

# Midori y Kierkegaard o pensar los personajes desde sus bordes

**Historieta, manga y cultura popular: México y Japón a través de la cultura popular contemporánea**

© The Author(s) 2021  
ISBN( 電子 ):978-4-910171-06-7  
<https://nichibun.repo.nii.ac.jp>

国際日本文化研究センター  
プロジェクト推進室  
International Research Center for  
Japanese Studies,  
Promotion Office

**Alan Alexis Cruz Castro**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

## Resumen

Este trabajo pretende hacer una interpretación del personaje Midori, la niña del *manga*: *Midori, la niña de las camelias* de Shueiro Maruo y de su versión animada hecha por Hiroshi Harada, a partir de la filosofía de Søren Kierkegaard. En concreto, se seguirá su forma de abordar a la figura del héroe trágico y de otros personajes literarios para establecer una relación entre los afectos que sienten (bajo el término pasión) los personajes y su condición existencial. Se trata de establecer una visión de la situación existencial del personaje, en este caso Midori, y del mundo en el que está inmersa.

## Introducción

Søren Kierkegaard (1813-1855) fue un pensador danés considerado como el padre del existencialismo. Influenció a pensadores y escritores como: Franz Kafka, Karl Jaspers, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre. La particularidad y novedad de su pensamiento radica en que él reflexiona sobre la existencia a partir de los afectos que tiene los individuos y no desde una conceptualización formal y abstracta. Kierkegaard se pregunta por el individuo y la relación con su existencia; relación donde lo que tiene peso no es un concepto abstracto de verdad o de humanidad, sino que la verdad siempre está determinada por las pasiones, los sufrimientos y aquellas cuestiones que la filosofía, en su búsqueda de una verdad absoluta, ha dejado de lado.

El pensamiento de Kierkegaard emerge en un contexto donde la principal tradición filosófica buscaba elaborar un sistema filosófico absoluto; es decir, que se centraban en la elaboración de sistemas filosóficos que abordan todo el conocimiento humano. Era el momento de obras de pensadores como: Friedrich Hegel (1770-1831) y Joseph Schelling (1775-1854) y anterior a ellos Immanuel Kant (1724-1804), quienes se proponían elaborar conceptos que explicaran todas las cuestiones de la humanidad. Kierkegaard, crítico de esta forma de hacer filosofía, se opondrá a ella reflexionando en torno al sujeto en su singu-

laridad, recuperando aspectos más humanos, como las pasiones, y determinar desde ellas una visión total de la existencia. El propósito, a grandes rasgos, de Kierkegaard no es encontrar un concepto que explique las pasiones o al individuo mismo, sino notar la relación pasional que el individuo mantiene con el concepto que sea verdadero para él, de manera que pueda conducir su vida de acuerdo a ese concepto.

Para abordar la cuestión de la pasión y la singularidad del individuo, Kierkegaard, en sus obras conocidas como obras pseudónimas, recurre a personajes literarios para explicar cómo opera la pasión, entendiendo por ésta la expresión de las afecciones del personaje. Así, Kierkegaard pondrá mucha atención en sus afectos, su sufrimiento y sus emociones. En este sentido es como se abordará el personaje de Midori del *manga*: *Midori, la niña de las camelias* (1984), hecho por Suehiro Maruo.

Lo que se pretende en este texto es pensar a Midori desde las afecciones que ella siente y desde ahí reconocer la relación pasional que mantiene con su existencia, pero que desde la perspectiva kierkegaardiana, no es posible un acceso total a esta relación, pues se trata de una relación propia del individuo con la existencia (como se desarrollará más adelante). Así, la pasión funge como una señal para entender la existencia de ese individuo, o en este caso, de un personaje. Esta sería la lectura desde el borde: aproximarse a la relación que tiene un singular con

la existencia en la que está inmerso a partir de sus afecciones; es decir, partir desde un aspecto que permita delinear toda la figura del personaje. Como apunta Kierkegaard en su texto *Siluetas*:

Las llamo «siluetas», por una parte para recordar, desde la misma denominación, que las saco del lado en penumbra de la vida y, por otra, porque igual que las siluetas, no son visibles de un modo inmediato. Cuando tomo en las manos una silueta, esta no me produce ninguna impresión, realmente no puedo hacerme ninguna idea de ella, y solo cuando la coloco contra la pared y dejo de observar la imagen directa para contemplar lo que aparece en el muro, solo entonces puedo verla (2016, p. 18)

Así la silueta de Midori planteada en este texto está proyectada desde los afectos del personaje que delimitan el mundo en el que vive y a la vez la delimitan ella misma.

### Kierkegaard y la existencia

Para comenzar, se establecerán algunos puntos sobre la noción kierkegaardiana de existencia y mostrar que en lugar de un análisis abstracto de ella, se trata de ver la situación en que el individuo vive en toda su singularidad. Se trata de un intento por explicar aquello en lo que el individuo está inmerso: la vida. Por ello, en su visión de la existencia, Kierkegaard establece una serie de estadios (o esferas), los cuales pueden considerarse como momentos en la vida del individuo. Lo que él busca pensar es la forma en que el individuo tiene una relación particular con la existencia a partir de cierto estadio, relación que genera una perspectiva total de la existencia. Es decir, la forma en cómo se da la relación entre el individuo y la existencia será determinante para concebir a esta última.

Lo que hay que notar es que estos momentos no son en sentido temporal, como el momento de la niñez o la vejez, sino que abarcan un momento en la vida del individuo en relación a su comportamiento, como James Collins, en su libro *El pensamiento de Kierkegaard*, menciona: “Cada esfera encarna de forma concreta un modo total de vida” (1986, p. 62). Esta concreción de vida no se limita a ser una definición del comportamiento de los individuos, sino que muestra que conducirse dentro de un estadio existencial es comprometerse con una perspectiva total sobre la existencia. Así, Kierkegaard piensa que son tres los estadios existenciales: el estético, el ético y el religioso; que como sus nombres lo indican, el estadio religioso sería una vida relacionada con una creencia religiosa, o una vida en relación a lo ético y el estadio estético, tal vez el menos intuitivo, sería el dedicado a la satisfacción de los placeres<sup>1</sup>. Según esta visión, las acciones de un sujeto se configuran a partir del estadio en que se encuentra inmerso. Desde ahí conduce su modo de vida, pero también consolida una visión del mundo. Es decir, vivir de manera religiosa implica pensar que existe alguna divinidad a la cual remitirse y un mundo en el que esa divinidad tenga influencia.

La importancia de esta visión sobre la existencia es que la vida no se ve definida por un concepto abstracto, sino desde

las acciones que el individuo toma. Por ejemplo, el actuar conforme a una creencia religiosa lleva a conducirse acorde a una normativa y a una escala de valores religiosos. En este sentido, la religiosidad está relacionada con un supuesto que toma por verdad y desde ahí determina lo que es bueno o malo. La verdad que Kierkegaard piensa se trata de una que permite al individuo conducir su vida. Catalina E. Dobre, en su ensayo *Søren Aabye Kierkegaard: Obras, seudónimos y comunicación indirecta*, escribe que: “la verdad es el proceso a través del cual el sujeto reduplica su pensamiento en su existencia, realizando posibilidades” (2009, p. 25). Así, reduplicar el pensamiento consiste en elegir las posibilidades de acuerdo a su verdad, o lo que él considera como verdadero, aunque esta verdad sea sólo para él y no absoluta. En este sentido, la determinación del mundo conforme a las posibilidades elegidas consiste en que el individuo continúe eligiendo las posibilidades dentro del marco de su verdad.

El hecho de que el sujeto configure su verdad y su existencia, no se trata de una proyección formal (científica) como si se tratara de una categoría que abarca a todos los individuos, sino que es un salto, o como Slavoj Žižek en su libro *Visión de paralaje* lo elabora: “Con Kierkegaard: en última instancia no existe teoría, sino una decisión práctico-ética fundamental respecto con qué tipo de vida pretendemos comprometernos” (2011, p. 109). La elección consiste en contemplar las distintas posibilidades que hay en la existencia y que no hay momento previo que permita discernir sobre lo que es mejor o verdadero en la vida. La reflexión sobre ésta, pensando en cualquier otra filosofía, opera desde un segundo orden, el cual es posterior al hecho de vivir. Lo que se trata en el caso más reflexivo es elaborar un compromiso con esa existencia, con la creencia de que tal tipo de vida es la que se debe o puede vivirse. Este compromiso se considera como la forma en que el individuo determina su existencia. Y que al decir, existencia aquí se habla de la totalidad del mundo que el individuo logra concebir.

Ya que hay una relación entre la posibilidad elegida y la determinación del mundo, la verdad tiene que ser lo suficiente fuerte para soportar los acontecimientos adversos que puedan sobrevenir en la vida, y que no por ello existe una garantía de éxito y felicidad. Aún en la fe se requiere de un sacrificio, así lo piensa Kierkegaard en su texto *Temor y temblor* (2010b), donde se cuestiona lo necesario para llevar una vida religiosa. Se trata de mostrar que en la existencia hay una infinidad de posibilidades con a las que el individuo se enfrenta. Y desde esta perspectiva, se genera una noción de subjetividad a partir de la tensión entre las posibilidades de la vida y el individuo. La existencia puede pensarse como el vacío a donde todos saltan por el hecho de vivir. Por ello, encontrar una verdad va más allá de un compromiso abstracto, se requiere de una pasión que conduzca al individuo a dar el ‘salto’, y a elegir con su verdad el mundo en el que desea, o que puede, vivir. La pasión, que se tratará en el siguiente apartado, refleja la tensión entre el individuo y la existencia.

### Personajes secretos

En el apartado anterior se planteó la forma de concebir la verdad desde el pensamiento kierkegaardiano, que de manera general consiste en la relación entre la existencia y el individuo que está

inmerso en ella. La figura del estadio existencial muestra cómo un individuo al comprometerse con una verdad determina al mundo en esa elección, observando posibilidades de acuerdo a la verdad que él ha elegido. Entonces, ¿cómo los otros pueden entender aquello que es producto de la vida propia de un individuo? Kierkegaard en el marco de sus obras pseudónimas<sup>2</sup>, y aunque no lo diga directamente, ve en la pasión la respuesta, pues ella muestra los sufrimientos y la disposición que el individuo tiene que enfrentar para seguir sosteniendo su verdad.

La pasión como la entiende Kierkegaard se trata de la respuesta afectiva del individuo ante lo que sucede en la existencia. Desde esta perspectiva, elegir una vida participando de los placeres o una vida ascética no es algo que se pueda elevar a una forma apta para todos, sólo los que *sientan* esa verdad. Kierkegaard por ejemplo, opta por una vida religiosa como el tipo de vida que reconcilia al individuo con el mundo, como menciona en *Temor y Temblor* “para resignarse no es necesaria la fe, pero sí lo es si se quiere obtener cualquier cosa superior a mi conciencia eterna” (2010b, p. 279). La fe permite el acceso a la eternidad, en el sentido de que la fe permanece a todo el azar de la existencia. Para él este es el tipo de vida que le entrega todo lo que busca. Elegir las posibilidades no es otra forma que decidir vivir. Y vivir conforme a la fe, desde la visión kierkegaardiana, no se trata de reproducir normas de algún credo religioso, sino que se siente la fe en términos pasionales, en creer a pesar de los reveses de la existencia.

Por ello, conocer la verdad con la que el individuo se compromete sería conocer al individuo por sí mismo y en ese sentido la verdad se oculta. El paso de la verdad al secreto radica en que la verdad es reinterpretada por los otros, pero sin acceder plenamente a ella, como Darío González, en su texto *Søren Kierkegaard pensador de la subjetividad* comenta:

En efecto, los secretos de la existencia pueden ser reinterpretados. Ése es, de alguna manera el tema de todas las obras de Kierkegaard. El secreto, que no es otra cosa que el espacio «interior» en el que el sujeto puede estar a solas consigo mismo, cobra en algunos casos la forma de la desesperación. En otros ese mismo espacio encierra nada menos que la posibilidad de la fe. (2010, p. XXXVIII)

La verdad se convierte en el espacio íntimo del sujeto, incommunicable, pero no por ello falso. Lo que se busca Kierkegaard es cómo interpretar ese secreto y cómo determinar su señal en la vida y acciones del individuo. La pasión es la señal para acercarse al secreto, pues ella refleja el sentimiento de individuo al enfrentar lo que se le presente en la vida. Así, para alcanzar el secreto de la existencia de cada individuo, nuestro pensador recurre a personajes. Se trata de interpretar la relación del personaje con su existencia. Puede verse cómo la tensión que se produce entre él y el cúmulo de posibilidades con el que se relaciona va determinando su existencia.

Para mostrar la tensión existencial la obra de Kierkegaard tiene como recurso distintos personajes, los cuales son ya conocidos como Antígona, personaje de la tragedia homónima; o el Abraham bíblico, pero también creados por él mismo, como el caballero de la fe o de la resignación infinita en *Temor y Temblor*

(2010b). Con cada uno de estos personajes se trata de representar la tensión de un individuo con la existencia. Para este trabajo nos centraremos en dos textos que pertenecen a las obras pseudónimas: *Siluetas* (2016) y *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna* (2010a), ya que en estos textos el análisis de Kierkegaard se centra en la pasión de los personajes. En *Siluetas*: analiza la situación de algunas mujeres en relación a su situación amorosa. Recurre a: Margarita, de la historia de *Fausto*, que en su versión literaria más conocida existe la escrita por Johann Wolfgang von Goethe; a Doña Beumachais, de la obra *Clavijo* del mismo Goethe y a Doña María, enamorada de Don Juan, de la historia de *Don Giovanni*. La problemática se sitúa en cómo a partir del amor romántico se va constituyendo el secreto, o si se quiere la verdad, de cada una de los personajes femeninos de estas parejas (algo que más adelante trabajaremos, y que se relaciona con el pathos) en relación a su situación de enamoramiento. Y en *Repercusión sobre tragedia antigua en la moderna* (2010a), Kierkegaard revisa la cuestión del personaje trágico frente a su destino, sobre su sufrimiento y culpa. En ambos textos los personajes tratan de ejemplificar la relación con la existencia a partir de su pasión.

En los personajes trágicos la pasión es generada por la tensión entre el individuo y la existencia ¿Es el destino el que hace a los personajes que sufren o ellos, con sus actos, los que construyen su destino trágico? Kierkegaard, piensa que en la tragedia se pueden las dos opciones. Aunque elabora una separación entre estos dos tipos de tragedias. El primer tipo corresponde a la tragedia antigua y el segundo a la moderna<sup>3</sup>. La diferencia se basa en la idea de reflexión, los héroes trágicos antiguos padecen su destino, los modernos reflexionan sobre su dolor, lo que para Kierkegaard, conduce a cierta responsabilidad de los actos. De esta forma se establece la relación entre la verdad singular del individuo con la representación trágica del personaje.

El paso de la reflexión a la responsabilidad ocurre porque el héroe trágico se pregunta por su propia existencia y al cuestionarse se separa de todo lo que le rodea para averiguar la causa de su desdicha, como escribe Kierkegaard: “El héroe trágico tiene conciencia reflexiva, y de esta reflexión sobre sí mismo no sólo le pone fuera de todo contacto directo con el Estado, la familia y el destino, sino que con frecuencia lo desvincula incluso de su vida misma anterior. Lo que nos ocupa entonces es un preciso momento de su vida” (2010a, p. 46). Lo anterior no se debe entender como desvinculación con la existencia, sino con los posibles aspectos de su vida a los que pudiera culpar de su desgracia. Esta reflexión justo trata de situar al héroe trágico en una relación con su desventura y con su dolor, reconociendo en éste una configuración de la existencia que hace posible su sufrimiento. Como se vio en el apartado anterior, sería el momento en que asume la verdad, en este caso bajo la forma del sufrimiento (su pasión es el dolor que vive), y desde él determina su existencia, el mundo en el que ocurre su tragedia.

Este momento de reflexión es importante en la media que el individuo repara en su existencia, aunque para el personaje trágico sea por medio de un gesto doloroso. Por eso Kierkegaard pone especial énfasis en el dolor del personaje, ya que es algo que se vive en carne propia. Como señala él mismo: “La primera duda que en realidad da paso al dolor es la siguiente: ¿por qué me acontece esto precisamente a mí; por qué no suceden las

cosas de otra manera?” (2010a, p. 54). La cuestión por el dolor, es la cuestión por la vida misma del personaje, ya que lo lleva a reflexionar en torno a lo que le rodea para poder encontrar una justificación a su dolor. Desde el dolor trata de determinar las posibilidades que permitieron que sucediera su destino. Es así como se puede visualizar el secreto del personaje trágico, mirando la situación existencial en la que está inmerso.

Mediante el dolor que aqueja al héroe, éste manifiesta su relación con la existencia. Su sufrimiento muestra una existencia percibida a través del dolor, pero además, se sitúa al individuo, o sea a él mismo, en ese mundo. D. Gonzáles en su texto *El «reflejo» de lo trágico*, comenta: “El problema que se señala consiste en que el elemento «reflexivo», en este caso, no sólo se diferencia de la substancialidad del pathos al intentar expresarla, no se desentiende meramente de ella adoptando un rumbo diferente, sino que *reduce totalmente* lo substancial adecuándolo a los propios límites de la subjetividad” (1998, p. 118). Siguiendo las difíciles palabras de esta cita, lo que dice es que el elemento reflexivo da un lugar al héroe trágico en las determinaciones que vive, en el mundo en el que está inmerso, situando toda la carga trágica ya no en un destino que se debe cumplir, sino dentro del propio individuo en el que reflexiona sobre las causas que llevan a que éste sufra. Pero, al buscar las causas de su sufrimiento, el héroe hace una introspección sobre su propia individualidad; y así como hay una comprensión del mundo a partir de la pasión, el propio individuo queda determinado.

El ‘pathos’<sup>4</sup> que menciona la cita anterior es ese dolor característico del personaje, se trata de la aficción, la dimensión más personal del sufrimiento, por eso influye en la determinación de la subjetividad del héroe. La aficción crece en la reflexión pues ésta hace personal, interno, al motivo del sufrimiento. Dicho en palabras de Kierkegaard: “En la tragedia la pena es más profunda y el dolor es menor; en la moderna el dolor es mayor, la pena menor. La pena, mucho más que el dolor contiene siempre algo sustancial. En el dolor siempre hay una reflexión sobre el sufrimiento, reflexión que la pena desconoce.” (2010a, p. 51) Así la diferencia se establece en que la pena supone una condición de las desgracias como trabajo del destino, o del mundo, pero el aspecto reflexión viene a ser una cuestión íntima del héroe. El punto en los personajes trágicos es mostrar su condición existencial, a través de su sufrimiento. La pena y el dolor en las obras trágicas corresponden a la relación que tiene el personaje con la existencia, su sufrimiento puede ser representado por una pena o por el dolor, según sea el caso. Pero así como el sufrimiento permite ver la relación que tiene el héroe con la existencia, también existen otras formas del pathos que, de igual forma, establecen condiciones para configurar una existencia.

Para revisar otro tipo de relación entre la pasión y la existencia se aborda la obra *Siluetas*. En ella Kierkegaard retoma a algunas mujeres de la literatura para dar cuenta cómo la pasión configura la existencia de estas mujeres. De lo que se trata es, como en la tragedia, de reparar en el pathos que siente el personaje. En este caso se trata de una pasión amorosa. En ese sentido el pathos tiene algunos matices, como el mismo Kierkegaard escribe:

Sin embargo, en ocasiones la aficción se oculta todavía mejor y el exterior no nos permite intuir nada, ni lo

más mínimo. Puede esquivar nuestra atención durante mucho tiempo, pero si por casualidad un gesto, una palabra, un suspiro, un eco en la voz, un parpadeo de los ojos, un temblor en los labios, una torpeza en las manos traicionan pérfidamente lo que con celo se había ocultado, entonces se despierta la pasión, la lucha comienza. (2016, p. 22)

El carácter esquivo de la aficción, en este punto, consiste en que no es explícito como en la tragedia. Ahora no es una cuestión sobre el destino que dispone los acontecimientos para que el héroe sufra, sino la de un estado interno desde el cual el personaje ahonda en su aficción.

En este estado de aficción, en el que el individuo sufre por su situación, lo que sucede es que su aficción funciona como una lente desde el cual observa la realidad. Ya no se pregunta por el destino cruel que lo llevó a sufrir, sino que a partir de su estado, comienza a percibir al mundo, y con el mundo a él mismo, como escribe Juan Fernando Selles, en su texto *Los primeros métodos noéticos kierkegaardianos de acceso a la intimidad*: “La pena, permite que el que la sufre se conozca, pues quien la padece se experimenta, desde luego, apenado, pero también como existente, y no en general, sino con una existencia particular” (2012, p. 166). La relación entre el mundo y el afligido es en cierto sentido una determinación entre ellos. Entonces la relación entre el pathos del personaje y esta doble determinación individuo/mundo, posibilita la idea de que una visión de existencia es posible a partir de la aficción que el personaje tiene. Lo que sigue es que el personaje elija una verdad desde la cual hacer frente esta aficción. Aunque también puede ser que elija la pasión misma como esa verdad, y digamos rápidamente, consumirse en esa pasión sería su verdad.

Desde las aproximaciones que Kierkegaard hace a personajes literarios se explora la posibilidad de conocer el secreto de la existencia, además se trata de reconocer que en la pasión es donde se establece la relación con la existencia. Y donde esta pasión se refleja en sus actos, la angustia, el amor, el dolor que el personaje pueda sentir son apenas manifestaciones de lo que es la verdad de él y desde donde observa la existencia. Desde esta perspectiva es que se analizará al personaje de Midori, del *manga: Midori, la niña de las camelias* para ver qué pasión refleja esta niña desde la existencia en la que está inmersa.

## Midori, la niña

Antes de analizar el personaje de Midori hay que brindar un poco de contexto para situar por un lado la relación entre ella y el mundo en que vive, y así identificar la pasión que ella expresa. La historia de Midori es una leyenda popular que parece estar situada entre la era Meiji (1868-1912) y la era Showa (1926-1989) aproximadamente. Suehiro Maruo hizo una versión en *manga* en 1984 y en 1992 se hizo una adaptación animada hecha por Hiroshi Harada, que es la que se analiza en este trabajo. Esta versión animada fue mal recibida por lo fuerte de sus imágenes. En una entrevista hecha al animador, titulada *Hiroshi Harada the one-band man*, menciona que cuando entregó la animación para su venta comercial, al revisarla 26 escenas fueron modificadas por los censores (Marcroos, 2013). Entonces la historia de Mi-

dori es presentada por una obra en clave violenta.

El recurso a la violencia marca el tipo de obra que es, y brinda claves para entender al personaje. Como las imágenes explícitas y violentas están presentes tanto en el *manga* como en la animación y debido a que no hay alguna diferencia de relevancia entre ellos, en lo que se refiere al personaje de Midori como en la historia y el desarrollo de los sucesos, serán tomados indistintamente. Aunque sea importante señalar que la experiencia de un *manga*, como la imagen y un texto impresos en papel, y la de una animación, para un espectador, pueda generar una experiencia distinta.

En este marco, el *manga* de S. Maruo está permeado por el uso de imágenes grotescas, violentas y explícitas, a la vez que recurre a figuras infantiles para sus personajes –Midori misma, por ejemplo– para hacer crítica o referencia otras cuestiones, como se menciona en una entrevista que se le hizo a Maruo: “él dibuja niños por ser personajes muy vulnerables” (Luna, 2017). De esta forma, el estilo de este dibujante de *manga* no sólo trata de exponer una imagen violenta por una búsqueda de escandalizar, sino de manera implícita recurre a estos elementos para generar un efecto en el espectador. El contraste entre una excesiva violencia y un personaje excesivamente vulnerable es el eje principal del manga de Midori.

A partir de este recurso a las imágenes violentas y explícitas

es como aparece Midori. Aquí se contrasta la figura de una niña que está inmersa en un mundo lleno de horrores. Como la describe C. Bertherat en su tesis *Eros, thanatos and the hybrid body*: “Midori represents the innocent flower that blooms among monstrosity, we never know if the horrible things that happen to her (violence, rape, traumatism) are nightmares induced by her fear of the freaks she lives with, or if it really happened.” (2017, p.50) Entonces, el recurso es la exposición de imágenes, que bien a bien no están relacionadas, recordando que el diseño de la niña Midori es estilizado [Imagen 1], pero siempre en contacto con cuestiones bizarras, violentas y de desamparo. La cuestión se centra en distinguir qué efecto produce este juego y a qué crítica apunta un contraste de este tipo.

Es aquí donde se recupera la perspectiva Kierkegaardiana, que es desde donde se abordará el contraste entre la niña y su vida. Midori está inmersa en un estadio existencial. Ella tiene su secreto, su verdad desde el cual actúa y para el cual vive. Su condición se trata de una niña desamparada, la cual busca refugio en un circo tras la muerte de su madre. Y sin embargo no parece reducirse a un simple sufrimiento; el carácter onírico de Midori es aquella verdad que desborda su sufrimiento. Y todo lo que sucede podría considerarse una metáfora de algo más, una señal que indica el camino para situar la pasión de esta niña.



Imagen 1. S. Maruo, *Shōjo tsubaki* (Seirindō 1984), en *Mr. Arashi's Amazing Freak Show*, Blast Books, 1993, p 51.

## Midori, una angustiada

Antes de continuar con la problemática sobre la pasión de Midori, menciono lo que escribe J. Berndt, en su ensayo *Considering Manga Discourse: Locatiom, Ambiguity, Historicity*:

While signs in mainstream comics often appear transparent, that does not necessarily mean that they should be “read” as having specific meanings; for example, words in a speech balloon may merely indicate the presence of a speaker. This ambiguous status of words in comics may make content-centered interpretations appear arbitrary. In order to avoid that, the fundamental aesthetic ambiguity of comics must be taken seriously (2008, p. 298)

Considerando que este trabajo es una aproximación desde

el pensamiento kierkegaardiano a el *manga* de Midori, no se pretende agotar y cerrar una interpretación total sobre esta obra. Sino que a partir de este estatus ambiguo que tiene la propia obra *manga* brindar una interpretación más y de ser posible enriquecer la producción de *mangas* y la reflexión sobre los mismos. Así retomar el pensamiento de un filósofo como Kierkegaard, es sólo una de las posibles lecturas que se le pueden hacer.

Entonces, desde la perspectiva de Kierkegaard, Midori es un personaje que manifiesta un pathos, una pasión o un afecto, y es desde ahí es que encarna un secreto incommunicable. Pues sólo ella siente esa pasión, que tiene lugar por la tensión entre el mundo que la rodea y ella misma. Lo que aquí se propone es un desplazamiento de perspectiva, a partir de las nociones Kierkegardanas, aunque ella sufra violencia por parte de los otros miembros del circo, su pasión va más allá, no se trata sólo de un personaje pasivo que recibe injurias. Esta niña determina su existencia de manera más amplia y su secreto es más profundo.

La situación en la que vive es clara desde el inicio, es una niña que vende flores sumergida en la pobreza, ella está en una situación de vulnerabilidad antes de su llegada al circo. La señal que indica esto es el pequeño monólogo con el que inicia la película animada: “Sueños de magnolias del primer trimestre. Girasol y princesas del segundo trimestre. Jazmines del tercer trimestre, sauces en el cuarto trimestre. Todas mis flores se han marchitado. Las casas se incendian. Un perro ciego corre. Las camelias gotean el agua” (Harada, 1992). Así entender la aficción de Midori se plantea, por un lado, como la situación de vulnerabilidad en la que está inmersa, pero también sobre la consciencia que ella misma tiene de su situación.

Con su llegada al circo y el abuso que ella recibe, se traslada su sufrimiento a su cuerpo y no sólo es posible encontrarlo interiorizado en su mente. Esto es lo que vuelve explícito al secreto de su existencia. Las imágenes fuertes revelan una encarnación de sufrimiento que ya estaba presente en el personaje de Midori, como menciona Alberto Chimal: “Las visiones de Maruo, espantosas, totalmente personales, permiten atisbar una imagen de la existencia en la que la carne sólo puede ofrecer mal y dolor”. (2009) El sufrimiento de Midori se vuelve corporal en el sentido de que en su cuerpo recae toda su existencia. Sobre esto la Dra. Elsa Torres en su tesis *Kierkegaard Dramaturgo* escribe: “La pasión, el pathos existencial, en otras palabras, el cuerpo y el yo, serán el único haber que el individuo posee para soportar la vida en los límites de su poder de modificación y de dominio de la realidad.” (2010, p.12). El cuerpo se vuelve una expresión del dolor que ella vive. Pero que al igual que el dolor digamos espiritual, el de la mente, el dolor del cuerpo es también incommunicable. La representación de los abusos que ella sufre corporalmente, viene a mostrar cuan personal es este dolor para ella.

La relación con el pensamiento de Kierkegaard, desde la forma que expusimos en las partes anteriores, se establece como la tensión entre el individuo y su existencia. En el caso de Midori, la pregunta es saber cómo ella establece una relación, y una reflexión, con esa existencia horrible. La relación entre el individuo y la existencia es una que solo sabe a ciencia cierta quien la vive y se convierte en secreto para los demás. Por eso aunque se aborde a este personaje desde el pensamiento kierkegardiano, no se pretende inscribir definitivamente a Midori en una categoría de personaje kierkegardiano o trágico. Se trata de resaltar la particularidad de la construcción de una existencia como la del personaje de la niña de las camelias; es decir, de la pasión que refleja construir imágenes y figurar como las que aparecen en esa obra.

Así, el matiz kierkegardiano en Midori, requiere de alguna noción de Kierkegaard desde la cual observar la existencia de ella. En esta lectura, se presenta la angustia como la verdad de la niña de las camelias. La angustia, para Kierkegaard, es un estado de la conciencia que se relaciona con la libertad. Esta relación pasa por la forma en que se percibe la libertad. Como escribe Kierkegaard en *el Concepto de la angustia*: “La angustia puede compararse con el vértigo. A quién se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si no hubiera mirado hacia abajo! Así es la angustia el vértigo de la libertad.” (2012, p. 118) De esta forma la mente que cobra conciencia de la libertad sentirá vértigo. Se

trata de una relación entre el individuo y todas las posibilidades que lo rodean en el mundo. La angustia viene a ser la posibilidad de acción, es la conciencia que tiene el individuo de que es libre, de que puede actuar. Así ésta se convierte en una condición existencial de la vida.

Cabe resaltar que ante esta visión de la angustia (y de lo dicho sobre la pasión y la subjetividad) el mundo se convierte en un cúmulo de posibilidades donde el individuo toma esa decisión de que hablamos en la parte anterior. La angustia para Kierkegaard, al igual que el dolor trágico o la aficción amorosa, puede configurar el mundo del angustiado. Como escribe, Á. E. Garrido-Maturano: “La angustia en su dimensión más profunda, no se angustia de tener que elegir una posibilidad determinada u otra, sino que (mucho “antes” y como condición de toda angustia ante una posibilidad objetiva) se angustia de mi ser como pura posibilidad de poder.” (2009, p. 175) La angustia se convierte en reparar en la pura posibilidad de que algo suceda. Es como si se volcaran sobre el individuo todas las posibilidades de alguna situación, tanto lo bueno como lo malo pueden suceder, y sin embargo, todavía no sucede nada.

Puesto que una de las características de la angustia es que no es nada, como escribe Kierkegaard: “En individuo posterior a Adán la angustia es más refleja. Esto se puede expresar de otro modo, diciendo que la nada –que es el objeto de la angustia– se torna cada vez un algo.” (2012, p. 119) La mención a Adán es porque Kierkegaard está pensando cómo relacionar la religiosidad y una psicología sobre la angustia. Lo que hay que resaltar es esa tensión donde la nada se vuelve algo. En otros términos, es contemplar la posibilidad de algo, del instante en que alguna cosa aparezca. Desde la perspectiva de la angustia, se pensaría que Midori es libre, y cuando se observa su situación parece todo menos eso, pero en varias ocasiones se le muestra contemplando el horizonte [Imagen 2 y 3]. Es en esos momentos donde se presenta la posibilidad de su libertad. Ella, en esos momentos, expresa otra cosa que no es solo sufrimiento. Es esta contemplación la que muestra su condición de libertad, no tanto en el sentido de acción, sino en el de la posibilidad. Aunque no acontezca nada. Midori, en su estado contemplativo, lo que mira es la posibilidad que todavía no es algo.

A lo largo de esas escenas, donde Midori contempla el horizonte, ella trata de ver o vislumbrar algo. No ya como una cuestión del porqué de su sufrimiento, esto la convertiría en una tragedia, sino desde contemplar la posibilidad. Busca otras posibilidades, alguna otra cosa que le permita vivir y salir de ese estado de abuso. En este registro es que se puede leer la aparición del enano mago, que viene a dar un giro a la vida de Midori. Y aunque la relación entre ella y el mago es un elemento que puede ser interpretado de muchas formas, aquí sólo resaltaremos un punto en específico: el mago viene a mostrarle otras posibilidades a la niña de las camelias. Pues con él su vida en el circo mejora, ya no sufre abusos por los otros miembros del circo; además que éste le muestra una vida donde está con sus padres y va a la escuela, le muestra otro mundo (véase el minuto 35 de la versión animada). Sólo en ese momento ella decide irse del circo con el enano. Pero al final el enano muere. En el final, Midori, aparece corriendo [Imagen 4]. y buscando al enano, pero se encuentra con los miembros del circo. La escena, con tintes oníricos, parece anunciar que al final irse con el mago

era sólo otra posibilidad. Una de entre las infinitas que hay, tantas como que se repita su vida en el circo. En el manga, con una viñeta de toda una página, donde aparece Midori pequeña, y todo lo demás en blanco muestra todo el cúmulo de posibi-

lidades que tiene la existencia [Imagen 5]. Todo está en blanco porque al final, las posibilidades son eso, posibilidades. No son nada.



Imagen 2



Imagen 3

Imagen 2. H. Harada, *Chika gentō gekiga shōjo tsubaki* (Mippei eigeiki Kiryuu-kan 1992) (Midori, la niña de las camelias)

Imagen 3. S. Maruo, *Shōjo tsubaki* (Seirindō 1984), en *Mr. Arashi's Amazing Freak Show*, Blast Books, 1993, p 111.



Imagen 4

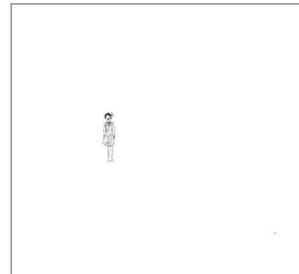


Imagen 5

Imagen 4. H. Harada, *Chika gentō gekiga shōjo tsubaki* (Mippei eigeiki Kiryuu-kan 1992) (Midori, la niña de las camelias)

Imagen 5. S. Maruo, *Shōjo tsubaki* (Seirindō 1984), en *Mr. Arashi's Amazing Freak Show*, Blast Books, 1993, p 148.

## Conclusiones

Como se planteó al inicio, el motivo de este trabajo fue interpretar a la niña Midori desde la visión existencial de Kierkegaard, es decir, desde la relación que existe entre el individuo y la existencia. Relación que nunca es posible entenderla del todo, ya que sólo quien vive esa situación conocerá todos los detalles, por ello la pasión, o el afecto que le produce esa relación, es un indicador del tipo de relación, que a la vez que determina al individuo, determina a la existencia misma.

Pensar en la condición existencial de Midori consiste en verla como el desamparo. No sólo hasta en un nivel de abuso y de vulnerabilidad de la niña de las camelias, sino en un nivel más profundo. Midori representa esa angustia inherente a la existencia, que cualquiera puede sentir, sobre lo que pudiera llegar a acontecer. Siempre está la posibilidad de que ocurra algo bueno o algo malo. Pero al no tener certeza de ello sólo queda observar

el horizonte y despedirse del tren lejano como deseando que nos lleve lejos del lugar donde habitamos [ver imagen 2]. La manera de abordar las imágenes violentas de esta obra consiste en verlas kierkegardianamente. A pesar de todo lo explícito de la imagen o de la crueldad, jamás se alcanzará a saber a ciencia cierta el dolor de Midori. Este es el borde kierkegardiano desde el que se puede leerla.

Este intento por interpretar la historia de Midori en clave existencial, apoyados netamente en el pensamiento de Kierkegaard, es una forma de abrir el diálogo entre la producción del mundo del cómic, *manga* o *anime* con la filosofía. No en el sentido de inscribir llanamente estas producciones en un ámbito filosófico y generar estatus como animes propiamente filosóficos. Sino que, desde su propia línea, estas producciones abonan a la reflexión filosófica y en general a otras discusiones, como sociales o pedagógicas; y a su manera, permiten seguir reflexionando sobre lo que es el secreto del *anime* y del *manga*, es decir, preguntarse por

la existencia de esas producciones y sobre lo que pueden decirle a los espectadores. Reflexionar sobre este tipo de contenido consiste en hacerse la pregunta (entre muchas otras): ¿qué produce y con qué puede estar en diálogo? Aunque esta sería una pregunta que queda abierta, pues busca seguir la discusión sobre este tipo de producciones.

## Notas

1. La formulación de los estadios no es algo que Kierkegaard haga explícitamente, sino que está de fondo a lo largo de toda su obra. En este trabajo no se ahonda en el estudio de estos estadios, para ello véase la sección dedicada a los estadios del libro de J. Collins (1986) y también la tesis de Elsa Torres, (2010).

2. La obra de Kierkegaard es amplia, pues como tal no escribió alguna obra enteramente filosófica, sino que tiene ensayos, sermones, discursos y sus diarios. Dentro de la forma de organizarla se determinan tres grupos: las obras pseudónimas son aquellas que fueron firmadas con pseudónimos, y donde se concentran la mayor parte de reflexiones de corte filosófico (aquí se pueden encontrar textos, como *El concepto de la Angustia*, *O lo uno o lo otro*, *La repetición*, entre otras), el segundo grupo son los escritos religiosos, donde entran los textos de un carácter más religiosos, firmados con el nombre de Kierkegaard. Por último el Diario, donde Kierkegaard anotaba lo que sucedía en su vida, además de notas sobre sus escritos. Esta clasificación en general, no trata de jerarquizar los textos de Kierkegaard, sino que muestra los distintos ángulos desde los que este autor condujo sus reflexiones, que como hemos venido viendo, son sobre la existencia. Sobre esta cuestión véase: Catalina E. Dobre (2009, p. 27) en adelante.

3. En General Kierkegaard establece una distinción partiendo de la diferencia de época de las tragedias. Por un lado la tragedia antigua responde a los problemas de la sociedad griega, y la moderna responde a la situación de la sociedad del tiempo en que escribe Kierkegaard. Para ahondar en este planteamiento véase Kierkegaard, *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna*, (2010, pp. 41-45).

4. Del griego pathos (πάθος) que significa afición, pero también pasión, emoción o afecto.

5. Sobre este punto véase el texto de *Ero Guro and macabre eroticism: Eros, thanatos and the hybrid body*, de C. Bertherat (2017), donde analiza a profundidad el contexto histórico de ese periodo, donde elementos como la apertura de Japón al ámbito internacional influyeron en el modo de expresión a través de lo extraño y lo bizarro.

## Bibliografía de Kierkegaard

Kierkegaard, S. (2012). *El concepto de la angustia*. (Demetrio Gutiérrez, trad.) España: Alianza. (Obra original publicada en 1844)

\_\_\_\_\_ (2010a). *Repercusión de la tragedia antigua en la moderna* (Demetrio Gutiérrez, trad.) España: Gredos.

\_\_\_\_\_ (2016). "Siluetas". En *Pasión femenina*, (Victoria Alonzo y Rodrigo Crespo, trad.) Colombia: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Temor y Temblor* (Demetrio Gutiérrez, trad.) España: Gredos.

## Bibliografía complementaria y referencias

Berndt, J. (2008). Considering manga discourse. Location, ambiguity, historicity. En MacWilliams, M. W. (Ed.) *Japanese visual culture, explorations in the world of manga and anime*. Routledge.

Bertherat, C. (2017). *Ero Guro and macabre eroticism: Eros, thanatos and the hybrid body*. Tesis para obtener el grado de maestría, Univesidad Waseda, Tokyo.

Chimal, A. (2009). Las Historias. Suehiro Maruo, Midori y otros. Recuperado de: <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/suehiro-maruo-midori-y-otros/>

Collins, J. (1986). *El pensamiento de Kierkegaard*. México: FCE.

Dobre, C. E. (2009). Søren Aabaye Kierkegaard: Obras, seudónimos y comunicación indirecta. En Guerrero M., L. (coord.) *Søren Kierkegaard. Una reflexión sobre la existencia*. México: Universidad Iberoamericana.

Garrido-Maturano (2009). El amargo sabor de la eternidad. Dimensiones y praxis de la angustia en el pensamiento de Søren Kierkegaard. En Martínez., L. G. (coord.) *Søren Kierkegaard Una reflexión sobre la existencia*. México: Universidad Iberoamericana.

González, D. (1998). El «reflejo» de lo trágico. Nota sobre la Antígona de Kierkegaard. En *Persona y Derecho*; Pamplona, España Tomo 39, (1998-1-1), disponible en <https://search.proquest.com/openview/8f88fead3b6524162283b119b7482220/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1818609>

González, D. (2010). Søren Kierkegaard, Pensador de la subjetividad, estudio introductorio a las obras de Kierkegaard. En *Kierkegaard*. 1 edn, Madrid: Editorial Gredos.

Harada, H. (1992). *Chika gentō gekiga shōjo tsubaki*, Tokyo: Mippei eigeki Kiryuu-kan. (Versión al español, *Midori, la niña de las camellias*. Sub español, Guardians Osiris.) [Archivo de video]

Luna, J. S. (2017). Entrevista a Suehiro Maruo. Recuperado de: <https://www.mondosonor.com/blog-musica/entrevista-suehiro-maruo/>

Marcroos (2013). *Making of MIDROI (Shoujo Tsubaki) - DVD extra* [Subbed]. [Archivo de video]

Maruo, S. (1984). *Shōjo tsubaki*, en *Mr. Arashi's Amazing Freak Show*, New York: Blast Books, 1993.

Selles, J. F. (2012). Los primeros métodos noéticos kierkegaardianos de acceso a la intimidad. *Pensamiento y Cultura*, 15 (2). pp. 159-17. Universidad la Sabana, Cundinamarca, Colombia, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70128606002>

Torres G., E. E. (2010) *Kierkegaard dramaturgo. La Estética, el Teatro y las Mujeres*. Tesis para obtener el grado de Doctora en filosofía, UNAM-FFyL, México.

Žižek, S. (2011). *Visión de paralaje*. (Marcos Mayer, trad.) Argentina: FCE.