

FILOSOFÍA Y FICCIÓN: UN ACERCAMIENTO A LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA EN LA SERIE *MERLÍ* (2015), DE TV3

FAVIOLA ESMERALDA SOLÓRZANO TENA

APUNTES PREVIOS

En las últimas cuatro décadas ha habido una renovación en el medio televisivo como consecuencia de su convivencia con otros medios —principalmente con el cine—, así como del avance tecnológico inminente gracias al cual es posible, por ejemplo, visionar un producto a través de múltiples dispositivos o experimentar formas de consumo libres, sin limitaciones. Como resultado de estos cambios surge lo que se ha denominado tercera edad de oro de la televisión, cuyo rasgo principal es el auge de las series de ficción.

Las series de televisión se conciben como productos culturales que, además de entretener por medio de sus narrativas, logran una representación del hombre y la sociedad tan cercana a la realidad —en muchos de sus aspectos— que ayudan a generar reflexión y discusión en torno a la época en que se vive, pero sobre todo acerca de la condición humana. Así lo expresa Carrión en las primeras páginas de su libro *Teleshakespeare*: “Si nadie como Shakespeare supo retratar al hombre y a la mujer de su tiempo, nada como estas nuevas series de televisión retrata la evolución de nuestras sociedades, nuestros deseos, nuestras inquietudes” (2011, pág. 3), y es por ello que, independientemente del enfoque que se elija o del aspecto particular que se estudie, el investigador recurre al análisis de las series de manera cada vez más frecuente.

Así pues, las series de la tercera edad dorada configuran un nuevo formato de ficción audiovisual que presenta tramas sumamente complejas con una calidad en audio y sonido que anteriormente sólo se habían visto en la pantalla grande. Además la televisión, que antes de la década de los noventa había estado dirigida a las audiencias de forma universal e indiferenciada, reafirma con estos nuevos formatos ser selectiva y dirigirse a grupos específicos de audiencias pero con una diversidad temática tan amplia, como para encajar en los gustos de cualquiera.

Los contenidos de estas nuevas series funcionan como provocaciones y como detonantes para el espectador de esta nueva era, porque lo llevan a pensar y a generar una reflexión sobre los tiempos que corren y sobre las motivaciones humanas. Así lo expresa Alcalá: “La ficción de calidad tiene este compromiso, que va más allá de sólo entretener. Un género muchas veces destinado simplemente a divertir pero que en el contexto del medio público debe servir como herramienta reflexiva” (2015, pág. 201). Por lo tanto, en el presente trabajo el tema central lo constituye el contenido filosófico en las ficciones televisivas contemporáneas y lo que se llevará a cabo es un análisis del tratamiento de ese contenido en el relato, dejando de lado aspectos relacionados con la producción y recepción de la serie.

Se ha seleccionado como corpus de análisis la serie de televisión pública *Merlí* (2015), perteneciente a la cadena autonómica TV3. Se trata de una ficción contemporánea que desarrolla sus tramas en torno a la reflexión de temas como el sentido de la vida, la muerte, el autoconocimiento, el amor, entre muchos otros, desde un enfoque filosófico. El tratamiento que *Merlí* hace de estos temas se puede denominar como explícito pues los conceptos e ideas base son enunciadas directamente en los capítulos y posteriormente aparecen referenciados en las tramas, como se explicará más adelante.

El presente trabajo tiene por objetivo identificar cuáles son los contenidos filosóficos explícitos, presentes en la serie *Merlí*, y analizar los componentes narrativos mediante los cuales esos contenidos se hacen presentes, para poder tener un acercamiento a la forma de su tratamiento. Para ello se eligió la narratología como perspectiva teórica que orienta el análisis, y se partió del supuesto de que dichos contenidos

se integran como parte de la trama y los personajes y que están, por lo tanto, inmiscuidos en el relato.

El presente artículo se desarrollará bajo la siguiente estructura: en primer lugar se hablará de las características que tiene la televisión de la tercera edad de oro y cuáles son los puntos clave para entender la serialidad contemporánea; enseguida se dará a conocer el argumento y algunos datos relevantes de la serie; posteriormente, se presentará el método que fue empleado para el análisis y desarrollo de este trabajo; se procederá a mostrar los primeros resultados; y, finalmente, tendrán lugar las conclusiones seguidas de las referencias que fueron empleadas en la investigación.

LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN Y LA NUEVA SERIALIDAD

La tercera edad de oro de la televisión se caracteriza por una evolución artística que consiste en la trasposición del lenguaje cinematográfico al lenguaje televisivo, así como por la aparición de nuevas propuestas narrativas y estéticas en la ficción televisiva, misma que se empezó a gestar en Estados Unidos, uno de los países pioneros en la producción de estas nuevas ficciones. Al respecto de estas propuestas, Alcalá apunta lo siguiente:

Parece que las nuevas propuestas televisivas se están permitiendo romper con antiguos modelos y abrirse un poco más a la experimentación. Este es el caso de la ficción televisiva estadounidense y europea, que ha apostado, principalmente, por seriales a la altura de las grandes novelas del siglo XIX (2015, pág. 189).

Se considera que hay tres series las cuales, a pesar de que surgieron cada una en un contexto distinto, en conjunto forman el trío fundador de la nueva serialidad, no sólo porque cuentan con la colaboración de personalidades reconocidas de la industria del cine, sino también porque inauguran nuevos modelos narrativos. Estas tres series son: en primer lugar, la producción alemana *Berlín Alexanderplatz* (1980), dirigida por

Fassbinder; la segunda es la miniserie danesa *The kingdom* (1994, DR), creada por Lars von Trier; y, finalmente, está el caso norteamericano *Twin Peaks* (1990, ABC), del célebre David Lynch (Balló, 2014).

La nueva serialidad explota una libertad creativa que permite configurar historias que cruzan varios argumentos universales en vez de desarrollar un argumento único, lo cual deviene en una complejidad notable dentro de las nuevas tramas (Balló, 2014), como se adelantó en párrafos previos.

De igual manera, parece que se rompe un paradigma de la serialidad clásica en cuanto a la resolución de los conflictos pues, convencionalmente, la narrativa de estas series evolucionaba justo hacia la resolución de los conflictos; sin embargo, en la nueva serialidad ésta puede ser aplazada o disuelta. También es en estas nuevas ficciones que se construye una especie de modelo narrativo donde el mal es intangible y alcanza a todos los personajes porque vive entre ellos (Balló, 2014).¹

Otra de las características de la tercera edad de oro es que se crea una narrativa de largo formato que genera, a su vez, audiencias especializadas; es decir, las tramas se prolongan por varias temporadas y los espectadores que permanecen fieles a las entregas de la serie conocen a fondo a los personajes y sus historias (Cascajosa, 2014). Esto también promueve la autorreferencialidad dentro de la propia serie, además de que apela a la memoria como estrategia narrativa (Carrión y Scolari, 2014).

Acerca de los personajes protagónicos cabe mencionar que éstos no necesariamente se identifican con un solo personaje sino que a veces puede haber corralidad de personajes protagónicos (Carrión y Scolari, 2014).² Por otro lado, Concepción Cascajosa menciona que las nuevas ficciones también se definen por la presencia de personajes protagónicos abyectos que, aunque repelen por su maldad, seducen al mismo tiempo, además de que desarrollan un perfil psicológico más complejo. Es común verlos ser muy buenos en su profesión pero no en el aspecto de sus vidas personales y familiares (2014). Otros autores, como François

1 *Twin peaks* es uno de los primeros ejemplos de ello (1990-1991, ABC).

2 Un ejemplo de esto se puede ver en la serie *Lost* (2004-2010, ABC), en la que llegó a haber hasta 16 personajes con participación activa en las tramas.

Jost (2015), se suman a esta idea y contribuyen a formar una mirada de estos nuevos protagonistas de las series, que ya no son los buenos sino que ahora se trata de los malos, es decir, los malos son los nuevos protagonistas de las historias. Pero no se habla de “los malos” desde una postura maniquea de la realidad, sino más bien desde una postura en la que estos personajes se conciben sencillamente como más humanos.³

Otro de los aspectos que experimentan un giro importante dentro de estas nuevas formas de ficción audiovisual es el hecho de abordar temas considerados como tabúes, pero sobre todo destaca la manera en la que éstos son tratados y cómo, a nivel del relato, se emplean formas no convencionales de contar las historias (Cascajosa, 2006).

Todos estos puntos son importantes si se quiere definir a estas nuevas ficciones. Cascajosa (2002) también retoma doce criterios de Robert J. Thompson que definen la calidad en la televisión:

[...] el deliberado intento de diferenciarse del resto de la programación (es decir se rechazan las fórmulas), la búsqueda de pedigrí con la incorporación de talentos de medios más prestigiosos como el cine, el cultivo de una audiencia de clase alta, urbana, culta y joven, los problemas con la gerencia de las cadenas como parte del conflicto entre arte y comercialidad, la utilización de la memoria para crear nuevos conflictos a partir de los acontecimientos pasados, la hibridación de géneros, la preeminencia del escritor, la auto-referencialidad, la utilización de tópicos controvertidos, la tendencia al realismo y, por último, la costumbre de atraer la atención de los críticos y ganar todo tipo de premios (pág. 2).

Estos criterios recuerdan que la televisión no es un medio inferior ni superior al cine sino que se trata de especialidades y expresiones diferentes. Asimismo, la televisión comenzó a explorar sus propias formas creativas a partir de la incorporación de cadenas como Fox, que llega-

3 En su obra titulada *Los nuevos malos* (2015) el analista de televisión y teórico de cine François Jost presenta un análisis de los personajes que protagonizan tres series, a saber: *Deadwood* (2004) *Dexter* (2006) y *Breaking bad* (2008), partiendo de la premisa de que este tipo de malos no lo son desde su nacimiento sino que, a causa de ciertas circunstancias de la vida, han devenido en malos. Esto los vuelve distintos a los “viejos malos”, haciéndolos más complejos y más interesantes, con el poder de provocar que el espectador quiera conocerlos a fondo.

ban para romper o desestabilizar el oligopolio de las tres cadenas que reinaban hasta entonces: ABC, NBC y CBS, además de que fragmentó y volvió flexible el mercado (Cascajosa, 2006).

Sin embargo, hay otros autores que defienden la idea de que la nueva ficción televisiva iguala y supera a la cinematográfica por el hecho de que crea “referencias intertextuales” que recuerdan a las que se habían desplegado en el cine de Hollywood clásico (Krämer, citado en Cascajosa, 2002, pág. 2). De hecho el término “televisión cinematográfica” es empleado para referirse al estilo visual intensificado que aparece en muchas de las series y que también está vinculado a factores de innovación tecnológica pues gracias a éstos es que la calidad de la imagen y el sonido se mejora en la televisión, sin mencionar los factores económicos que explican el interés de las productoras por captar audiencias de calidad que, a su vez, se sienten atraídas por la calidad audiovisual. Además, la televisión obtiene hoy en día presupuestos dignos de una producción cinematográfica (Smith, 2016).

Para finalizar este apartado, se considera que dentro de las características mencionadas, dos de las más importantes y a las que se puede atribuir el gusto de un sinnúmero de fans y espectadores seriéfilos por estas nuevas ficciones, son: la hibridación de géneros y el realismo que muestran. Por un lado, la hibridación de distintos géneros permite desarrollar las historias en medio de la coexistencia de diferentes tonos y formas de relatar; el telerrealismo, por su parte, envuelve al espectador en una atmósfera que se antoja muy de la vida cotidiana y que influye en la identificación de los espectadores con los personajes, así lo explica Molinuevo:

Gustan [las series] porque son reales como la vida misma pero, a diferencia de los folletones decimonónicos, no provocan grandes emociones que aparten de ella, no son expresionistas sino que son capaces de reflejar, no un ideal, sino lo real, lo que hay: familia, trabajo, guerra ... El espectador circula entre ellas. Se nutren de ellas mismas. Siendo reconocibles, son autorreferenciales. Sobre el mensaje priman los detalles, los matices, que, paradójicamente, es lo que las hace más humanas (2011, p.11).

FILOSOFÍA Y FICCIÓN AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEA. EL CASO *MERLÍ*, DE TV3

Merlí es una serie que consta de tres temporadas emitidas del 14 de septiembre de 2015 al 15 de enero de 2018, creada por el grupo Veranda tv y transmitida por la cadena de televisión catalana tv3. Cuenta la historia de un profesor de filosofía que, tras ser desalojado del piso donde vivía y quedarse sin trabajo, debe hacerse cargo de su hijo Bruno, un adolescente al que abandonó cuando era niño. Muy pronto *Merlí* es llamado a ser el profesor suplente de la materia de Filosofía, en el Instituto Ángel Guimerá, al que también asiste como alumno Bruno. A partir de entonces *Merlí* se convertirá en un profesor muy especial para sus alumnos, a quienes bautiza como “los peripatéticos”, no solamente por su forma de enseñar la filosofía utilizando métodos poco ortodoxos, sino también por su forma de relacionarse con ellos, ganándose su confianza y cariño.

Básicamente, *Merlí* es acerca del camino que recorren los jóvenes por el bachillerato, el cual se vuelve un trayecto de aprendizaje, madurez y reconocimiento de ellos mismos y de la sociedad que los envuelve. La serie surgió como proyecto para la televisión pública de Catalunya, a través de la cadena autonómica tv3, la cual transmite el 100% de sus contenidos hablados en catalán.⁴ Posteriormente la serie llamó la atención de Atresmedia, que compró los derechos de la serie para transmitirla a nivel nacional; la serie fue doblada al castellano por la mayoría de sus actores. Enseguida, la plataforma mundialmente conocida, Netflix, compró los derechos de la serie para su emisión en Latinoamérica y Estados Unidos, con lo que se ha incrementado notablemente su consumo y popularización en muchos países del mundo.

La estructura de los capítulos de la serie consiste en presentar en la primera parte del episodio, durante la clase, las ideas base de un filósofo, mismo que además dará nombre al capítulo. Posteriormente tendrán

4 Esto tiene ciertas implicaciones sociales, políticas e ideológicas, ya que la cadena tv3 participa promoviendo publicidad que apoya a la causa independentista, además de contribuir a la inmersión obligatoria del catalán. Asimismo la serie, a lo largo de los capítulos, manifiesta una crítica hacia el sistema político y la actitud asumida en torno a la Guerra Civil Española.

lugar el desarrollo de las tramas y subtramas, las cuales servirán para ejemplificar los conceptos antes presentados. La fórmula de *Merlí* se puede resumir en que es una serie que presenta contenidos filosóficos de forma explícita y los aborda primero en la clase y después a través de los conflictos que viven los personajes.

Enseguida se detalla el método a seguir para llevar a cabo el análisis de la serie.

EL MÉTODO EMPLEADO, UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE SERIES

El análisis que aquí se presenta consistirá en una revisión del primer capítulo de la primera temporada de la serie *Merlí* a la luz de dos cosas: el tipo de contenido filosófico que aborda y las categorías tomadas de la narratología que permiten desentrañar el texto hasta sus mínimos componentes para apreciar de qué forma se vincula lo filosófico con el propio relato.

La propuesta de la narratología audiovisual proviene de los estudios de la narratología literaria, en donde destacan autores como Greimas, quien es reconocido por desarrollar una teoría semiótica, y Tzvetan Todorov, quien, aunque ha transitado por varias tradiciones, realizó aportes a la teoría literaria. Sin embargo, la narratología audiovisual encuentra su principal antecedente en la obra *Figuras III* (1972), de Gérard Genette, en la que queda asentado un valioso compendio de términos y categorías que habrán de ser la base de la narratología.

Estos mismos conceptos de Genette serán después ampliados en la obra *El relato cinematográfico*, de 1995, por Gaudreault y Jost en su empresa por trasladarlos a categorías de análisis igualmente aplicables para el texto audiovisual. Se seleccionó la narratología por ser una metodología consolidada y porque permite un entendimiento profundo del relato, a partir del análisis de sus elementos, considerando también las materias de expresión del relato:

[...] en el cine este fenómeno se acentúa (el de relatar) además por el hecho de que utiliza, como ya hemos visto, esas cinco materias de la expresión que son las imágenes,

los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música y de que, como hemos dicho, se trata por lo menos de un doble relato (Gaudreault y Jost, 1995, pág. 57).

Enseguida se describen brevemente las categorías que serán empleadas para este trabajo, basadas principalmente en la obra *El relato audiovisual* (1995), de Gaudreault y Jost. Asimismo, se han tomado como referencia tanto la síntesis que hace Efrén Cuevas (2011) de los conceptos narratológicos, como las recomendaciones que da para su aplicación.

LAS CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LOS CONTENIDOS FILOSÓFICOS

La *enunciación* es una de las categorías principales ya que explora la relación entre quién habla o quién lleva a cabo el acto de narrar, y la historia y el relato (Cuevas, 2011). Se reconoce, en primer término, la instancia del *meganarrador* o gran imaginador como el responsable de la narración, por excelencia (Gaudreault & Jost, 1995). Sin embargo, el texto audiovisual es polifónico porque figuran muchas voces en él y porque presenta una diversidad de materias de expresión, como ya se dijo, por lo que cuando aparece un subnarrador es porque el meganarrador ha delegado sólo la materia de expresión verbal a éste (Cuevas, 2011). Pero, cuando el relato verbal del narrador delegado se ve acompañado de un relato visual y sonoro que permite, no sólo conocer sino ver y escuchar cómo transcurrieron las acciones narradas, entonces se dice que hay una *transvisualización* o *audiovisualización*.

Acerca de esta categoría, cabe mencionar que cuando se trata de los casos en los que un personaje de la historia es el que asume la voz de subnarrador, la fiabilidad de lo que cuenta suele ponerse en duda; no así cuando se trata de narradores *heterodiegéticos*, es decir, aquellos que no forman parte de la historia y que se identifican con un narrador omnisciente.

El siguiente elemento es el *tiempo*. La temporalidad es una de las categorías más complejas explorada por los estudios del relato, y la propuesta de Genette constituye una de las más retomadas en este tipo

de análisis; él hace una primera distinción entre el *relato* y la *historia*: la historia tiene que ver con los acontecimientos que se narran y el relato es la forma en que se decide ordenar esos acontecimientos para su narración. Para abordar la temporalidad en el relato se distinguen además tres dimensiones o niveles de articulación: el *orden*, la *velocidad* y la *frecuencia*.

El *orden* sirve para analizar si el contenido filosófico, en este caso, tiene lugar en el presente narrativo o si se da a una distancia temporal de éste, que puede ser en el pasado o en el futuro (es más común que se encuentren en el pasado). Cuando la vuelta es hacia el pasado se denomina *analepsis* y cuando es ida hacia el futuro se trata de una *prolepsis*.

La *velocidad* expresa la relación entre la duración de la historia y la del relato. Para definir esta relación, se identifican cuatro modalidades diferentes: *pausa*, *sumario*, *elipsis*, *escena* y una quinta categoría, ampliada por Gaudreault y Jost para el relato audiovisual, que es la *dilatación*. A continuación se describen brevemente:

La *pausa* es una modalidad descriptiva que presenta una ausencia de acciones; el *sumario* resume o condensa un acontecimiento de la historia que puede abarcar mucho tiempo para que ocupe menor espacio en el relato; la *elipsis* se da cuando hay una omisión de ciertos fragmentos de la historia que no son prioridad mostrar en el relato; la *escena* es la modalidad más natural o común en el texto audiovisual y tiene lugar cuando la historia que se narra tiene la misma duración en el relato; finalmente, la *dilatación* se refiere a un momento de la historia que es relatado de forma que su duración se distiende con la finalidad de observar a detalle todos sus componentes.

El último nivel temporal es la *frecuencia* y se refiere a la relación entre la cantidad de veces que un acontecimiento tiene lugar en la historia y la cantidad de veces que se narra en el relato. Puede ser: *relato singulativo* si se narra la misma cantidad de veces que ocurre; *relato repetitivo* cuando narra varias veces lo que ocurre una sola en la historia; y *relato iterativo* cuando se narra una sola vez lo que ocurre en varias ocasiones en la historia.

Una categoría más para el análisis, al nivel de la *enunciación* y el *tiempo*, es el *espacio* en el que tiene lugar el desarrollo del contenido

filosófico. Todas las acciones que son presentadas en el relato están, necesariamente, inscritas en una dimensión espacial y una dimensión temporal, con la única salvedad de que el tiempo no aparece en los fotogramas, mientras que el espacio sí (Gaudreault & Jost, 1995), por lo que espacio y acción aparecen fuertemente vinculados.

De acuerdo con la narratología existen dos tipos de espacios: el *mostrado* y el *no mostrado*. El espacio mostrado se refiere a lo que está dentro de campo y será percibido por el espectador, mientras que el no mostrado comprende informaciones narrativas que están fuera de campo pero que forman parte de la diégesis, tal y como sucede con el caso de la *voz en off*, pues ésta se escucha pero su procedencia corresponde a un espacio no mostrado.

Finalmente, se considera la categoría del *punto de vista* o *focalización*. Esta categoría indaga por dónde llega la información al espectador, si por conducto del meganarrador, o si es por algún o algunos personajes. Puede tratarse de diferentes tipos: *focalización cero*, *externa* o *interna*.

Es *focalización cero* cuando el narrador sabe más que los personajes. La *focalización externa* aplica cuando todo es mostrado al espectador desde afuera, sin que éste pueda saber qué piensan o sienten los personajes, por lo tanto se puede decir que el narrador sabe menos que los personajes. Finalmente, la *focalización interna* es aquella en la que el narrador sabe tanto como el personaje porque tiene acceso al mundo interior de éste aunque no al de otros personajes. Si en algún punto del relato la focalización cambia de un personaje a otro, entonces se dice que es una *focalización interna variable*.

FICHA PARA EL ANÁLISIS

Para concluir este apartado acerca del método, se incluye la ficha que se diseñó con la finalidad de tener un instrumento para registrar los apuntes que se desprenden del análisis. Como ya se dijo antes, se tomó

como muestra el capítulo 101⁵ de la serie *Merlí*, el cual se titula “Los peripatéticos”. Se tomaron como unidades de análisis aquellas escenas o secuencias del capítulo que presentan el contenido filosófico; en este caso son cuatro. A continuación, la ficha de análisis.

FICHA DE ANÁLISIS												
Serie:		Episodio:				Tipo de abordaje:						
Categoría Narratológica		Inicio / Desarrollo / Cierre										
Enunciación y Subnarración	Instancia narrativa					Estrategia de audiovisualización						
	Extradiegética		Intradiegética			Relato verbal		Relato audiovisual				
Espacio		Mostrado				No mostrado						
Tiempo	Orden				Duración				Frecuencia			
	Analepsis	Prolepsis	Presente	Pausa	Escena	Sumario	Elipsis	Dilatación	Sinulotivo	Repetitivo	Iterativo	
Focalización		Cero			Interna			Externa				
Tema filosófico												

Figura 1. La ficha para el análisis

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

Se identificaron cuatro contenidos filosóficos principales, desarrollados a lo largo del capítulo. A continuación, se explica cada uno de ellos.

En primer lugar se identifica el contenido que se ha denominado como: (1) *Qué es y para qué sirve la filosofía*. Este primer contenido aparece al principio del episodio y transcurre en el *espacio mostrado* del salón de clases en donde el profesor Merlí se presenta ante sus alumnos ya que no solamente es la primera clase del ciclo escolar sino que también es la primera clase de Merlí en el instituto Ángel Guimerá.

5 Este código significa: el primer número indica la temporada (1) y los otros dos dígitos son el número del episodio (01).



Figura 2. Merlí y sus alumnos

Durante la clase, Merlí explica a los alumnos que la filosofía no es un conjunto de preguntas profundas y verdades absolutas, sino que se trata de cuestionar todo lo que se tiene por sabido, se trata de retomar las preguntas fundamentales que el sistema educativo ha olvidado como: ¿quiénes somos? o ¿de dónde venimos? En este sentido, Merlí define lo que es la filosofía pero también su utilidad y lo que espera de los alumnos cuando dice que los quiere despiertos y atentos a lo que pasa a su alrededor.

Además del espacio mostrado del aula, se tiene el aspecto del *tiempo* y sus niveles de articulación. El primero de ellos es el *orden* en que transcurre esta escena, el cual corresponde con el presente narrativo, en un relato que es lineal; la *duración* se da como una *escena* pues se muestra el relato de la clase y éste experimenta la misma duración en el relato y en la historia. Finalmente, la *frecuencia* se da como un relato singulativo porque se narra una sola vez lo que pasa una vez en el relato.

El segundo contenido se ha nombrado (2) *Los peripatéticos* y tiene lugar en el desarrollo del capítulo y en el *espacio mostrado* de la cocina del instituto a donde Merlí ha llevado a los alumnos a tomar la clase. En ella, Merlí invita a los alumnos a caminar y reflexionar a la manera en la que lo hacían los peripatéticos que habían sido estudiantes de la escuela

aristotélica. Una vez que reflexionen, los alumnos deberían compartir sus reflexiones con los demás y es el personaje de Pol quien realiza una pregunta a Merlí: “¿Todos están capacitados para filosofar?” (101), a lo cual Merlí guarda silencio por un momento para demostrar dos cosas: la primera es que estaba pensando la respuesta a la pregunta de Pol y la segunda es que la gente ve mal a los que piensan. Con esto el profesor quiere que los alumnos reflexionen sobre el comportamiento que asume la sociedad ante la gente pensante frente al comportamiento ante los no pensantes. Cuando Pol reitera su pregunta, Merlí lo invita a pensar y es el mismo Pol quien responde que todos pueden filosofar pero hace falta que todos quieran hacerlo.

En este segundo contenido filosófico se pueden apreciar varios puntos importantes pues no sólo se trata de la explicación del tema que da título al capítulo —los peripatéticos— sino que dentro del desarrollo de la escena se puede ver, por un lado, cómo Merlí representa la labor del filósofo al cuestionar a los alumnos y al exhortarlos todo el tiempo a que piensen y reflexionen; por otro lado, deja una muestra del estilo de enseñanza-aprendizaje que él practica al sacarlos del espacio educativo convencional que es el aula e introducirlos en la cocina bajo el argumento de que “el cerebro es la cocina del ser humano” y con el objetivo de que pudieran caminar y reflexionar llevando a cabo la práctica de la filosofía, emulando a los peripatéticos.



Figura 3. Merlí y sus alumnos en la cocina del instituto.

Resulta además relevante que el tema expuesto en la clase dé pie a que Merlí bautice a los alumnos bajo el nombre de “los peripatéticos”, ya que serán identificados a partir de entonces con este pseudónimo por el resto de la temporada y de la serie completa. Asimismo, cuando Pol, ante la invitación de Merlí a reflexionar, pregunta quiénes están capacitados para filosofar, en realidad está expresando una reflexión que es metafilosófica porque reflexiona filosóficamente sobre la reflexión filosófica en sí.

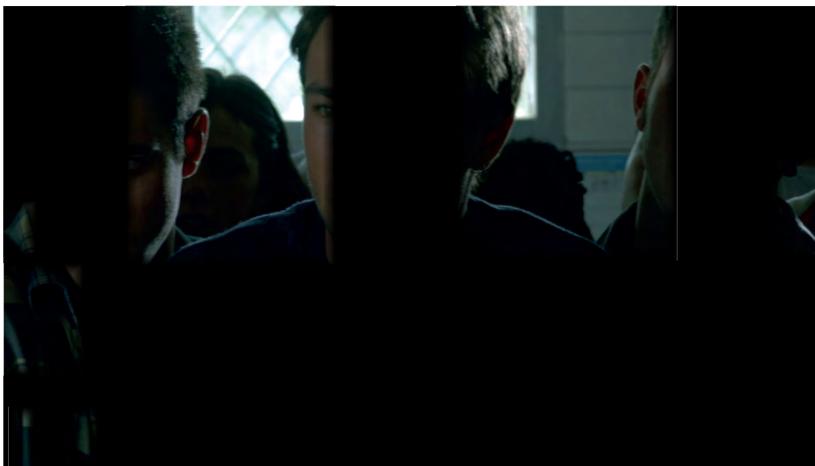


Figura 4. Bruno, Pol y Marc en clase de Merlí.

En cuanto al *tiempo*, el *orden* se da en el presente narrativo pues no experimenta ninguna ruptura en el tiempo; la *duración* corresponde a una *elipsis*, porque únicamente se muestra un fragmento de la clase, mientras que el resto es omitido; y la *frecuencia* es de *relato singulativo*: se narra una vez lo que ocurre una vez en la historia.

El tercer contenido filosófico identificado responde al nombre (3) *Tipos de profesor* y transcurre a lo largo de toda una secuencia en el desarrollo del capítulo. Este tema surge como resultado de la primera confrontación entre los personajes de Merlí y Eugeni, los cuales tienen dos posturas totalmente diferentes con respecto a los estilos de enseñanza y la relación profesor-alumno. Por un lado, Merlí representa al tipo de profesor creativo y poco convencional mientras que Eugeni representa al

profesor clásico y ortodoxo; para Merlí es importante guardar distancia entre profesores, mientras que Eugeni considera esta misma distancia con respecto a los alumnos.

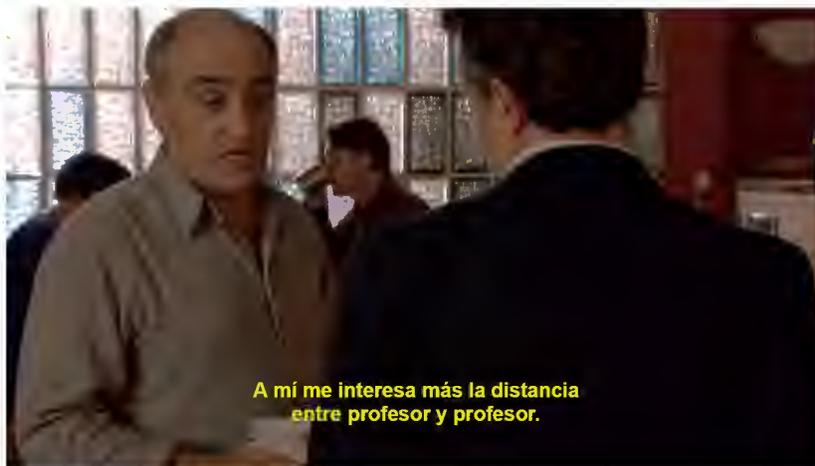


Figura 5. Merlí y Eugeni.

Este diálogo tiene cierta continuación en otra escena cuando Bruno, el hijo de Merlí, lo cuestiona sobre el tipo de clase que debería dar, pues Bruno cree que ésta podría ser más “normal”. Es aquí cuando Merlí comenta a Bruno que Eugeni es un profesor que ve a los alumnos como sus enemigos y la causa de sus males, mientras que la visión que él tiene es diferente pues para Merlí los alumnos representan la cura de sus males. Dentro de esta escena tiene lugar una breve reflexión acerca del concepto de “lo normal”, según la perspectiva del filósofo Foucault y a propósito de la pregunta que hizo Bruno a su papá. Esta breve reflexión, si bien no puede considerarse una *prolepsis*, pues para ello tendría que darse la “intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología” (Gaudreault & Jost, 1995, pág. 114), sí puede ser una especie de adelanto o anticipación, a manera de mención, de un concepto que será abordado más adelante en el episodio 107 dedicado a Foucault, en el cual Merlí hace referencia a esta misma conversación con su hijo. Además deja ver una red de referencias que teje la propia serie, a nivel de los conceptos filosóficos.



Figura 6. Merlí y Bruno

Esta secuencia concluye con un diálogo entre Merlí y el director del instituto, Toni, en el que éste último reprende a Merlí por contar a Pol algo que le había dicho Eugeni sobre él, argumentando que “a los alumnos no hay que contarles las charlas privadas de los profesores” (pág. 101), a lo que Merlí responde que no soporta a los profesores mediocres y sin talento como Eugeni, dejando muy claro con esto su oposición hacia él.



Figura 7. Toni y Merlí.

Al igual que en los dos temas anteriores, el *orden* de éste también tiene lugar en el presente narrativo, tiene la *duración* de una *escena* y la *frecuencia* de un *relato singulativo*. En cuanto al *espacio* se identifican tres diferentes, todos ellos *mostrados*: la sala de profesores para el diálogo entre Merlí y Eugeni, los pasillos del instituto para el diálogo entre Merlí y Bruno, y la oficina del director para el diálogo entre Merlí y Toni.

Por último, hacia el cierre del capítulo, se encontró un cuarto contenido filosófico denominado (4) *Diógenes y los filósofos cínicos*, el cual se desarrolla en el marco de una escena donde Merlí acude a la casa del alumno agorafóbico Iván pero éste no le abre la puerta. Merlí se sienta en el suelo del pasillo, afuera de la casa de Iván y le platica la anécdota de cuando Diógenes fue nombrado tutor de los hijos de su amo, siendo liberado de la esclavitud gracias a su ingenio; Merlí intentaba comparar a Iván con los filósofos cínicos por su afán de vivir al margen de la sociedad. En esta escena se puede ver a Merlí empleando un argumento filosófico para convencer a Iván, quien se encuentra del otro lado de la puerta, para que le abra.

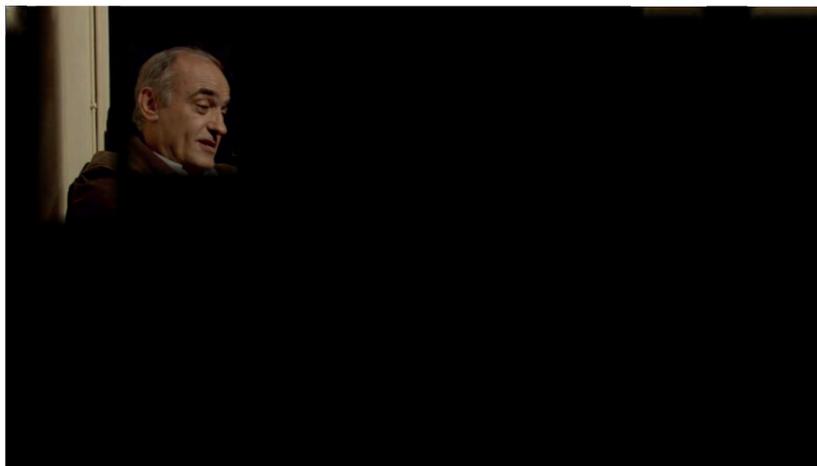


Figura 8. Merlí afuera de la casa de Iván.

Al final de la escena Merlí vuelve a resaltar la oposición entre él y Eugeni al decirle a Iván que Eugeni no le contaría este tipo de historia. La

escena culmina con el personaje de Iván abriendo finalmente la puerta a Merlí, confirmando que el argumento y la estrategia empleados por éste han funcionado.

Este contenido tiene lugar en el *espacio mostrado* del pasillo, afuera de la casa de Iván; en cuanto a la temporalidad, el *orden* de este contenido se da en el presente del relato; además tiene la *duración* de una *elipsis* pues la información posterior a que Iván abre la puerta a Merlí no se muestra; y, la *frecuencia* es de *relato singulativo*.



Figura 9. Iván abre la puerta a Merlí.

CONCLUSIONES

Haciendo un balance de lo encontrado en este primer capítulo, se puede ver que *Merlí* es una serie con un formato convencional, cuyos capítulos atienden a un desarrollo también convencional y a una estructura definida que da cabida a los contenidos filosóficos.

Se puede apreciar que en el capítulo 101 “Los peripatéticos” tienen lugar cuatro contenidos filosóficos: (1) *Qué es y para qué sirve la filosofía*, (2) *Los peripatéticos*, (3) *Tipos de profesor* (incluye el concepto de “lo normal”), y (4) *Diógenes y los filósofos cínicos*, de los cuales los contenidos 1, 2 y 4 tienen que ver con referencias filosóficas explícitas,

mientras que el contenido 3 participa de la construcción de lo que se puede considerar un código deontológico del profesor o docente, propuesto por la propia serie; es decir, se cree que además de las reflexiones filosóficas en torno a los autores y sus ideas principales, la serie también va desarrollando una reflexión acerca de la labor docente, como si quisiera decir “esto es lo que se debe hacer para ser un buen profesor”; dicha reflexión se construye con base en la oposición de los personajes encarnados en Eugeni y Merlí. Se asume que este mismo esquema de reflexión deontológica aparecerá en el resto de los capítulos ya que la estructura en todos es muy similar.

También se pudo ver que la manera en que son presentados los contenidos atiende a criterios muy similares pues el análisis de los temas a la luz de las categorías narratológicas arrojó lo siguiente: todos los contenidos son introducidos de forma convencional por la instancia narrativa del meganarrador; de igual forma todos los espacios en los que tienen lugar los temas filosóficos corresponden al espacio de lo mostrado y predominan espacios interiores vinculados con el ámbito escolar y el doméstico; el tiempo, con sus diferentes niveles de articulación, delinea el mismo patrón para todos los contenidos, esto es, todos se narran en el tiempo presente, tienen la duración de una escena y son relatos singulares. Además se presenta en el capítulo una focalización que es de tipo cero porque el narrador sabe más que los personajes.

Se puede concluir el presente artículo señalando que el capítulo en cuestión hace un despliegue explícito de las reflexiones filosóficas a partir de los temas que presenta y que éstos son mostrados en el curso de la historia, conforme se vinculan con los personajes y sus conflictos, es decir, los contenidos no se presentan de forma aislada sino al contrario, cada uno tendrá algo que ver con la trama.

Merlí responde así, de cierta manera, a las exigencias de los nuevos formatos de la ficción audiovisual pero al mismo tiempo se arriesga al experimentar con temáticas y reflexiones filosóficas y darles un tratamiento que puede ser didáctico pero que no deja de ser entretenido para las audiencias, por su anclaje y referencia constantes a la trama y los personajes.

REFERENCIAS CONSULTADAS

- Alcalá, Fabiola (2015). *El concepto de televisión de calidad como herramienta de análisis: El caso del Telefilme Chalan*. Stanford: Nuevo texto Critico, núm. 28.
- Balló, J. [Universitat Pompeu Fabra]. (12 de mayo de 2014). *Módulo 1.2 Twin Peaks (Jordi Balló)*. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=niel3PAQ3U&t=20s>
- Carrión, J. (2011) *Teleshakespaeare*. España: Errata Naturae.
- Carrión, J., Scolari, C. [Universitat Pompeu Fabra]. (12 de mayo de 2014). *Módulo 1.1 Presentación del módulo* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WTNEi51sXvc&t=100s>
- Cascajosa, C. (2002). “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada en la televisión norteamericana”. *Comunicar*. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>
- _____ (2006) “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Zer*, vol (21), 23-33. Recuperado de: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/viewFile/3714/3344>
- _____ [Universitat Pompeu Fabra]. (12 de mayo de 2014). *Módulo 1.3 X Files (Concepción Cascajosa)* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MoBYIzTP3YE&t=9s>.
- Cuevas, E. (2011). “La narratología audiovisual como método de análisis”. Barcelona: *Portal de la comunicación*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/282671882_La_narratologia_audiovisual_como_metodo_de_analisis.
- Gaudreault, André y Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. España: Paidós comunicación.
- Jost, François (2015). *Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*. Argentina: Librería ediciones.
- Molinuevo, José Luis (2011). *Guía de complejos. Estética de teleseries*. España: Archipiélagos 2.
- Montánchez, A. (productor). (2015). Merlí [serie de televisión]. España: Veranda tv.
- Perasso, V. (10 de octubre de 2011). “Qué es fanfiction”. Recuperado de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/10/110927_fanfiction_literatura
- Smith, Paul (2016). *Dramatized societies. Quality television in Spain and Mexico*. Reino Unido: Liverpool University Press.

Toledo, F. (31 de diciembre de 2017). “Merlí: cuando el diablo habla catalán”. Recuperado de: <https://losandes.com.ar/article/view?slug=merli-cuando-el-diablo-habla-en-catalan-por-fernando-g-toledo>