

Certeza y delirio en *Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Certainty and delusion in *Fanny and Alexander* by Ingmar Bergman

Abstract

It was during the shooting of *Fanny and Alexander* in 1980 when Ingmar Bergman decided to give up his career as a filmmaker. "*The decision to give up being a filmmaker -Bergman comments in his memoirs- did not turn out to be especially dramatic and was progressively appearing in my mind during the shooting of Fanny and Alexander. I don't know whether my body decided instead of my soul or whether my soul influenced my body. It just occurred that my physical discomfort was more and more difficult to control*". In this paper, the author deals with, so to speak, Bergman's first farewell, in which the filmmaker goes back, with complete literality, to his childhood and, then, he sinks into a long disturbing silence. A kind of silence that is heartbreakingly snapped by the undoubted premonition of death. Then, Bergman embarked on his final farewell: *Saraband*.

Key words: Delusion. Childhood. Fantasy. Reality. *Fanny and Alexander*.

Resumen

Fue durante el rodaje de *Fanny y Alexander*, en 1980, cuando Ingmar Bergman decidió colgar la cámara cinematográfica. "*La decisión de colgar la cámara cinematográfica -comenta en sus memorias- no resultó especialmente dramática y fue surgiendo durante la filmación de Fanny y Alexander. Si mi cuerpo decidió por mi alma o mi alma influyó en el cuerpo no lo sé, pero el malestar físico se fue haciendo cada vez más difícil de dominar*". Recorreremos, así pues, esta, llamémosla así, primera despedida, en la que el cineasta vuelve con total literalidad a los años de su infancia para sumirse después en un largo e inquietante silencio; un silencio desgarradoramente quebrado cuando, no cabe duda, el presentimiento de la muerte ya lo había rozado y Bergman se embarca en su adiós definitivo, *Saraband*.

Palabras claves: Delirio, infancia, fantasía, realidad, *Fanny y Alexander*.

A Marisa

La infancia: entre fantasía y realidad

Comencemos escuchando las palabras que, según el cineasta, resumen el acorde básico de *Fanny y Alexander*, film que en principio iba a cerrar su trayectoria cinematográfica:

“La prerrogativa de la infancia: moverse sin dificultad entre la magia y el puré de patatas, entre el terror sin límites y la alegría explosiva. (...)”

1 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*. Fábula Tusquets Editores: Barcelona, 2001, p. 22.

“Era difícil distinguir entre lo que yo fantaseaba y lo que se consideraba real. Haciendo un esfuerzo podía tal vez conseguir que la realidad fuese real pero en ella había por ejemplo espectros y fantasmas. ¿Qué iba a hacer con ellos? Y los cuentos, ¿eran reales? ¿Dios y los ángeles? ¿Jesucristo? ¿Adán y Eva? ¿El Diluvio?”¹



Espectros, fantasmas y cuentos que cifran, lo leemos a continuación, un inapelable núcleo de verdad; y es que, no cabe duda, *eso era real*:

“¿Qué pasó en realidad con Abraham e Isaac? ¿Pensaba de verdad cortarle la cabeza a su hijo? Excitado, con los ojos clavados en el grabado de Doré, me identificaba con Isaac, eso era real: el padre estaba pensando cortarle la cabeza a Ingmar, ¿y si el ángel llega demasiado tarde? Habrá lágrimas. Se derrama sangre e Ingmar sonrre pálido. Realidad.”²

2 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 22.

Vayamos, pues, a la que comparece como la primera fantasía de Alexander, personaje en el que cristaliza con insólita literalidad la infancia del cineasta. Tras una breve conversación con el obispo sobre los confusos límites entre fantasía y realidad...



Obispo: *¿Puedes decirme, puedes quizá explicarme, qué es mentira y qué es verdad?*

... la madre interviene:



Emilie: *Tu maestro me ha escrito diciendo que has esparcido la más increíble de las mentiras.*

Alexander: *¿Qué?*

Emilie: *Dijiste que te vendí a un circo. No niegues que se lo has dicho a tus compañeros de clase, que te he vendido a un circo ambulante, y que, al fin del semestre, vendrán a por ti. Serás entrenado como acróbata y jinete, junto con una gitana de tu edad llamada Tamara.*

Nombrada la mentira el obispo ordena a Alexander que vaya y se disculpe por todo el dolor causado y éste, azorado, mira a su madre, tan amada como temida, y, cual muñeco perfeccionado, le pide disculpas.



Alexander: *Pido perdón a mi madre por mentir y juro no volver a hacerlo jamás.*

Finalmente, el obispo se levanta diciendo...



Obispo: *La fantasía es una cosa espléndida, una fuerza poderosa, un regalo de Dios. Se le confía a los grandes artistas, escritores y músicos.*

... y la secuencia culmina con el siguiente triángulo: Alexander mira perplejo a la madre, la madre mira sonriente al obispo y el obispo mira a



la madre –y así, Alexander queda excluido del eje de las miradas y, por consiguiente, del eje del deseo.

¿No es acaso evidente que esta, diríase, inexplicable realidad, perturba, profunda, cruel y dolorosamente al pequeño Alexander?

Es más, ¿no podríamos, quizá, pensar que todo el mundo fantasmático que el film despliega –y que se halla en el núcleo de *ese regalo de Dios que*, en palabras del obispo, *sólo se le confía a los grandes artistas, escritores y músicos*– encuentre aquí su latido central?

A saber: apartar, tachar y, en última instancia, matar a ese extraño al que la madre mira, y desea.

La mujer de blanco

Traigamos, ahora, las memorias del cineasta, *Linterna mágica*, porque en ellas queda escrito el recuerdo que se encuentra en el origen de la historia del circo.

“La familia poseía una benefactora incalculablemente rica a quien llamábamos tía Anna. (...) todos los años nos llevaba al estreno del circo Schumann. Este acontecimiento me ponía en un estado de febril excitación: el viaje en coche con el uniformado chófer de tía Anna, la entrada en el enorme edificio de madera intensamente iluminado, los misteriosos olores, la estruendosa orquesta, la magia de los preparativos, los rugidos de las fieras detrás de los cortinajes rojos del pasillo que llevaba a la pista. (...) Me adormilé agotado por tantas emociones y una música maravillosa me despertó: una joven vestida de blanco cabalgaba sobre un enorme caballo blanco.”³

³ BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 19.

Y así, exactamente, comienza el film. Alexander, tras recorrer habitación por habitación la casa de su abuela, cae en un dulce dormir...



... hasta que una música maravillosa le despierta, ¿y entonces?, aparece una primera figuración de aquella *joven vestida de blanco*.



La estatua de una mujer, blanca, que mueve su brazo, le llama. ¿Delirio? ¿Pero no acabamos de ver también así a su madre?



Joven, de blanco, tendiendo sus manos hacia él, ¿cabalgando, quizá, sobre *un enorme caballo blanco*?

¿Y su abuela?



¿Qué decir de su refulgente abuela?

Ahí las vemos:



... ellas, las madres, vestidas de blanco, cabalgando sobre sus enormes caballos blancos.

Y entonces, ante aquella blanca mujer, ¿qué pasó?

“Me invadió el amor por aquella joven. Pasó a formar parte de mis fantasías con el nombre de Esmeralda. Finalmente mis fabulaciones dieron el aventurado paso que las hizo entrar en la realidad cuando le confié (...) a mi compañero de pupitre (...) que mis padres me habían vendido al Circo Schumann, que pronto me apartarían de casa y de la escuela y que me entrenarían para convertirme en acróbata y trabajar con Esmeralda, que estaba considerada como la mujer más bella del mundo.”⁴

⁴ BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 19-20.

⁵ BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*. Fábula Tusquets Editores: Barcelona, 2001, p. 26.

Tan bella, sin duda alguna, como su madre: “(...) en realidad mamá es la más hermosa de todas las personas imaginables, más hermosa que la Virgen María y que Lilian Gish”⁵ —exclama el pequeño Pu, apelativo del niño Ingmar Bergman en el breve relato autobiográfico *Niños del domingo*—,



... pero también como la abuela Helena, ¿demasiado mayor, quizá, para representar, también ella, a aquella joven mujer del circo?, consideramos que no, porque como le dice a su hijo Oscar cuando éste no hace sino contemplar su belleza:



Helena: Sí, Oscar, así son las cosas. Uno es viejo y niño al mismo tiempo.

Y así, tan confundidas como la vejez y la niñez, están Helena y Emilie: abuela y madre, pero también, madre y madre, participan de una clara reversibilidad. No son sino dos caras de lo mismo, una sola y única cosa: lo más bello, lo materno.

Inventar a un padre: San José

Pensemos que si en la fantasía de Alexander Ekhdal / Pu / Ingmar Bergman hay, en efecto, algo que engaña, también hay algo que no engaña, vale decir, el deseo de abandonarlo todo e irse de gira con la mujer más bella del mundo, mujer, nos lo dice Pu, tan amada como temida:

“Mamá está sentada junto a la mesa del comedor con la cabeza apoyada en la mano y los ojos cerrados. Pu suspira: Pero sobre todo estoy enamorado de mamá. Quiero sentir su aliento, pero ahora mismo no me atrevo a acercarme a ella. No, será mejor no molestarla.”⁶

6 BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*, op.cit., pp. 69-70.

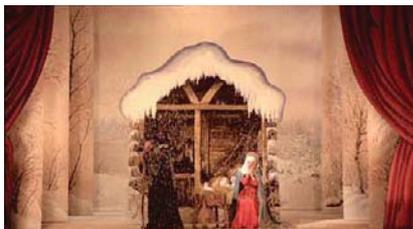
¿Qué es, así pues, lo que está en juego? La imposibilidad de coexistir con el otro: la absoluta necesidad de que el otro, ese intruso al que la madre desea, desaparezca, muera.

“Pu duerme el sueño de los agotados. Quizá sueñe que vuela (...) o que al fin consigue el poder de matar. Primero matará a su hermano y luego debe morir papá. Pero antes papá tendrá que rogar y llorar y gritar de miedo. Aun así debe morir, eso es absolutamente necesario. El rey le ha ordenado a Pu que mate a su padre, así que no hay nada que discutir.”⁷

7 BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*, op.cit., pp. 78-79.

Sabemos, por el psicoanálisis, que en la psicosis se produce una falla en el mecanismo fundador del proceso de simbolización a partir de la cual lo rechazado –lo radicalmente expulsado o forcluido⁸– retorna del exterior. Y tal es, precisamente, lo que sucede al comienzo de *Fanny y Alexander*: que el tercero rechazado, retorna, reaparece. ¿Cómo? De la forma más paradigmática posible: con la llegada de la Navidad, interpretando a San José, el padre terrenal.

8 Algo primordial en lo tocante al ser del sujeto es rechazado, forcluido, no entra en la simbolización general que estructura al sujeto: una falla en el significante primordial –que no es sino el significante padre– lleva necesariamente al sujeto a poner en tela de juicio el conjunto del significante. ¿De que se trata –se interroga Lacan– cuando hablo de Verwerfung? Se trata del rechazo, de la expulsión, de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel. LACAN, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis (1955-1956)*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 217.



De modo que es la realidad misma la que está primero provista de un agujero, una falla, un punto de ruptura que luego el mundo fantasmático viene a colmar con la construcción de otra realidad exterior, realidad que, en *Fanny y Alexander*, pasa por la construcción, propiamente delirante, de otro padre, el casto esposo de María,



...al que, a pesar de todo, se le otorgan los honores del padre biológico...

—no podemos, en este sentido, dejar de advertir los claros paralelismos entre el padre de Bergman, aquel apuesto pastor del que su madre Karin se enamorara, y el obispo Edvard Vergerus.

Pero insistimos, es Oscar, metido en la piel de San José, quien comparece en tanto que padre real.



Padre que, si atendemos al relato evangélico, no fue tal, pues según reza el evangelio de San Mateo, la Virgen María quedó encinta por la acción carismática de la virtualidad divina:

10 *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970, pp. 1046-1047.

“La concepción de Jesús fue así: estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo.”⁹

Escuchemos, a este respecto, cómo nos habla la abuela Helena de Oscar, su tercer hijo, o también, el santo padre adoptivo:



Helena: *Carl y Gustav Adolf son demasiado sexuales. Son como su padre. Él era muy sexual. A veces pensaba que demasiado, pero nunca me negué. (...) Carl y Gustav Adolf tienen demasiado y Oscar no tiene nada. Imagina la tragedia para Emilie, una joven con la sangre caliente. Pobre chica.*

He aquí los términos que estructuran esta mágica y misteriosa construcción alucinatoria: que Oscar, al igual que San José, no tuvo parte alguna en la concepción de sus hijos, es más, que tampoco luego mantuvo relaciones maritales con su esposa; que él, al decir de su madre, *no tiene nada*.

Nos encontramos, de tal suerte, inmersos en una floreciente elaboración fantasmática conformada por toda clase de existencias, sin duda improbables, cuyo sello original acaba de ser subrayado por la abuela Helena –a saber, que entre Oscar y Emilie, *la pobre Emilie*, nunca pasó nada–, pero habitada por un desgarrador núcleo de verdad: la verdad misma de la experiencia del artista –verdad de la que brota su poder de convicción, la certeza de que lo que está en juego le concierne.



Una elaboración, decimos, delirante, que viene a sustituir, aunque sólo sea por unos breves momentos, el fragmento de realidad rechazado: el gran mundo exterior.



Oscar: *Mi único talento, si pueden llamarlo así, es que amo este pequeño mundo que existe encerrado entre estas paredes. (...) Allá fuera está el gran mundo. Algunas veces el pequeño mundo tiene éxito al reflejar al grande. Para que lo podamos comprender mejor, la gente que viene aquí tiene la oportunidad de olvidar, por un rato, por unos breves momentos, por unos breves momentos, el áspero mundo exterior.*

Y así, este pequeño mundo del teatro al que Oscar pertenece –un mundo, no tan distante, cabría pensar, a aquel circo al que Alexander fantaseaba ser vendido– se descubre extraordinariamente frágil, quebradizo.

Hamlet



Llega, entonces, la hora de los fantasmas.

Oscar interpreta al espectro del padre de Hamlet.

Nos encontramos, concretamente, en el momento en que el espectro revela a su hijo el motivo de su muerte; pero, ¿qué habría de matarle?, ¿qué sino la lujuria de una mujer, *al parecer tan casta*, pero, nos lo advirtió la abuela Helena, de sangre caliente?, ¿qué sino el fogoso deseo de su carne?



Oscar: *Mi hora ya se acerca cuando yo a las sulfurosas llamas me he de entregar de nuevo. ¡Ah, ingenio inicuo, que tiene el poder de seducir! Ganó a su vergonzosa lujuria la voluntad de mi esposa, al parecer tan casta.*

Alexander, excitado, con los ojos clavados en el espectro, se identifica con Hamlet,



... ve a su padre caer, desmayarse y, días después, sin poder pronunciar palabra alguna, morir,



... momento, a partir del cual, el espectro de éste se le aparecerá en repetidas ocasiones.



Pero, ¿y acaso no se trataba de eso desde el principio? De un fantasma, concretamente, del fantasma de aquel padre imaginario del que el pequeño Bergman hablara entusiasmado a Märta, su primer amor, tal y como relata en sus memorias:

“Le contaba que mi padre no era mi padre de verdad, que yo era hijo de un famoso actor que se llamaba Anders de Wahl. El pastor Bergman me odiaba y me perseguía constantemente, cosa comprensible. Mi madre amaba todavía a Anders de Wahl y asistía a todos sus estrenos. (...) Anders de Wahl es mi padre y yo, cuando termine la escuela, seré un actor del Teatro Dramático.”¹⁰

¹⁰ BERGMAN, I. (1987): *Linter-na mágica*, op. cit., p. 90.

Segundas nupcias

A la muerte de Oscar, Emilie se une, en segundas nupcias, con un extraño, un advenedizo, un absoluto desconocido; tal es la lógica del delirio que el film moviliza: “este no es mi padre, viene de fuera, así que yo –Alexander Ekhdal / Pu / Ingmar Bergman– nada tengo que ver con él.”



Ahora bien, ¿cuál es la índole de esta segunda unión?

Escuchemos al obispo, su petición, su único deseo:

Obispo: *Tengo un deseo. Un solo deseo, pero es importante. (...) Quiero que vengas a casa sin posesiones. Quiero que abandones tu casa, tu ropa, joyas, muebles, tus objetos de valor, tus amigos, hábitos y pensamientos. Quiero que abandones tu vida anterior por completo.*



La quiere sólo para él, desnuda, sin posesiones. Pero ella, como su Dios, es inaccesible, inalcanzable.



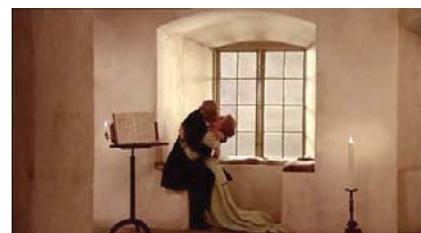
Emilie: Dices que tu Dios es el dios del amor. (...) Mi dios es tan diferente, Edvard. Él es como yo, sin forma ni cuerpo. Soy una actriz, suelo llevar máscaras. Mi dios usa cientos de máscaras. Nunca muestra su cara real, y nunca puedo mostrarle a él o a ti mi verdadero rostro.

11 "Padre habla del Amor de Dios en la iglesia. Pero ¿aquí en casa? ¿Qué pasó con nosotros? ¿Cómo nos las arreglamos con el corazón escindido, con el odio reprimido?" BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 301.

Lo acabamos de escuchar: el Dios del obispo es el Dios del amor, que no es sino el Dios padre –el Nombre del Padre supremo–, un Dios nunca integrado, es decir, en forma alguna simbolizado¹¹, mientras que el Dios de ella, o más precisamente ella, pues ÉL, literalmente, es su igual, es un Dios –o mejor, una Diosa– que usa cientos de máscaras sin poder nunca mostrar su verdadero rostro.

Una Diosa que ahora, ávida de gozar, y como nunca hiciera con su primer marido, se entrega al obispo:

12 Y es que, ¿qué ocurre si se produce cierta falta en la función formadora del padre? ¿Qué le queda, plantea Lacan, al sujeto que vive la imposibilidad de asumir la realización del significante padre a nivel simbólico? "Le queda la imagen a la que se reduce la función paterna. Es una imagen que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular, pero, cuya función de modelo, de alienación especular, le da pese a todo al sujeto un punto de enganche, y le permite aprehenderse en el plano imaginario." LACAN, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis* (1955-1956), op. cit., p. 291.



Matar al padre

O al hombre con quien, tras desvanecerse aquella primera construcción alucinatoria de la imagen paterna¹², irrumpe en lo real, el padre

rehusado, excluido: se inicia, entonces, una lucha a muerte primera y esencial.



Rabia y odio invaden a Alexander sin compasión: su súplica, entre la maldición y el agradecimiento, reza con abatida y tumultuosa desesperación:



Alexander: ¿Por qué no vas con Dios y le dices que mate al obispo? ¿O acaso a Dios le importa un bledo lo que nos pase a nosotros? ¿Has visto a Dios del otro lado?

... “si es que Dios existe, y si es que le importo, que baje y mate al obispo.”

Y la espera no se alargará por mucho tiempo.

A la rivalidad inicial, jamás simbolizada, le sigue una fase de activa transformación: el mundo se reordena de nuevo.

El obispo azota severamente a Alexander y le encierra en el ático.



“No lloré, pero sentí odio: ese maldito chulo que siempre anda sacudiendo, lo voy a matar, no lo perdonaré, no, en cuanto

¹³ BERGMAN, I. (1987): *Linter-
na mágica*, op. cit., p. 286.

lleguemos a casa pensaré una forma bien dolorosa de matarlo, va a suplicar que me compadezca. Tengo que escucharle gritar de horror.”¹³

Cuando Emilie regresa, el obispo le explica el motivo del castigo:



Obispo: *Alexander y yo tuvimos una pequeña lección esta tarde. Lo de siempre: no podía distinguir la fantasía de la realidad. Pero ya hemos clarificado los conceptos.*

Una vez más, realidad e imaginación se han fundido en robusta aleación.

Entonces, ella intercede.



Emilie: *Abusaste de Alexander. (...) Lo encerraste en el ático. Sabes que le teme a la oscuridad.*

Obispo: *Las noches son brillantes en esta época del año, y aquellos con la conciencia clara no tienen nada que temer.*

Emilie: *Podría matarte.*

Pero, ¿quién sino ella, la Diosa, podía quitar del medio al representante de la función paterna en su significación simbólica esencial?



... ¿quién sino la madre que en su momento no le dio su lugar, tal y como queda escrito en *Las mejores intenciones*¹⁴, novela en la que Bergman revive la relación entre su dirigente madre y su inerte padre?,

14 BERGMAN I. (1991): *Las mejores intenciones*, Tusquets Editores: Barcelona, 1992.



... y, por cierto, ¿quién sino la reina Gertrud estuvo tras la muerte del padre de Hamlet?

Y bien, ahora que el obispo ha muerto, el fantasma paterno sufre una transfiguración esencial: Oscar, el santo padre adoptivo, resplandeciente, benevolente y protector, se desdobra en su justo reverso, el obispo, sombrío, cruel y castigador.



Obispo: *No puedes escapar de mí.*

Alexander camina distraído y, como ocurriera con su primer padre, el fantasma del obispo se le aparece. Le golpea. Alexander cae al suelo. Se incorpora. Y antes de desaparecer, el obispo le advierte: *no puedes escapar de mí.*

Pero, ¿de quién no puede escapar?, ¿qué potencia fantasmática le apresa inexorablemente? O también, ¿cuál es el fantasma central que habita, no sólo *Fanny y Alexander*, sino toda la filmografía del cineasta?

Pues uno que el texto perfilará inmediatamente con sorprendente e inesperada precisión: ahora que el Dios padre, cual marioneta, ha caído definitivamente,



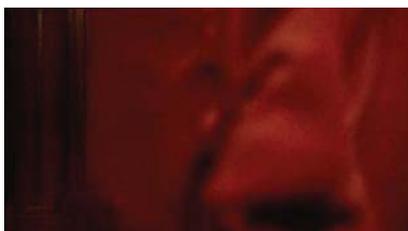
... son ellas, las Diosas madres, quienes tienen el control.

Helena y Emilie, claras figuraciones de la feminidad adorada e invencible que gobierna el universo bergmaniano, se retiran satisfechas tras decidir volver juntas al teatro para interpretar *Sueño*, de August Strindberg:



Helena: *¿De qué te ríes?*
Emilie: *Ahora tenemos el control.*

Cuando Emilie se aleja...



... su vestido granate invade la totalidad de la pantalla...



... y descubrimos entonces que se trataba de ella.

Pero ¿quién sino ella, la más poderosa, la más temida y, sin duda alguna, la más amada, iba a latir tras la figura paterna?, ¿quién sino la digna, gélida e invulnerable madre del pequeño Alexander / Pu / Ingmar?

La Diosa madre

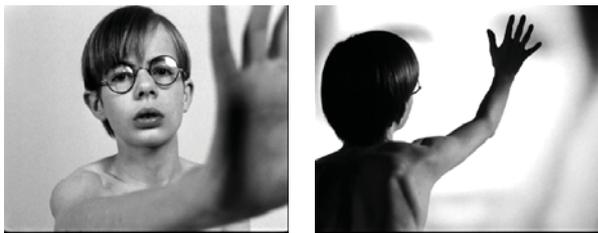
Bergman confiesa al comienzo de la *Linterna mágica* cuál fue la gran pasión de su vida: su madre.

“Me inclino sobre fotografías de la infancia y estudio el rostro de mi madre con una lupa en un intento de penetrar a través de sentimientos podridos. (...)”

“Mi corazón de cuatro años se consumía en un amor fiel como el de un perro.”

“La relación, sin embargo, no carecía de complicaciones: mi devoción la molestaba e irritaba, mis muestras de ternura y mis violentos arrebatos la inquietaban. Muchas veces ella me alejaba con un tono fríamente irónico. (...)”¹⁵

15 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 11.



Una madre, así pues, infinitamente fría, deslumbrante, inaccesible,



... que ora aparece,



... ora se desvanece.

En una ocasión, cuando la madre de Bergman se encontraba, como la madre de *Persona*, ingresada en un hospital, él le confesó la adoración que por ella había sentido y ella reconoció que eso la había atormentado:

“Muchos años después, cuando mi madre estaba en el hospital (...), nos pusimos a hablar de nosotros y de nuestras vidas. Le conté la pasión de mi infancia y ella reconoció que eso la había atormentado, pero no de la manera que yo había creído. Preocupada por mí, se había confiado a un famoso pediatra que la había puesto en guardia en términos muy serios y le había aconsejado rechazar con firmeza mis, según él, «acercamientos enfermizos». Cualquier condescendencia podría dañarme para toda la vida.”¹⁶

¹⁶ BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 12.

Y así, dañado, Bergman se pregunta muchos años después:

“¿Y su amor? ¿Para quién fue su amor, madre?”

“Ella vuelve el rostro hacia la luz de la lámpara y veo su oscura mirada, esa mirada imposible de devolver y de soportar.”

“-Ya sé -digo precipitadamente con un estremecimiento que me cuesta dominar. Las flores se daban bien, las enredaderas trepaban, los brotes nuevos retoñaban. Las flores se daban bien, pero ¿y nosotros? ¿Por qué salió todo tan mal? ¿Fue por la paralización, por la incapacidad de los Bergman o fue por otra cosa?”
(...)

¹⁷ BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., pp. 301-302.

“¿Por qué se hizo un inválido de mi hermano, por qué fue aplastada mi hermana hasta romperse en un grito, por qué tuve que vivir yo con una herida infectada que atravesaba todo mi ser y que nunca cicatrizó?”¹⁷