

## Repensar Gran Hermano 20 años después: la casa como simulacro<sup>1</sup>

Rethinking Big Brother Twenty Years Later:  
The House as Simulacrum

Carolina Sanabria Sing\*

**RESUMEN:** A finales del siglo XX surge un programa televisivo mundialmente revolucionario dentro de los concursos de entretenimiento y mantenido hasta hoy: «Gran hermano». La transparencia que pregona como ideal es consonante con el que caracteriza a la sociedad actual. En este caso, la hiperrealidad que funda el espacio se aprecia en la construcción de réplicas que intentan proponerse como simulacros. Pero el carácter de simulación queda expuesto en su contenido —sus habitantes— y en su continente: los artificios que la rodean, así como en su infraestructura, con el recinto conocido como confesionario que funciona como proveedor de verdad.

**PALABRAS clave:** televisión; representación; transparencia; realidad; sexo.

*LABURPENA:* XX. mende bukaeran, mundu osoko entretenimendu-lehiaketen alorlean iraultzailea izan zen telebista-programa bat agertu zen, eta gaur egunera arte iraun du: “Gran hermano”. Saiok aldarrikatzen zuten gardentasuna bat dator egungo gizartea ezaugarritzen duenarekin. Kasu honetan, espazioaren oinarria den hiper-errealitatea hauteman egin daiteke simulakro gisa proposatu nahi diren erreplikaren eraikuntzan. Hala ere, simulazioaren izaera azaleratu egiten da edukian (biztanleak) eta edukitzean: inguratzeko duten artifizioak nahiz azpiegitura bera, aitorleku gisa ezaugarritzen den gunearen bidez, zeina egia-hornitzaile den.

*HITZ-GAKOAK:* telebista, errepresentazioa, gardentasuna, errealitatea, sexua.

---

<sup>1</sup> Este artículo surgió de un proyecto de investigación en el Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica.

**ABSTRACT:** At the end of the 20th century, a revolutionary television program emerged world-wide within the entertainment competitions and maintained until today: «Big brother». The transparency as an ideal alignes with that which characterizes today's society. In this case, the hyperreality that founds the space is seen in the construction of replicas that try to pose as simulacra. But the character of simulation is exposed in its content —its inhabitants— and in its continent: the artifices that surround it, as well as in its infrastructure, with the enclosure known as a confessional that functions as a truth provider.

**KEYWORDS:** television; representation; transparency; reality; sex.

\* **Correspondencia a:** Carolina Sanabria Sing. Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de investigación (11501-2060 Costa Rica). csanabriacr@yahoo.com  
<http://orcid.org/0000-0003-0066-5179>

**Cómo citar:** Sanabria Sing, Carolina. 2018. Repensar Gran Hermano 20 años después: la casa como simulacro. *Zer*. 23(45). 185-202.  
<https://doi.org/10.1387/zer>.

Recibido: 00 octubre 2018; aceptado: 00 octubre 2018

1137-1102 y 1989-631X / © 2018 UPV/EHU



**Esta obra está bajo una licencia** *Creative Commons Atribución 4.0 Internacional*

## Introducción

Unos pocos meses antes de que culminara el siglo xx tuvo lugar el estreno de un programa holandés que habría de modificar radicalmente la forma de hacer y pensar la televisión: «Gran hermano». España no tardó en adquirir la fórmula, aunque el impacto inicial daría paso a un panorama mediático en la actualidad donde el espacio en cuestión prácticamente alcanza la XX temporada ininterrumpida en emisión, siendo el programa en el país con mayor número de ediciones producidas y emitidas.

Dada la persistencia en la parrilla televisiva a lo largo de casi dos décadas de posteridad, la discusión se propone esta vez desde la infraestructura mediática como simulacro, con las hondas implicaciones que de ahí se derivan: la transparencia y la idea de realidad, en consonancia con el reclamo político y económico hacia el que se dirige la sociedad actual. Así pues, el presente artículo pretende estudiar, a partir de una metodología consistente en una revisión bibliográfica de las publicaciones académicas relacionadas, las particularidades que componen el mencionado espacio televisivo en un estudio de corte semiológico e interdisciplinario. Este enfoque establece una relación a partir de categorías culturales como las nociones de casa e intimidad que se problematizan en relación con conceptos operativos como el de simulacro y realidad de Baudrillard en relación con el panorama mediático, el de la transparencia repensado por Byung-Chul Han indirectamente derivado del panóptico, cuyo referente *foucaultiano* está ligado asimismo con la confesión entendida como productor discursivo de verdad. La pretensión se centra en una reflexión desde otros ángulos de las representaciones sociales y sus corolarios a la luz de este tipo de espacios que se prolongan en los medios.

### 1. Antecedentes

En la historia de la televisión figuran dos géneros básicos —informativos y entretenimiento— que se conjuntan en lo que viene a ser un híbrido al que se conoce como *infotainment* (Prado *et al.*, 1999). Hubo varios acontecimientos mediáticos que funcionaron también como antecedentes directos de «Gran hermano», pero televisivamente los más relevantes fueron dos. El primero fue «An American Family», una serie producida por Craig Gilbert, filmada en California durante siete meses rodada ininterrumpidamente sin guion ni escenografía que no fuera la del hogar de la familia Loud. Estrenado en 1973, constituyó una crónica de la cotidianidad seguida por 20 millones de espectadores (Baudrillard, 2012: 58-59). Al día de hoy el formato se ha renovado y revigorizado en abundantes y exultantes programas de TV realidad de clanes familiares como «Keeping Up with the Kardashians» (2007-).

El otro referente destacado es un par de décadas posterior, «The Real World», un espacio de entretenimiento creado por Mary-Ellis Bunim y Jonathan Murray

para la cadena MTV que se emitió de 1992 a 2013. A diferencia de una familia en el sentido estricto como en el caso del precedente directo de Gilbert, los participantes eran un grupo de 7 u 8 jóvenes entre los 18 y 25 años (el *target* de la población representativa de la audiencia del canal). La dinámica se centraba en la discusión de temas como la sexualidad, la religión, la muerte, pero con los años la producción acentuó aún más la ostentación de la banalidad y la inmadurez.

En ese programa de la cadena MTV, la vivienda empezó siendo un apartamento itinerante en distintas ciudades al que previamente se le habían incorporado cámaras, luces y audífonos. El emplazamiento funcionaba como ambientación narrativa en tanto escenario de acciones que la ficción televisiva ha venido explotando desde las *sit-coms* de los años 60. Pero el que se trate de un piso compartido tiene implicaciones en que se le perciba como dinámico y cambiante (Robertson Wojcik, 2010: 22), sobre todo tratándose de sujetos mayormente jóvenes que comparten un espacio común.<sup>2</sup>

Lo que sobresale de estos dos programas fundacionales es que en ellos se recalca el carácter (*real* y *americano*) de su referente (el mundo y la familia), como constructos ideales que en su intento de representación documental producía el efecto de simulación que conduce a la hiperrealidad. Sin embargo, ni «An American Family» ni «The Real World» fueron pensados como *concursos* de convivencia de la manera en como lo elaboró el *reality show* «Gran hermano» en un panorama renovador en los concursos de la producción televisiva.

Finalmente, la concepción de «Gran hermano» fue producida por el neerlandés John de Mol, propietario de la productora holandesa Endemol Entertainment. En 1997 desarrolló su idea con su propia compañía de producción y en 1999 se produjo su estreno mundial, llegando a emitirse en alrededor de 70 países. Un año después de su estreno se llevó a cabo en España, adquirido por Telefónica y emitido hasta la fecha por la cadena generalista Tele5. El programa en cuestión se desarrolla en un emplazamiento que integra una serie de nociones culturales como intimidad, domesticidad, confort. Estas nociones se relacionan alrededor del concepto de casa, que, como había planteado el historiador Philippe Ariès, es propia de la modernidad y se asienta en la fuerza que deviene de ahí: la individualidad (1962: 392), que se encarga de encumbrar el concurso.

---

<sup>2</sup> Su más cercano referente en la ficción serial se encuentra en la exitosísima serie *Friends* (NBC, 1994-2004) que gira sobre las peripecias de un grupo de adultos jóvenes que conviven en un apartamento urbano.

## 2. Las casas de Gran Hermano

Uno de los rasgos que particularizan el programa está en el acondicionamiento del lugar que semeja una casa. Pero no es una casa al uso: no está pensada como un lugar para vivir, sino un espacio construido *ad hoc* (antes que de un piso de un bloque ya existente, como en el itinerante «The Real World») y por tanto más impersonal que una casa. En España, los emplazamientos del programa han estado situados en dos puntos: las instalaciones centrales de la empresa en Madrid y las de las afueras de Guadalix de la Sierra a partir de la segunda edición,<sup>3</sup> donde se ha habilitado ese espacio del concurso de convivencia para recibir a los concursantes a los que se les ha dado en llamar *habitantes de la casa*. En un primer momento, el lugar estaba rodeado de 60 micrófonos y 29 cámaras camufladas con espejos (Lacalle, 2001: 142), las cuales se aumentaron a casi el doble en la séptima edición: 59.

En realidad, la casa donde aquellos sujetos permanecen durante el lapso del concurso está adosada a otra «casa»: un amplio estudio televisivo que consta de una pequeña recepción del control de visitas, una sala que da acceso a realización, sonido y a la casa misma. Para esa primera edición, el número de trabajadores era cuantitativamente mayor que los concursantes: alrededor de 130 (Lacalle, 2001: 142). En el cuarto de realización se encuentra la sección de redacción, el control de cámaras que se ocupa de nivelar el color de la imagen, un primer operario que maneja todas las cámaras que hay en las paredes dentro de la casa, luego dos realizadores que se encargan de dos programas de los cuatro en total que llevan a cabo y un segundo operario que manipula las cámaras de las paredes. La sala de realización está en comunicación con la de sonido que a la que corresponde subir o bajar el volumen según las tramas que se les indican desde redacción.

Aparte de este estudio, hay otra sección donde las cámaras están robotizadas y se manipulan a distancia desde la sala de control, en una especie de túnel que se extiende por toda la vivienda que se le conoce como *cruz de cámaras* (Lacalle, 2001: 142). Se trata de una zona de pasillo más oscura y silenciosa o una sucesión de corredores de los que, según el periodista Israel Álvarez, sería difícil salir sin un guía (14/02/2012). Así pues, la espectacular casa televisiva no resulta otra cosa que una estructura laberíntica, ya que a lo largo de los corredores se abren más de 100 ventanas y para llegar a ellas se mueven las cámaras montadas sobre trípodes con ruedas.

Por lo demás, esta construcción siempre consta de las estancias básicas que componen una casa, como se viene produciendo desde la primera edición (2000):

---

<sup>3</sup> Solo la primera edición se realizó en la localidad madrileña Soto del Real, pero aunque la cadena no ofreció explicaciones se presume que el cambio estuvo dado en función de la seguridad y el aislamiento.

dormitorios divididos (en algunas ediciones unificados) de acuerdo con el género,<sup>4</sup> cuartos de baño, cocina, comedor y ambientes de esparcimiento, entre ellos el patio con piscina. En alguna ocasión, como en la edición 11 (2009–2019), hubo dos viviendas —una idea tomada de la versión precedente, la 10—, pero una era la *casa verdadera* y la otra era la *casa espía*, hecha de materiales reciclados y más pequeña, con el pasto del jardín también artificial. La *casa espía* acogía a los postulantes los cuales se dedicaban a mirar a los concursantes nominados para prever cuál sería eliminado, con lo que se constituyen como nuevas réplicas del espectador ideal. Era la exacerbación de la simulación, la realidad de la realidad replicada, de la estructura al estilo de una dinámica de *mise en abyme*, cuyos prototipos generan otros casi idénticos.

De la evolución anterior del espacio varias derivaciones que surgen son constantes en el concurso. Por un lado el emplazamiento articula dos magnitudes discordantes, conservando las condiciones precarias típicas de una sociedad primitiva (el sedentarismo que se exagera al inmovilismo, la segregación de los concursantes en grupos para competiciones tribales, la limitación alimenticia así como del agua caliente para la ducha) en el combate estratégico por la supervivencia —todos ligados a la permanencia en la casa—.

La casa de «Gran Hermano» viene a ser propia de una civilización globalizada (de una casa equipada con el sibaritismo de los placeres lúbricos: la piscina, el jacuzzi, el baño sauna, la suite). Sin embargo, no todo es tan idílico y tan ordinario: además de las entradas y salidas, la normativa prohíbe el acceso a cualquier medio y dispositivos impresos, electrónicos y digitales que, por el contrario, son habituales en la cotidianidad actual —lo que contribuye a sellar la paradoja de una sociedad del siglo XXI en relación con la forma de vida primaria más propia de la vida rural del siglo XIX—<sup>5</sup>. Pero tal vez la mayor paradoja es que todo está pensado para que no haya necesidad de salir —en una dirección parecida a la mítica mansión Playboy de Hugh Hefner (Colomina en CCCB, 2016: 105) porque todo su mundo está ahí contenido—.

---

<sup>4</sup> Como en una vuelta a la Edad Media donde los dormitorios eran colectivos, como sostenía Rybczynski; «en el siglo XVI era raro que alguien tuviera una habitación sólo para él» (2009: 30), porque el hecho de que las más jugosas aproximaciones entre los inquilinos se producen en este entorno no deja de ser un potencial espectacular. En efecto, de lo que se trata es de potenciar el morbo y los discursos en programas paralelos del mismo canal en torno a los actos, actitudes y confesiones íntimas de los sujetos en cuestión en un momento de suma intimidad.

<sup>5</sup> Desde ese punto de vista, podría resultar más consonante con el espíritu de otra de las variaciones del exitoso *reality show*, «The Farm» (de la productora sueca Strix en asociación con Endemol). En España se desarrolló por la competencia como «La Granja» (2004, 2005, Antena 3) o «Acorralados» (2011, Antena 3), adecuado a un entorno de la sociedad rural del siglo XIX, donde además los concursantes carecían de otros servicios como agua caliente o luz eléctrica.

La vivienda en «Gran hermano» adquiere no solo el carácter de protección sino de apropiación: aparte de los implementos domésticos de rigor, los concursantes suelen llevar objetos personales como fotografías o recuerdos de cualquier índole de su casa anterior que tienen ante todo una función simbólica que Desmond Morris categorizaba como los *territorios en potencia* (1995). En esa línea, Galmés Cerezo apunta la función de los objetos con los que el sujeto se adueña del espacio, colonizándolo: «Uno de los poderes que atesoramos en nuestras casas es de acumular objetos para darles un significado que nos permita escapar del paso inexorable del tiempo objetivo y sumergirnos, así, en el de la intimidad» (2014: 74). Por tal razón a los concursantes se les permite llevar alguna pequeña pieza personal que en el nuevo contexto de la casa sustitutoria cumple el cometido de una forma de apropiación espacial en el ejercicio de intimidad. Pero esa intimidad en un *reality* no tiene otra forma que representarse sino a partir de su simulación (Ordóñez Díaz, 2005: 54) porque aquella no suele —o mejor, solía entonces— ser objeto de espectáculo.

Por eso, a diferencia del plató televisivo de las series típicas estadounidenses, que simula ser un lugar habitable porque forma parte de la escena dramática, ficticia, la casa de Guadalix está pensada como real en primera instancia para ser habitada por un lapso puntual de algunos pocos meses. Pero más que habitada, su función prioritaria está destinada a la visión, como pondera el eslogan de «Gran hermano, tienes mucho que ver»: la idea que la sustenta es la transparencia física y metafórica. «Esta primacía del ver sobre el saber es fundamental porque le da a la realidad representada un modo de existencia propio y establece con el espectador una relación de adhesión in-mediata (sin mediación)», dice Imbert (1999: 2). No es la comodidad ni el sentido práctico en la vida de sus habitantes, ni su confort y bienestar lo que importa, sino la *visualidad* de los espectadores abocada al mito de la transparencia total. Esta exacerbación por la visibilidad, cada vez más creciente, implica «un intento permanente de simplificación, de reducir las cosas a sus rasgos más atrayentes» (Martín Prada 2018: 17). Pocas veces acaso se piensa tan descomedidamente una casa —aparte de las de excentricidades de diseño como las de Le Corbusier—, que en principio responde a un sentido práctico o estético, no para sus moradores, sino para sus espectadores.

### 3. La casa transparente y la producción del secreto

Si el mundo del siglo XVIII es el del teatro del mundo, en el que el espacio público se parece a un escenario teatral, como dice el filósofo coreano Byung-Chul Han sobre la sociedad occidental, en la modernidad se renuncia cada vez más a esa distancia teatral a favor de lo digital, de la intimidad, animado en última instancia por el ideal de transparencia (2016: 67), que ofrecido a los televidentes como panóptico bajo el presupuesto de que todo es visible, controlable y comprobable.

Este ideal elabora un producto que en su voluntad realista deriva en un hecho hiperreal. La transparencia se articula con una variable que introduce la creación de John de Mol a partir del eje literario en un espectáculo televisivo: la transformación del público en la temible figura homónima de la novela de George Orwell, en el que la audiencia asume la fiscalización de los moradores de la casa, con lo que cada espectador se vuelve un potencial delator, multiplicado en millones de ojos. La pretendida transparencia —que, como ha dicho Han, no supone una equivalencia a la verdad (2016: 79)— postula la consiguiente pérdida de referentes de la que hablaba Baudrillard, donde lo real queda sustituido por las simulaciones:

No se trata en semejante experiencia ni de secreto ni de perversión, sino de una especie de escalofrío de lo real, o de una estética de lo hiperreal, escalofrío de vertiginosa y truculenta exactitud, de distanciamiento y de aumento a la vez, de distorsión de escalas, de una transparencia excesiva (2012: 59).

Los órdenes de simulacros grafican la circulación de signos en tres etapas (falsificaciones, reproducciones y simulaciones), donde dominan y al final terminan reemplazando lo real. Como afirma Imbert, «[d]e la reproducción hemos pasado a la simulación de realidad, y de la mostración realista del mundo, al cómo la televisión es capaz de crear mundos mostrándonos además este proceso de invención de la realidad» (2003: 247). En virtud de la conciencia de exposición, la representación pasa a ser sustituida por la simulación, de lo contrario sus participantes no serían más que actores que recobran sus identidades al final de la representación: «[a]sí es como el *reality* escapa a la paradoja de la representación, sólo para caer en lo que podríamos denominar la paradoja de la simulación», porque «intenta trascender ese juego: ya no más representaciones de la vida diaria que la suplantán y ocultan; mejor mostrarla en su despliegue. Sin embargo, nadie vive su vida diaria con el propósito de mostrarla» (Ordóñez Díaz, 2005: 53). Esta última precisión ha de matizarse: no se supone que las representaciones de la vida cotidiana se pensaran entonces para ser mostradas, al menos para alrededor de la primera década en que empezó el concurso. No obstante, con la emergencia de las redes sociales —empezando por Twitter que se lanzó en 2006, luego Facebook entre 2007 y 2008 e Instagram en 2010—, el panorama mediático dio un cambio sustancial de 360°. En efecto, casi dos décadas después, tal escenario vendría a estar caracterizado «por una atención microscópica a los acontecimientos más banales y cotidianos» (Martín Prada 2018: 26).<sup>6</sup> Es así como la confusión se materializa en la incapacidad de distinguir si las casas por dentro públicas —y por consiguiente, espectaculares— se parecen a las reales o viceversa.

---

<sup>6</sup> Que se ofrecen con desmesura en espacios públicos que no solo contempla a la televisión. En efecto, la expectación se complementa con un seguimiento en la red que permite, como dice Perales Bazo, un mayor control de los concursantes y acontecimientos (2011: 129).

La construcción de la hiperrealidad y el borramiento de toda intención de puesta en escena (Perales Pazos, 2011: 129) interactúan con la transparencia. Esta suprime, como había dejado claro Han, toda traza de negatividad en la sociedad, formalizando una coacción que «nivela al hombre mismo hasta convertirlo en un elemento funcional de un sistema» (2016: 14). Por tanto, en una sociedad donde se encumbra la transparencia como deseable, la extrapolación a la casa resulta a todas luces inconsonante con la idea de intimidad, de privacidad —pues una negatividad del vacío produciría una sociedad sin dicha (Han, 2016: 17)—. El mismo Georg Simmel había planteado como desiderata, hacia finales del siglo XIX e inicios del XX, lo que llamaba «el derecho a guardar el secreto» (1986: 378), mientras que «Gran hermano» parte del supuesto ubicado a las antípodas. Paradójicamente la llamada casa está construida para favorecer el secreto *entre los concursantes*, lo que explica sus amplias dimensiones y variados espacios por donde hay posibilidad física de sobra para formar pequeños grupos espontáneos de concursantes, pero ese secreto fabricado pretende ser develado ahí mismo.

De hecho el secreto, que es lo contrario a la transparencia, no dura mucho, por no decir que se replica casi al instante, mediáticamente (Lacalle, 2001: 167), de modo que resulta impensable que no se propague al menos como especulación. Lo que el lugar en cuestión consigue es generar producción discursiva en todas las direcciones posibles, la cual será reproducida y glosada en los programas paralelos, resúmenes diarios, debates dominicales y la gala semanal donde tiene lugar la expulsión del miembro más votado por el público con base en la directriz de los mencionados espacios germinales. Esa autorreferencialidad a nivel interno funciona como una muestra de lo que a mayor escala resulta el funcionamiento de la televisión, que cumple la máxima de la característica principal de la llamada Neotelevisión según Umberto Eco: que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleotelevisión) del mundo exterior (1999: 151). La casa, con la referencia a sí misma y no a otra realidad es la metáfora de la sociedad actual que mira al aparato en una dinámica *moebiana*.

Los sujetos son por lo general desconocidos entre sí, como los concursantes del programa original estadounidense, pero en la franquicia europea de Endemol el promedio del número duplica el equivalente de la MTV. El hecho de que su composición esté dictaminada por un orden ajeno e invisible dificulta el concepto tradicional de casa, cuya ontología radica no solo en fungir como espacio de protección y albergue, según se dijo, sino de espacio de *desocialización*, de acceso de soledades (Bachelard, 2000: 31) individuales. En cambio, en la casa de «Gran hermano» resulta imposible la permanencia física en aislamiento, sin la compañía de los otros sujetos —a no ser que se esté provisionalmente retirado (en el confesionario)—, pero en esa circunstancia tampoco puede hablarse de apartamiento total. De hecho, el carácter espectacular del programa está ligado al grupo, porque el individuo por sí mismo carece de este valor. Previo a ello, ha habido una selección puntillosa que elige un

conjunto de personalidades contrastantes para dar garantía del choque en los términos dispuestos por la organización, como que siempre y cuando sea verbal y evite confrontaciones de tipo político o religioso. Lo que se privilegia es la discursividad, por encima de todo, con preferencia si tiene lugar en torno al sexo.

Más que sus muros y su acondicionamiento, lo que hace verdaderamente real la casa es su contenido. «El cuerpo, el cuerpo del otro, y ulteriormente el cuerpo de las cosas, del mundo, se constituye en la materia nuclear de todo espectáculo», dicen González Requena y Martín Arias (1994: 9) a propósito del discurso televisivo. El cambio inaugurado por el programa termina por encumbrar a sujetos carentes de atractivo por sus acciones o su linaje de acuerdo con la caracterización de la prensa del corazón, apoteosis del reino de los cualquiera. La elección funciona como un cuidadoso proceso de selección en consonancia con los sujetos que pueblan los programas televisivos desde finales del siglo pasado hasta hoy que son considerados irrelevantes por sí mismos —lo que John Langer llamaba *sujetos no destacables* (2000: 72-74)— que en el caso de la familia Loud, lo que para Baudrillard la convertía en hiperreal era la selección de un clan idílico —típico californiano de un estatus profesional y social por encima de la media con 3 espacios para garaje, 5 hijos blancos— (2012: 59). Pero en «Gran hermano» esa selección opera sobre sujetos postulantes, es decir, no sobre criterios sociológicos, sino sobre subjetividades narcisistas que consienten —más aún, que anhelan— la exhibición continuada, con lo que el programa de de Mol podría ubicarse como la contraparte, en su dinámica de la visión de los espacios, de «Candid Camera». Pero en «Gran hermano», lo doméstico, presentado como apegado a la realidad, adquiere, a través de la mediación televisiva, carácter espectacular y, parafraseando a Imbert, especular.

Claro que esa muestra de un grupo ideal (familiar o fabricado) siempre se resquebraja, como llegó a constatarse con el hecho de que durante la producción del programa la familia atravesara una crisis que acelerara su ruptura: los padres se divorciaron al terminar el documental y el hijo mayor declaró públicamente su condición gay, ambas fisuras irreparables al concepto convencional de familia. Paradójicamente un impacto de ese tipo venía a ser deseable para el concurso, por lo que de una manera ciertamente equivalente viene a operar la selección de concursantes, que para la primera edición del concurso, la periodista que fungía como conductora del programa, Mercedes Milà, definió como «perfectos representantes de la clase media española» en el día del estreno de la primera temporada. Como no podía ser de otro modo, la muestra resultó tan hiperreal como los Loud, derivado en el hecho (convenientemente noticioso) de que para esa edición inaugural dos participantes femininas fueron señaladas por haber ejercido la prostitución y por tal razón debieron abandonar el programa. Es probable que en ese momento el equipo de producción descubriera la importancia del *casting*, que tarde o temprano se develaría como fórmula esencial en el pretendido experimento sociológico según la propia Milà. Por eso, tal vez a partir de la segunda edición, la elección es más cerebral y estratégica-

mente calculadora en función de la espectacularización (Sanabria, 2011: 223), a saber, con personalidades, condiciones y sexualidades que rozan la excentricidad aunque sin caer en la ilicitud y que se prestan, se exhiben para ser comentadas. Como se dijo, «Gran hermano» es ante todo, incluso antes que el sexo y la intimidad, un concurso de la palabra, del discurso.

### 3.1. LA VOZ ACUSMÁTICA

Como lugar de producción discursiva funciona una dinámica de voces en la estructura del programa, aunque esta aparente polifonía más que nunca sigue siendo monoglosica y por descontado tecnocrática, como caracteriza a las sociedades mediáticas del orbe (Zeledón Cambronero, 1994). Primero que todo, el programa se funda en la circulación de discursos a lo interno del espacio. Sin embargo, no se puede pasar por alto la existencia de esa palabra articulada de una fuente no procedente de ninguno de los moradores que resuena en todos los espacios. Es una voz *acusmática*, según el término acuñado por Pierre Schaeffer en referencia a aquella que se oye el sonido sin ver su causa, es decir, exacerbando la escucha casual privada de la vista (en Chion, 1993: 30) y especialmente es un recurso explotado en el cine de terror. De igual modo, en el programa no interesa identificar la fuente por ninguno de los medios, visual o auditivo. Vendría a ser una variante de la novela de Eric Blair, que identifica al insondable personaje del Gran hermano con la voz y la imagen proyectadas, pero en el programa televisivo la concordancia es más sutil o menos refleja porque como se dijo, la función de la vigilancia se delega en la audiencia, es decir, se desdobra.

Siendo de esperar porque no se trata del género de ficción de terror, en «Gran hermano» el carácter conminatorio de una voz que no se corporaliza llega a ser naturalizada como parte de la cotidianidad de la casa. La extrañeza se matiza por la habituación a su presencia que otorga la repetición constante que la hace parte de la cotidianidad.<sup>7</sup> Lo anterior no significa que esa voz no deja de entrañar autoridad, extrañeza que ha sido normalizada. En efecto, los concursantes obedecen sin chistar, con sometimiento evidente, prueba de lo cual es que cuando son compelidos, entornan automáticamente la mirada hacia lo alto —preeminencia que se traslada al acto lingüístico, pues se le refiere como *súper*—, en una dinámica propia de regímenes totalitarios como el estalinista que subyacen a la novela de Orwell. En ese sentido, la representación se presenta como un juego inocente, la simulación es voluntariamente asumida, la amenaza de eliminación los concierne por igual y cualquiera

---

<sup>7</sup> Como recurso, la voz sin fuente perceptible ha sido especialmente utilizado en filmes narrativos de intriga o terror con la introducción de personajes asociados a situaciones anómalas que amenazan con alterar el orden hasta que finalmente con su aparición se produce la llamada *desacustomización* de la voz donde se alcanza a visualizar la fuente temible de emisión.

puede ser el próximo eliminado que lo regresará a la masa indiferenciada, a partir de lo cual Ordóñez Díaz plantea una analogía de contraste, a saber, mientras que en la dictadura totalitaria es preciso simular para sobrevivir, en el *reality* es preciso sobrevivir para simular (2005: 56).

La condición superior de la mencionada voz se antoja de especial evocación de la voz acusmática del Dr. Mabuse (*Das testament des Dr Mabuse*, 1933) de Fritz Lang en la que ese recurso expresivo y humano llega a ser empleado como instrumento mecanizado despersonalizado. Y por haberse independizado del campo diegético, es decir, por estar fuera —o por encima— de las relaciones cotidianas propias de la casa, la voz del *súper* se encuentra como la de Mabuse, en una posición distanciada y por tanto de privilegio (Morris, 1995): es omnisciente, omnipotente y omnipresente.

La diferencia con respecto a la mirada es que como voz se remite a una fuente personal con nombre y apellidos, pero no necesariamente le corresponde una o varias fisonomías, como la de Roberto Ontiveros, Pepa Álvaro y Floren Abad. Evidentemente ninguna de las voces de los *súper* están lejos de exudar el dejo siniestro y taxativo de la voz metálica en el discurso repetitivo tras la grabadora de la cortina de quien se hace pasar por el diabólico Mabuse. En todo caso no importa, prueba de lo cual es que no suelen ser sujetos que figuren con la misma intensidad que los presentadores o concursantes. Es una instancia que remite a lo que formulaba Flaubert en una carta de 1875, esto es, a ese dios invisible y omnipotente que habría de ser escuchado por todos pero visto por nadie (en Fanés, 1985: 29).

### 3.2. LA HABITACIÓN ÍNTIMA

La visualidad total que despliega la casa a través de su arquitectura y artilugios no es íntegra si no se considera la dimensión íntima de los sujetos que alberga, evidenciada no solo a través de las relaciones entre los mismos concursantes. Como en la novela, también se busca extraer esa verdad a través de otros medios, como el llamado *confesionario*, donde ante la mencionada voz de autoridad los concursantes son convocados a mostrar su interior. Consiste en una forma, según Foucault, de autenticar el discurso verdadero que es capaz de formular sobre sí mismo o que se obliga a formular (1989: 74). Con este recinto, la configuración del espacio acentúa la idea de la individualidad elevada a absoluto según se llegó a gestar en la mentalidad moderna.

Lo mismo que la sala de expulsión pero de mayor importancia porque los concursantes acuden más cantidad de veces, el *confesionario* es un espacio diseñado *ad hoc*: Lacalle sostiene que se trata de la dependencia más importante de la casa:

una pequeña habitación insonorizada, compuesta únicamente por una cámara y un sillón, donde los concursantes dialogaban con los invisibles psicólogos

del programa (cuya asistencia requerían a título voluntario e individual), con su redactor de seguimiento o con el director de «Gran hermano» (2001: 148).

La sala conserva un estilo austero y viene manteniéndose con un cuadro, un sofá unipersonal con uno o varios cojines carmín con forma de corazón, ubicado frontalmente a la cámara, que queda fuera de marco. Este último elemento no es azaroso: la conversación suele girar en torno a sus afecciones y a la sexualidad en relación sobre todo con los demás participantes, lo que por cierto hace de la casa un espacio esencialmente endógeno. Una vez ahí convocado, el concursante sabe que tiene que tomar asiento y dar réplica a las preguntas que el *súper* o las psicólogas le formulen, casi siempre bajo condiciones de instigación.

Esta habitación es lo que distingue a la casa del programa de las casas habituales y la aproxima más a un diseño conventual, si cabe. Se trata de un austero recinto donde tiene lugar la mayor producción discursiva que sirve para nutrir al programa mismo y a los espacios paralelos. Históricamente puede tener su referencia en el aposento más recóndito e íntimo que los griegos llamaban *thalamos*. De nombre extraído del lenguaje luterano, el llamado confesionario viene a funcionar como una reproducción pagana del habitáculo de los templos, donde el sujeto no puede ver directamente a su confesor sino intuir su presencia y escuchar una voz —la del *súper*, los psicólogos o el redactor personal— y, de esta manera, orienta la actitud de los concursantes en momentos determinados (Menéndez Menéndez 2002: 237). Esta vez la rejilla se ve sustituida por la tecnología, porque la diferencia es que el discurso se mantiene fuera del acceso de los otros concursantes, donde lo ahí comentado acostumbra tener que ver con la situación emocional *actual* del concursante. Lo que ocurre es que el mismo término resulta descaradamente anfibológico, ya que la conversación, que trata siempre sobre la intimidad del confesado, se da a conocer a todo el público televidente que en ocasiones excede a otros medios, con la única y *provisional* excepción de los demás compañeros que en ese momento fungen como contrincantes y que sin duda provocará diferencias. El concepto, más que la habitación misma, es fundamental en programas televisivos contemporáneos en general que implican la participación de concursantes.<sup>8</sup>

De esta manera, se lleva a la espectacularidad y a la cotidianidad los procedimientos para satisfacer ese deseo por el sexo a través de la confesión, que durante

---

<sup>8</sup> Fuera de «Gran hermano», en otros *reality shows*, la habitación física en la que se recluyen los participantes se descorporiza y de estar diegéticamente encuadrada —siempre desde su inmaterialidad— en la habitación o confesionario, la voz pasa a *offscreen*. En el resultado final de la edición, desaparece como tal pero mantiene el control de la discursividad del sujeto. En efecto, la edición de estos programas no puede dejar de prescindir de este pilar, y lo hace con la incorporación de la figura del sujeto en cuestión desde un plano medio con comentarios en ese momento sobre el flujo narrativo que se está presentando.

mucho tiempo hasta el siglo xvi, como dice Foucault, había permanecido encastrada en la práctica de la penitencia (1989: 79, 85). Por un lado, lo expresado en el confesionario suele hacerse equivaler con el discurso verdadero y por eso su edición suele ocupar un lugar medular y hasta determinante en la emisión de los programas, sean galas, resúmenes diarios o debates. Por otro lado, la dinámica actualiza la sociedad de la revelación del siglo xviii en las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau que asocia la transparencia a la verdad de corazón pero no como imperativo moral, sino que aspira a la atención y al provecho máximos (Han, 2016:85-86). La verdad de «Gran hermano» es una asociada a lo económico, a la lógica de la utilidad.

El programa promete una fruición intrínseca en torno al tema del sexo en los dos sentidos que propone Foucault, a saber, como interrogatorio —propriadamente en esa habitación— y problematización (1989: 89) —en el resto, incluidos los programas paralelos—, donde el espectador se alinea con el *súper* (de nuevo, con el Gran hermano) en la petición de la verdad de su secreto, tanto del concursante como en última instancia de la audiencia. En esta producción de verdad sobre los resquicios más íntimos, se tiene, como sostiene el filósofo francés, la creación colateral de placeres intrínsecos:

placer en la verdad del placer, placer en saberla, en exponerla, en descubrirla, en fascinarse al verla, al decirla, al cautivar y capturar a los otros con ella, al confiarla secretamente, al desenmascararla con astucia; placer específico en el discurso verdadero sobre el placer (1989: 89).

El confesionario entronca además con esos pequeños santuarios engañosos en el corazón de la vivienda y al mismo tiempo diferenciados, como los *studioli* renacentistas referidos por Baudrillard (2012: 32-34) que consistían en gabinetes que funcionaban básicamente como lugares íntimos de estudio a partir del siglo xviii y los libros ahí contenidos no eran sino patrimonio doméstico, todo lo cual representaba una de las formas más puras de intimidad (Echeverría, 1999: 42). Y en medio de las espaciosas habitaciones rodeadas de placeres meramente lúbricos que contiene la casa se encuentra este pequeño y austero recinto diferenciado (que comparte con el moderno confesionario de la casa de «Gran hermano» el hecho de espacio limitado y desprovisto de ventanas, como corresponde a los rincones privados, de recogimiento). Es ahí donde tiene lugar la producción del secreto que no tardará en salir a luz. Es probable que la fórmula repetida e ininterrumpida del programa a lo largo de dos décadas encuentre su respuesta a la incógnita de su existencia y mantenimiento en la producción de verdad que le proporciona al espectador una sensación de dominio y conocimiento por encima de las pequeñas criaturas.

«Gran Hermano» formaliza, normaliza y actualiza un nuevo tipo de confesión mediática que se ha generalizado en la televisión, donde el presentador hace las veces de inquisidor moderno, que lleva a sus audiencias a victimizar o encumbrar al

individuo (concurante) en cuestión. En la Edad Media la confesión funcionó acompañada de tortura para arrancar la verdad, y con el paso del tiempo ha llegado a ser espontánea o impuesta por algún imperativo, por lo general asociada con lo religioso pero de derivaciones sutiles en otras áreas: «La más desarmada ternura, así como el más sangriento de los poderes, necesitan de la confesión. El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión» (Foucault, 1989: 75).

#### 4. Cierre

Aunque se proponga lo contrario, la casa dista de ser una vivienda común y corriente. En primer lugar, por la naturaleza hiperreal de los sujetos que la habitan. Por lo general suelen ser adultos jóvenes que no se reúnen en ese espacio por otra razón más que por la obligatoriedad de las normas del concurso durante el lapso estipulado que le merecerá al ganador un premio importante. Además, la dinámica del concurso les obliga a permanecer ahí, sin salir para visitar a sus familiares o amigos ni para trabajar —en un contrato que les asigna una mensualidad por el tiempo ahí destinado— porque el concepto de trabajo —así como el de estudio— está excluido. Ello forma parte del mismo simulacro, que asimismo oculta la ausencia de trabajo, en una línea semejante a la propuesta por Baudrillard en su concepción del funcionamiento de las sociedades modernas (2012: 57). Todo el tiempo se dedica al ocio que deriva en aburrimiento —de quien habita y de quien mira—, porque ya se sabe que la cotidianidad riñe con la espectacularidad y el *reality show* no es más que un oxímoron.

En segundo lugar, porque la zona está rodeada de micrófonos y cámaras, tanto fijas como móviles, en todos los recintos, lo que ofrece la promesa de transparencia, aparte de la infraestructura paralela. En realidad esa mentada transparencia resulta una ilusión, porque como había dicho André Bazin, la imagen visual —a la que se sumaría el registro acústico también— ofrece pruebas, pero estas no constituyen *la* prueba (1990: 44). El nexa indicativo especialmente propio del género documental al que «Gran hermano» se acerca, si se quiere, no es infalible, depende de inferencias y hasta de eventuales manipulaciones: «el mismo film suele estar concebido como una conferencia ilustrada donde la presencia o la palabra del conferenciante-testigo completan y autentifican la imagen» (1990: 44), había sostenido el teórico francés a propósito del documental *Scott of the Antarctic* (1911-1912) de Charles Frend. La imagen (visual, acústica) no es nunca su propia garantía ni ofrece comprobante seguro.

Y en tercer lugar y tal vez más importante, porque existe esa estancia —fundamental en el programa— que no suele haber en ninguna casa en la actualidad —que sí en cambio tienen las iglesias católicas y conventos— que, a partir de mecanismos que evidencian la limitación de la visibilidad total como la extracción del discurso por la confesión, en una suerte de introspección dirigida —propiciada e insistida— abocada a lo no visible.

El elemento medular que pone en cuestión la condición real de la casa —hiperreal, más real que cualquier otra, donde cobra «alucinante parecido de lo real consigo mismo» (Baudrillard, 2012: 53)— es la *mediación*, como corresponde a las prácticas contemporáneas de interacción donde medie una pantalla. La particularidad de esta casa es que se ha construido no tanto para vivir como para ser vista —a través, eso sí, de la televisión, es decir, de la pantalla al igual que su referente literario—. De ahí que el programa resulte enteramente consonante con una sociedad obsesionada con la transparencia y lo que supone —la eliminación de cualquier traza de negatividad—, aunque en los inquilinos temporales procuren exaltarse las conductas que están a las antípodas y se hayan dado casos de expulsión.

De todas formas, la casa y el concepto de intimidad —propio de la modernidad— conducen a la supresión simple de la humanidad y al paroxismo de la subjetividad: concebida plenamente como independiente, compuesta por mitos e ilusiones del individuo que potencian los *mass media*. No en vano el ganador es quien se impone ante los demás y queda solo en la casa, la cual pierde el sentido de albergue y protección inicial para ser espacio interminable de confrontaciones y acercamientos, propiciados a partir de la tensión de las circunstancias materiales. En ese momento, el espectáculo ha terminado.

Como simulación, la casa duplica el referente y al en este proceso de conversión en hiperreal paradójicamente conduce a un alejamiento de la realidad. Lo que pretende es convencer al espectador de que en condiciones tan atípicas, tan irregulares de convivencia, cualquiera puede hacer vida cotidiana rodeado de micrófonos y cámaras en esa infraestructura como si estuviera en su propio domicilio. Junto con la mediación, el distanciamiento de la casa con la realidad se evidencia en recursos lógicos de la construcción que se complementan entre sí, como la voz acusmática o el confesionario, que constituye la mayor diferencia con respecto al concepto consensuado de casa. Destaca ese pequeño recinto es ante todo un lugar de *reproducción* de placer y de discurso, porque se sigue partiendo de ese estadio anterior del signo que refiere a la teleología de la verdad y el secreto. Pero no se basta con eso: en tanto «Gran hermano» involucra o más bien parte de la visualidad, no deja de remitir al estadio de la *simulación*, como signo que ha perdido su referente, porque la vida que alberga y que se propone tan idílica nunca ha existido como tal ni llegará a existir, aunque así se pretenda. En eso consiste su auténtica naturaleza.

## 5. Referencias bibliográficas

- Álvarez, I. (2012). La cruz de cámaras de Gran hermano: las arterias del *reality*, *20 minutos*, Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/1307406/0/gran-hermano/cruz-de-camaras/casa-secretos//#xtor=AD-15&xts=467263>

- Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood*. Nueva York: Knopf.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- (2014). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) (2016). *1.000 m<sup>2</sup> de deseo. Arquitectura y sexualidad*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Gabinete de prensa y comunicación de la Diputación de Barcelona.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Echeverría, J. (1999). *Cosmopolitas domésticos*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Fanés, F. (1985). Història de l'ull: de Redon a Duchamp, *Saber*, (2), 24-33.
- Foucault, M. (1989). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Galmés Cerezo, A. (2014). *Morar. Arte y experiencia de la condición doméstica*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- González Requena, J. y Martín Arias, L. (1994). El texto televisivo, *Signos. Teoría y práctica de la educación*, 12, 4-13.
- Han, B-C. (2016). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016.
- Imbert, G. (1999). La hipervisibilidad televisiva: nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos, *Textos de las I Jornadas sobre televisión*. Recuperado de <https://www.um.es/tic/LECTURAS%20FCI-II/FCI-II%20tema2textocomplementario2.pdf>
- (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Lacalle, C. (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Langer, J. (2000). *La televisión sensacionalista*. Barcelona: Paidós.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal.
- Menéndez Menéndez, I. (2002). La vida en directo o la falacia de Gran Hermano: la representación dramática en el post-reality televisivo. *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 11, 229-238.
- Morris, D. (1995). *El animal humano (The Human Animal)*. Reino Unido: BBC.
- Ordóñez Díaz, L. (2005). La realidad simulada. Una crítica del reality show. *Análisis político*, 54, 49-62.
- Perales Bazo, F. (2011). La realidad mediatizada: el reality show. *Comunicación*, 9, 1, 120-131.
- Prado, E. et al. (1999). El fenómeno Infoshow: la realidad está ahí fuera, *área Cinco, Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, (6), 197-210.
- Sanabria, C. (2011). *Contemplación de lo íntimo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Simmel, G. (1986). *Sociología 1. Estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza.

- Robertson Wojcik, P. (2010). *The Apartment Plot*. Durham & London: Duke University Press.
- Rybczynski, W. (2009). *La casa. Historia de una idea*. Donostia: Nerea.
- Zeledón Cambrero, M. (1994). *Semiótica y vida cotidiana*. San José, Costa Rica: Alma máter.