

Doble vínculo

La teoría del <<doble vínculo>> procede del grupo denominado de Palo Alto, en California. Uno de sus miembros, Gregory Bateson, elaboró dicha teoría pretendiendo explicar con ella algunos de los fenómenos que había observado en pacientes con esquizofrenia.

En lo esencial lo que la teoría del <<doble vínculo>> (double bind) postula es que existen formas de relación en las que una persona –por ejemplo una madre– establece un vínculo patológico con otra –la víctima, el hijo–, del que ésta última no tiene manera de liberarse. En situación de doble vínculo, afirma el propio Bateson, <<una persona, haga lo que haga, “no puede ganar”>> (1).

Un lazo particularmente siniestro ata así al hijo a su madre, lazo para el que no existe el medio –es decir, la distancia– que le permita a aquel deshacerlo, viéndose entonces envuelto en una relación del todo circular, sin salida.

Dos socorridos –y esquemáticos– ejemplos nos ayudarán a entender mejor dicha lógica. En el primero de ellos una madre que había regalado a su hijo *dos* corbatas por su cumpleaños, al ver que éste se había puesto una de ellas con la lógica intención de agradarla, le propina en plena fiesta: “¿Qué pasa? ¿La otra no te gustó?” En el segundo ejemplo una mujer le dice a su marido: “Sé espontáneo”.

Y bien, podemos comprobar la importancia, o mejor, la fatal trascendencia que para el sujeto tiene esta relación sin salida, esa emboscada lingüística en la que se puede convertir el <<doble vínculo>>, no sólo en el análisis de enfermos psicóticos, sino también en el análisis y la lectura de textos artísticos. (No estará de más recordar aquí, a propósito de dichos textos, la instalación que para la Tate Modern de Londres realizara el prematuramente fallecido Juan Muñoz con el bien explícito título de *Double Bind*).

Nuestro objeto de análisis va a ser en este caso un texto fílmico del año 1942: *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles.

Ambersons versus Minafer

Nos centraremos, en primer lugar, en las figuras que integran la estructura familiar compuesta por Wilbur (el padre), Isabel (la madre) y George (el hijo), si bien en este caso será necesario introducir una cuarta figura, que en realidad es más bien un duplicado de la que hemos escrito en segundo lugar: la figura materna. Se trata de Fanny, la tía de George por vía paterna.

En el segundo filme de Welles es posible distinguir, además, dos triángulos familiares: uno conformado, como acabamos de señalar, por el padre, la madre y el hijo; y otro, una vez muerto el padre, formado por el hijo, la madre y Eugene, el amante de ésta.

En cuanto a los nombres de los protagonistas, diremos que juegan en *The Magnificent Ambersons* un papel esencial, y lo hacen ya desde la asombrosa secuencia del baile, una de las primeras del filme. Pero no es éste el tema que va a ocuparnos a continuación.

Hemos de decir sin embargo que el *Ambersons* al que el título del filme remite es el apellido materno de George –dato éste en absoluto despreciable–, el protagonista del filme. Su nombre completo es George Amberson Minafer.

Y bien, ya desde el principio se nos augura el que habrá de ser el destino de George vinculándolo a la que será su posición dentro de la estructura familiar. Una mujer predice al comienzo del filme, como si de la maldición de una bruja sacada del *Macbeth* de Shakespeare se tratara, su futuro: <<Será una buena esposa –se refiere, naturalmente, a Isabel, la madre de George– pero tendrán los hijos más mal criados de la ciudad>>. La razón: <<Ella no puede amar a Wilbur, así que todo su cariño irá a parar a los niños>>.

Pero en algo erró la malévola aunque acertada profecía: niño hubo sólo uno, pero como señala la voz en off que irrumpe en el filme, <<George Amberson Minafer fue un niño terrible>>.

Se nos dice que la razón de eso es que *nadie le paró los pies*. Lo que es una manera cuando menos curiosa de decir que el conflicto edípico (recordemos lo que el nombre de Edipo significa: pie hinchado) no ha debido tener en George una resolución del todo feliz.

Y no cabe duda de que el pequeño Amberson cree ser todo un rey. Su protagonismo dentro del plano, así como la escasa importancia que en el mismo parece tener la figura del padre, hablan por sí mismas.



En todo caso, esa disposición viene a nombrar un déficit en la estructura familiar en la que habrá de inscribirse, en tanto que hijo, George. Déficit, pues, anunciado, escrito, a modo del que será el destino del protagonista del relato.

El Padre y el Fondo

Y bien, transcurrido ya cierto metraje del filme madre e hijo hablan de un tercero, el padre, en los siguientes términos:

MADRE: Estoy inquieta por tu padre.

HIJO: ¿Por qué?

MADRE: Me parece que tiene mal aspecto.

HIJO: Yo le encuentro igual que siempre.

MADRE: Le preocupa una inversión que hizo el año pasado. Y eso afecta a su salud.

La oscuridad que envuelve a madre e hijo hace casi imposible distinguir sus figuras, hasta que una inopinada luz sacará a ambos de las tinieblas iluminando



finalmente sus rostros. Y esa luz procede del lugar donde está el padre, que es quien acaba de



abrir una puerta.

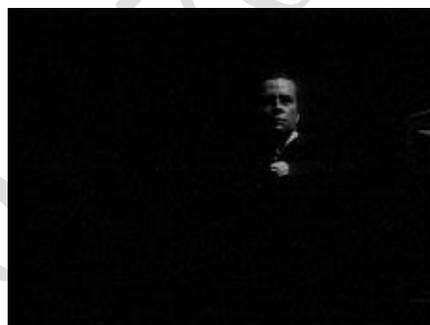
Padre e hijo mantienen una breve discusión, y en medio de ésta va a intervenir Fanny, a tía paterna de George, a la que vemos al fondo, detrás de la madre, junto a una

gran escalera, a la manera de una figura doble, ocupando primero el lado derecho del encuadre, luego el izquierdo.



con) el padre.

¿Qué hace entonces George? Pues volver la cabeza en busca de Fanny, su tía, que a diferencia de su madre, no se ha ido, sino que sigue ahí. Es a ella, entonces, a quien acude ahora el protagonista tratando quizá de buscar respuestas, pero también tratando de calmar la angustia que la ausencia de la figura –o dicho de otro modo: la emergencia del fondo– ha provocado en él.



La escena que tiene lugar ahora entre tía y sobrino parece casi un duplicado de la que hace nada protagonizaron madre e hijo: los dos a oscuras, conversando y caminando a la vez, hasta que una puerta que alguien –de nuevo un hombre, pero esta vez no el padre– abre deja pasar la luz que habrá de arrancarlos de la oscuridad.



ahora ningún hombre, ningún padre. Así, la angustia que en el protagonista provocaba sin duda el cierre de la primera puerta, y que le había hecho ir en auxilio de esa otra figura materna –la Figura–, se convertirá ahora en un sentimiento menos angustioso, porque tras esa puerta no hay ningún padre –como tampoco, cabe pensar, hay goce sexual.



Una suerte, pues, de curioso fort-da, de juego de presencia-ausencia ha sido puesto en escena aquí, sacando además a la luz lo que dicho juego, tal y como lo teorizaron primero Freud y luego Lacan, tiene de precario, de insuficiente en lo que a la constitución simbólica del sujeto se refiere. Es decir: la no renuncia definitiva de aquel al objeto –y a la confrontación del sujeto con el fondo–, ya que el sujeto sólo es merecedor de ese nombre, el de sujeto, cuando su deseo apunta a lo real, destino definitivo, este último, de la pulsión.

Y bien, no se equivocaba la madre cuando decía estar preocupada por la salud de su esposo: en una secuencia posterior el padre de George ya ha muerto. Y llama



poderosamente la atención que el único primer plano de la secuencia del duelo sea uno de la tía Fanny. Es decir: no del padre difunto, ni del hijo; tampoco uno de la madre. El único primer plano es el del rostro, humedecido por las lágrimas, de la actriz Agnes Moorehead, la misma que hiciera de madre de Charles Foster Kane en el primer filme de Orson

Welles, *Citizen Kane* (1940).

Y que la figura del padre ha tenido poco peso no sólo en la vida de George, lo demuestran las palabras que unos ciudadanos pronuncian tras su muerte: <<Wilbur Minafer, un hombre callado. La ciudad apenas notará que se ha ido>>(2).

¡Deja de engullir así!

Tras la muerte del padre estalla en el filme una tormenta, lo que va a dar a la escena que a continuación tiene lugar un aire cercano al del cine de terror. Así, en el interior de la casa, más concretamente en la cocina, George come de manera casi compulsiva la comida que le ha preparado su tía Fanny; al fondo, a la izquierda, la



figura de ésta, a la que vemos aproximarse con un enorme trozo de tarta en la mano . No hay pues duda de que es ella quien ha cocinado los platos que George, más que comer, devora; pero es también ella quien a la vez recrimina al joven diciéndole: “*¡Deja de engullir así!, ¡No comas tan deprisa, George!*”.

O sea: *toma, come todo lo que te he preparado, a ver si te hartas (“¡Espero que tengas bastante!”)*, pero, también, y al mismo tiempo, *deja de comer así*.

Henos pues aquí ante una primera manifestación de la lógica del <<doble vínculo>> entre tía y sobrino a través de la relación que ambos mantienen con la comida. Será sin embargo más adelante, en una secuencia posterior, cuando dicha lógica alcance su más siniestra expresión.

No debiéramos pasar por alto la naturaleza de la imagen que tenemos ante nuestros ojos. En primer lugar la cocina, en penumbra, con el ruido de una tormenta de fondo, tiene, lo hemos apuntado ya, algo de terrorífico, de siniestro. Tanto el propio escenario como la forma en que éste ha sido iluminado constituye, como en otros muchos momentos del filme, una caja de resonancia de la relación –en este caso de *doble vínculo*– que mantienen los personajes que lo habitan.

Esta cocina no es desde luego un lugar agradable, acorde con la actividad que en ella se realiza; tampoco lo es la mesa, atiborrada como está toda ella de objetos. En cuanto al joven protagonista, tiene una servilleta prendida del cuello de la camisa para no mancharse, no para de comer mientras habla y, además, está bebiendo un vaso de leche.

Y si al principio de la secuencia veíamos a George sentado a la mesa comiendo y al fondo la figura casi a oscuras de su tía, al final de la misma es George quien ocupa en la cocina el lugar que antes ocupara la mujer. Una extraña relación de identificación parece unir, pues, a ambos.

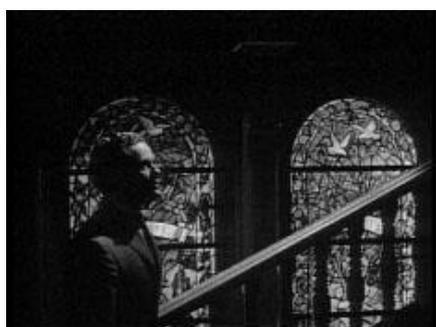
El tercero

Muerto el padre, Eugene Morgan, el amante de la madre, podría ocupar ahora su lugar –el lugar de Wilbur, decimos– en el deseo de ésta. Desde luego Morgan es capaz de atraer su deseo, tal y como la forma que la mujer tiene de mirarle demuestra; al mismo tiempo que dicha atracción mutua provoca en Fanny eso que la expresión de su rostro deja claramente traslucir. Como la Anastasia y la Eufrosinia de *Iván el Terrible* (Ivan Grozny, 1944-48) de Eisenstein (3), dos caras, dos rostros de lo femenino parecen querer perfilarse aquí.



Tras una disputa en la que George se ha enfrentado con Eugene hasta que ha conseguido echarle literalmente de la casa, Fanny, satisfecha, le dice a su sobrino que ha hecho lo que tenía que hacer. Es más: que lo que ha hecho habría contado con la aprobación de su padre. Es entonces cuando Fanny comienza a desplegar toda su perversa estrategia, con la que tratará de envolver a George en un siniestro círculo del que este no podrá salir y que habrá de conducirlo literalmente hasta el dormitorio de la madre. Ese que antes le había estado prohibido en tanto que había un padre –callado, débil, pero un padre– que lo había impedido. Sin embargo, presionado por el discurso de Fanny, atrapado en la telaraña que ella ha urdido, George se verá empujado a los brazos de su madre.

Mientras aquella habla, e intenta así atrapar a George con (en) su discurso, ambos irán ascendiendo los peldaños de la enorme escalera que se alza en el centro mismo de la casa de los Ambersons. Fanny dice sentirse, pues, despreciada, no significar nada para nadie y por eso mismo dispuesta a contarle a su sobrino algo que sabe le va a interesar. La gradación de ese discurso victimista e ignominioso a la vez, lo describe con exactitud el ascenso de George por la escalera. También las paradas que



éste hace, por ejemplo deteniéndose junto a las dos grandes vidrieras que podemos ver al fondo de la imagen, mientras mira hacia arriba, hacia el fuera de campo desde el que está hablando Fanny. Diríase que sobre George viniera a posarse la paloma que, a modo de un espíritu muy poco santo, le está comunicando la <<buena nueva>> de la que es portadora su tía .

En uno de los descansos de la escalera, en una especie de balcón con balaustrada, alcanza el discurso de la mujer, y la consiguiente reacción de George, su apogeo. George, presa de la ira, exige a su tía el nombre de quien ha difundido, haciéndolos públicos, los amoríos de su madre con Eugene, su amor de toda la vida.

Y bien, la estrategia de Fanny no habrá de caer en saco roto, sino que tendrá sus efectos. Uno de los más graves, el que George, por el expeditivo método de darle a Eugene con la puerta en las narices, ponga fin a la relación que éste mantiene con su madre.

Será entonces cuando tenga lugar un inversión siniestra de aquella escena en la que una puerta cerrada enfrentara a George con la angustia que la desaparición de la

figura –o que la emergencia del Fondo– necesariamente produce. Ahora en cambio es George quien cierra, en un acto sin duda temerario, la puerta a ese tercero capaz de concitar el deseo de su madre y de ocupar por tanto el lugar del padre.

Y cuando el protagonista acuda de nuevo junto a su tía Fanny ésta, sorprendentemente, le reprochará su conducta. Pero es mejor que veamos cómo se visualiza en el filme ese vínculo perverso con el que la mujer trata de confundir, de enredar a George.



Escenario del <<doble vínculo>>

De nuevo, pues, el mismo elemento escenográfico: la gran escalera. Y de nuevo los mismos dos personajes. Primero George tomado por la cámara en leve contrapicado, en el balcón de la escalera, observando lo que ocurre desde una posición en apariencia privilegiada. Pero tras un leve movimiento ascendente de la cámara descubrimos, por encima de la de George, la figura de su tía en un balcón superior de la escalera dominando totalmente la escena.

Es ella, pues, quien ocupa aquí, en una por lo demás tenebrosa escenografía, la posición dominante.



Y una vez más el escenario cobra un insólito protagonismo, convirtiéndose de nuevo en caja de resonancia de los personajes, es decir, del perverso, aniquilador vínculo que en este caso ata a George a su tía Fanny.

Ésta, alarmada por las intenciones de su sobrino, desciende por la escalera e insta a aquel a no hacer lo que antes ella, en ese mismo escenario, le había impulsado a hacer. Y hay que oír en toda su intensidad –y estridencia– la voz de Agnes Moorehead obligando al protagonista a subir de nuevo los peldaños de la escalera y a no interponerse más, ahora que el daño ya está hecho, entre su madre y Eugene (4).

Y habrá que reparar en el emplazamiento que la cámara ha escogido para mostrarnos la conversación que mantienen los dos: ese lugar es el que había ocupado Fanny momentos antes. Así, cuando ésta se lanza escaleras abajo en busca de su

sobrino, el punto de vista es, repitámoslo una vez más, el que ha dejado vacante la mujer.



El movimiento de los dos personajes, antes ascendente, lo es ahora de descenso, mientras que la sensación que en el espectador produce el mismo es el de una espiral siniestra, tan envolvente como las palabras que Fanny profiere. Se diría que la escalera es ahora una especie de telaraña que hiciera eco del discurso de <<dobles vínculos>> con que ese doble siniestro de la madre que es Fanny trata de atrapar el deseo de George.

Apelará, para ello, al Nombre del Padre:

FANNY: ¡No lo hagas Georgie Minafer!

Pero al tiempo que es Minafer, el apellido paterno, el aquí convocado, el nombre propio adopta sin embargo la forma del diminutivo, demostrando entonces no reconocer en George (ese es su nombre) a un auténtico hombre. Este será sólo el primer peldaño del trato absolutamente vejatorio al que Fanny someterá a su sobrino:

FANNY: ¡Calla! Sube la escalera. ¡Sube!

El elemento escenográfico, tan importante desde un punto de vista visual, aparece pues, prolongándolo, el propio discurso de Fanny. Y recordemos que hace sólo un instante lo que con su discurso ésta había provocado era que George descendiera precipitadamente esa misma escalera.

Habrà un momento en que sólo ella, la escalera, aparezca en escena. Únicamente esa



escenografía, siniestra, del <<dobles vínculos>> ocupando la imagen.

A ese plano seguirán otros de los dos personajes en plena discusión:

FANNY: ¡Es indecoroso! ¡Es como pelearse en la puerta de un quirófano!

De nuevo, pues, la puerta; pero esta vez la de un quirófano:

FANNY: ¡No debes entrar ahora! ... ¡Tú no respetas a nadie!

GEORGE: Respeto su buen nombre. Tu actitud ha cambiado mucho.

FANNY: Ellos no hacen daño a nadie. Ella hizo feliz a Wilbur y fue una buena esposa para él mientras vivió.

George, confundido, definitivamente atrapado en el discurso de Fanny intenta, pese a todo, una explicación:

GEORGE: Dijiste que todos hablaban de ella, y cuando intento protegerla, me atacas.

Pero esa es, repetimos, la lógica misma del <<doble vínculo>>: aquélla en la que es posible decir primero *debes hacer esto*, y luego, sin que parezca haber en ello contradicción alguna, justo lo contrario: *cómo se te ocurre hacer eso*.

Al final Fanny enuncia el que es su verdadero deseo:

FANNY: George, déjala sola. Déjala tranquila. No bajas.

Y George, de nuevo, hace caso a su tía: vuelve a subir los escalones que había comenzado a bajar.

La conversación entre ambos termina con un nuevo <<Déjala sola>> de Fanny, tras el que es posible oír toda la ambivalencia de su deseo. Desolado, confundido, George sale de cuadro por la derecha dejando sola a su tía.

Y el que George ocupe en la escalera un lugar más elevado que Fanny no debe llevarnos a engaño acerca de quién ha resultado aquí vencedor. Pronto tendremos ocasión de comprobarlo.



Un último vestigio queda sin embargo de la relación entre Eugene e Isabel: una carta que aquel ha escrito y que ahora vemos leer a la madre de George. Es éste precisamente quien en la secuencia siguiente, y con esa misma carta en la mano, llama a la puerta del dormitorio de su madre, quien le da permiso para entrar. Su hijo es quien ahora habrá de

cerrar esa puerta, pero esta vez para quedarse dentro, con la madre.

Primero hablan los dos de la carta, y ella le pide a él su opinión. Al final el hijo, antes de sentarse en el borde de la cama, enunciará su deseo, ese al que nadie ha podido hacerle renunciar, y que la figura de esa madre siniestra que es tía Fanny no ha hecho más que avivar.

GEORGE: Pero tú eres una Amberson... eres mi madre. No puedes...

La madre se acerca hasta donde está George, al que acaricia los cabellos, para concluir:

MADRE: Nos iremos de viaje tú y yo.



Manierismo y <<doblo vínculo>>

El *punto de ignición* se hace así presente en el filme bajo la forma de su ausencia. En él, la confrontación con el fondo, con la angustia que su emergencia produce, es finalmente diferida, es decir, eludida, como corresponde a un cine de corte manierista como el de Welles, mediante la interposición misma de la Figura.

Pero lo realmente sorprendente es el papel que la lógica del <<doblo vínculo>>, en tanto que mecanismo lingüístico estructuralmente perverso, tiene en *The Magnificent Ambersons*. George, el protagonista, “no puede ganar”, es decir, pierde; pero dicha pérdida no es la del objeto –paso necesario del sujeto por la castración–, sino, más bien, una suerte de fort-da perverso, o juego de presencia y ausencia donde ésta última –la ausencia– no llega a constituirse como tal, es decir, como saber del no-objeto (como presencia, entonces, de la muerte). Lo que, de producirse, conduciría a la constitución simbólica del sujeto.

Por ello mismo, el *doblo vínculo*, además de un mecanismo generador de psicosis (esquizofrenia, según la escuela de Palo Alto), es también una figura emblemática del cine manierista.

NOTAS

- (1) BATESON, Gregory (1977): Doble vínculo y esquizofrenia, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires. Bateson apunta como ingredientes necesarios del <<doble vínculo>> los siguientes: la existencia de dos personas, una de ellas la “víctima”; una experiencia de doble vínculo repetida, recurrente; la existencia de un mandato primario negativo, un mandato secundario en conflicto con el primero y un tercer mandato que prohíbe a la víctima escapar del campo (<<si los dobles vínculos han sido impuestos durante la infancia, es naturalmente imposible escapar>>).
- (2) Y tanto es así, que en los créditos finales del filme, en los que la voz del propio Orson Welles va presentado a actores y personajes, ni siquiera aparece el actor (Don Dillaway) que interpreta en el filme el papel de Wilbur Minafer, el padre de George.
- (3) GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito, Cátedra, Madrid, pp. 314 y 315.
- (4) Una voz que hace recordar a otra no menos terrible, siniestra: la de la “madre” de Norman Bates en *Psicosis*. Voz ésta cortante como el filo de un cuchillo.