

GRAN HERMANO: EL PANÓPTICO MASSMEDIÁTICO

Carolina Sanabria Sing*
csanabriacr@yahoo.com

Fecha de recepción: 20 noviembre 2007 - Fecha de aceptación: 25 enero 2008

Resumen

La actual época finisecular ha producido cambios en los géneros del modelo neotelevisivo actual con el infoshow, como se evidencia en los concursos de convivencia. El presente ensayo se remonta a sus antecedentes y procede a un análisis de intertextos con el modelo clásico surgido en Europa: Gran Hermano. Se toma como ejemplo paradigmático la versión española. El presente artículo ahonda en la estructura discursiva para proyectar este producto cultural como un espacio inicialmente planteado de acuerdo con una estructura básica ficcional (greimassiana) para llegar a constituirse en el punto donde se intersecta un renovado replanteamiento de la espectacularidad en articulación con la vigilancia.

Palabras clave: Gran hermano, vigilancia, espectáculo, televisión, cámaras.

Abstract

The finisecular current time has produced changes in the televisive mode and its cohabitation contests. This essay goes back to its background and intertexts in Europe, where the format was born, and then concentrates particularly on the classical model: Big Brother, which the dutch producer Endemol promoted at a world's level. Using as a paradigmatic example the Spanish program, this article works on the same discursive structure to later on project it as a space a renovated proposal of a show articulated with surveillance.

Key Words: Big brother, surveillance, show, television, cameras.

En 1999, la industria hollywoodense produjo un sintomático filme, *Ed TV* de Ron Howard, el cual, a no ser porque se unía a otros precedentes, algunos menos inmediatos que otros (como *Death Watch* de Tavernier, acaso vaticinio del inminente cambio del panorama televisivo mundial) habría resultado indiferente. La trama de *Ed TV* se iniciaba a partir del lanzamiento de un -entonces innovador- programa de televisión, este se adhería a la categoría de *infoshow*, cuyo

propósito se centraba en la espectacularización de la vida cotidiana de un sujeto anónimo. Previo a la emisión, en una de las primeras escenas, se producía un revelador diálogo en el cual su diligente directora (*program director*), Cynthia Topping -de apellido más que alegórico, rebuscado-, se reunía a cocer, con su pequeño grupo de colaboradores, los fundamentos del irreal -aunque menos ficticio- proyecto para lo que se servía de una peculiar situación metafórica: "People can't turn away from an accident. You drive by and say 'Ooh, I hope there's not a head in the road'. That would be... But then you look. You don't wanna miss it. So we put a guy on TV,

* Escuela de Estudios Generales, Sede Rodrigo Facio, Universidad de Costa Rica

and we sit and wait and see if that head starts rollin' down the highway. Now that's fun for the whole family". "So, what's our next step?", pregunta uno de sus adjuntos, a lo que obtiene por contundente respuesta: "We find ourselves a big, fat rolling head". Cerca de las últimas secuencias del filme, esa misma cabeza rodante amenaza con desviarse hacia el principal responsable de la cadena: un desenlace ficcional previsible y sobre todo coherente en una nación con conocida tendencia a las construcciones moralizantes.

1999 es también el año del lanzamiento en Europa del popular programa de la productora holandesa *Endemol Entertainment*, quien había creado un novedoso formato televisivo, del cual buena parte de los análisis del entorno académico coincide en subrayar su llamativa naturaleza híbrida (Cáceres, 2001; Castro, 2002; Sánchez Noriega, 2002)—un bricolaje de géneros televisivos: concursos, *talk shows*, documentales, telenovelas—. La versión española fue producida por primera vez al año siguiente a cargo de *Zeppelin TV*—propiedad de *Endemol*— y retransmitida por la cadena generalista *Tele5* con un espléndido aumento de la media de audiencia en la emisión de su estreno, cuya continuidad se ha prolongado hasta la fecha. Su renovadora configuración funciona como precursora de la variedad más inimaginable de *spinoff* temáticos comprados e ideados, realizados y emitidos por otras cadenas autonómicas y generalistas españolas, aunque no siempre con resultados favorables.

El exceso y el éxito

Como quiera que se le mire, *Gran Hermano* se reivindica como lugar de excesos. Aparte de los elevados índices de audiencia obtenidos en el transcurso de su primera edición, su final, retransmitido el 21 de julio de 2000, obtuvo una sensacional media de unos 9.105.000 espectadores, equivalente al 70.8% de cuota de pantalla, pues lo inscribiría como un acontecimiento sin precedentes en la historia de la televisión.

Centrada en impulsar el que ha inaugurado el nuevo siglo como uno de sus productos estrella, en España, la cadena retransmisora se

ha valido, además de otras tácticas de *marketing*, de la visualización repetida de sus imágenes en franjas horarias estratégicamente diseminadas a lo largo de la parrilla televisiva —en sentido vertical (exposiciones diarias) y horizontal (semanales)— a fin de consolidar la mayor fidelización posible. Habiéndose asentado en el devenir de las ediciones como complementarios, estos espacios paralelos participan de una maniobra global de enunciación y le brindan soporte (y legitimación) a la *fente* original —aunque funciona más bien como una relación de asistencia mutua—, acaso estrategia encaminada a garantizar su supervivencia, el programa ha facilitado una inacabable retroalimentación discursiva.

No sólo eso, la profusión, ya de por sí polifónica, supera el curso endogámico: su auténtica relevancia está, en especial para lo que a esa primera edición compete, en comprometer a los discursos producidos por la competencia (como *Antena 3TV*, en el año de su estreno abrió una tertulia de opinión sobre el programa de la competencia en un espacio vespertino) y más ampliamente al resto del entorno, a espacios no sólo televisivos, 2.300 líneas de teléfono para votación del público, mensajes de teléfonos móviles, charlas y tres páginas oficiales *web* en internet (más una treintena de no oficiales), un disco compacto de música, un videojuego en CD-Rom, una revista y un libro sobre los personajes (Sánchez Noriega, 2002). El programa parte, por tanto, de una situación metalingüística, de un mismo hecho verbal, glosado desde los más disímiles enunciatarios, reproducido, como un eco, hasta el infinito —el cual apunta a una cabal aplicación de la teoría del cultivo a la televisión como forma cultural dominante (Gurbner, 2005), *Gran Hermano* se articula en torno a la idea de una televisión como Narciso —o mejor, como Eco—, quien habla cada vez más de sí misma y menos del mundo.

Las aspiraciones totalizantes de *Gran Hermano* no culminan ahí. Incluyen las pretensiones de agotar la visualidad desde todos los espacios, todos los momentos, todos los encuadres y todos los puntos de vista posibles, lo cual perfila una estilización de la voluntad de la mirada voyeur. Con ello, el hecho fílmico queda fragmentado y detallado a través de las dos mediaciones posibles: visuales y verbales —al tiempo

que contribuyen a forjar el ponderado sentido *democratizador* atribuido a la televisión—.

La afectación como pose

En su configuración como unidad articulada y autónoma, totalmente autorreferencial, el programa construye casas como escenarios y simulacros de famosos —en una palabra, realidades sustitutorias—. *Gran Hermano* ha venido a subvertir los paradigmas existentes del mismo *infoshow* cuyo seguimiento mediático termina por catapultar a los numerosos *John Doe*, esto es, a los anónimos de la calle, a la *gente común* —quien, con cada edición, resulta menos común—. En ese sentido, Langer (2000:105) anticipaba un cambio en lo que se desarrollaría de manera inminente:

Si esas ocupaciones y alegrías aparentemente mundanas [...] pueden convertirse en el trampolín desde el cual la gente corriente salta hasta el territorio de lo especialmente destacable, algo así también podría sucedernos a nosotros. En cualquier momento, las ‘causas menores’ —nuestros hobbies, trabajos, o momentos de ocio— pueden provocar ‘grandes efectos’.

El augurio, previo a la emergencia del popular programa, permitía adelantar el panorama televisivo por anunciar en el siglo XXI. El hecho de que la televisión demuestre su capacidad de encumbrar hasta niveles febriles de adoración a anónimos por razones azarosas, sin más singularidad (de élite) ni empeño (extraordinario) que el tesón de acudir a las convocatorias televisivas y a las fases de selección, supone siempre una convulsión, esta trasciende y redefine la propensión del medio —ya lo dice Langer, “no hay nada tan extraño como lo normal” .

Teóricamente, tal *normalidad* se relaciona con el registro documental en donde el comportamiento y la personalidad de los sujetos recluidos se modifican durante el transcurso del programa. Es una confirmación de que la televisión, bastándose con retransmitir acontecimientos de una situación fabricada, no refleja mundos ni abre ventanas, construye realidades. No se trata de una reproducción social a pequeña escala, como tanto se ha dicho. *Gran Hermano* es la ejemplificación

perfecta de lo afirmado por Català (1993): la realidad no será otra cosa que un producto de las cámaras. Así, en *Ed TV* y en *Death Watch*, los creadores y productores intervienen para manipular el entorno en donde se desenvuelve el sujeto y/o a este mismo —aunque en sus respectivos desenlaces los televisivos protagonistas concluyen, como los hijos de Cronos, enfrentándose al dios quien los ha engendrado: Ed emplaza a su propia audiencia para atacar al principal responsable de la cadena y Roddy procede a la automutilación de sus ojos para no tener que volver a ahondar nunca más en las obscenidades de lo real—.

Y es que *Gran Hermano* se publicita como un producto abocado a la reproducción de condiciones reales, cotidianas de la existencia —no es casual que su eslogan sea *la vida en directo*—. Sin embargo, éstas se quiebran en el momento cuando hay unos sujetos quienes acceden a formar parte de una realidad mediatizada desde varios mecanismos de enunciación. El primero, quien no suele visualizarse, está relacionado con la selección. En principio, los postulantes son elegidos, al igual que en el género documental (Nichols, 1997) en función de una potencial habilidad de desempeño atractivo de sus capacidades de representación delante de la cámara. No obstante, cada edición confirma que esta etapa inicial se rige por un afán creciente de espectacularización (subordinado a las complejidades de su personalidad interna, a la conformación contrastante del grupo y/o a las vinculaciones previas con actores públicos, en especial de la cultura rosa). Aun sin tomar en cuenta la relatividad de los parámetros de selección, sería eventualmente posible asumir a los concursantes, en el mejor de los casos, como representativos de cualquier colectivo —acaso una muestra de la juventud española y sus modos de interrelación, por ejemplo—; no obstante, no la situación a la cual deciden someterse. A ello se encaminan las derivaciones de Slavoj Žižek: “in contrast to *The Truman Show*, the subjects/actors of *Big Brother* act their roles in an artificialy secluded space, they act them ‘for real’, so that, fiction becomes indistinguishable from reality” (en Levin, Frohne and Weibel, 2002); es decir, en el momento cuando sujetos reales (bajo sus nombres verdaderos) se interpretan a sí mismos en un espacio cuyo ambiente y condición es ficcional,

se difuminan las barreras entre lo real y lo irreal. Dicho de otro modo, “in the artificial environment the conflict of real and unreal is created and the subject itself is core between unreal and real, because of this crucial rule played by the subjects, since they are trying to perform real in an unreal environment. As a result the concepts of real and unreal are overlapped and indistinguishable” (en Levin, Frohne and Weibel, 2002: 226).

Un segundo elemento de mediación por subrayar viene dado propiamente por la forma de tratamiento de las imágenes, a las cuales se les ha sometido, antes de su retransmisión, a un inicial tamiz de interpretación dado por la estratégica disposición de las cámaras. Tras eso, intervienen los desconocidos criterios de montaje (de selección y exclusión, edición y sistematización) para pasar a su repetida difusión en los abundantes espacios paralelos, los cuales dan cabida a los más variopintos tertulianos, con lo cual se conforma un palimpsesto no sólo imaginario, sino discursivo. Esta fase da pie a que se viertan cuestionables valores éticos, estos, en ocasiones, lindan con la creación estereotípica o el fomento de prejuicios –de ahí lo contundente de la observación de Gandy (1993), en cuanto a que el panóptico victimiza porque descontextualiza-. No basta con la emisión de imágenes se de organizar y categorizar la proliferación de sentidos, como procura esta discursivización (examinativa, valorativa e incluso investigadora) desde un discurso que explica la imagen. En otros términos, se trata de la trasposición de un segundo sentido o nivel de connotación, el cual, básicamente, responde a la inevitabilidad de códigos de lectura los cuales hacen imposible la denotación pura (el *analogon*), así, su discurso, según Barthes (2002), se superpone a la imagen: le añade peso [...], la grava con una cultura, una moral, una imaginación –de donde el intelectual francés concluye, un poco más adelante, que por eso el texto es por naturaleza represor–.

El seguimiento mediático lleva aparejada una sustracción de las personalidades –complejas, múltiples e incluso contradictorias– en las cuales, según Nichols (1997), siempre [c]iertos aspectos de dichas personas se zafan del marco en el que se les coloca. Ciertas dimensiones de su comportamiento revelan una resistencia

o subversión de los patrones que podrían verse como típicos. El proceso convierte a los participantes en acartonados personajes de televisión, limitados a una característica definitoria (casi siempre monolítica): víctima, manipulador, simpático, antipático, manipulador, confidente... –roles que se corresponden con categorías ficcionales (de los que toda estructura narrativa se sirve)–. Se trata de una construcción tipificadora relacionada, como diría Foucault (2000), con la asignación coercitiva, con la distribución diferencial (quién es, dónde debe estar, cómo reconocerlo y cómo vigilarlo), un (re)conocimiento que no responde si no a –no siempre enmascaradas– intenciones de control.

Lo cierto es que a pesar de partir de una construcción narrativa basada en lo ficcional –*greimassiana*– los caracteres se estructuran desde una aureola de verosimilitud, con base en el presupuesto de “the cameras will reveal what people are ‘really’ like, but in fact it is the contradiction between the ways of seeing an individual that seems to be enjoyed” (McGrath, 2002:205). Esta determinación de personalidades es lo que inserta a cada sujeto en el proceso de ficcionalización con el añadido de *efecto real*, lo cual siempre constituye una plusvalía, incluso para el impulso voyeur. Lo que entonces constituye el (insaciable) fin es el merodeo de los entresijos ajenos, el escudriñamiento de deseos, obsesiones y temores (no ficcionales) de los nuevos –y *verdaderos*– personajes de la industria del entretenimiento del siglo XXI, quienes cuentan, a diferencia de una empinada élite, con mayor anuencia a externar sus pasiones. Cada vez, en efecto, que se está ante un conflicto o un devaneo, se tiene la posibilidad de recoger –a diferencia de los no siempre accesibles *famosos tradicionales*– sus imágenes fabricadas ex profeso, con la ventajosa disponibilidad de proceder a su encuadre y retransmisión sin coacciones externas y desde mecanismos de enfatización (acercamientos y primeros planos) en el lugar y el momento exactos cuando el acontecimiento ocurre *para* –y no *frente a*– las cámaras. De este modo, se termina alentando “una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y emoción humanas” (Nichols, 1997:224) especialmente abrumadora

en la primera edición, cuando el programa era, desde todo punto de vista, una novedad. Mucho se ha hablado, en los años siguientes, de una progresiva artificialización de actitudes, de una construcción de poses –destinadas, en buena parte de los casos, a perpetuarse tras el final de cada edición como provechosa posibilidad de integrarse a la prensa rosa–.

Desde esta asignación de funciones, la discursivización procura la conformación de una estructura narrativa dirigida a establecer, aun cuando sea de forma apriorística, un foco –en ocasiones inexistente– de tensión. Devenido como (merecido) castigo al elemento perturbador, el conflicto –del cual se nutre la cadena– tiene una solución provisoria: la expulsión –la aplicación, resignificada en el programa, de la *vaporización de Nineteen Eighty-Four*–. Falsamente pretendida como un nicho armónico, se certifica que la paradoja está a la base de la organización: una vez desterrado el elemento conflictivo, queda un vacío donde surge de la contradicción de mantener la tensión y el relato, de tal suerte que “en cuanto se ha solucionado el conflicto, hay que introducir un nuevo elemento de tensión si se desea que siga habiendo relato [... porque e]l inconsciente del espectador televisivo se siente particularmente fascinado por este juego dialéctico de los relatos” (Ferrés, 1996:112). Así, se conforma una suerte de dinámica cíclica en la cual, una vez reinstaurado el concierto –como en todo génesis–, sigue la reformulación de patrones, lo cual renueva la subsecuente localización y atribución de un nuevo foco de negatividad.

Terminado entonces el infierno de la convivencia –aun sin encierro, la dimensión más dura de cualquier contacto personal–, tiene lugar la recompensa, la glorificación multitudinaria, el paraíso en la tierra, el cual se inicia a partir de la llegada, siempre triunfal –aunque no necesariamente correspondida entre mérito y gloria (Baudrillard en Levin, Frohne and Weibel, 2002:481)– hacia el plató de televisión: es el momento de liberación del antiguo retenido, el instante sublime cuando se hace acreedor del amor de todos. Entonces, el objetivo final del Gran Hermano orwelliano habrá sido por fin cumplido.

Internalizar en la dispersión

La retransmisión del primer bienio en España activa otra de las innovaciones más destacables del programa, esto es la emisión en directo –*la satelización de lo real*, como había anticipado Baudrillard (en Foster, 1983:128)– lo cual supondría un grado cero de coincidencia temporal. No obstante, tras la no renovación, a partir de la tercera edición, del contrato de servicios a los canales de pago *Via Digital* y *Quiero TV*, la emisión de *Gran Hermano* tuvo que verse limitada a los ya existentes resúmenes de *Tele5*. Tal hecho llegó a redundar en una (relativa) dinamización narrativa, al operarse la sustitución de ese flujo de uniformidad por una más marcada discontinuidad y fractura propia del resto de los productos audiovisuales. De todos modos, la emisión ininterrumpida no excluye, desde luego, la interpretación previa ya mencionada que deriva en situaciones de mutilación: por ejemplo, en la primera semana de la primera edición un responsable de la productora se encargó de eliminar “los posibles ‘errores’ de guión: ni chistes soeces, ni escenas escatológicas, ni conversaciones sobre sexo o política; nada que pudiera dañar la imagen ‘seria’ que pretendía dar la cadena” (Cáceres, 2001:161). En general, el alcance del medio, como observa Gubern (2005:51), está sometido a severos condicionamientos donde las relaciones se acomodan a las convenciones melodramáticas de las telenovelas: exponen sus pasiones, pero no sus coitos–un argumento que se suma a la infactibilidad de la mostración total–.

La cadena generalista ha limitado las emisiones del programa al rescate de los más álgidos (y no siempre abundantes) puntos de inflexión, a costa del sacrificio de la contemporaneidad –desde una retransmisión repetida y desfasada–, evidentemente, de la alardeada objetividad del programa –el cual, como se indicó anteriormente, tampoco se resuelve con la transmisión de imágenes simultáneas–: por eso Doane ha establecido que el realismo de la televisión estriba ante todo en relación con la temporalidad, con su sentido de emisión *en vivo*: “[w]hile the realism of film is defined largely in terms of space, that of television is conceptualized in terms of time (owing to its characteristics of ‘liveness’, presence, and immediacy)” (en Mellencamp, 1990:225).

Su ritmo guarda similitudes con el caracterizado por la mayor parte de las series televisivas de ficción –cuya estructura narrativa se basa en sucesos irrelevantes de colectivos igualmente irrelevantes– porque en realidad no pasa nada, como se supone que el programa ha sido pensado (McGrath, 2002:205). A diferencia de las producciones cinematográficas –relatan sucesos mayoritariamente extraordinarios, donde “todo está comprimido e intensificado, la vida se acelera, todos los momentos de aburrimiento y trabajo duro quedan fuera” (Walker y Chaplin, 2002:207)–, en estos espacios no hay grandes puntos de inflexión o segmentos de crisis los cuales exijan una atención exclusiva. Dado que el discurso televisivo es, desde su misma fenomenología, fracturado, la continuidad total se percibe ante todo como un flujo de acontecimientos monótonos, estos dan cabida a la cotidianidad. La televidencia se acomoda a un tipo de recepción distendida, con interrupciones al visionado y/o dispersiones de atención, pues mientras la cinematografía concierne al tiempo extensivo y favorece la atención y la espera, *Gran Hermano* se ajusta a la etapa que Virilio llama *video-infografía*, donde prima el tiempo intensivo y la sorpresa, lo inesperado y la ausencia de atención (1989:94). El formato origina, así, un nuevo modo de percepción –en tanto fenómeno, típicamente televisivo, el cual “no tan sólo puede ser experimentado en estado de distracción, sino que de hecho es *necesariamente experimentado en un estado de distracción*” (Català, 1993:163)–: la mirada voyeur pasa a internalizarse de manera inadvertida, como forma de percepción de otras vidas cotidianas.

La intimidad tiene precio

Gran Hermano tiene dos intertextos genéricos muy marcados, de cuya emergencia en el panorama social, eminentemente mediático, cabe dar cuenta. Uno de ellos es, como ya se ha tratado, la novela de Orwell. Instalada en los lugares más inimaginables de espacios tanto públicos como privados, la telepantalla de Oceanía posibilitaba el acceso a un campo visual prácticamente ilimitado, artificio constituyente

de una de las mayores realizaciones utópicas de la novela: la desintegración del marco visual según Català –como registro óptico (1993:148)– porque la mirada pasa a ser total.

La situación de la cuña Winston y Julia desesperadamente ansiaban escapar ha pasado a ser recreada (¿encomiada?) a pequeña escala en este plató de estética hiperreal y atmósfera de vigilancia constante, pero adecuada (atenuada) al formato de certamen televisivo. Sus aspirantes, quienes acuden a los llamamientos en cantidades masivas –cerca de 7.000 en la primera convocatoria (Cáceres, 2001:160) con un significativo aumento hasta 30.000 en la sexta–, se inscriben en el panorama que estima Calvert: “Although the generations that came of age in the 1970s and 1980s grew up *on* watching television, the youth of today now craves growing up *in* television” (2004:32). Pero mientras que en el texto orwelliano la reivindicación del derecho a la intimidad figuraba como el máximo valor; en *Gran Hermano* la pretensión es justamente su pérdida –en función no sólo del cuantioso premio como de un burdo narcisismo: esto es, la complacencia de ver la propia imagen reflejada en ese nuevo estanco que es la pantalla televisiva: “El concursante que acepta ser mirado en todo momento y en toda dimensión de su vida [...] encuentra placer en mostrarse y en ser objeto de las miradas públicas” (Sánchez, 2002:430)–. En los albores del nuevo milenio, la intimidad tiene precio: signos de cambio de los tiempos, muy a tono –tras el *derrumbamiento* del comunismo– con la doctrina político-económica que priva hoy –el neoliberalismo– y su derivado social inmediato –el individualismo–.

El otro intertexto –con una temporalidad más cercana a la aparición de *Gran Hermano*– es cinematográfico: su lanzamiento prácticamente coincide con el estreno de la mencionada cinta *Ed TV*, donde un hombre accede a vender su intimidad ante las cámaras por razones pecuniarias. Su argumento viene a ser, en realidad, una variación de *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, pero aquí más bien el trato se sella sin el consentimiento –ni el conocimiento– del afectado, cuya asentada y ordinaria vida se retransmite en directo –hasta que un proceso paulatino de discernimiento conduce a la abolición de la brecha

entre la alucinación y la realidad (aunque ésta no sea otra que la de la ficción)–. Precisamente *The Truman Show* refiere el grado en el cual el cine contemporáneo registra y es transformado temática y estructuralmente por la vigilancia (Levin en Levin, Frohne and Weibel, 2002:590).

Una rigurosidad exigiría –si bien la mera recopilación fílmica de los antecedentes está lejos de ser la ambición de este (y demás) aparatos– mencionar algunas cintas en las cuales trabajan con la espectacularización mediática de sujetos anónimos, como *Meet John Doe* (1941) de Frank Capra, en la cual la difusión del futuro suicidio de alguien que no existe lleva tanto a su aclamación multitudinaria como a su caída. La referida *Death Watch* también introducía un programa televisivo homónimo expresamente basado en la agonía ficcional (inducida por los productores) de un sujeto anónimo. Una situación similar se aprecia en el *thriller* de escaso presupuesto *My Little Eye* (2002) de Marc Evans –inspirado directamente en el concurso del tipo de Gran Hermano, aunque en versión *soft* de una *snuff-web* donde sus participantes van siendo asesinados uno tras otro–. Finalmente, *Citizen Verdict* (2003) de Philippe Martínez, lleva esta mirada especularizante a su hipérbolización, a su hidropesía. El filme muestra la proclividad televisiva que, ante el debilitamiento y descreimiento generalizado en el sistema penal estadounidense, escenifica el primer juicio televisado. La eventual condena en directo resuelta por las votaciones telefónicas de los espectadores –desde su logo, se utiliza el tío Sam del cartel de Montgomery (Figura 1) cuya recuperación en el nuevo contexto se extrapola a lo que ahí se considera un *americano* [sic] sentido del deber–. En efecto, a los televidentes –queienes han dejado de serlo para convertirse en audiencia (esto es, en datos cuantificables)– se les arroga la ilusión del poder soberano del derecho de la vida y la muerte, aun cuando la película, asimismo adolece de cierto chauvinismo, deje claros los mecanismos de la trampa –la manipulación de la producción–, pues el fallo resulta previsible. Sin embargo, a los espectadores se les ofrece canalizar la pulsión pugnada por la visualización de la muerte –como ya lo había planteado la incomprensida *Funny Games*, en alusión a las producciones

mainstream que contienen una correspondencia relativamente proporcional entre el espectáculo y los vertimientos violentos de la sangre; por eso Paul, el cabecilla de los verdugos, se dirige con cierta frecuencia a la cámara aplicando la entonación y retórica propia de los conductores televisivos para hacer partícipes a sus espectadores (o mejor, cómplices) de un juego que esta vez toca ser tortuoso–. En suma, lo que está en cuestión en los anteriores largometrajes es la pulsión de muerte como prerrogativa siempre de una expectación superior.



Figura 1. James Montgomery Flagg.
Cartel Tío Sam (1916-1917)

Todos estos casos del orden cinematográfico vienen a anclarse en una base histórica, en tanto variaciones del desarrollo de unos acontecimientos inminentes y unas preocupaciones tangibles. Así las cosas, una idea experimental de registro cotidiano había sido puesta en marcha por la televisión estadounidense en 1971, cuando se filmó ininterrumpidamente durante siete meses a una típica familia californiana: los Loud. El proyecto, el cual originalmente constaba de un estudio con otras tres familias más –enmarcadas como *representativas* de los cuatro puntos cardinales de la nación– el cual nunca se llevó a cabo, terminaría siendo reducido por su director, Craig Gilbert,

a doce capítulos de una hora en un documento llamado *An American Family* (1972). En él, se mostraban los problemas domésticos de la referida familia (como la homosexualidad de su hijo Lance) hasta su progresivo desmembramiento (Calvert, 2004:42). El balance general fue “[t]he Louds were viewed as an ‘all too typical but not like us’ or totally atypical and a deliberate misrepresentation of the normal American family” (Graham en Levin, Frohne and Weibel, 2002:443). Curiosamente, en el mismo Estado y en el mismo año cuando se realizó la filmación de los Loud, el Dr. Philip Zimbardo, de la Universidad de Stanford, eligió a veinte voluntarios entre colaboradores y alumnos con el fin de realizar un experimento durante catorce días en los cuales se distribuirían los papeles de presos y celadores en un simulacro de cárcel (ubicada en los sótanos de la Facultad de Medicina). El recinto estaba supervisado de manera continua por un articulado dispositivo de cámaras y micrófonos a fin de estudiar la crisis que de antemano se buscaba generar entre vigilados y vigilantes. La ficción, la cual a veces tiene muy poco que pedirle prestado a la realidad, se alimentaría de esta experiencia para la trama de la novela *Black Box* escrita por Mario Giordano, quien asimismo colaboró en la escritura del guión de la *opera prima* de Olivier Hirschbiegel, el antedicho filme *Das Experiment*. Ambos textos exponían y cuestionaban la eficacia del principio panóptico: la visibilidad total no sólo no garantiza la seguridad total, sino, aunado a situaciones extremas, sirve de poco para refrenar el descontrol y el caos: “[t]he more the state attempts to make its citizens become transparent people and the community a transparent community, the more insecurity is created” (Weibel en Levin, Frohne and Weibel, 2002:214-215).

Como formato televisivo, la influencia más directa de *Gran Hermano* vendría dada por un *docu-show* estadounidense de nombre mordaz, *The Real World*. La producción, emitida por la MTV y estrenada en 1992 –con continuidad hasta la fecha– fue creada a partir de una idea de MaryEllis Bunim y Jon Murria. Durante unas trece semanas, su equipo procede a una filmación permanente –pero con una retransmisión no

interesada por ocultar el proceso de edición– de siete jóvenes quienes habitan, con libertad de entrada y salida, en un *loft* reubicado cada temporada en distintas ciudades.

El conocimiento de la serie estadounidense habría sido irrefutable en la formulación de *Gran Hermano*, pero el propio John de Mol ha mencionado servirse de otras experiencias. Según Cossette Castro, en unas declaraciones realizadas a una publicación semanal brasileña, su idea conserva mucho del fallido proyecto científico *Biosfera 2*: desarrollado en Arizona durante 1991, alcanzó trascendencia mediática cuando se difundió que 8 científicos quedaron confinados durante casi dos años en una esfera de cristal de 12.000 metros cuadrados (2002:49). No es si no a finales de los noventa, cuando el productor holandés decide adecuar la idea a la televisión desarrollando un formato en el cual se recluye y aísla, durante un período de poco más de tres meses, a un grupo de sujetos imperiosamente desconocidos entre sí (cuya casi única diferencia con las *neopersonas* reside en que su ingreso es voluntario).

De acuerdo con los datos de la primera edición, el recinto estaba equipado con 29 cámaras (incluidas las instaladas en las habitaciones, dotadas de rayos infrarrojos para la visión nocturna aunque la edición mutilara las imágenes de sexo) y 60 micrófonos distribuidos por todos los rincones de los 190 metros cuadrados de vivienda y 249 de jardín (Castro, 2002:52). Tales dispositivos captan, de manera permanente, todos los desplazamientos y sonidos que ahí se producen, no por azar, en la edición española, el alegórico logotipo promocional –por la incrustación del objetivo de la cámara en lugar de la espiral, evocador del ojo de *Vertigo* (Hitchcock, 1958) (Figura 2)– consiste en un intimidante globo ocular con una no menos ingente pupila roja, perentoria representación del espectador quien controla todos los movimientos que tienen lugar en el confinamiento. Encarna la mirada desmaterializada y virtual del *ser-para-otro*; Sartre (1972): se actúa, se piensa, se habla –y se propician los conflictos– para el espectador: en suma, se vive *para* la mirada del otro.

Más allá de cualquier tipo de alcances –con tendencia a críticas y condenas–, una de las

constataciones más flagrantes de la estructura de este programa es el replanteo y perfeccionamiento de las aplicaciones del ejercicio panóptico como representación lúdica, mediática, espectacular de la vigilancia carcelaria, cuyo funcionamiento es muy semejante al bíblico.

El espectáculo como vigilancia

Al igual que en el claustro, la prisión, la escuela y el cuartel –formas en las cuales en sí mismas contienen esta modalidad de exilio–, *Gran Hermano* se rige por dispositivos carcelarios semejantes, dentro de los cuales destaca el confinamiento. Desde la misma distribución física, el lugar es, como las fortalezas de Sade, impenetrable. Ubicado en zonas retiradas de los estudios de televisión –Soto del Real, Guadalix de la Sierra–, está destinado a anular todo tipo de comunicación con el mundo exterior. Pero la renuncia también es interior, se suprimen las actividades de formación interior como la lectura (por descontado, de visibilización compleja) porque implican un estado de recogimiento el cual no casa con los fines espectaculares. La privación de libertad es, de este modo, una forma flagrante de vigilancia donde la pena recae directamente sobre el cuerpo, a pesar del atenuante de que se trata de un encierro consentido –mejor, ambicionado– (con la retirada voluntaria de quien y cuando lo solicite) en vista de que a su salida los elegidos tienen la posibilidad de recibir cuantiosos réditos –eventualmente más tentadores que el premio (contratos de participación en programas televisivos y radiofónicos, presentaciones en sitios públicos, etc.)– y una popularidad si bien asegurada, cada vez más efímera: los proféticos quince minutos se amplían, en el mejor de los casos, a varias semanas o meses y, en el peor, a unos cuantos días.

De ello se desprende que son tales condiciones de convivencia las cuales precisamente hacen de este un estado irregular, el simulacro de casa viene a ser el lugar donde se duplica a pequeña escala el sistema penitenciario moderno de inicios del siglo XIX. La pervivencia decimonónica se ha procurado con otras formas, como la sospecha (Català, 1997:84-85) que sobrevuela

en el ambiente. Por algo, uno de los concursantes de la primera edición, promotor de la idea de un pacto a favor de la concordia interna –que evitara las nominaciones y delegara la responsabilidad total de éstas y de las expulsiones en los espectadores– fue incluido, según el balance general de Bueno, en la categoría de *calculador* (2000:23) y manipulador por muchos discursos televisivos paralelos. A raíz de este incidente, Pérez de Silva reconoció que las críticas vertidas en la prensa no tomaron en cuenta la diferencia de contexto –*la solidaridad grupal*– (2000:203), coincidiendo con Bueno, quien en otra parte había escrito, mientras el caso holandés respondía a una competición individual donde se reproducían las pautas capitalistas protestantes (luteranas), en España subyacía una disposición católica la cual, aparentemente, habría intervenido en la formación del aludido pacto (2000:15). La naturaleza del panóptico se funda, ante todo, en la enfatización individual (no hay salvación que sea colectiva) –avenida a los propósitos de la espectacularización televisiva (personalizada)–, así como en el consiguiente desdén de posiciones altruistas. Por un momento, los mismos reclusos habrían llegado a olvidarse de la estructura individualizada del panóptico y de la naturaleza competitiva del programa cuando elucubraron con las posibilidades de destinar el primer premio a una ONG o donarlo a la hija minusválida de una de las confinadas, aun cuando no pasaron de ser sólo intenciones. Al final de cuentas, el urdido eslogan turístico de los años sesenta *Spain is different* no se materializaba más que en una mera (buena) voluntad.

Con el fantasma de la *sublevación* –comparada con la *rebelión en la granja* (Bueno, 2000:15)–, al año siguiente circuló un rumor –cuya veracidad no sería posible verificar, pero tampoco de extrañar– según el cual la productora *Zeppelin* había decidido incluir, para las ediciones siguientes, una modificación en el proceso posterior a la selección de los participantes y previo a la aceptación definitiva donde éstos se negaban contra firma a la formación de un pacto de no nominación. Sin importar su calidad arbitraria, la delación como mecanismo constitutivo del sistema carcelario representa el eje que articula las relaciones estructuradas,

a pesar de –o más bien para que– se minen las relaciones precariamente establecidas. En vista de que a la audiencia le complace (es más, exige) ser testigo tanto de amartelamientos como de desencuentros –prolongados luego a otros escenarios mediáticos–, el interés se centra en la tirantez del ambiente –el cual habitualmente surge tras las primeras nominaciones–. Se trata de la fabricación de una artificiosa atmósfera de tentación y tensión, de instigación al límite de las emociones primordiales, así, los confinados le permitan al espectador erigir empatías y rechazos para procurarle la sensación ilusoria de intervenir en esa realidad expresamente construida para él –desde uno de los elementos básicos que han colaborado a consolidar la fidelización de la expectación, la participación (activa) de las audiencias a través de votaciones telefónicas, las cuales generan la impresión de modificar el curso de los acontecimientos–.

Quizá uno de los elementos contribuyentes a añadir mayor tensión interna es el cumplimiento de las pruebas semanales (a través de la puesta en escena –aun en vigor por el sistema educativo– de una de las técnicas de disciplina propias del siglo XVII: la examinación). Su ejecución, proveniente al igual que las demás órdenes del *superior* o *supervisor* –del director, Roberto Ontiveros, a quien los reclusos apocopan *super* (elemento sustantivado cuyo significado propio, según la Real Academia de la Lengua, puede significar *encima de* o *preeminencia*)–, viene dispuesta por esa voz inmutable cuya indeterminación interpone dominio, jerarquía, superioridad, perfilándolo como una autoridad a la cual los retenidos deben sumisión. Aun cuando sea atribuible a una corporeidad definida, funciona como una voz acusmática; es decir, como una presencia informe la cual no está anclada en una fuente específica ni localizada en un lugar preciso, una amenaza que –como la mirada– acecha en todas partes (Žižek 2002:211) –porque, como lo formulaba Flaubert en una carta de 1875, ese dios invisible y omnipotente habría de ser escuchado por todos pero visto por nadie (en Fanés, 1985:29)–. Consiste, pues en una voz diegética (aunque perteneciente a otro orden de la realidad) la cual se encarga de recalcar la posición

de subordinación de los moradores, desde un tono cortés pero impersonal e imperioso ejerce su control a través de una mirada incesante la cual no admite correspondencias, que desde la arbitrariedad más flagrante, censura, premia y, por supuesto, ordena –desde el alta/voz al que los reclusos acostumbran a responder entornando mecánicamente la mirada hacia lo alto–: la analogía mística es evidente.

Planteada y asumida en este contexto, tal presencia parece ratificar la metáfora del deseo del hombre por mantener la ilusoria presunción de no estar solo, de no haber sido abandonado a su suerte en el mundo; como si se pretendiera cubrir esa actitud religiosa identificada por Freud con la necesidad de amparo infantil y nostalgia por el padre (2004:16-17). El paralelismo religioso va incluso más lejos: dios es inaccesible pero omnipotente, tal y como lo presenta el Nuevo Testamento. Sin embargo, como el dios del Antiguo Testamento, el inspector interviene estratégicamente para asegurarse de que su presencia es reconocida, asegura Whitaker (1999:49) sobre el sentido mesiánico del panóptico de Bentham, inconfesado intertexto en la ejecución del programa. Pero la entidad suprema quien dirige a tan abigarrada agrupación comete, como cualquier otro dios, errores, tolera situaciones de irregularidad de sus tutelados²⁰ y termina haciendo de sus espectadores cómplices de dudosa exculpación.

La asociación religiosa resulta, comoquiera que fuera, inevitable y palmaria, la ubicua *telepantalla* de Orwell compite con el ojo divino. Es una metáfora perteneciente a la historia del imaginario pictórico, como daba constancia el óleo moralizante *Siete pecados mortales* de Hieronymus Bosch (Figura 3), alrededor de cuyos pecados se enmarca, en una suerte de pupila, un Cristo. Su posición es privilegiada, central, con un mensaje estampado a su pie, este alerta *Caue caue dus videt (cuidado, cuidado, dios te ve)* (Figura 4). No mucho después, Jan Provost, en su *Alegoría Sagrada* (Figura 5), haría de esta figuración, antropomórfica y superior por encima de todas las cosas, una fórmula estereotipada por la devoción trasmundana: una especie de proto-vigilancia activada por la mirada divina (Schmidt-Burkhardt en Levin, Frohne

and Weibel, 2002:22). En ella, el ojo divino, antropomorfizado, se enmarca dentro de otro más amplio cuya pupila guarda, en su forma y color, una evocación al sol, el cual a su vez es uno de los símbolos en los cuales, según la tradición psicoanalítica, se ha identificado al padre (vigilante). Así, pues, la analogía se completa y el espectador queda nivelado a la actividad (visual) de su –gran– hermano (Jesucristo), el hijo de dios (quien todo lo ve).

Con el decurso de los tiempos, la posterior mecanización de la visión vendría a secularizar esta



Figura 3. Hieronymus Bosch. *Siete pecados mortales* (1480-1500)

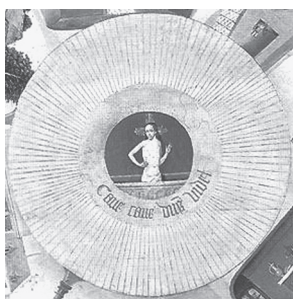


Figura 4. Hieronymus Bosch. *Siete pecados mortales* (1480-1500), detalle



Figura 5. Jan Provost. *Alegoría Sagrada* (hacia 1510)

función simbólica de vigilancia divina delegada en la electrónica. Schmidt-Burkhardt afirma que el fantasma de la ominipresencia de dios, evocado por la concepción cristiana de la vida, se preserva en el estado moderno a través de una compleja maquinaria tecnológica: In this systemic shift from hegemonial gaze to Deus ex machina, God is being replaced as the paradigmatic world observer by increasingly perfected techniques of illustrating the visible and invisible reality (en Levin, Frohne and Weibel, 2002:31). Es un ojo el cual fía su omnipresencia a los espectadores a partir de ese aparato selector electrónico a distancia no casualmente llamado mando o control –el cual alimenta el deseo de poseer la realidad en las manos (Català, 1993:87), como lo formaliza en la literatura Chance Gardiner, el memorable jardinero y televidente obseso de la pluma de Kosinsky, confundido, tras su expatriación del edén, ante una circunstancia intimidante (de un orden no virtual: real)–.

La entidad incorpórea que entonces se manifiesta ante los retenidos suele, como otros dioses, delegar sus funciones más terrenales en una esencia intermediaria, una suerte de δαίμων –una voz más despersonalizada, pero femenina y cálida, quien los asiste e interpela sobre su estado interior (no visibilizado), los persuade a dar cuenta de las justificaciones de sus actos, de sus pensamientos y sus deseos–. La dinámica producida evoca la de un *talk show*, y como tal ofrece asistencia emocional diferenciada desde ese recinto irremisiblemente ligado a la tradición cristiana (basada en el pecado) al cual se le ha dado por nombre *confesionario* –cuya función es propiciar un diálogo de desinhibido interés por el detalle, solazarse en los resquicios más íntimos–. Kristeva considera que la existencia de la práctica de la confesión –primero reservada a los monjes, luego propagada a las regiones celta y francesa, y finalmente extendida, en el siglo XIII, a la población laica– no hace más que cargar el discurso de pecado. Haciéndole llevar ese peso que sólo le confiere la intensidad de la comunicación plena, el testimonio absuelve del pecado y, al mismo tiempo, funda la potencia del discurso (2000:172). El *confesionario* unifica la significación crística –como purgación de la falta– con la espectacular –como subterfugio lo cual demuestra la necesidad de la palabra, lo cual revalida la

constatación de que la visibilidad de los actos no supone una información absoluta–.

Sustituto del *lector mental* el cual reproduce la dinámica sacramental, el requerimiento en este aposento es ineludible, pues, aparte de la carga de tradición religiosa entrañada, la confesión ha sido, como dice Foucault, una de las técnicas altamente valoradas para la producción de lo verdadero (1987:74) –y en este sentido no está de más recordar que el programa se construye como un producto de la categoría del *infoshow*, un *reality*–. La paradoja es que el contacto más íntimo, más personal, viene mediado por una presencia sin rostro ni nombre –interpuesta por un diálogo impersonal con visos de conformarse en monólogo–. El discurso de cada uno de los cautivos es, ante todo, una expresión desde una sensibilidad muchas veces *mea culpa* ante un dios, o mejor, una suerte de vicario la cual ejerce sobre ellos una intermediación la mayor parte de las veces absolutoria, balsámica (*la felix culpa*) –esta, sin abandonar su naturaleza voyeur, en ningún momento deja de posar su mirada en las intimidades ajenas–.

Una vez fuera, esta mirada pasa a integrarse con la de los otros desterrados –de ahí que la auténtica posición ventajosa deriva de la expulsión: como dice Foucault, [I]a visibilidad es una trampa(2000:204)–. La estructura panóptica, pensada expresamente para el modelo disciplinario (carcelario), ha sido adecuada al espectáculo mediático. De hecho, bajo el concepto de Bentham subyacen ciertas reminiscencias teatrales: el panóptico es en sí mismo un espectáculo teatral en beneficio del público, de personas invitadas para observar (Whitaker, 1999:47) –es sabido que el filósofo inglés estaba convencido del valor ejemplar de la publicidad–. Pero en su trasposición al medio espectacular se modifican aspectos como el aislamiento interno –reconvertido en una situación más bien penalizada por la audiencia–. La idea es que para los intereses espectaculares cuenta la interacción –en sus formas más primitivas de afección y/o de choque–, lo cual exige, por ejemplo, que el que se haya convertido en uno de los espacios más íntimos a partir de la Edad Media –la alcoba– sea compartido.

Sobre todo, con los recursos tecnológicos (y económicos) a disposición, el encierro moderno donde la organización confina a los seleccionados se encarga de suplir la artificiosa estructura del siglo XVIII por cámaras y micrófonos y al vigilante único por ese voyeur colectivo quien es la audiencia televisiva (no segmentada, porque la estructura visual incluye también, como se ha destacado, un componente instintivo, connatural, pulsional). Así, mientras el panóptico de Bentham privilegiaba una sola mirada desde un único punto central el cual accedía a una visualidad permanente, el renovado espacio mediático de clausura lo redefine: la mirada se disgrega, se descompone en cada una de las cámaras las cuales retransmiten el acontecer diario y contienen posibilidades de desplegar un voyeurismo más activo en el sentido en lo anunciado por Pérez de Silva, quien no oculta su entusiasmo ante un futuro programa televisivo el cual habría de facilitar, junto con el desarrollo *on line*, una interacción más efectiva con el espectador:

Imagínense poder ejercer realmente como el Gran Hermano, pinchando la cámara que queramos en cada momento, persiguiendo a nuestro personaje favorito del grupo, construyendo nuestra propia experiencia, sabiendo más cosas de los participantes o compararlos con los elegidos en otros países (p 197).

De realizarse este pronóstico, se estaría ante una mirada menos predirigida, más individualizada, más personal.

A fin de escamotear el poder totalizador sustentado por el programa, sus ideólogos han recurrido a un eclecticismo de Žižek sensibilidad democrática –de efectividad, por lo demás, cuestionable como sistema político–: *Gran Hermano* ejecuta la puesta en escena del poder de las audiencias. Empoderado como el nuevo magistrado de la normatividad, es el público televisivo en quien recae el control y la expulsión de los concursantes: la actividad de juzgar, dice Foucault, se ha multiplicado en la medida misma en que se ha difundido el poder normalizador (2000:311), siempre y cuando retribuyan la participación. Así, el resabio del totalitarismo dictatorial –el cual fundaba la organización social de la ficticia, pero cada

vez menos extraña Oceanía– se escamotea bajo el mecanismo autolegitimador del pluralismo democrático (de la sociedad capitalista), donde quien paga (la llamada telefónica) decide y *Tele5* y *Endemol* –junto con *Zeppelin*, propiedades estas dos últimas de Telefónica (Salinas, 2000:18), monopolio de capital privado– ganan. Se calcula que, para la primera edición, el promedio de ingresos en llamadas telefónicas fue de 40 millones de pesetas por semana para un total de cerca de 500 millones (Rendueles, 2000:19).

Conclusiones

Gran Hermano se encarga de ser el espacio performativo de la detención paradójica la cual premia (¿indemniza?) a aquel quien mejor se adecue a la represión. De lo que se trata es de una propuesta implícita de mantenimiento del orden del sistema, de “cierta ‘economía política’ del cuerpo” orientada a su utilidad y docilidad, a su distribución y sumisión (Foucault, 2000:32), porque, contra lo que pueda parecer, *Gran Hermano* es también escuela de conductas.

El propósito original de panóptico de Bentham –el favorecimiento de la reinserción social a partir de los efectos de la internalización de la vigilancia– parcialmente fundado en el precepto weberiano de la racionalidad instrumental (donde todo es susceptible de someterse a la medición) resulta farsante en su versión espectacular, porque en su transcurso se elimina (se castiga) a aquellos reclusos cuyo proceder muestra extravíos –quienes constituyen una expresión no inusual en la compleja estructura del psiquismo humano–. Por su parte, el visionado funciona como un acto de *videoterapia* de sus propios conflictos. Se confirma así la nueva hegemonía de la posmodernidad –la de la audiencia–, aunque tiene su precio, el espectador deja de mirar la televisión para ser mirado por ella.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Calvert, C. (2004) *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Colorado: Westview Press
- Català Domènech, J. M. (1993a). *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.
- Català Domènech, J. M. (1997b). *Elogio de la paranoia*. San Sebastián: Fundación Kutxa.
- Dayan, D. y Katz, E. (1995) *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferrés, J. (1996). *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1987a). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. 14ª Ed. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2000b). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 12ª Ed. Madrid: Siglo XXI.
- Foster, H. (ed.). (1998) *Vision and Visuality (2). Discussions in Contemporary Culture*. Missouri: Dia Art Foundation.
- Freud, S. (1930). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Edición original: Akal, 1989).
- Kristeva, J. (2000). *Poderes de la perversión*. 4ª Ed. México: Siglo XXI.
- Langer, J. (2000). *La televisión sensacionalista*. Barcelona: Paidós.
- Levin, T. Y.; U. Frohne y P. Weibel. (eds.). (2002). *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM Center of Art and Media / The MIT Press.

- McGrath, J. E. (2004). *Loving Big Brother. Performance, Privacy and Surveillance Space*. London – New York: Routledge.
- Mellencamp, P. (ed.).(1990). *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington –Indianapolis–London: Indiana University Press / BFI Publishing, 1990, 307 p.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Pérez de Silva, J.(2000). *La televisión ha muerto*. Barcelona: Gedisa.
- Sánchez Noriega, J. L.(2000). *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas en la opulencia informativa*. 2ª Ed. Madrid: Tecnos.
- Sartre, J. P. (1972). *El ser y la nada*. 3ª Ed. Buenos Aires: Losada.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión*. 2ª Ed. Madrid: Cátedra.
- Walker, J. A. y S. Chaplin.(2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro.
- Whitaker, R.(1999). *El fin de la privacidad*. Barcelona: Paidós.
- Žižek, S. (2002). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Barcelona: Paidós.
- Hemerografía**
- Bueno, G. (2000). *Chimpancés calvinistas y monos católicos*. Interviu (1253): p. 15.
- Cáceres, M. D. (2001). *La mediación comunicativa: el programa Gran Hermano*. Zer (11). 143-166 pp.
- Castro, C. (2002). *La hibridación en el formato y pautas para el análisis de Gran Hermano*. Zer, (13): 45-59 pp.
- Fanés, F. (1985). *Història de l'ull: de Redon a Duchamp*. Saber, (2): 24-33 pp.
- Montero, L. M. (2001). *De la fama al trastero*. Interviu, (1391): 22-25 pp.
- Rendueles, L. (2000). *El gran teléfono: 500 millones paso a paso*. Interviu, (1262): 18-19 pp.
- Salinas, N. (2000). *El negocio de las estrellas de 'Gran Hermano'*. Interviu, (1262): 16-22 pp.
- Filmografía**
- Capra, F. (1941). *Juan Nadie (Meet John Doe)*. Estados Unidos: Warner Bros., blanco y negro, 123 min.
- Evans, M. (2002). *La cámara secreta (My Little Eye)*. Estados Unidos: Universal, color, 93 min.
- Haneke, M. (1997). *Funny Games (Funny Games)*. Austria: Wega Films, color, 103 min.
- Hirschbiegel, O. (2001). *El experimento (Das experiment)*. Alemania: Typhoon Film/ Fanes Film / Senator Filmproduktion / Seven Pictures Film, color, 116 min.
- Hitchcock, A. (1958). *De entre los muertos (Vertigo)*. Estados Unidos: Paramount, color, 122 min.
- Howard, R. (1999). *Ed TV (Ed TV)*. Estados Unidos: Universal, color, 115 min.
- Martínez, P. (2003). *Justicia en directo (Citizen Verdict)*. Estados Unidos: Bauer Martínez Studios / Lucky 7 Productions LLC, color, 97 min.
- Tavernier, B. (1979). *La muerte en directo (Death Watch)*. Francia – Alemania: Selva Little Bear, color, 113 min.
- Weir, P. (1998). *El show de Truman (The Truman Show)*. Estados Unidos: Paramount, color, 103 min.