

“¿Es un mundo extraño, no?” **

Una lente voyerista sobre *Terciopelo azul*,
de David Lynch

Terciopelo azul, de David Lynch (Caruso, Roth y Lynch, 1986) es un *coming-of-age*¹ film, que se despliega a través de una mixtura entre investigaciones criminales y psicológicas, sexualidad transgresora, amor romántico y violencia psicópata; todo ello presentado en el lenguaje cinematográfico único del autor. Un lenguaje que apela a nuestra curiosidad consciente para comprender la narrativa de la trama y el comportamiento de los personajes, pero que también nos invita a relacionarnos con nuestros propios miedos y deseos inconscientes más profundos.

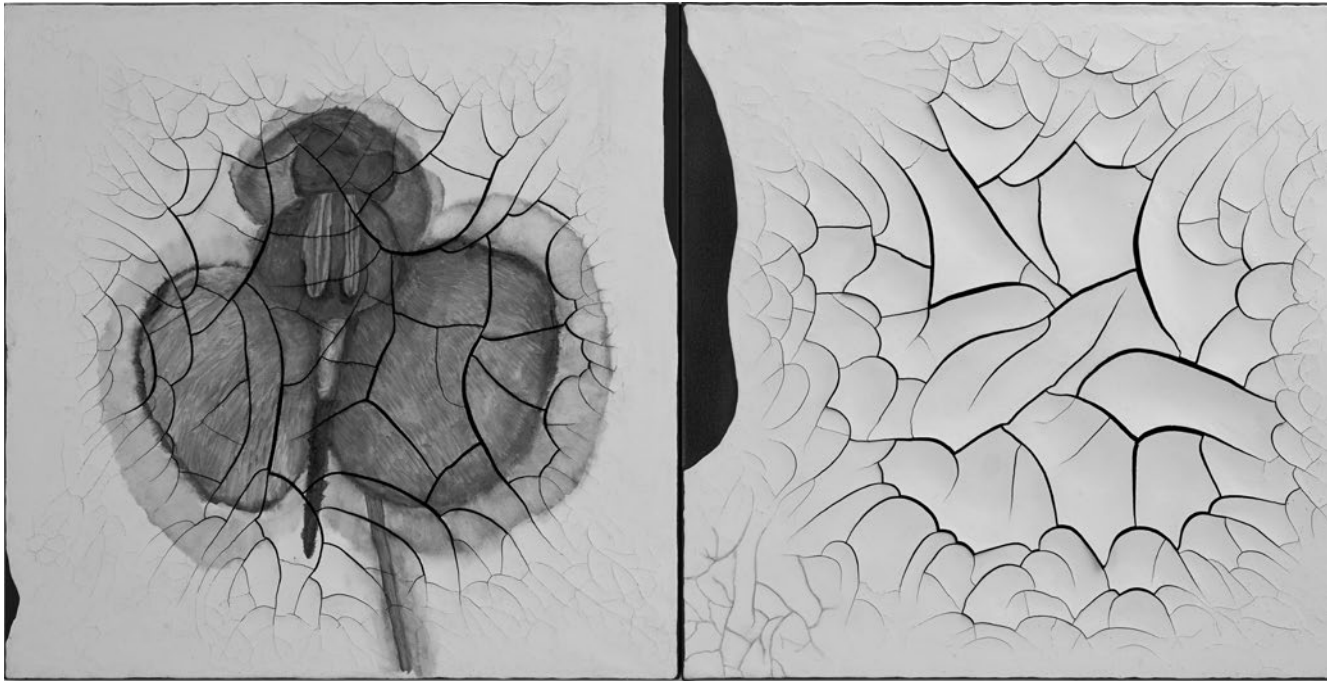
Escrita y dirigida por Lynch en 1986 –después de otros filmes igualmente originales, tales como *Eraserhead* (1977), *El hombre elefante* (1980) y *Dune* (1984)– *Terciopelo azul* (1986) es un trabajo magistral que proporciona material suficientemente intenso como para atrapar-nos como espectadores, tanto visual como emocionalmente. Es una creación tan ingeniosa, a la vez, que nos permite sumergirnos en este material sin resultar excesivamente perturbados por el mismo.

En este proceso el film también explora, como hará 15 años después en *Mulholland Drive* (2002), algunos aspectos desagradables de las entrañas de la sociedad provinciana de los Estados Unidos, enriqueciendo por momentos este retrato con observaciones irónicas acerca de las dinámicas familiares, en un espacio que remite a algunas pinturas de interiores asfixiantes de Edward Hopper. En palabras de Knafo y Feiner (2002), Lynch “invierte el ‘sueño americano’ –la visión idealizada de una vida confortable, ordenada, segura y moral– [...] socavando la ilusión de bondad que sustenta la seguridad y el confort de una persona” (p. 1445)². El cuadro resultante es el contraste entre un artificial y superficial barniz de respetabilidad pequeño-burguesa y un mundo subterráneo de indecibles secretos purulentos.

* British Psychoanalytical Society.

** Una versión de este artículo fue presentada en la conferencia “Freud/Lynch: Behind the curtain” en Rio Cinema, en Londres, el 26 de mayo del 2018.

1. N. del T.: Expresión en inglés que alude al género literario y cinematográfico que se centra en el crecimiento psicológico y moral del protagonista, a menudo desde la juventud hasta la adultez.
2. N. del T.: Esta y las próximas citas, con excepción de las de Sigmund Freud, son traducción libre.



Adriana Varejão, *Utricularia reniformis* (díptico), 2012

Terciopelo azul comienza con una cortina de terciopelo azul cubriendo toda la pantalla. La trama nos lleva a la pequeña ciudad americana de Lumberton (imaginaria, aunque de hecho existe una ciudad real con el mismo nombre en Carolina del Norte). Aquí, Jeffrey Beaumont (interpretado por Kyle MacLachlan), un joven muchacho “tan inocente como curioso”, tal como es descrito por Lynch, vuelve de la universidad para vivir con su madre y hacerse cargo de la tienda de herramientas de su padre, quien fuera hospitalizado. El descubrimiento accidental por parte de Jeffrey de una oreja mutilada e infestada de insectos en el pasto lo lleva al encuentro con el detective John Williams, encargado de la investigación del caso, y su hija Sandy (Laura Dern). Escuchando a escondidas a su padre, Sandy descubre que la cantante de cabaret Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) –un tipo poco común de *femme fatale*– es sospechosa de estar de alguna forma involucrada en el misterio de la oreja cortada. Ella le da esta información a Jeffrey y, juntos, van al *Slow Club* para escuchar cantar a Dorothy *Blue velvet* (*Terciopelo azul*) un tema popularizado en los años 60, en la versión de Bobby Vinton. Con la ayuda ambivalente de Sandy, Jeffrey invade el espacio personal y la vida privada de Dorothy. Escondido en un armario de su apartamento, es testigo del abuso verbal y sexual de Dorothy por parte del jefe criminal y psicópata supremo Frank Booth (Dennis Hopper). Habiendo secuestrado al hijo y al marido de Dorothy, el criminal usa su poder perverso para controlarla. Jeffrey, al ser descubierto por Frank, se ve entonces

involucrado en confrontaciones peligrosas con él. Para complicar aún más las cosas, Jeffrey se involucra eróticamente con Dorothy y de modo romántico con Sandy, hasta que la trama se resuelve con un deliberadamente poco convincente “final feliz” y *Terciopelo azul* cierra con la misma cortina de terciopelo azul del comienzo. Me gustaría sugerir que los protagonistas de *Terciopelo azul* son adultos “perverso polimorfos”, probablemente advenidos de los niños “perverso polimorfos” descritos en el segundo ensayo de los tres presentados en Tres ensayos de teoría sexual (Freud, 1905/1987, p. 109). La palabra “pervisión” está muy cargada, además de ser intrínsecamente ambigua. Las perversiones sexuales refieren a una variedad de fantasías –desde el fetichismo hasta la necrofilia, además de las monedas de dos caras voyeurismo/exhibicionismo y sadismo/masochismo- que a veces se concretan en actividades que involucran relaciones con otras personas, pero que generalmente quedan relegadas a los aspectos oscuros de la mente inconsciente.

Los psicoanalistas que trabajan con pacientes perversos están acostumbrados a experimentar en la contratransferencia algo análogo –o, más comúnmente complementario– a lo que sus pacientes expresan, tal como una curiosidad excesiva en relación a sus actividades exhibicionistas o cierta crueldad innecesaria en la interpretación de su actitud masoquista. Esto puede ser inevitable y, asumiendo que captaron y trabajaron estas cuestiones en sí mismos en lugar de expresarlas, podrían representar una herramienta indispensable para la comprensión del mundo interno del paciente.

En la ficción comúnmente se retratan personajes cuyas perversiones –ya sean solo imaginadas o explícitamente concretadas– son un aspecto significativo de su existencia: lo vemos en los libros, el escenario o la pantalla. Haciendo foco solamente en el cine, los nombres de Hitchcock (*Psicosis*, 1960), Powell (*Tres rostros para el miedo*, 1960), Buñuel (*Belle de jour*, 1967), Bertolucci (*La luna*, 1979), Almodóvar (*Matador*, 1986) y Haneke (*Caché*, 2005), me vienen a la mente como autores que, entre otros, exploraron tales temas con una especial sutileza, coraje y originalidad. Sugiero que sus películas introducen en los espectadores una cierta dosis de identificación con el lado perverso de los personajes que retrata, pero que también les permiten tomar un poco de distancia, como para reflexionar sobre el sentido de su comportamiento, sin hacerlos sentir completamente abrumados (demasiado estimulados, confusos o amedrentados) por ellos.

Considero que ello se aplica a *Terciopelo azul* de Lynch, un film completamente impregnado de perversiones. Sandy escucha a escondidas las conversaciones particulares de su padre con respecto a los sospechosos vinculados al caso de la oreja cortada; Jeffrey, espía voyeurísticamente las actividades de Dorothy desde el interior de un armario y a través de una puerta veneciana; Dorothy expresa su propia necesidad masoquista, luego de seducir a Jeffrey, al hacer que este la agrede; Frank se entrega a ataques sádicos verbales y físicos contra Dorothy y cualquier otra persona a su alrededor. Toda la atmósfera del film, así como el comportamiento de sus protagonistas son profundamente perversos.

De entre las diversas formas de perversión explícitamente expuestas (como el sadismo de Frank) o solamente aludidas (como su fetiche por el terciopelo azul), me gustaría destacar la que, desde mi perspectiva, impregna por completo –y hasta cierto punto estructura– todo el film: el voyeurismo (y, por implicancia, su elemento complementario, el exhibicionismo). He sugerido en otro texto que el término voyeurismo describe, en realidad, dos fenómenos diferentes, aunque no siempre fácilmente distinguibles, que llamé *encubierto* y *conspiratorio*. “Voyeurismo encubierto”, escribí (Sabbadini, 2014a):

Es una forma narcisista de penetración agresiva directamente relacionada con fantasías de escena primaria, y que supone gratificación al ver objetos que no saben que están siendo vistos [...] Voyeurismo conspiratorio, por otro lado, supone la experiencia de placer de la actividad de ver objetos que tienen plena consciencia de que están siendo observados [...]. Esta es una forma más sofisticada de perversión porque implica cierto reconocimiento de que los otros no son solamente extensiones del propio self, sino personas reales que responden a las actividades voyeurísticas del sujeto y que obtienen potencialmente la satisfacción exhibicionista de ser observadas. (p. 103)

En respuesta a la palabra de Jeffrey, quien le cuenta al inspector Williams que está “muy intrigado” con respecto a la oreja cortada, Sandy espía las conversaciones de su padre –una escena no mostrada en el film pero implícita por lo que sucede enseguida– lo cual representa una instancia de voyeurismo encubierto. El que Jeffrey esté viendo a Dorothy ser forzada a un encuentro sexual ritualizado con Frank representa una instancia de voyeurismo conspiratorio: Dorothy tiene plena consciencia de la presencia de Jeffrey en el ropero y Jeffrey tiene plena consciencia de que ella tiene plena consciencia de su presencia; pero este es también un ejemplo de escotofilia encubierta, puesto que Frank, por el contrario, desconoce la presencia escondida de Jeffrey en el cuarto. Excitado y horrorizado a la vez –así como un niño expuesto a la escena primaria en el cuarto de los padres– Jeffrey continúa observando y nosotros también, puesto que la posición fija de la cámara nos invita a identificarnos con él. Sería posible argumentar que, tanto Jeffrey (que se tuvo que esconder para evitar ser descubierto por Frank), como Dorothy (que tuvo que someterse al abuso y a la violación por parte de este) fueron forzados a crear tal escenario voyeurístico/exhibicionista y que no lo montaron voluntariamente para su propio placer sexual. Sin embargo, resulta claro que, incluso si esta no era originalmente una elección consciente, ambos obtuvieron cierta gratificación perversa al encontrarse en esa situación.

Sería fácil describir a Dorothy como esclava sexual de Frank, dado que este puede controlarla al mantener a su marido e hijo como rehenes. Lo vemos abusando violentamente de Dorothy, con su rostro distorsionado por una sonrisa grotesca (que podría haber sido imaginada por Francis Bacon) y cubierto por una máscara por la cual respira nitrato de amilo (una droga que induce estados de euforia y alucinaciones visuales). Pero su sexualidad sádica y alimentada con drogas es complementaria a la asociación masoquista de Dorothy entre placer y dolor; mientras Frank la viola, la cámara de Lynch hace un zoom a la

expresión casi extática de su rostro. Poco después de esta escena vemos a Dorothy seduciendo a Jeffrey e implorándole: “Pegame, pegame, ¡PE-GAME!”. Aparentemente solo llegaría a alcanzar el orgasmo –probablemente por razones originadas en alguna experiencia traumática en la infancia- al sentirse lastimada y humillada. Jeffrey, reacio al principio y culposo posteriormente, obedece a su pedido, comprendiendo tal vez que “la condición para su iniciación sexual implica la aceptación de sus impulsos sádicos” (Knafo y Feiner, 2002, p. 1448).

Como forma de gratificar estas diversas formas de sexualidad perversa, el poder desempeña un papel importante. El poder de la fuerza bruta, el poder de las amenazas (Dorothy, vistiendo una bata de terciopelo azul, sostiene un cuchillo afilado en su mano derecha, mientras desliza su mano izquierda dentro del calzoncillo de Jeffrey), el poder que proviene de inducir miedo en otros para controlarlos y dominarlos, o para obtener lo que se quiere de ellos: algo de lo cual los tiranos tienen plena consciencia, ya sean déspotas de regímenes dictatoriales o, como Frank, jefes de bandas criminales.

Sin embargo, ¿y el poder tiránico de los miedos *internos*, de aquellas fuerzas crueles y controladoras que dominan las mentes de los individuos y hacen de ellos esclavos de fantasías paranoides? Generalmente no notado por otros, el poder de tales fantasías puede, de manera dramática, crear en las personas afectadas la experiencia aterradoradora de vivir en el infierno. Este puede ser el caso del mundo habitado por el propio Frank –un universo paranoide y psicótico al cual solo logra sobrevivir si lo proyecta violentamente sobre los otros–. Un aspecto de ello es su incapacidad para pensar en términos que no sean concretos. Por ejemplo, solo logra entender en esos términos el sentido metafórico de “terciopelo azul” en la canción de Dorothy. Lo vemos acariciando de forma fetichista un pedazo de terciopelo azul cuando la escucha cantar en el *Slow Club*; poniendo la cinta de terciopelo azul de la bata de Dorothy en su boca mientras la viola; y metiendo un pedazo de terciopelo azul en la boca del marido asesinado de la cantante –el hombre cuya oreja izquierda, como descubrimos entonces, había sido mutilada–. En relación a la perspectiva de Freud con respecto a las “dos corrientes cuya reunión es lo único que asegura una conducta amorosa plenamente normal”³ (Freud, 1912/1957, p. 180), Bodin y Poulsen (1994) consideran *Terciopelo azul*

un relato psicológico sobre el intento del joven Jeffrey de encontrar una solución en la que las dos corrientes, la del afecto y la de la sensualidad, se conjuguen en una síntesis, permitiéndole así dar resolución a su complejo de Edipo [...] de la sexualidad infantil a la sexualidad genital. (p. 166)

Otros autores psicoanalíticos que escribieron acerca del film también señalan los intentos de Jeffrey de lidiar con sus cuestiones edípicas aún no resueltas. Sekoff (1994) sugiere que:

3. N. del T.: Traducción de J. L. Etcheverry. La traducción corresponde a p. 174 de: Freud, S. (1987). Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 11). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1912).

Las señales y símbolos de nuestro sueño-film apuntan corporalmente a un drama edípico. Tan corporalmente –con sus padres quebrados, mujeres seductoras, deseos prohibidos y amenazas castradoras– que el sueño-texto parece transparente [...] Cuando Sandy le pregunta a Jeffrey: ‘¿Sos un perverso o un detective?’, señala astutamente hacia la estructura latente del sueño-relato. Es una pregunta retórica, puesto que podemos ver que la búsqueda del detective tendrá que ver también con una solución perversa. (p. 423)

Yo agregaría que Jeffrey es tanto detective como perverso –puesto que, en cierta medida, todos los detectives lo son (si no también viceversa)–. Aquí, entonces, la pregunta de Sandy estaría relacionada no solamente con Jeffrey, sino también con su padre, que eligió la investigación de crímenes como actividad profesional. Y estaría también relacionada con nosotros, espectadores curiosos de *Terciopelo azul*.

Knafo y Feiner agregan que “así como en el caso de Edipo –cuya necesidad de descifrar el enigma de la esfinge lo lleva a develar sus propios crímenes– las investigaciones de Jeffrey del oscuro ‘mundo subterráneo interno’, lo llevan a descubrir la misma oscuridad en sí mismo” (Knafo y Feiner, 2002, p. 1445). El intento de Jeffrey de solucionar un misterio es también, de este modo, una búsqueda de su propia identidad y masculinidad, búsqueda que comienza a aproximarlo a la afectuosa “virgen María” Sandy, pero también a la “prostituta” Dorothy –la víctima perversa a la que intenta rescatar con su amor–. “Pégame”, le implora ella. “¡No!, ¡yo te quiero ayudar!”, le responde él con ingenuidad. Las fantasías de rescate son eventualmente estímulos poderosos en muchas relaciones íntimas (incluso psicoanalíticas) y generalmente ofrecen tramas interesantes para películas (Sabbadini, 2014b, pp. 80-89). La oreja mutilada que Jeffrey encuentra en el pasto exige algunas reflexiones más. Podría ser considerada tan solo como un tipo de *MacGuffin*⁴ hitchcockiano, es decir, un elemento que tuviera como única función el poner en marcha los eventos que siguen, siendo en sí mismo insignificante. Sin embargo, el hecho de que, de entre todos los posibles objetos, el que Jeffrey encuentra parcialmente escondido en el pasto sea una parte del cuerpo (y no por ejemplo una maleta llena de dólares) lo carga de connotaciones afectivas especiales tanto para Jeffrey como para los espectadores. De hecho, tal objeto es “un recordatorio bastante sustancial de que la castración puede volverse realidad. Si una oreja puede ser mutilada, también lo pueden ser otras partes del cuerpo” (Bodin y Poulsen, 1994, p. 166).

Los psicoanalistas utilizan el nombre de “objetos parciales” para referirse a las primeras formas de relación que un bebé mantiene con los otros. Es solamente cuando el bebé puede experimentar la existencia de una madre más allá del prototípico objeto parcial que es su seno materno, que podrá entonces empezar a lidiar con relaciones de

4. MacGuffin es un dispositivo argumental muy frecuente en relatos de suspense. Se trata de un elemento (objeto, lugar, persona u otro) que motiva al o los protagonistas, y que está al servicio de dar fuerza motriz a la trama.



Un perro andaluz (1929)



Terciopelo azul (1986)



Paul Getty III, 1973

Van Gogh (1889)



objeto total; e incluso este “otro” –completamente “bueno” cuando está presente y satisfaciendo sus necesidades– será experimentado como diferente de aquel “malo”, que es cuando está ausente o no responde, situación que Melanie Klein (1946/1975) describió como “posición esquizo-paranoide”.

Lo que estoy sugiriendo aquí es que los objetos parciales, incluyendo la oreja cortada descubierta por Jeffrey, pueden inducir, en aquellos que los encuentran más tarde en la vida (el protagonista de nuestro film, pero también nosotros, los espectadores), un estado de ansiedad regresiva, primitiva e inconsciente que provendría de sus orígenes en la historia de nuestro desarrollo como humanos. Una modalidad, tal vez, de aquel fenómeno perturbador descrito por Freud como lo “extraño-familiar” (Freud, 1919/1955).

Sería demasiado incluir aquí una lista de la cantidad de películas –muchas de ellas del género terror– que inducen tal ansiedad en sus espectadores al mostrarles imágenes macabras de partes del cuerpo mutiladas. Menciono tan solo el ojo cortado con una hoja de afeitar y la mano con hormigas tanteando un agujero, en el clásico surrealista de Buñuel y Dalí, *El perro andaluz* (1929); y el pene castrado en la obra maestra japonesa *Ai no korida* [El imperio de los sentidos] (Nagisa Oshima, 1976); así como la cabeza decapitada encontrada en una caja en *Barton Fink* –*Delirios de Hollywood* (1991), de Joel y Ethan Cohen –un film estéticamente similar a muchos de los trabajos del propio Lynch–.

Ni un ojo, ni una mano, un pene o una cabeza; en *Terciopelo azul* se trata de ¡una oreja! Tal como aquella –si se me permite la asociación

libre– que falta del rostro de Van Gogh en su autorretrato de 1889; o aquella otra de Paul Getty III, a los 16 años, amputada por sus secuestradores en 1973 y enviada a su familia para presionarlos a pagar el rescate –a diferencia de la oreja de *Terciopelo azul* que, tal como está, abandonada en el pasto, parece no tener ningún propósito más allá del de ser la evidencia de la crueldad gratuita y sádica de alguien–.

Considero que la significación general de las orejas está en relación con la importancia de las experiencias primarias de audición para la formación del sentido de identidad de un bebé. Paralelamente al “espejamiento” visual descrito por Winnicott (1976/1971), el reflejo auditivo, continente de la voz, de los sonidos y de los ruidos del bebé (en un proceso que llamo de “resonancia”) permitirá al niño no solamente producir sonidos, sino también aprender a escucharlos, apreciarlos y reconocerlos como suyos. Para que acontezca ese resonar, la voz empática y continente de los responsables del bebé deviene panel de resonancia indispensable para la voz del niño. Solo en la medida en que aquellos que aman al niño hablan con él y lo escuchan, es que este se va a ir sintiendo suficientemente seguro como para aprender a escuchar por sí mismo y, de este modo, desarrollar gradualmente su propia identidad. Orejas en buen funcionamiento (las del propio niño y las de sus cuidadores) son partes del cuerpo esenciales para que este proceso tenga lugar (Sabbadini, 2014a, p. 126).

Aunque las películas, a diferencia del psicoanálisis, nos proporcionan primordialmente experiencias visuales, sus componentes auditivos también son importantes, ya sea en forma de conversaciones, ruidos o música (y Dorothy es una cantante). Al elegir una oreja como

la parte del cuerpo faltante en su film, ¿estaría Lynch también intentando decirnos algo sobre el cine y sobre uno de los órganos involucrados en su recepción? De hecho, él no solamente nos muestra –y más de una vez– la oreja cortada, sino que también hay dos secuencias en las que la cámara hace primero un zoom hacia adentro del canal del órgano mutilado (al inicio de la investigación amorosa de Jeffrey) y sale después del zoom por la oreja del propio Jeffrey (al final de su jornada infernal), casi como si toda la jornada hubiera tenido lugar adentro de este órgano interno. Sospecho que Lynch se sintió cautivado por la historia de *Terciopelo azul* y que se vio tan llevado por su necesidad de relatarla en su lenguaje visual tan particular –si no indiferente a otros géneros bien establecidos tales como el *film noir*– que no se preocupó demasiado por la recepción del público. De hecho, el film fue un fracaso en las boleterías antes de ser reconocido como obra maestra por críticos y volverse un film de culto para tantos de sus espectadores. En este sentido, Sekoff (1994) sugiere críticamente que “*Terciopelo azul* (Lynch, 1986) entra en la cultura popular como otro fetiche –un fetiche *commodity* que permite la compra de una experiencia del ‘lado oscuro’ de la vida”. David Lynch es un cineasta visionario e intuitivo, además de un intelectual que, como observó el actor Kyle MacLachlan, “confía en su inconsciente” y hace elecciones basadas en él. Como resultado de ello, su estilo de contar historias es generalmente a través de asociaciones libres y requiere de nosotros, los espectadores, una actitud complementaria de atención flotante, o incredulidad suspendida, análoga a la actitud que nos es familiar de estar sentados detrás de un diván analítico. Aquí y allá debemos permitirnos renunciar al deseo de seguir la lógica de la historia y entender racionalmente su desarrollo para aceptar su cualidad de “proceso primario”, para apreciar la forma original y artística en que está presentada y hasta para aprovechar su extraña y perversa belleza. Podemos, entonces, encontrarnos en una especie de espacio de sueño (o pesadilla), como el apartamento número 710 de Dorothy, poco iluminado, púrpura y con aspecto de útero; o los cuartos en los que los cómplices de Frank mantienen encerrados a sus rehenes. Un espacio –tan fascinante como misterioso– que llevó a que Dennis Hopper describiera *Terciopelo azul* como “el primer film surrealista americano”.

Como afirman tanto Jeffrey como Sandy más de una vez: “¿Es un mundo extraño, no?”. ¡Verdaderamente extraño! Gracias David Lynch por recordárnoslo.

Resumen

Consideraré, desde una perspectiva psicoanalítica, cómo el film *Terciopelo azul* (Caruso, Roth y Lynch, 1986), dominado por relaciones perversas, presenta ante nosotros un “mundo extraño” (frase repetidamente proferida por dos de los protagonistas). Me detendré en particular en el tema del voyeurismo, que también nos implica como espectadores, así como en el significado simbólico de la oreja cortada –icónico y emblemático *MacGuffin* del film–.

Descriptor: Poder. **Candidatos a descriptores:** Extraño, Oreja.

Abstract

I shall consider from a psychoanalytic perspective how *Blue velvet* (Caruso, Roth, & Lynch, 1986), dominated by perverse relationships, presents us with ‘a strange world’ (a sentence repeatedly uttered by two of the film’s protagonists). I shall focus in particular on the theme of voyeurism, which also implicates us as spectators, and on the symbolic significance of the cut-off ear, the film’s iconic and emblematic MacGuffin.

Keyword: Power. **Candidates to keywords:** Weird, Ear.

Referencias

- Bodin, G. y Poulsen, I. (1994). Psychic conflicts in contemporary language: An analysis of the film “Blue velvet” by David Lynch. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 17(2), 159-177.
- Caruso, F., Roth, R. A. (productores) y Lynch, D. (director) (1986). *Terciopelo azul* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- Freud, S. (1953). Three essays on sexuality. En J. Strachey (ed.), *Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 7). Londres: Hogarth Press. (Trabajo original publicado en 1905).
- Freud, S. (1955). The “Uncanny”. En J. Strachey (ed.), *Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 17). Londres: Hogarth Press. (Trabajo original publicado en 1919).
- Freud, S. (1957). On the universal tendency to debasement in the sphere of love. En J. Strachey (ed.), *Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (vol. 11). Londres: Hogarth Press. (Trabajo original publicado en 1912).
- Klein, M. (1975). Notes on some schizoid mechanisms. En M. Masud y R. Khan (ed.), *Envy and gratitude and other works: 1946-1963*. Londres: Hogarth Press. (Trabajo original publicado en 1946).
- Knafo, D. y Feiner, K. (2002). *Blue velvet*: David Lynch’s primal scene. *International Journal of psychoanalysis*, 83(6), 1445-1451.
- Sabbadini, A. (2014a). *Boundaries and bridges: Perspectives on time and space in psychoanalysis*. Londres: Karnac.
- Sabbadini, A. (2014b). *Moving images: Psychoanalytic reflections on film*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Sekoff, J. (1994). *Blue velvet*: The surface of suffering. *Free Associations*, 4(3), 421-446.
- Winnicott, D. W. (1971). Mirror-role of mother and family in child development. En D. W. Winnicott, *Playing and reality*. Londres: Tavistock. (Trabajo original publicado en 1967).