una información verdadera, objetiva, independiente de las estrategias comunicativas de los sujetos históricos. En las *Telestreet* la estrategia del activismo mediático no sólo dinamiza la contra-información, sino que practica la interferencia semántica, el *subvertising*, la subversión de la comunicación publicitaria, la resistencia cultural y la integración de las minorías.

El estudioso del vídeo y de los medios de comunicación Chris Hill hace una interesante panorámica del papel de los medios independientes en el convulso escenario de cambios políticos en Europa del Este (Hill 1994). El autor aborda la necesidad de una comunicación democrática como escenario público esencial

---

<sup>4</sup> <http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=59091> [Enero, 2014].

para el establecimiento de nuevos programas políticos y culturales en la Europa del Este. Según él, la videocámara abre el diálogo público y la resistencia activa, y propicia en cierto momento la distribución de pruebas, en la línea del videoactivismo político frente al control de la televisión y de la radio, que fueron retos estratégicos de los sistemas de comunicación centralizados que controlaban el acceso a los medios de producción y distribución de información. Así, Hill se refiere a las redes de noticieros clandestinos que tenían lugar antes de las reformas en Hungría y en la antigua Checoslovaquia. Los noticieros producidos con videocámaras domésticas por grupos de ciudadanos en Hungría bajo el nombre de *Black Box* documentaron desde 1988 las manifestaciones de la oposición democrática que tuvieron lugar en Hungría, las cámaras estaban allí cuando se reprimían las manifestaciones o cuando había detenciones. Según la publicación *Film and Television Collections in Europe: The Map-TV Guide* (Kirchner 1995) una vez desintegrado el bloque comunista el colectivo inició una gira por los países del este de Europa para ser testigo de los cambios en Polonia, Checoslovaquia, Alemania del Este, Rumanía y Yugoslavia, así como en las Repúblicas Rusas y Cuba. El archivo se compone de más de 2.700 horas de material clasificado por temas. Algunos documentos de *Black Box* junto a imágenes históricas de la revolución de Hungría pueden consultarse en el archivo digital 1956<sup>5</sup>, perteneciente al proyecto OSA (*Open Society Archives*)<sup>6</sup> de la Universidad Central Europea, un laboratorio que recoge activamente, preserva y mantiene accesibles documentos relacionados con la historia reciente y los derechos humanos.

En Checoslovaquia, *Originální Videojournal (Original Videojournal-OVJ)* fue un proyecto de vídeo disidente iniciado por František Janouch y Václav y Olga Havel en 1987. Se produjeron de manera clandestina siete programas regulares y dos temáticos entre 1987 y 1989. Chris Hill compara en su texto de 1994 la producción de OVJ con los productores de acceso público por cable en Estados Unidos, grupos de ciudadanos que producen documentación en vídeo de los acontecimientos políticos y culturales no oficiales. Los magazines clandestinos, por ejemplo, mostraron la movilización de los alemanes del este en agosto de 1989, tres meses antes de cayera el Muro de Berlín, y la Revolución de Terciopelo de Praga. "Las cintas de OVJ son fascinantes porque, como en un buen show de Public Access, los productores demuestran el compromiso de participar activamente en un diálogo público enriquecido por puntos de vista independientes" (Hill 1994).

### 3.2. EXPERIENCIAS EN AMÉRICA

En Estados Unidos la casuística es bien distinta. Una vez que el experimento tecnológico de la televisión obtiene garantías de comercialización se desarrolla desde la iniciativa privada y bajo el poder de grandes grupos de comunicación, de modo que sus contenidos se vinculan fundamentalmente al entretenimiento debido a la influencia de la industria hollywoodiense. Bajo esta perspectiva, los experimentos tecnológicos ofrecían posibilidades de negocio, pero los experimentos "sociales" del nuevo medio eran siempre un territorio de riesgo. Cabe destacar que muchas de estas operaciones de riesgo en el campo del Public Broadcasting Service (PBS), como veremos, fueron asumidas o asociadas a proyectos artísticos que junto al experimento audiovisual, técnico y/o formal, incluían fórmulas de conexión con las realidades sociales del momento o que se desgajaban del servicio público para cubrir

<sup>5</sup> <http://osaarchivum.org/digitalarchive/av/>

<sup>6</sup> <http://osaarchivum.org/>

informativamente aquello que las grandes operadoras no hacían visible.

Así, atendiendo al diseño de las programaciones, las experiencias televisuales de inclusión social diferirán sustancialmente a un lado y a otro del charco, ofreciendo casi siempre hitos específicos, programas e iniciativas muy concretas: pequeños laboratorios de inclusión social, más que líneas de trabajo asociadas a políticas proactivas y participativas capaces de ir más allá de la mera protección pasiva de los derechos de las personas.

Pero quizá sea la especificidad de la transmisión de señal de televisión por cable (y más concretamente los canales de acceso público), lo que ha permitido la experimentación tanto en el diseño como en la programación televisual en Estados Unidos, dando lugar así a nuevas experiencias de comunicación audiovisual para la comunidad.

La tecnología del cable existe ya en el final de la década de los cuarenta cayendo pronto en la gestión privada.

Nos interesa aquí vincular la tecnología de la televisión, y más concretamente de la televisión por cable, a su circunstancia política como medio de uso social y de inclusión. Sistemas locales como el *Public Access* dieron la posibilidad de sincronizar las experiencias sociales que tenían lugar a pié de calle con la emisión televisual.

La crítica y especialista en medios audiovisuales Leah Churner, que ha escrito varios ensayos relativos a la televisión para el *Museum of the Moving Image* de Nueva York, se refiere también a la característica del cable (Churner 2009):

El cable de acceso público (y la expresión abreviada «public access») define una práctica de las compañías de cable estadounidenses: designar uno o más canales de cable para su uso no comercial por parte de la población en general. Inicialmente, estos canales tenían la finalidad de fomentar la libre expresión de las comunidades locales y ofrecer una plataforma práctica para la participación democrática en televisión. Nacido en la ciudad de Nueva York en la década de 1970, el cable de acceso público fue adoptado en el resto de Estados Unidos durante los años ochenta; en la actualidad, Nueva York y otras muchas ciudades todavía mantienen este tipo de canales.

La rápida expansión de la televisión de acceso público ofreció nuevas posibilidades tanto a los individuos como a los grupos y asociaciones civiles para producir programas que funcionasen en oposición a la programación conservadora dominante en la televisión convencional, aún en los Estados más progresistas.

El profesor de filosofía en la Universidad de Columbia, Douglas Kellner, revisa el papel de la televisión por cable desde una perspectiva política a través de la experiencia llevada a cabo en una pequeña emisora formada en 1973 en Austin, Texas (*Austin Community Television*):

Así, los grupos progresistas y las personas que deseen comunicar sus ideas y visiones para un público amplio deben considerar cómo pueden utilizar la televisión de acceso público en formas políticamente progresistas. Es derrotista y contraproducente rechazar los medios audiovisuales como herramientas de manipulación y pensar que los medios impresos son las únicas herramientas de comunicación abiertas a la izquierda. La mayoría de la gente obtiene su información de la televisión, que desempeña un papel decisivo en la definición de las realidades políticas, en la formación de la opinión pública y en la determinación de lo que es real y legítimo, en lo que no debe ser tomado en serio o lo que va a ser visto negativamente. Si la izquierda quiere jugar un



papel en la vida política de EE.UU. tenemos que llegar a un acuerdo con la realidad de la comunicación electrónica y el desarrollo de estrategias para hacer uso de las nuevas tecnologías y de sus posibilidades de intervención (Kellner n.d.).

Un ejemplo, entre otros muchos, podríamos encontrarlo en el Canal J, un canal de acceso público de la ciudad de Nueva York que permitía a los productores independientes comprar tiempo en antena así como autofinanciarse con publicidad. Este tipo de canales resultaban ser de lo más variado: programas de videntes, consultorios, etc., pero también de grupos nudistas, minorías o asociaciones culturales o de todo tipo, como describe Leah Churner (Churner 2010, p. 65-81). Así, mediante este tipo de visibilidad se ejercitaba la inclusión en el imaginario televisual de ciertos grupos que eran y han sido sistemáticamente evacuados de las series, las noticias y demás programas de las emisoras públicas generalistas.

De algún modo, podemos establecer una relación entre esta característica funcional y de acceso público que proporciona la televisión por cable con la idea de "proxivisión" o televisión de proximidad descrita por Berardi, Jacquemet y Vitali en 2004. Cercana a esta idea de "proxivisión" se encuentra también el término "micro televisión", acuñado por René Berger y citado por Eugeni Bonet en el texto *Alter-Vídeo* (Bonet, 2010) en el que encontramos asimismo un reflejo entre lo que se ve en la pequeña pantalla y lo que se vive en el contexto inmediato del barrio o de la comunidad.

En América Latina autores como Arlindo Machado, Jesús Martín Barbero u Omar Rincón son también fundamentales especialmente en la teoría crítica de los medios. Martín Barbero (Barbero 1987) se muestra crítico con el desajuste entre innovación tecnológica y uso social de la televisión, lo que lleva a una exclusión reiterada y endémica de amplios sectores de la sociedad.

Las diferentes prácticas televisivas que tienen lugar desde un punto de vista inclusivo e integrador son muy numerosas y sus circunstancias tanto nacionales como locales, dibujan un complejo mapa de experiencias que exceden la posibilidad de profundización de este artículo. Dejamos apuntados no obstante los nombres de: Alba TV en Venezuela, Barricada TV en Argentina, Televisión serrana de Cuba, Antena negra de Argentina, La Conjura TV de (Rosario) Argentina, El retorno TV de Colombia, entre otras.

### **3.3. EXPERIENCIAS EN EL ESTADO ESPAÑOL**

Se hace preciso poner en relación la idea de televisión local, y el posterior movimiento de televisiones locales en el Estado, con la idea de televisión alternativa. Sobre todo si esta relación opera en la conexión entre el ámbito político y el creativo. De la tensión generada entre los modelos de televisión local que reproducen el modelo generalista, y aquellos que aprovechan su carácter local y de proximidad para la divergencia cultural y la inclusión social, surge un tipo de televisión que podríamos calificar de alternativa a la hegemonía de los medios. Es en este tipo de televisión en donde la creatividad y la función social se manifiestan bajo los mismos parámetros y abren nuevas posibilidades de desarrollo.

Desde su nacimiento en Catalunya, y casi inmediatamente en Levante y Andalucía, a principios de los ochenta y hasta nuestros días, probablemente lo que mejor define la televisión local en España es la diversidad: encontramos desde emisoras caseras con medios escasísimos hasta cadenas integradas en

los grandes grupos de comunicación del país.

Las primeras televisiones locales surgen a la estela de las radios libres y piratas que en los setenta “actuarán como eje articulador de las distintas reivindicaciones (ecologistas, objetores de conciencia, grupos de apoyo a presos, gays, feministas, miembros del incipiente movimiento por la autonomía obrera) que estaban pujando por hacerse visibles en la esfera pública” (Prado 1980, p. 237-255).

En su texto *Presente y futuro de la sustentabilidad de las experiencias de TV alternativa en España: un análisis multidimensional*, Fleischman y Sáez van más allá con esta idea cuando señalan que “la raigambre alternativa y comunitaria de las experiencias comunicativas surgidas en los años sesenta y setenta en España, al reconvertirse en comunicación local durante los ochenta, perdió fuerza como contrapoder” (Fleischman & Sáez 2009, p. 2). En el mismo sentido se manifiesta Fernando Quirós:

Este es el concepto que prima hoy. Los medios concebidos inicialmente como comunitarios, que de una u otra forma son herederos de las radios libres, han ido cediendo su primitivo papel de acceso por una programación específica centrada en el territorio o en alguna especificidad lingüístico-cultural (Quirós 2005, p. 19-33).

El estudio de Fleischman y Sáez apunta a que la falta de voluntad política para legislar sobre el tema, en el contexto de una legislación audiovisual incompleta, nos permiten comprender por qué a pesar del surgimiento de muchas experiencias de televisión comunitarias y locales durante los años ochenta, hoy no queda prácticamente nada salvo algunas en territorio catalán. Señalamos algunas de ellas, aún sin conocer si a día de hoy han tenido una traslación a Internet o si han derivado hacia otro tipo de proyecto: Canal Palamós (1983), TV Vilassar (1984), Televisió de Mataró (1984), Anoia TV (1990), TV Centelles (1990), entre otras. En Valencia Tele Horta (1985), Tele Aspe (1990). En Extremadura Televisión Frenegal (1995) y otras, que no muchas, por todo el territorio estatal. En la mayoría de los casos se trata de iniciativas de gestión asociativa, aunque en algunos casos como Cardedeu y Tele K, como veremos más adelante, sus planteamientos son explícitamente “participativos”.

En un contexto de descentralización audiovisual alimentado por el nacimiento de las primeras televisiones autonómicas en los años ochenta, la mayoría de aquellas televisiones de carácter más político o más alternativo se diluye en otro tipo de experiencias, muchas de ellas vinculadas a las posibilidades que ofrece la red, ya sea por la presencia que adquiere *Indymedia* en el panorama alternativo de los medios, por la familiarización con el concepto de *Telestreet*, que abre la cuestión política de la participación desde las nuevas posibilidades tecnológicas o, cómo no, por la invasiva presencia de *YouTube* como plataforma global.

En el caso de Cadaqués Canal Local, la intervención parte del campo artístico y es de carácter efímero. Consistió en transformar la Galería Cadaqués en emisora local de TV (julio de 1974). El proyecto, iniciativa de Antoni Muntadas, consiste en la filmación y transmisión en directo de entrevistas, noticias, recorridos, etc. para dar al pueblo de Cadaqués una información local, pasando a ser protagonistas de su propia realidad.

En octubre de 1976, de nuevo Muntadas plantea una experiencia de comunicación por medio de la televisión que, desde un planteamiento artístico, se oponía a la televisión pública dominante, entendida como instrumento de poder y caracterizada por la rigidez en las formas de transmitir información:

“Barcelona Districte 1”. Tanto Cadaqués Canal Local como el proyecto “Barcelona Districte 1” tenían en común la voluntad de trabajar en un lugar y con una comunidad, poniendo de relieve su especificidad y transmitiendo al mismo tiempo los procesos de transformación a los que están sometidos.

El municipio de Cardedeu tuvo su propia experiencia televisiva. Su emisora fue la tercera televisión en aparecer en el Estado español y la primera de carácter local, además de ser la primera en emitir íntegramente en catalán.

Video Nou fue una experiencia piloto de vídeo comunitario, que ha tenido recientemente cierto reconocimiento en el mundo del arte, al haberle dedicado exposiciones, charlas y publicaciones.

En 1977, con motivo del VII Encuentro Internacional de Vídeo (organizado por el Centro de Arte y Comunicación de Argentina) los realizadores Margarita D’Amico y Manuel Manzano, improvisan unas sesiones de trabajo; el colectivo resultante será Video Nou. Surgidos desde la periferia contracultural del tardofranquismo, Video Nou (1977-79) y el Servei de Video Comunitari (su continuación de 1980 a 1983) pretenden reforzar la autonomía social a través de las prácticas audiovisuales; hacían seguimiento tanto de huelgas o conflictos laborales, como de elecciones o acciones artísticas. Su labor, en un momento histórico muy concreto, trazó un interesante cruzamiento entre lo estético, lo social y lo político.

La Tele de la Asamblea de la Comunicación Social (ACS) de Barcelona es una televisión libre en el mismo sentido que tuvieron las radios libres durante la dictadura franquista. Es un canal de comunicación libre, autogestionado y comunitario. Fue creada en 2003 como respuesta a la necesidad de una televisión de los movimientos sociales, que sirviese de crítica y de alternativa a los modelos de comunicación dominantes. Su filosofía de apropiación colectiva del espectro radioeléctrico es en este sentido lo más característico de la iniciativa, que viene demandando desde hace tiempo un medio de comunicación propio para los movimientos sociales de Barcelona, que sea de titularidad pública y que sea gestionado desde la sociedad civil.

La televisión pública local de la ciudad de Barcelona, BTV, tuvo como principal objetivo durante sus primeros años la proximidad. En una entrevista en la revista digital Redmagazine.net, su director entre los años 1997 y 2003, Manuel Huerga decía:

Siendo una televisión local, quería que la gente que vivía en Barcelona tuviera las puertas abiertas. No sé si esto era un método o no, lo cierto es que cualquier persona podía acceder y proponer un espacio. [...] Se inventó el magazine de cápsulas, pequeñas historias donde puede salir cualquier personaje o lugar de Barcelona. [...] ¿hay algo más plural que una cadena en la que cada cinco minutos aparece un ciudadano, un colectivo, un personaje de Barcelona, desde una señora de la limpieza o un artista hasta un señor que repara coches antiguos? Cada cinco minutos durante veinticuatro horas, yo creo que eso garantiza la diferencia de puntos de vista y la pluralidad, además siempre evitamos el uso de la voz en off (Martorell & Felipe, n.d.).

BTV introdujo informativos en lenguas extranjeras (japonés, finlandés, árabe, italiano, etc.) dirigiéndose a todos los colectivos ciudadanos; durante la primera época tuvo gran cercanía con los barrios y con la actualidad ciudadana pero a la vez supo articular esta cualidad con la elección de temas universales o con la apuesta por una programación que daba cabida a cine experimental y underground así como a mitos alternativos de todo tipo. En palabras de Huerga: “BTV era una televisión de inmensas minorías. Hacíamos lo que nos

gustaba y la pluralidad nacía de las diferentes inquietudes de la gente que trabajaba en ella. No era un televisión de autor, sino de muchos autores. Mi único mérito es que eso fuera posible” (Martorell & Felipe 2004).

Tele K de Madrid es un claro ejemplo de las llamadas televisiones comunitarias locales. Tele K nació en 1993 por iniciativa de la Federación de Asociaciones para el Desarrollo Comunitario de Vallecas (FEDEKAS) y durante sus primeros 20 años se dedicó a emitir programas de interés social y cultural, así como a formar profesionales en el audiovisual a través de la Escuela Audiovisual de Vallecas. Su actividad estuvo intrínsecamente unida a la vida de un barrio popular con una gran tradición asociativa, el barrio de Vallecas, y en la actualidad participa junto con Toma la Tele, en varias asambleas del 15-M y otros colectivos audiovisuales alternativos en un proyecto de comunicación multimedia para todo Madrid, utilizando la TDT, Internet y otras plataformas híbridas.

Telepiés es una experiencia singular. En realidad, Telepiés comenzó el 22 de mayo de 1995 haciendo un programa en Tele K. Sus primeros programas eran quincenales de media hora y llevaban la cabecera “INSU-EMISION”. Esta cita se ha mantenido hasta muy recientemente. La ocupación del Laboratorio en la plaza de Cabestreros de Lavapiés en enero de 1999 trajo cambios a “INSU-EMISIÓN”, varias personas que participaron en esa *okupación* se incorporaron a la elaboración de ese programa y se creó un colectivo de vídeo, *Deyavi*, con la intención de abrir aún más las experiencias audiovisuales, los debates y las prácticas en el barrio de Lavapiés. En septiembre de 2002 comienza a emitir bajo el nombre de Telepiés.

Heredera de la citada Telepiés es Sin antena, que comenzó sus emisiones en septiembre del 2005 también desde el barrio de Lavapiés. Sin antena es un laboratorio audiovisual que emite por Internet mediante herramientas de software libre. Utilizan el formato televisivo para acompañar experiencias sociales buscando no colocarlas en el papel de objetos de curiosidad sino intentando romper las mediaciones periodísticas.

Aitiden TV emite desde 2008 en analógico y por Internet, es un proyecto comprometido con la defensa y difusión de la identidad canaria. También emiten como Aitiden Radio con estudios en Gran Canaria y Tenerife con un perfil de contenidos social y crítico, retransmitiendo materiales de Cubainformación.

La Asociación de Emisoras Municipales y Comunitarias de Andalucía, es un exponente del trabajo en red. EMA-RTV y la red de radio comunitaria Onda Local de Andalucía están presentes en las ocho provincias andaluzas, con más de cien Ayuntamientos asociados y abierta a la incorporación de las nuevas experiencias de comunicación nacidas de la ciudadanía, a través de ONGs y colectivos sociales independientes con especial atención a la integración social de la inmigración.

En el País Vasco, Ondarru Telebista (Ondarroa, Bizkaia) comenzó a emitir en Diciembre de 1985, de la mano de un proyecto de experimentación pedagógica en la ikastola local que tuvo importancia para la integración de los migrantes de la zona.

Otras muchas televisiones locales del País Vasco tuvieron una emisión estable a finales de los ochenta y durante los años noventa, gracias sobre todo a una importante tradición de radios libres, como Radio Paraíso en Iruña, que tuvo su extensión televisiva. Goiena Telebista, por su parte, comenzó a trabajar en mayo de 2000, aprovechando la experiencia y los medios de proyectos

anteriores como Atxabalta Telebista y Arrasate Telebista, emite en el canal 52 de la TDT y en 2007 obtuvo la licencia para la emisión digital.

Amatau TV, fue una experiencia de televisión analógica de proximidad, de orientación asociativo comunitaria y que emitió durante tres meses en el año 2004 en el barrio de san Francisco, en Bilbao, con una importante tasa de desempleo e inmigración. Tras una sanción administrativa cesó su actividad pero dejó como legado todo un listado de nuevas experiencias asociativas que todavía funcionan en el barrio.

#### **4. A MODO DE CONCLUSIÓN**

Las diferentes subordinaciones y estigmatizaciones que tienen lugar en las políticas neoliberales dominantes tienden a implantarse y a afianzarse mediante modelos de televisión generalista que niega la voz, la palabra y la imagen a determinados colectivos; de modo que toda acción encaminada a hacer visible su existencia cultural dota de sentido a conceptos como hibridación y mestizaje, que precisan de nuevas imágenes, de nuevos relatos y de nuevas identificaciones para inscribirse así en una crónica ajustada a la realidad y fiel a su tiempo.

En el presente texto se han presentado casos, experiencias e iniciativas que nos han mostrado la televisión sometida a una serie de tensiones de carácter social en las que ha podido desarrollar todo su potencial crítico, pero también su capacidad de incidencia en el ámbito de lo político.

Hacer ver lo que es realmente la televisión desde la propia televisión, a través de intervenciones diversas que conlleven el develamiento de su forma, de su estructura o de sus lógicas, supone en términos de Mouffe la creación de espacios públicos agonistas y el establecimiento de nuevas relaciones con la audiencia.

La intervención en el flujo televisivo como reelaboración conceptual, la intervención táctica de la programación, en el sentido que De Certeau da este término, supone una intervención de carácter político, porque hace visible los consensos que dominan el propio medio televisivo; es intervención política porque introduce nuevos sujetos y objetos, que aparecen como “nuevos” porque no tienen visibilidad en el marco televisivo; es intervención política porque reconfigura material y simbólicamente el territorio común de consenso que tiende a establecer la televisión.

Desde la perspectiva política que hemos intentado abordar a lo largo de este texto, la televisión ha sido y sigue siendo un espacio en el que están en juego cuestiones como la libertad de información, la libertad de expresión y la posibilidad de nuevas formas de inclusión social. La televisión es una fábrica de “estilos de vida”, de multiplicación hasta el infinito de narrativas previamente formateadas, de intensificación automática del consumo y de homogenización y banalización de la experiencia cultural.

Un diseño comunicacional, y por ende televisivo, comprometido ideológicamente con su tiempo no puede perder la oportunidad de abordar la televisión como un reto político, capaz de unificar en su propuesta la experimentación estética y política.

La tradicional separación institucional del arte, el diseño y la política tiende a relajar y a tensionar esta separación como forma de neutralización de la experiencia, ofreciendo un “conocimiento encapsulado”. Quizá, como apunta

Marcelo Expósito (2013), "ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias".

## **BIBLIOGRAFÍA**

Barranquero, A. (2011). "Comunicación alternativa. Debates, escenarios y redes". Boletín ECOS nº 13, enero-febrero, CIP-Ecosocial. Disponible online en: ([http://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Boletin%20ECOS/Boletin%2013/comunicacion%20alternativa\\_A.%20BARRANQUERO\\_edit.pdf](http://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Boletin%20ECOS/Boletin%2013/comunicacion%20alternativa_A.%20BARRANQUERO_edit.pdf)) [Enero 2014].

Berardi, F., Jacquemet, M. y Vitali, G. (2004). *Telestreet. Máquina imaginativa no homologada*. Barcelona: El Viejo Topo.

Berardi, F. (2004). "Dictadura mediática y activismo mediático en Italia". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Editorial Archipiélago. 2004, nº 60.

Berger, R. (1976). *La télé-fission, alerte à la television*. Paris: Casterman.

Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M., eds. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bonet, E. (2010). *Alter-vídeo*. En Rodríguez Bornaetxea, A., ed. (2010) *Jaime Davidovich. Biting The Hand That Feeds You*, Vitoria: ARTIUM de Álava.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Boyle, D. (1997). *Subject to Change. Guerrilla Television Revisited*. New York: Oxford University Press.

Brecht, B. (1927). *Teoría de la Radio*.

Churner, L. (2009). "Out of the Vast Wasteland". *Moving Image Source. Museum of the Moving Image*. Disponible online en: <http://www.movingimagesource.us> [Enero 2014]

Churner, L. (2010). *Television Therapy: Jaime Davidovich and Manhattan cable access*. En Rodríguez Bornaetxea, A., ed. (2010) *Jaime Davidovich. Biting The Hand That Feeds You*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM de Álava.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

De Moragas, M. (1979). *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Delgado, M. (2010). "Public access television: la televisión al alcance". *Quaderns del CAC 35, vol.XIII (2)*.

Enzensberger, H.M. (1971). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.

Expósito, M. (2003). *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*. Disponible online en:

[http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo\\_errata.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf) [Enero 2014]

Felshin, N., ed. (1994). *But is it art? The spirit of art as activism*. London: Bay Press.

Fleischman, L. y Sáez, Ch. (2009). "Presente y futuro de la sustentabilidad de las experiencias de TV alternativa en España: un análisis multidimensional". Ponencia presentada en el Congreso IAMCR, sección de Comunicación Comunitaria. Ciudad de México, 21-24 julio de 2009. Disponible online en <http://amgp.skamp.eu.org/> [Junio 2012].

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.

Gramsci, A. (1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nuevos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Habermas, J. (2004). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hill, Ch. (1994) "Citizen producers in Eastern Europe, 1989-1991". *Community Media Review*, March/April. Disponible online en: <http://v2.nl/archive/articles/where-independent-media-made-a-difference> [Enero 2014].

Jameson, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Kellner, D. (n.d.). *Public access television: alternative views*. Disponible online en: <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/publicaccesstvaltviews.pdf> [Enero 2014].

Kirchner, D. (1995). *Film and Television Collections in Europe: The Map-TV Guide*. Londres: British Universities Film & Video Council; Routledge Chapman & Hall.

Liotard, J.F. (1986). *Brief Defining the Postmodern; A Response to Philippe Lacoue-Labarthe; Complexity and the Sublime; A Response to Kenneth Frampton; Brief Reflections on Popular Culture*. In APPIGNANESI, L., ed. (1986) *Postmodernism: ICA Documents 4 & 5*. London: Institute of Contemporary Arts.

Machado, A. (2000). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Libros de Rojas.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili, S.A.

Martorell, J. C. y Felipe, F. (2004) *Manuel Huerga y la televisión local. Entrevista a Manuel Huerga para Redmagazine.net*. Disponible online en: <http://redmagazine.net/spip.php?article20> [Diciembre 2013].

Mcluhan, M. y Powers, B. (1989). *The Global Village*. New York: Oxford University Press.

Mouffe, Ch. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Prado, E. (1980). *El movimiento por la libertad de emisión en España*. En Bassets, L., ed. (1981). *De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la*

historia de la radio. Barcelona: Gustavo Gili Mass Media.

Quirós, F. (2005) Sociedad civil y medios de comunicación. En MARTÍNEZ, M., ed. (2005). O Terceiro Sector e o Audiovisual / El Tercer Sector y el Audiovisual. I Foro da Cidadanía e da Comunicación. Santiago de Compostela: Unidixital.

Rancière, J. (2005). Sobre políticas estéticas. Barcelona: MACBA/UAB.

Rincón, O. (2005). Televisión Pública: del consumidor al ciudadano. Buenos Aires: la Crujía.

Rodríguez Bornaetxea, A. (2014). "La intervención artístico-política en televisión. Jaime Davidovich". Tesis doctoral. Directores: Gabriel Villota y Francisco Javier Urkijo. UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología.

Schiller, H.I. (1976). Comunicación de masas e imperialismo yanqui. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Somovilla, M. (1985). "Las experiencias de la televisión alternativa se multiplican en Estados Unidos y en Europa". El País, 16 de Julio. Disponible online en: [http://elpais.com/diario/1985/07/16/radiotv/490312804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/07/16/radiotv/490312804_850215.html) [Octubre 2012].

Toffler, A. (1980). La tercera ola. Bogotá: Plaza & Janés.

Velasco, J. C. (2003). Para leer a Habermas. Madrid: Alianza.