

PREVIOUSLY ON

State of Play: buenos tiempos para la conspiración**Rubén Romero Santos****Introducción**

El título completo de *State of Play* es *State of Play, series 1*. No hay una “series 2”. El 8 de mayo, cuando todavía no se había estrenado la serie, la BBC propuso a su creador, el guionista Paul Abbott, una nueva entrega (Deans, 2003a). Hasta la fecha, dicho proyecto no se ha llevado a cabo, lo que nos dice mucho de lo coyuntural de su gestación. De la misma manera, cabe preguntarse por qué la BBC tenía tanto interés en renovar un producto que todavía no se había presentado en público. Cuando lo hizo, su éxito fue bastante relativo. El día de su estreno, la noche del 18 de mayo de 2003, *State of Play* obtuvo 5,2 millones de espectadores, frente a los 8,4 millones del líder de esa noche, la serie criminal *Blue Murder*, en ITV1 (Deans, 2003b). En su desenlace, el 22 de junio, logró 5 millones de espectadores y un share del 23%, derrotada, en esta ocasión, por la reposición del filme de la franquicia Bond *El mañana nunca muere*, en ITV1, con 6,8 millones y un share del 35% (Deans, 2003c). Sin embargo, su segundo capítulo, emitido en adelanto por el canal de Freeview (el equivalente a nuestra TDT) BBC4, sí que tuvo una audiencia más que notable: 500.000 espectadores decidieron seguir la miniserie en la plataforma digital, la mayor hasta la fecha desde que BBC4 inició sus emisiones en marzo de 2002. Una cifra más que considerable si se tiene en cuenta que hasta entonces, los programas estrella de dicha cadena, como *Horizons* o *Great Britons*, apenas sí llegaban a los 30.000 espectadores (Deans, 2003b).

Muy diferente fue la recepción de una crítica que, en su mayoría, se mostró entusiasmada con la miniserie. Así, Gareth McLean en *The Guardian* afirmaba al respecto: “si puedes contar las buenas series de los últimos años con los dedos de ambas manos, es el momento de que te crezca un nuevo dedo”; Paul Hoggart, en *The Times*, resaltaba: “posee un turbulento dinamismo creíble y adictivo”; y James Walton, de *The Daily Telegraph*, aunque mostraba sus reparos acerca del “lado doméstico y humano”, reconocía que “es suficientemente buena como para esperar que no caiga [en ese defecto] y estad seguros de que la próxima semana estaré frente al televisor para comprobarlo” (Deans, 2003b). Curiosamente, en todas las críticas se hace hincapié en el trabajo como guionista de Paul Abbott, siguiendo así la tradición británica de análisis televisivo centrada en el guionista como autor. A este respecto, no conviene olvidar que el director de la serie fue David Yates, célebre hoy por haberse ocupado de la franquicia más rentable de la historia: Harry Potter. Yates se hizo cargo de la adaptación de Rowling en *Harry Potter y la Orden del Fénix* (2007) quinta entrega de la saga, y desde entonces ha filmado *El misterio del príncipe* (2009) y las dos aventuras finales *Las reliquias de la muerte. Parte 1 y Parte 2* (2010 y 2011, respectivamente).

El prestigio también llegó de la mano de diferentes galardones. La lista es una heterogénea mezcla que demuestra el aprecio tanto por el fondo como por la forma. En el mercado doméstico, fue nominada a 7 premios BAFTA, y se alzó con tres de ellos: Actor (Bill Nighy, por su papel como

el director de diario Cameron Foster), Montaje (Mark Day) y Sonido (Hokin, Hilliker, McFee y Boxshall); la Asociación de Periodistas Británicos le concedió el premio al Mejor Actor (de nuevo Nighy) y al Mejor Guión (Paul Abbott); la de Directores, reconoció el trabajo de David Yates; la Royal Television le otorgó el premio a la Mejor Ficción, al Mejor Guión (Paul Abbott) y a la Mejor Iluminación (Chris Seager). En el mercado internacional, también recogió un buen puñado de galardones: Premio Edgard Allan Poe a la mejor miniserie en EE UU, hecho que se repetiría en el Banff canadiense y en el Festival de Colonia alemán; y Ninfa de Oro al Mejor Guión en Montecarlo. Pero también, y quizás el más importante reconocimiento, fue su emisión en otros países no anglosajones, como fueron Finlandia, Noruega, Suecia, Dinamarca, Canadá o Francia, lugar en el que tuvo un éxito especialmente notable, siendo emitida por el canal Jimmy (2005) y repuesta por Arte (2008).

Con el tiempo, el prestigio de *State of Play* no ha hecho sino crecer. Robin Nelson decidió titular su obra sobre la ficción británica contemporánea con su nombre (*State of Play: Contemporary "High-end" TV Drama*). En 2008 se estrenó su adaptación cinematográfica, dirigida por Kevin McDonald y protagonizada por dos miembros del *star system* hollywoodiense como los oscarizados Russell Crowe y Ben Affleck. Todavía el pasado año, sin ir más lejos, ha formado parte del festival organizado por el British Film Institute, titulado *Second Coming. The Rebirth of TV Drama*, que ha seleccionado lo mejor de la década.

El contexto de producción: La BBC del siglo XXI

A principios del milenio, la cadena de televisión pública BBC vivía momentos críticos. En su revisión de la década, Mark Duguid afirma que, a pesar de ser un periodo fértil, “la ficción luchaba para mantener su estatus en un panorama televisivo en constante mutación, con las cadenas (y las audiencias) favoreciendo cada vez más los formatos ‘reality’” (Duguid, 2010). En el caso concreto de la BBC, no se trataba únicamente de una cuestión de géneros, también había un frente tecnológico y empresarial. La renovación de la Carta de la BBC en 1996, hecha según criterios thatcheristas y bajo el conocido como *Informe Peacock* (1986) abogaba por la libertad de elección del espectador y sostenía que “en la era digital del ‘amplio espectro’ había poca o ninguna necesidad de una emisora pública financiada por un impuesto regresivo como el canon” (Smith, 2000: 162). Grosso modo, la carta otorgaba la licencia para la televisión por satélite a Sky y de la TDT a ITV (ambas de pago). En abril de 2002, ITV se declaraba en bancarrota con unas pérdidas de 1.000 millones de libras. Había perdido “la batalla de la televisión” con el todopoderoso magnate Rupert Murdoch, propietario de Sky y dueño de los derechos de gran parte de los programas que emitía ITV. Ahora bien, como la implantación de la TDT había fracasado, el gobierno se volvió hacia la BBC “para dirigir el paso a la televisión digital en el Reino Unido y para hacer que el ‘apagado’ analógico fuera una opción política realista” (Íbid: 163). En octubre de 2002, la TDT británica fue relanzada como servicio gratuito ofreciendo cerca de 30 canales bajo el estandarte de Freeview, una iniciativa dirigida por la BBC que incluía también BSkyB y Crown Castle. Freeview era una oportunidad única para demostrar que el canon (y por ende, la BBC), por más que lo negara el *Informe Peacock*, todavía tenía

razón de ser. A pesar del rápido éxito de Freeview, el 18 de mayo, cuando se estrenó *State of Play*, cerca de 6 millones de hogares británicos recibían la televisión digital a través de Sky Digital que seguía disponiendo de mucho más capital que la televisión pública, con lo que la BBC no podía competir en las pujas por las series extranjeras. No es de extrañar, pues, que las dos series norteamericanas “políticas” más exitosas del periodo, *El Ala Oeste de la Casa Blanca* y *24*, fueran emitidas por Sky1 (la BBC perdió los derechos de emisión de esta última a partir de la segunda temporada). A la BBC no le quedaba más remedio que producir sus propias ficciones para dotar de contenidos a sus nuevos canales. Este contexto explica, así mismo, por qué, con la salvedad del primer y último episodio, el grueso de la serie fue estrenada en la BBC4 (canal de TDT) antes que en BBC1.

Como quiera que Jane Tranter fue la responsable directa de encargar a Paul Abbott la redacción de *State of Play* (Deans, 2000b), debemos detenernos en su figura. Cuando fue nombrada Programadora de Ficción (Head of Drama), Tranter venía avalada por un buen puñado de exitosas producciones y, lo más importante, de lo más eclécticas. Mientras que *David Copperfield* o *All the King's Men* explotaban “la marca BBC” normalmente asociada a adaptaciones literarias y/o de época (el conocido género *heritage*), otras resultaban mucho más contemporáneas: la multipremiada *Warriors* versaba sobre la vida de los soldados británicos en Bosnia, y *Pure Wickedness* hablaba del adulterio en un Londres actual. El inicio de esta última es sintomático de lo que la BBC probablemente quería que hiciera Tranter al designarla para el cargo: los títulos de crédito se suceden al ritmo del *I've Got You Babe*, de UB40 y Chrissie Hynde, para dar paso a una mujer caminando por el Londres del momento. Nada que ver, desde luego, con Dickens, Austen y demás. Por si quedaba alguna duda, el día de su nombramiento Jane Tranter dejó claras sus líneas maestras en declaraciones recogidas por *The Guardian*: “Hay que fijarse en las series que han hecho grande a la BBC: *Z Cars*, *Edge of Darkness*, los primeros *Bergeracs*, *Boys from the Blackstuff* [...] (Influencias) que yo llamo ‘retro-modernas’: debemos analizar lo mejor que hemos producido para mejorar lo que hagamos ahora”. (Brown: 2000)

Nótese la presencia en esta lista de dos series como *Edge of Darkness* y *Boys from the Blackstuff*. desde presupuestos completamente diferentes (el “eco-thriller” y el realismo social), ambas eran altamente críticas con la política neoliberal de Margaret Thatcher. Algo que parecía haberse perdido con el tiempo. Los dirigentes y partidos en el poder habían cambiado, y el reflejo del laborismo durante el primer mandato de Blair había sido, según recoge Duguid (2010), “prácticamente inexistente”, pero todo eso estaba a punto de cambiar. La BBC anunció en un comunicado de prensa, con fecha de 28 de mayo de 2002, la producción (ya bajo el mandato de Tranter) de cuatro importantes series políticas. A saber: *The Project* (escrita por Leigh Jackson y dirigida por Peter Kosmininsky) que, según la cadena versa sobre “la ascensión al poder del Nuevo Laborismo”; *Jeffrey Archer. The Truth is a Satire* (a cargo de Guy Jenkin) sobre el político *tory*; *The Key*, de Donna Franceschild, sobre el movimiento obrero en Escocia y... *State of Play* (BBC: 2002).

El contexto político: La Tercera Vía

McCaffrey: ¡Encabezas el nuevo amanecer de la democracia, no jodas!

Collins: ¡Eso es exactamente lo que hago!

McCaffrey: ¡Bastardo prepotente!

State of Play. Capítulo 1.

En su estudio sobre *Edge of Darkness*, relevante por compartir formato (miniserie) y género (*thriller* conspirativo) con *State of Play*, John Caughie (2007: 30) argumenta que “el estatus de clasicismo se otorga a textos que hablan especialmente del momento en el que han sido realizados, permitiéndonos acceder a una historia que va más allá de la evolución de la televisión o de sus formas”. En este apartado intentaremos justificar el porqué, así como *Edge of Darkness* está íntimamente ligado al Thatcherismo, lo mismo puede decirse de *State of Play* y el Nuevo Laborismo.

Pierre Bourdieu, en un artículo incendiario publicado en 2000, identificaba al Reino Unido de la época con “ese caballo de Troya con dos cabezas, una política y la otra intelectual, en la dualidad de Tony Blair y Anthony Giddens, “teórico” autoproclamado de la “tercera vía” (‘La nouvelle vulgate planétaire’, 2000). La Tercera Vía, el Nuevo Laborismo, propugnaba un nuevo centrismo situado entre el thatcherismo y el viejo socialismo y capaz de superar ambas o, en sus propias palabras “un camino de renovación y éxito para la moderna democracia social” (Blair, 1998). Blair presentó la Tercera Vía como un “Modelo para el siglo XXI”, con promesas que calaron en la población del tipo “trabajo para los que puedan trabajar” y “seguridad para aquellos que no pueden”.

El personaje de Stephen Collins (interpretado por David Morrissey) encarna a la nueva hornada de políticos nacidos bajo este modelo: joven, idealista, podríamos incluso hilar más fino en la comparación: tanto Collins como Blair tienen hijos adolescentes con problemas de alcoholismo (Louis en la ficción, Euan en la vida real), están imbuidos de cierta “pureza” o “candidez” política al no ser de Londres y no haber sido intoxicados por el ambiente burocrático de la capital, iniciaron su carrera en 1994 (la serie se estrenó en 2003 y en el capítulo 3, Cal McCaffrey nos hace saber que conoce a Collins, “desde hacer nueve años”) y su programa político pasa por mejorar “escuela, sanidad y seguridad”. Este último punto fue especialmente polémico. Los políticos de la Tercera Vía eran amantes de los eslóganes fáciles de recordar y definitivos, siendo uno de los que más irritaban a los votantes de izquierda el que decía: “seremos duros con el crimen y con las causas del mismo”, sentencia pronunciada por Tony Blair en 1994. Para Duguid (2009: 48), dicha frase “era astuta y pomposa ya que, a la vez que proporcionaba seguridad a los miembros de su propio partido, que veían el crimen como un problema fundamentalmente relacionado con la pobreza, la desigualdad y la miseria, también sugería que las víctimas del crimen (la mayoría de ellos, igualmente desfavorecidos y pobres) merecían ser protegidos”. El trabajo de Duguid versa sobre la serie *Cracker*, y los sentimientos de indignación que albergaba el guionista Jimmy McGovern por lo que el autor define como “la criminalización de la clase

obrero” (Íbid: 49). Resulta relevante, sin embargo, porque Paul Abbott, amén de trabajar con McGovern en *Cracker* (produjo la segunda temporada y escribió tres guiones de la tercera), compartía con su colega un mismo extracto social (muy humilde y familia numerosa), una misma procedencia (norte de Inglaterra) y un mismo interés por un retrato de la clase obrera “idealizado” en el ejercicio de su profesión (*The Lakes* y *Hillsborough* en el caso de McGovern; *Linda Green* y, muy especialmente, *Clocking Off* en el caso de Abbott).

El mensaje sobre inseguridad ciudadana se centraba en un mayor control de los adolescentes. En *La Tercera Vía, una democracia social moderna*, un artículo firmado por Tony Blair que apareció en numerosos diarios en 1998 y que pretendía condensar su pensamiento, este punto quedaba diáfano: “La Tercera Vía persigue la consolidación de un nuevo equilibrio entre derechos y deberes no sólo en la esfera del sistema de protección social, sino también desde un tratamiento más riguroso de la delincuencia juvenil, y un énfasis mucho mayor en los deberes de los padres” (Blair, 1998). “Tratamiento riguroso de la delincuencia juvenil” y “ser duros con el crimen y con las causas que lo producen”... En último término, *State of Play* puede entenderse como una negación de dicho planteamiento: el viaje que realiza un crimen común (un pequeño hurto del descuidero Kelvin Staggs, de color para más añadidura) a la más alta esfera del poder británico: la Cámara de los Comunes. De hecho, el montaje en paralelo de los cinco primeros minutos de la serie relaciona estos dos espacios de manera impecable.



Capítulo 1. Escena 1. El viaje del crimen: de un callejón del centro de Londres a la Cámara de los Comunes.

La lucha por la Verdad como protagonista

El contexto en el que se desarrolla la trama de *State of Play* son las relaciones entre el poder político y la prensa. Que Paul Abbott eligiera para su crítica del Nuevo Laborismo dicho terreno de juego no es para nada casual. El día de la renuncia al cargo de Tony Blair, el 8 de julio de 2008, Andrew Marr escribió en la BBC: “el Nuevo Laborismo ha sido el gobierno más obsesionado por los medios de comunicación que ha tenido Reino Unido en los tiempos modernos” (Marr, 2008).

Blair llegó al poder en 1997 con una victoria jamás vista. Tras 18 años en la oposición, los laboristas lograron 179 diputados, el mayor número desde el Gobierno Nacional de 1935 y el mejor resultado en la historia del partido. Los analistas dedujeron que gran parte de su victoria se debía a cómo habían desarrollado su campaña. El director de prensa de la misma, Peter Mandelson, ex trabajador de la BBC, fue el hombre clave ya que “cualquier historia del Partido Laborista estaría incompleta sin él y fue el primero en Reino Unido en ser apodado ‘spin doctor’”

PREVIOUSLY ON

(Esser, 2000: 220). El término 'spin doctor' fue acuñado por en un editorial del *New York Times* tras un debate entre Reagan y Mondale (Andrews: 2006, 31), pero no recibiría su significado actual hasta Mandelson, quien fue descrito por William Ress-Mogg en *The Times* como “el mayor 'spin doctor' desde Goebbels” (31 de marzo de 1997) y “el segundo hombre más poderoso de Reino Unido” por *Sunday Telegraph* (16 de marzo de 1997, ambos titulares recogidos en en Esser, 2000: 220). Mandelson cayó en desgracia al poco de llegar al poder por dos escándalos prácticamente sucesivos, lo que puso de relieve la importancia de un tercer hombre, también fundamental en la política comunicativa del Nuevo Laborismo: Alastair Campbell. Si Mandelson tenía un pasado televisivo, Campbell provenía del mundo de los tabloides, concretamente del *Daily Mirror*. Su trabajo fue fundamental para que Tony Blair obtuviera el apoyo, jamás logrado por un líder laborista con anterioridad, de la mayoría de la prensa diaria y, especialmente, de la sensacionalista. Según Esser (2000: 219), 6 de los 10 diarios nacionales mostraron su apoyo a Blair, lo que suponía un total de 21,6 millones de lectores en comparación con los 10,6 que apoyaron a John Major. Era una cifra apabullante que demostraba que prensa y política (por lo menos laborista) nunca habían estado tan de la mano. “Gracias a los contactos de Campbell con los tabloides, los artículos firmados por Tony Blair se convirtieron en habituales en diarios como *The Sun* o *News of the World*”. Un hecho todavía más destacable si cabe ya que “ambos diarios tenían una larga tradición de derechas y pertenecían a Rupert Murdoch” (Íbid: 220).



Periodismo frente a política: la redacción del Herald prepara su exclusiva mientras los asesores de George Fergus, en la clandestinidad de una habitación de hotel, ultiman su respuesta.

No parece pues, casual, que en *State of Play* cada vez que se nombra un tabloide se haga con desconfianza. Los ejemplos son numerosos: empezando por el primer capítulo cuando, tras volver de vacaciones, la mesa de redacción valora la posibilidad de publicar la muerte de la colaboradora de Stephens, a lo que McCaffrey objeta: “¿Hemos reducido el formato del diario mientras yo estaba de vacaciones?”, en alusión peyorativa al tipo de noticias tratadas por la prensa sensacionalista; al visitar a la familia Stagg, ante la ira de estos por la información publicada acerca de la muerte de Kelvin, se defiende: “no soy de ese diario”; Helen Preger, la experta en política, aborda a Anne Collins ofreciéndole su ayuda “antes de que los tabloides la hagan papilla” (cap. 2). Cameron acusa al Inspector Bell de inculto y “lector de la tercera página del diario”, donde *The Sun* pone una foto erótica.



La prensa sensacionalista frente a la de calidad: los lloros de Collins en un tabloide (Daily Mirror) y la página en blanco censurada de The Herald.

Tras la victoria, Campbell se convirtió en un personaje terriblemente popular en su papel de Secretario de Comunicación. “Los corresponsales políticos lo acusaron en repetidas ocasiones de engañarlos en reuniones con *lobbys* y conferencias de prensa” (Esser, 2000: 221). Algo que también recogen otros autores, que recogen la práctica habitual de Campbell de introducir noticias, *below the line*: “el *kite flying* (colocación de historias a través de determinados periodistas) y *throwing out the bodies* (emisión de malas noticias cuando lo más probable es que los periodistas estén ocupados con otras nuevas)”. (Smith, 2010: 159).

Algunas de las actividades más reprobables de Andrew Nichols, el ‘spin doctor’ de la serie, interpretado por Michael Feast, son sospechosamente similares a las desarrolladas por Campbell. En una biografía no autorizada de Alastair Campbell escrita por Peter Osborne (2004), se nos narra cómo, cuando el matrimonio del Ministro de Asuntos Exteriores Robin Cook entró en crisis, Campbell le llamó para comunicarle que debía elegir entre su mujer y su amante para evitar que el asunto se descontrolara en la prensa. Esta invasión por parte del ‘spin doctor’ de la esfera privada del político queda meridianamente reflejada en la escena en la que, tras conocerse la muerte de Sonia Baker, Andrew Nichols se pone en contacto con la mujer de Collins, Anne, para comunicarle la noticia antes de que lo haga su propio marido y “salvaguardar el trabajo de la Comisión”.

Ubicuo y omnipotente a lo largo de toda la serie, Nichols es el auténtico villano de la misma, la encarnación de la mentira, de la falacia comunicativa laborista. A menudo lo vemos en un segundo plano, fuera de poco, pero siempre presente. Tras conocerse la noticia de la muerte de Sonia Baker, aparece en el despacho de Collins. Sin mirarlo, el político le afea a su secretaria el haberle hecho saber a Nichols lo sucedido: “Se lo has contado a él antes de contármelo con mí”; tampoco hay que ser especialmente severo con la secretaria, Nichols parece saberlo todo antes de que suceda, como la exclusiva que va a publicar el *Mail* acerca de que Collins pensaba dejar a su mujer (cap. 2) antes de que vaya a imprenta. Buena parte de su información la debe a sus fenomenales contactos: así, en el cuarto episodio, promete al Ministro de Energía “poner a alguien a husmear en *The Herald*”; tras la violenta discusión con Collins del mismo episodio, le lanza una pregunta en forma de amenaza: “¿¡Quieres saber lo que yo sé!?”, para después exclamar: “¡¡Yo soy el limpiador!!”... Aunque lo cierto es que está pluriempleado: hace las veces de abogado cuando Stephen Collins es interrogado por la policía (cap. 3); y es el encargado de

abrir la puerta máxima del poder, la del número 10 de Downing Street al mismísimo Ministro de Energía (cap. 4)



El 'spin doctor' Andrew Wilson. La reencarnación del "Gran Hermano": "¿¡Quieres saber lo que yo sé!?"

El personaje de Nichols no es el único encargado de introducir comentarios sobre la situación política del momento, que se filtra en cada escena, en sutiles y a veces imperceptibles frases. Para justificar un desembolso a todas luces excesivo, McCaffrey ironiza: "¿De los tíos que construyeron el Dome? ¡No me jodas!" (cap. 1); Collins asiste ensimismado en sus pensamientos a una sesión de los Comunes cuyo ruido de fondo es el problema de la vivienda y la especulación (cap. 2), o a otra en la que se habla de los fondos para servicios sociales (cap. 5). Pero, probablemente, la referencia más evidente al primer mandato de Blair tenga que ver con el petróleo.

Sangre por petróleo

Para alguien tan preocupado por la opinión y la imagen pública como el Gobierno de Blair, las encuestas sobre popularidad eran fundamentales. Durante su primer mandato, su peor momento se debió a "la crisis de la gasolina" durante el verano de 2000 (Murphy y Foggo, 2000). Un grupo "relativamente pequeño" (Hetherington y Denny, 2000) de piquetes bloqueó el país como protesta por el aumento del precio del combustible. Cuando la policía controló las estaciones de servicio, las compañías petroleras "no las suplieron de suministro" (Íbid). Los protagonistas de *State of Play* parecen no dejar de hacer referencia a este suceso. Así, en el cuarto episodio, Collins confiesa a McCaffrey sobre su labor en la Comisión de Energía: "Nadie quería que pasara lo mismo que en EE UU, con la industria del petróleo decidiendo qué gobierno cae o permanece". En el quinto capítulo, tras una violenta discusión entre Collins y Wilson, en la que el primero golpea al segundo, este le dice:

Wilson: El informe de la Comisión de Energía es más importante que vosotros dos.

Collins: Solo pondrá firmes a las petroleras.

Wilson: Poner firme a las petroleras es poner firme al gobierno.

George Fergus, Ministro de Energía encarnado por James Laurenson, comparte la opinión de Wilson poco después, cuando cuenta a Collins que "Sabemos por experiencia que no se juega con la industria petrolera [...] Tuvimos una crisis energética que casi nos costó el gobierno".

A nivel visual, la gasolina está igualmente presente durante toda la serie. En el audiocomentario del piloto, David Yates remarca el que la redacción de *The Herald* esté rodeada de cristaleras “por donde no dejan de pasar coches”. Pero va más allá. Todos los personajes importantes de la trama aparecen, en un momento u otro, en el interior de un automóvil. Los coches se convierten, según las necesidades, en confesionarios, en lugares donde amar o, como en el caso de Siegler, donde morir. No es de extrañar que la última imagen que veamos de Collins sea, precisamente, subiendo a un coche de la policía.



El automóvil como espacio de revelación y confesión... y como herramienta de muerte en el caso de Richard Siegler.

Acerca del género: el ‘thriller’ conspirativo

State of Play es un *thriller* conspirativo. Al menos, así lo publicitó la BBC. A pesar de ello, como afirma Nelson, la trama se inicia dentro del género criminal (Nelson, 2007: 201). “*State of Play* es en un principio un ‘quién lo hizo’, un *thriller* político sobre la misteriosa muerte de una joven”. La fallecida es Sonia Baker, miembro del equipo del parlamentario Stephen Collins, presidente de la Comisión de Energía que está a punto de publicar un informe vinculante sobre la política medioambiental de las petroleras. Sin embargo, pronto el ‘quién’, pasa a ser menos importante que el ‘por qué’ (de hecho, el asesino muere justo en el ecuador de la trama, en el tercer capítulo). La respuesta a esta última pregunta se desarrollará en una estructura multitrama que dará origen al “*thriller* conspirativo”.

Género en auge en los últimos tiempos, el principal problema para el análisis televisivo del *thriller* de conspiración tiene que ver con la herencia que la sociología ha dejado en el mismo. Así como el *western* siempre se relacionará con “la frontera”, o “la conquista de la naturaleza”, las asociaciones del *thriller* conspirativo son más peyorativas. Resulta imposible hablar de “teorías de la conspiración” sin referirnos al influyente ensayo de Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, escrito en 1964, en el ambiente inmediatamente posterior a la Caza de Brujas y cuyo adjetivo en el título ya rebela parte de su contenido. Del mismo modo, existe un argumento de autoridad contra las teorías de la conspiración: el recelo que despertó en alguien tan prestigioso como Karl Popper. En *La sociedad abierta y sus enemigos*, el filósofo austriaco afirmaba que la teoría conspirativa era “el resultado típico de la secularización de una superstición religiosa” y la definía como “la teoría equivocada de que todo lo que ocurre

en la sociedad –especialmente los sucesos que, como la guerra, la desocupación, la pobreza, la escasez, etc., por regla general no gustan a la gente– es resultado directo del designio de algunos individuos y grupos poderosos” (Popper, 1992: 280). El pensador no negaba la existencia de las conspiraciones, pero su crítica, así como su idea, ampliamente extendida, de que a través de ella sólo se llegaba al totalitarismo, realmente creó escuela. Fredric Jameson ha ido más allá en el desarrollo de esta visión. Como señala Mason, para Jameson, la teoría conspirativa “es el mapa cognitivo del pobre en la era postmoderna; es la imagen degradada de la lógica total del capitalismo último, un intento desesperado por representar el sistema de este último” (Mason, 2002: 40).

Quizá quienes mejor han resumido la influencia de Jameson y Popper en el estudio del *thriller* conspirativo han sido Wexler y Havers:

El tratamiento de la conspiración como narrativa dramática y social plasma, de dos maneras diferentes pero interrelacionadas, el nexo entre la conspiración y los grupos de tensión. Por un lado, en la tradición postmodernista (Geddes, 2001; Harvey, 1990; Jameson, 1991; Rengger, 1996), la explicación conspirativa se presenta como una manera poco ortodoxa de dotar de sentido a la realidad, que ayuda a los ciudadanos a aprehender la naturaleza fragmentada de la vida social en tiempos de incertidumbres impredecibles. Por el otro, basado en una tradición proveniente del estudio psicológico de la paranoia (Marcus, 1999; Pipes, 1999; Robins & Post, 1997; Wulff, 1987), con raíces en la noción del “estilo paranoico” de Hofstadter, se apunta a la conspiración como una narración paranoica adaptada a un contexto cultural propicio (‘Conspiracy, a dramaturgical explanation’, 2002).

En el terreno audiovisual, podemos situar el nacimiento del *thriller* de conspiraciones moderno en la década los 70: “Facilitado por fenómenos contemporáneos como el escándalo del Watergate, la desilusión que siguió a Vietnam y el escepticismo cada vez mayor del público hacia el informe de la Comisión Warren [...] El ciclo de *thriller* de conspiraciones reflejó la tendencia del periodo a interiorizar el foco de la paranoia política contra las instituciones fundamentales de los Estados Unidos” (Rubin: 2000, 185).

Si los 70 fueron campo abonado para las teorías conspirativas, el inicio del milenio en Reino Unido no le iba a la zaga. Existía una mezcla de hechos conocidos por la opinión pública internacional, como la “paranoica” crisis de “las vacas locas”; las amistades de Blair con el magnate de la fórmula 1 Bernie Ecclestone; y, por encima de todo “la Guerra al Terror” en la que Reino Unido se alió con EE UU; y otras domésticas, como la intención de Blair de cambiar a dos presidentes laboristas de sendas comisiones del parlamento en contra de la opinión de su propio partido, el despilfarro en la construcción del Dome, o la dimisión del político Stephen Byers y de su ‘spin doctor’, Jo Moore, tras descubrirse que este último había enviado un e-mail alabando la oportunidad del atentado de las Torres Gemelas ya que “serviría para tapar otros asuntos” (polémica que, dicho sea de paso, volvió a poner de relieve el excesivo protagonismo de estos peculiares asesores).

Desde un punto de vista televisivo el *thriller* conspirativo era muy bien visto en Reino Unido, ya que “El Watergate, y sus reverberaciones en el cine, establecieron no sólo una narrativa de

conspiración e investigación sino también un tono de paranoia en el que el poder es ‘rizomático’, una red de intereses en los que no se puede identificar una sola fuente, y en la que la revelación de lo oculto significa conectar cabos aparentemente sueltos. Es esta forma narrativa y tono la que se convirtieron en géneros, instituyendo un género del thriller que se estableció en cine y televisión, convirtiéndose en un hito de la ficción de calidad, desde *Tinker, Taylor, Soldier, Spy* a *Spooks*”. (Caughie, 2007: 73). De nuevo, como en los ejemplos anteriores, el *thriller* conspirativo es un intento de racionalizar la paranoia, por definición irracional. Eso sí, Caughie introduce un concepto importante, la concepción rizomática del género. En el mismo sentido, y aplicándolo a nuestro objeto de estudio, Robin Nelson (2007: 201) identifica hasta cuatro estratos sociales interconectados en *State of Play*: “Se mueve entre los reinos de las comunidades negras urbanas y marginales, los grandes negocios (las multinacionales del petróleo), los ambientes de clase media londinense de la redacción de un diario (algo así como *The Guardian*), las zonas residenciales de Manchester donde se desarrolla el drama de la desmembración familiar y el interior sagrado de la Cámara de los Comunes”. Tal vez fuera interesante también apuntar el de la intelectualidad, representada por dos académicas: la “experta independiente” Profesora Tate (Madeleine Potter), en el capítulo 2 y la ex profesora de Dan y actual miembro del lobby Warner-Schloss Susan Sagattcheam (Susie Porter), en el capítulo 4, ambas atractivas e inteligentes profesionales a sueldo de la multinacional petrolera U-Ex y, por tanto, cómplices del poder económico.



Belleza y currículum académico al servicio de las multinacionales: la experta independiente Tate y la ex profesora y miembro del lobby Warner-Schloss, Susan.

Cuando se estrenó por primera vez en BBC America, el crítico de *The New York Times* escribió que “era injusto considerar a *State of Play* como la versión inglesa de *24*” (Stanley: 2004). Sin embargo, el hecho de que la compararan con las aventuras de Jack Bauer, puede servirnos como punto de partida para analizar las similitudes y diferencias entre una y otra. Por empezar con las primeras, desde el minuto uno hay una intención por parte de los creadores de producir, a través de la forma, un ritmo trepidante similar al de la serie de Fox: no existe cartelera, y el espectador debe enfrentarse *ab ovo* con un diálogo contextualizador de cada episodio durante tres minutos antes de que aparezca, por espacio de unos breves segundos, el título de lo que está viendo: “*State of Play by Paul Abbott*”.

La primera secuencia de la serie reúne dos recursos formales que se repetirán durante el resto

de episodios: el montaje en paralelo (en este caso, de la persecución de Kelvin Stagg y la llegada a su oficina de Stephen Collins), y el empleo de la ‘cámara al hombro’. El montaje en paralelo servirá para despertar las habilidades deductivas del espectador, que debe atar los cabos al mismo tiempo que los periodistas, que suelen llevar dos investigaciones independientes por capítulo (por ejemplo: las conversaciones con Dominic Foy y Richard Siegler). La cámara al hombro era una técnica muy popular en la época tras el empleo que de ella realizó Paul Greengrass en *Bloody Sunday* (2002), curiosamente, el director que iba a “reinventar” la forma del *thriller* conspirativo en su tratamiento de la saga Bourne; se emplea en persecuciones, interrogatorios y, muy especialmente, para reflejar los movimientos de los periodistas por la redacción del *The Herald*, normalmente a la carrera por exigencias de un guión que, desde luego, no les da respiro. Y es que Abbott trufa todo la serie de *cliffhangers*, doblando su presencia mediante la hibridación de dos géneros: el *thriller* (la investigación periodística propiamente dicha) y, de manera más sorprendente, la *soap opera* (las sorpresas en las relaciones humanas de los protagonistas).

La conspiración de *State of Play* debe ser puesta al descubierto por un grupo de periodistas. Caughie considera como factor decisivo en el auge del género la propia dinámica de la profesión:

Gran parte del aumento de las teorías conspirativas se debe al cambio en el papel de la prensa, a su ‘pérdida de respeto’ y la competencia por el lector tras la postguerra. El drama de la exclusiva, la comprensión de complejas relaciones en las noticias de primera plana y el interés de los diarios por mantener las historias vivas el mayor tiempo posible –en concreto, la serialización de la exclusiva que atrape al lector– pone en juego un conflicto de intereses: el interés de los ‘conspiradores’ por ocultar y el del ‘periodismo de investigación’ por la revelación noticia a noticia. Esta lucha entre prensa y política será, precisamente, la que se encuentre en el corazón, y sea maravillosamente plasmada, en la serie conspirativa para la BBC de Paul Abbott, *State of Play* (Caughie, 2007: 72).

El *cliffhanger* muta así en “exclusiva” más revelada que publicada, hasta el punto de que el propio periodista Cal McCaffrey se convierte en noticia cuando es encarcelado al final del segundo episodio. El mejor ejemplo del empleo narrativo del periodismo como vehículo de suspense lo tenemos en el capítulo 5: empieza y acaba con Cameron Foster intentando publicar el reportaje en el que la plantilla de *The Herald* ha estado trabajando durante los cuatro episodios anteriores, sin que el espectador sepa nunca si va a tener éxito o no. A diferencia de los tabloides, el periodismo “serio” que enarbola *The Herald* no puede publicar la noticia hasta que no tenga la completa seguridad de que sus suposiciones son ciertas. Y, cuando la tenga, se deberá enfrentar a las presiones empresariales. Del mismo modo que no sabemos cuándo se descubrirá el misterio detrás del asesinato de Sonia Baker, también desconocemos si dicha revelación podrá ser publicada. Un momento de alta tensión ilustra este aspecto: la reunión en la que esa especie de socios de Rupert Murdoch que es Bob Coutts, presidente de Media Group, avisa a Cameron Foster de que está yendo demasiado lejos y, mientras se pasa calderilla de una mano a otra afirma: “no podemos molestar al gobierno cuando va a conceder las licencias de radio. Es un mal momento”.

Martin Rubin, hablando del cine, ha argumentado que “el thriller puede ser conceptualizado

como un “metagénero” que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares” (Rubin, 2000: 12). En televisión, dicha característica es todavía mayor debido a que la propia naturaleza del medio tiende a “la hibridación” (Turner, 2003: 8). En el caso que nos ocupa, el thriller queda teñido con el inefable color de la popular *soap opera*.

La mezcla de géneros fue un hallazgo feliz que tenía que ver con el talento de Abbott y con su propio pasado. El creador ya había comprobado, junto a Jimmy McGovern, la validez de los códigos narrativos de la *soap opera* en otros géneros, concretamente el crimen, en *Cracker*. Hablando de la generación de Paul Abbott, Duguid nos dice: “los escritores que llegaron a la televisión desde principios de los años 80 en adelante tuvieron que buscar oportunidades en otros lugares (por la desaparición del formato ‘the single play’). Cada vez más, no procedían de dramas antológicos sino de formas más populares: la televisión para niños y, especialmente, las *soap operas*” (Duguid: 2009, 10). Con 24 años, Abbott fue el ‘script editor’ más joven del buque insignia de las *soap operas*, *Coronation Street*, y esa influencia es claramente visible en su trabajo en *State of Play*. Estilísticamente, tanto el *thriller* como la *soap opera* buscan el realismo, a través del estilo documental (McCarthy, 2001: 64), potenciado aquí por la citada ‘cámara al hombro’ y por el deseo de retratar a los personajes en lugares habituales de la *soap opera*, como pueden ser los interiores domésticos (hay un completo repertorio de cocinas) o los pubs. Como en el *thriller*, en la *soap opera* el *cliffhanger* es un elemento esencial, y Abbott lo exprime hasta sus últimas consecuencias en el triángulo amoroso entre Collins, McCaffrey y la mujer del primero, pero también en la revelación de la paternidad de Cameron, el embarazo de la difunta Sonia Baker, o la homosexualidad de Syd... temas todos ellos propios de la *soap opera* más convencional pero que combinados con el *thriller* mantienen al espectador en constante tensión.



Escenas de soap opera: el triángulo amoroso y la relación padre e hijo.

Un ejemplo típico de lo comentado anteriormente lo tenemos en la secuencia con la que se inicia el tercer capítulo: Cal McCaffrey está en comisaría, donde se ve sometido a un durísimo interrogatorio (que sirve de recordatorio de los capítulos anteriores y lanzamiento de nuevas dudas), por parte del Inspector Bell (Philip Glenister), para cuyas preguntas sólo tiene una respuesta “tengo derecho a una llamada”, cuando finalmente se le permite usar el teléfono, lo hace para dejar un mensaje amoroso en el buzón de voz de Anne Collins: en cinco minutos y en una misma secuencia, se lanzan las tramas del *thriller* y de la *soap opera* que estructurarán todo el capítulo. Otro ejemplo similar puede verse al final del segundo capítulo: la consumación del

adulterio de Anne Collins con Cal McCaffrey (en un nuevo montaje en paralelo en el que vemos a Stephen Collins explicándose a sus hijos), proveerá al periodista de una pista fundamental: la carta anónima recibida por Anne en la que se detallaba la infidelidad de su marido y que permite a los periodistas llegar hasta Dominic Foy.

Por último, existe otro elemento característico de la *soap opera* que se funde con el *thriller* en *State of Play* y tiene que ver con el protagonismo de la serie. Obviamente, el peso de la trama recae sobre Cal McCaffrey (interpretado por John Simm). Poco sabemos de su pasado: trabajó en la campaña para que Stephen Collins llegara al Parlamento... y poco más. Por los carteles revolucionarios que decoran su casa sabemos que es de izquierdas, posible razón del enfriamiento de su relación con Collins. No considera al político su amigo, pero sí que quiere creerlo. En un momento dado, llega a afirmar que fue muy fácil llevarlo hasta el Parlamento: "Porque la gente quería confiar en ti" (Cap. 5). No es el único: Abbott juega con el espectador en este sentido. A pesar de que desde el principio, cuando confiesa su adulterio, sabemos que Collins es un mentiroso, sentimos empatía hacia él porque creemos que su destino está regido por fuerzas superiores y poderosas, por el Mal encarnado por una multinacional petrolera. Lo vemos atrapado, al borde de la desesperación, lloros, humillado, traicionado por su mejor amigo, su mujer, su secretaria y su partido. Mientras Collins es una versión sui generis del "falso culpable" hitchcockiano, McCaffrey es, a menudo, más antipático que el político: desprecia a sus compañeros, antepone la exclusiva a la seguridad de su compañera Della Smith y está a punto de enviar el trabajo de la redacción al garete por su relación personal con Anne Collins. Collins y McCaffrey son dos caras de la misma moneda: Anne Collins lo verbalizará en el último episodio: "sois dos guisantes pegados en el fondo de una lata", pero algo habíamos intuido con anterioridad: Cameron le plantea la misma pregunta a McCaffrey sobre Anne que él le hizo a Collins sobre Sonia: "¿es sólo sexo o hay algo más?". Sin embargo, nos equivocáramos si atribuyéramos a McCaffrey el papel de "protagonista".



Collins, acosado: encerrado en espacios claustrofóbicos, es a la vez objeto y sujeto de la conspiración.

A diferencia del *thriller* convencional pongamos por caso de *24* (si algo así puede decirse), en *State of Play* el héroe no es individual, sino que se trata de un colectivo que es algo más: una comunidad. "Para las *soap operas* británicas, especialmente en el caso de *Eastenders* y *Coronation Street*, la extensión de las relaciones familiares en la comunidad es muy importante, ya que permite permanecer unidos a un grupo de personas que, de otra manera, estaría dividido por conflictos de edad, sexo y clase" (Geraghty, 1999: 84). La redacción de *The Herald* está

PREVIOUSLY ON

formada por un grupo heterogéneo en lo profesional (corresponsales políticos, de sucesos, expertos informáticos, becarios, *free lance*...) y lo personal (mezcla de razas, de condiciones sexuales y de procedencias, como demuestra el marcadísimo acento escocés del personaje de Della Smith interpretado por Kelly MacDonald). Las relaciones que se establecen entre ellos distan mucho de ser idílicas (McCaffrey rechaza la colaboración de otros compañeros, celoso de su exclusiva), y sus métodos no son para nada ejemplares: emplean la manipulación, el chantaje, y la amenaza. Incluso la policía se muestra impotente ante sus artimañas: “No somos como vosotros –le objeta el Inspector Bell a Della en el capítulo 4–. Nosotros tenemos que justificar nuestros actos”. Su villanía llega al máximo en su trato a Dominic Foy: “si los tabloides intentan asustarte, llámanos”, le dice Dan... justo cuando inician un plan para llevar al relaciones públicas al borde del colapso nervioso.



Los largos tentáculos del poder rizomático: el jefe de policía Janson; y el magnate de la información Bob Coutts, entorpeciendo la investigación.

Por otra parte, la plantilla del *Herald* no es la única que lucha por esclarecer la verdad. En clara analogía con Cameron, el inspector William Bell colabora más allá de lo legal con la redacción, y también él tiene la oposición de sus superiores; la familia Stagg hace lo propio, poniendo en contacto a McCaffrey con la novia de Kelvin. Nelson concluye que el desenlace de la serie pretende hacernos reflexionar acerca de que “la culpa de Stephen Collins [...] se asienta en la sociedad que lo ha fabricado” (Nelson, 2007: 211). También cree que busca retratar lo “turbio” del momento. En nuestra opinión, sin embargo, la serie propugna un levantamiento de la sociedad civil frente a la manipulación informativa llevada a cabo por ciertos políticos. La construcción de una comunidad se vertebra en torno a la misión conjunta de colaborar para cambiar el estado de cosas (Cameron, en un momento del cuarto episodio le dice a McCaffrey: “Tienes que hablar con Collins... Por el grupo”). Dicho aserto implica que, realmente, las cosas pueden y merecen cambiarse por el bien del colectivo, a pesar de las pérdidas personales. Della Smith se jugará la vida, Cameron pondrá en juego su futuro y la salud de su mujer, Helen perderá su casa, McCaffrey renunciará a la persona que ama... En este sentido, podemos concluir que Abbott fue capaz de captar el sentir de los tiempos (y no solo de los británicos) de una manera admirable. El 15 de febrero de 2003, un millón de británicos se manifestaron en Londres contra la Guerra de Irak, uno de los lemas más coreados fue “no blood for oil” (no a la sangre por petróleo). No fue un movimiento aislado. Millones de personas hicieron lo mismo en todo el planeta en una movilización ciudadana sin precedentes. Apenas dos meses después, el 18 de mayo, la BBC estrenaba *State of Play*, un thriller político en el que un político se veía sometido a las presiones

de las multinacionales petroleras.



La rebelión de la sociedad civil: el pacto entre policía y periodistas y la denuncia de Helen Preger del comportamiento de su superior.

Epílogo: la capacidad prospectiva de State of Play

State of Play es una serie plagada de referentes sociopolíticos locales. Ahora bien, las dos principales denuncias de Abbott (el poder de los ‘spin doctors’ y las presiones de las petroleras) no se circunscribían ni mucho menos al Reino Unido. Esser (2000) ha descrito cómo la victoria de 1997 de Blair fue analizada y mimetizada por sus colegas europeos, en especial por el socialdemócrata alemán Gerhard Schröder. El Nuevo Laborismo había impuesto una nueva forma de comunicar y de relacionarse con la prensa que tendría, en la Guerra de Irak, una prueba de fuego.

Robin Nelson afirma que uno de los grandes méritos de la serie consiste en “borrar las fronteras entre realidad y ficción”. Tras los primeros “bombardeos preventivos” realizados en febrero por parte de EE UU y Reino Unido sobre suelo iraquí, el 24 de septiembre de 2002, el gobierno de Tony Blair publicaba un dossier del servicio de inteligencia que llevaba por título *Las armas de destrucción masiva de Iraq: la evaluación del Gobierno Británico*. En él se afirmaba que Irak poseía armas de destrucción masiva y que podía emplearlas en 45 minutos. El argumento de los 45 minutos “fue inmediatamente aprovechado por algunos partidarios del Gobierno entre la prensa. El titular del *Evening Standard* de Londres aquel día era “45 minutos para atacar” y al día siguiente *The Sun* comenzó con “Él las tiene... vayamos a por él” (Smith, 2010: 159). La BBC no aceptó el informe con tanto entusiasmo. Es más, el 29 de mayo, el experto en asuntos de defensa de la cadena, Andrew Gilligan, puso en tela de juicio dichas conclusiones en el programa *Today* y afirmaba que el gobierno había retocado algunos informes para hacer más “atractivo” el ataque a Irak y forzar a Naciones Unidas a firmar la resolución 1441. El ‘spin doctor’ Alastair Campbell puso el grito en el cielo y acusó a la cadena de mentir. Poco después se descubrió que la fuente de Gilligan era el científico asesor del Ministerio de Defensa, David Kelly. Kelly se suicidó, incapaz de soportar la presión. Fue un 18 de julio. 22 de junio, Richard Sieglar, la garganta profunda de *State of Play*, se suicidaba haciendo chocar su coche contra un camión de combustible de la multinacional U-Ex Oil.

El escándalo, además de revelar las tensiones entre prensa y poder, acabó por llevarse por

delante a la cúpula de la BBC. El director general Greg Dyke, presentó su dimisión como consecuencia de las conclusiones de la investigación posterior, conocida como *Informe Hutton*. Cuando el 18 de abril Abbott tomó la palabra en la ceremonia de entrega de los Premios Bafta, “la frontera entre realidad y ficción” de la que hablaba Nelson acabó por desdibujarse del todo: en el estrado, el guionista mostró su público apoyo a Dyke (Wells, 2004). Resulta asombrosa la coincidencia entre ficción y realidad, lo que debería inducir a pensar que, tal vez sea necesario replantearse el *thriller* conspirativo como se ha visto hasta ahora, y reivindicarlo como medio de comprensión y explicación del mundo tan válido como cualquier otro.

Durante este capítulo, a menudo nos hemos visto en la necesidad de utilizar *24*, como comparación de *State of Play*. Todo lo que tiene la serie de Fox de reflejo paranoico, de *thriller* de conspiraciones “convencional”, en el sentido de que expresa la inseguridad de la sociedad, puesta en manos de un héroe sobrehumano, ayudado de *gadgets* tecnológicos nunca vistos, que se enfrenta a situaciones inverosímiles, lo tiene *State of Play*, justamente, de lo contrario. La trama es de un realismo escalofriante y la explicación es absolutamente verosímil, visto lo que ocurrió después; los protagonistas son héroes a su pesar, llenos de defectos, que se enfrentan con papel y lápiz a la conjura de los poderosos y, lo más importante, el mensaje que llega al espectador no es del miedo, sino el de la esperanza en las posibilidades de la sociedad civil. A la luz de dichas características, resulta evidente que es necesaria una nueva taxonomía para un subgénero, el del *thriller* de conspiraciones, del que cada vez existen más y mejores ejemplos en el audiovisual.

Referencias bibliográficas

- Andrews, L. (2006) ‘Spin: from tactic to tabloid’, *Journal of Public Affairs*, Vol. 6 nº1, pp. 31-45.
- BBC (2002) ‘The Project - written by Leigh Jackson and directed by Peter Kosminsky’, Press Release, 25 de mayo. Disponible en www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2002/05_may/28/the_project.shtml
- Blair, Tony (1998) ‘La Tercera Vía, una democracia social moderna’, *El País*, 21 de septiembre.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2000) ‘La nouvelle vulgate planétaire’, *Le monde diplomatique*, mayo, pp. 6-7. Disponible en www.monde-diplomatique.fr/2000/05/BOURDIEU/13727
- Brown, M. (2000) ‘If I say it will happen, it will happen’, *The Guardian*, 16 de octubre. Disponible en www.guardian.co.uk/media/2000/oct/16/mondaymediasection.bbc
- Brunsdon, C. (1998) ‘Structure of anxiety: recent British television crime fiction’, *Screen*, Vol. 39, nº3, otoño, pp. 223-243.
- Caughie, J. (2007) *Edge of Darkness*, Londres: British Film Institute.

- Creeber, G., ed. (2001) *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- Deans, J. (2003a) 'BBC puts faith in State of Play', *The Guardian*, 9 de mayo. Disponible: www.guardian.co.uk/media/2003/may/09/bbc.broadcasting
- Deans, J. (2003b) 'BBC1 thriller beaten by Bond ambition', *The Guardian*, 23 de junio. Disponible en: www.guardian.co.uk/media/2003/jun/23/overnights?INTCMP=SRCH
- Deans, J. (2003b) 'Thriller hits high for BBC4', *The Guardian*, 19 de mayo. Disponible en www.guardian.co.uk/media/2003/may/19/digitaltv.bbc
- DeWaard, A. (2007) 'The Global Social Problem Film', *Cinephile*, Vol. 3, nº1, Primavera/Verano, pp. 12-17.
- Dresser, D. (2003) 'Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism', en *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas.
- Duguid, M. (2009) *Cracker*, Londres: British Film Institute.
- Duguid, M. (2010) 'TV drama in the 2000s', BFI. Disponible en www.screenonline.org.uk/tv/id/1394013/index.html
- Esser, F., Reinemann, C. y Fan, D. (2000) 'Spin Doctoring in British and German Election Campaigns: How the Press is Being Confronted with a New Quality of Political PR', *European Journal of Communication*, Vol. 15, nº2, pp. 209-239.
- Geraghty, C. (1991) *Women and Soap Opera*, Cambridge: Polity.
- Hetherington, P. and Denny, C. (2000), 'Oil giants accused of collusion', *The Guardian*, 13 de septiembre. Disponible en www.guardian.co.uk/uk/2000/sep/13/oil.business8
- Hofstadter, R. (1964) 'The Paranoid Style in American Politics', *Harper's Magazine*, noviembre, pp. 77-86. Disponible en http://karws.gso.uri.edu/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style.html
- Inglis, F. (2001) 'Citizenship and the media', *European Review*, Vol. 9, nº. 3, pp. 257-268.
- Marr, A. (2007) 'How Blair put the media in a spin', *BBC News*, 10 de mayo. Disponible en http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/6638231.stm
- Mason, F. (2002) 'A Poor Person Cognitive Mapping', en *Conspiracy nation: the politics of paranoia in post war America*, Ed. Fred Knight, Nueva York: New York University Press.
- McCarthy, A. (2001), 'Realism and Soap Opera', en *The Television Genre Book*, Ed. Glen Creeber, Londres: British Film Institute.
- Murphy, J. y Foggo, D. (2000) 'Labour poll lead collapses in wake of petrol crisis', *The Telegraph*,

17 de septiembre. Disponible en

www.telegraph.co.uk/news/uknews/1355767/Labour-poll-lead-collapses-in-wake-of-petrol-crisis.html

Neale, S. (2000) *Genre and Hollywood*. Nueva York: Routledge.

Nelson, R. (2007) *State of Play: Contemporary "High-end" TV Drama*, Manchester: Manchester University Press.

Popper, K. R. (1992) *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona: Ed. Planeta.

Pratt, R. (2003) 'Theorizing Conspiracy', *Theory & Society*, Vol. 32, nº2, pp. 255-271.

Rubin, M. (2000) *Thrillers*, Madrid: Cambridge University Press.

Smith, P. (2010) 'Renovación de la Carta de la BBC y 'crisis' del servicio público', *Infoamérica, El futuro de la televisión pública*, nº3-4, mayo-octubre, pp. 155-171.

Stanley, A. (2004) 'On the Case With Brains, Not Beauty', *The New York Times*, 16 de abril. Disponible en: www.nytimes.com/2004/04/16/movies/tv-weekend-on-the-case-with-brains-not-beauty.html

Turner, G. (2001) 'Genre Hybridity and Mutation', en *The Television Genre Book*, Ed. Glen Creeber, Londres: British Film Institute.

Wells, M (2004) 'Dyke joins attack on BBC governors', *The Guardian*, 19 de abril. Disponible en: www.guardian.co.uk/media/2004/apr/19/huttoninquiry.broadcasting

Wexler, M.N. y Havers, G. (2002) 'Conspiracy, a dramaturgical explanation', *International Journal of Group Tensions*, Vol. 31, Nº. 3, otoño, pp. 247-266.