

INCESTO Y TRAUMA EN *THE INVISIBLE WORM* DE JENNIFER JOHNSTON¹

M^a Elena Jaime de Pablos
Universidad de Almería

1. EL INCESTO EN LA LITERATURA IRLANDESA CONTEMPORÁNEA

Afirma Christine St Peters que cualquier escritor o escritora que sitúe el incesto en el centro de una narrativa se arriesga enormemente, puesto que éste es el tema tabú por excelencia y el abuso sexual de menores el más execrable de los delitos (2000: 130).

Por tanto, añade St Peters que es de valorar el hecho de que un grupo de novelistas irlandesas contemporáneas hayan jugado un papel crucial en la tarea prometeica de iluminar los secretos del incesto padre-hija (2000: 127), entre ellas Dorothy Nelson con *In Night's City* (1982), Lia Mill con *Another Alice* (1995), Edna O'Brien con *Down by the River* (1996) y, por supuesto, Jennifer Johnston con *The Invisible Worm* (1991).

Pero ¿qué puede conducir a estas autoras a abordar un fenómeno tabú, descrito por Sigmund Freud en *Tótem y Tabú* como “peligroso”, “prohibido” y “sucio” (Freud 2003: 18). Escribir sobre el incesto les permite reconocer su existencia, así como exponer sus causas y sus consecuencias. Contribuyen con ello al debate público que se genera en torno a la pederastia a finales del siglo XX en Irlanda como consecuencia de “la avalancha de revelaciones de abuso sexual de menores, incesto y embarazos de adolescentes” (Bourke 1997: 313) que asola el país. El propósito es hacer visible una lacra social al objeto de erradicarla.

Así, Laura Quinlan, al igual que las otras protagonistas de la novelas referidas “comes to symbolize all the abused children, battered women, and incest survivors whose stories bear witness to the underside of Irish nationalism, stories that men like her father wish to suppress because they do not fit into the image of the glorious new nation” (Ingman 2005: 340).

2. REPRESENTACIÓN LITERARIA DEL INCESTO EN

Jennifer Johnston presenta los males físicos y psíquicos que arruinan la existencia de Laura Quinlan antes que la causa que los motiva. De hecho, la autora no centra la atención del público lector en los pormenores de la incestuosa violación hasta casi el final de la novela.

El abuso, que se perpetra es una casa de verano pequeña y coqueta, “a doll's house almost” (Johnston 1999: 41), situada cerca de la vivienda familiar, se describe concediendo relevancia a la angustia que padece la víctima, a su sensación de impotencia, y al brutal dolor físico y psíquico que experimenta durante el asalto sexual de un hombre, su padre, que ha perdido toda traza de humanidad:

[...] he pushed her down onto the sofa. [...] ‘want, want, want’. He whispered the words, pressing her back, his hands pressing her, holding her, the weight of his body imprisoning her. His face was hot, his lips hot, tongue hot. [...] his right hand scrambled through her clothes, pulled at her skirt. With his left hand he took her hair...[...] and winding it into a long, dark rope, he pulled it round her neck. He silenced the only word she could say. He pulled until she thought she was going to faint. She closed her eyes and hit out at him with her hands, and the dog barked. Her jerked ferociously into her body and beat and beat and she beat at him with her hands and suddenly the dog was there, scratching and whining at the door, as if he had heard her voice calling. The hand holding her hair relaxed and she was able to move her head, able to see his head pressed down onto her breast. (Johnston 1999: 156)

1) Esta investigación ha sido financiada gracias al Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. FEM2010-18142).

Después de la agresión, el cuerpo de Laura queda maltrecho y su mente convulsa. La persona que amaba y en la que confiaba, aquella a la que llamaba “my warm and lovely god. [...] My high King. My tower of strength” (Johnston 1999: 116), resulta ser quien la instrumentaliza salvajemente para lograr su propio placer, quien la obliga además, bajo amenaza, a mantener tan ignominioso acto en secreto para que quede silenciado e impune: “Think of your mother. [...] This will have to be our secret. [...] She might die. Just think, Laura, what might happen” (Johnston 1999: 157).

Así las cosas, su progenitor deja de ser lo que en términos psicológicos se denomina “una adecuada figura de apego” (López Sánchez 2000: 65) para convertirse en un ser abyecto del que Laura necesitará huir.

Tras la vejación, también ella se conceptualiza a sí misma como un ser abyecto. Dado que su cuerpo ha sido alienado y ultrajado, se siente sucia física y espiritualmente: “Bruised... No, unclean. Marked, marred by uncleanes. Dirty. Foul. [...] Defiled. Stained, smirched.” (Johnston 1999: 133). Su mácula la convierte en un ser diferente, despreciable e inferior y la sitúa en los márgenes del orden simbólico, pues como indica Julia Kristeva “[...] defilement is an objective evil undergone by the subject. Or, to put it another way, the danger of filth represents for the subject the risk to which the very symbolic order is permanently exposed, to the extent that it is a device of discriminations, of differences” (Kristeva 1982: 69).

Desesperada, Laura se lanza a un mar embravecido para limpiar su cuerpo de los fluidos (sangre, espermia y sudor) que evidencian la agresión sexual sufrida y, en términos kristevianos, su desintegración como sujeto: “there was blood on her skirt, there was a black painful hole in her body” (Johnston 1999: 156-157).

3. REPRESENTACIÓN DE LAS CONSECUENCIAS FÍSICAS Y PSÍQUICAS ORIGINADAS POR EL TRAUMA DEL INCESTO.

Asegura Judith Butler que el incesto tiene carácter traumático (2004: 154) porque la brutal imposición del agresor sobre el cuerpo de la víctima no solo supone su cosificación, constituye asimismo su muerte psíquica y emocional:

The reification of the child's body as passive surface would thus constitute, at a theoretical level, a further deprivation of the child: the deprivation of psychic life. It may also be said to perpetrate a deprivation of another order. After all, when we try to think of what kind of exploitation incest can be, it is often precisely the child's love that is exploited in the scene of incest. (Butler 2004: 155)

A esa privación alude Laura cuando analiza el impacto que la violación ha generado en su vida posterior: “That was what he had stolen from me... the expectation of love, joy, peace. Perhaps most of all, peace” (Johnston 1999: 144). Para ella esta agresión sexual representa “una herida”, un trauma que la hace caer en lo que Julia Kristeva denomina estado de “melancolía” y que define como: “an abyss of sorrow, a noncommunicable grief that [...] lays claims upon [a person] to the extent of having [his-her] lose all interest in words, actions, and even life itself” (Kristeva 1989: 3).

3.1. Miedo

En este estado encontramos a la protagonista al inicio del relato. Laura Quinlan, a sus treinta y siete años, no ha superado el trauma de la violación. Los fantasmas del pasado (un padre pederasta y una madre cobarde, que sobrecogida por la confesión de la hija, prefiere la muerte a afrontar una situación que no sabe como remediar) se proyectan sobre su presente y su futuro, y con ellos los miedos que entrañan. Laura vive especialmente atormentada por la figura paterna, que le inspira terror incluso después de haber fallecido: “I am afraid of my father” [...] “There are times,’ she said, ‘I feel his hands around my neck” (Johnston 1999: 24).

Su vulnerabilidad es igualmente patente ante personas reales, frente a ellas se siente como “an unshelled snail” (Johnston 1999: 40). Al objeto de evitar su compañía, se recluye en el único espacio en el

que se encuentra protegida, la mansión familiar: “People frighten me. Here I am protected from people. Causes frighten me. Here I am protected from causes. The future frightens me. Here I can pretend...” (Johnston 1999: 94) that “certain things had never happened” (Johnston 1999: 158).

3.2. Inactividad

Enclaustrada en su mansión, Laura se mantiene en un estado de semiletargo, de forzado silencio, de profundo sufrimiento y de exilio interior, como diría Kristeva de la mujer melancólica: “Riveted to [her] pain, she no longer concatenate[s] and, consequently, neither acts nor speaks” (Kristeva 1989: 34).

La protagonista, consciente de esto, confiesa “I pass the time. [...] I am a wife. I don't do anything. Yes... pass the time” (Johnston 1999: 24). Esa apática indolencia se transforma en estado absolutamente vegetativo cuando la melancolía que la invade alcanza sus cotas más elevadas: “It's as if there were a stopper somewhere in my body, and when it is pulled out I become slowly drained of hope, love, confidence, even the ability to feel pain; I become an empty skin; I do not even have the energy to kill myself. I long for the safe, lapping waters of the womb, darkness” (Johnston 1999: 125). Es en este estado cuando su cuadro de anorexia se acentúa llegando al extremo de ingerir alimentos no por necesidad o agrado sino para satisfacer a quienes velan por su salud:

I eat because they bring me food.

I never fell hunger, but I feel the need to eat the food they bring me –just to pacify them in some way, acknowledge their gracefulness in caring for me. (Johnston 1999: 127)

3.3. Disociación

Aunque Laura está casada con Maurice Quinlan, hombre de negocios y figura de gran proyección social y política, su sensación de aislamiento es inmensa. En esa abrumadora soledad, en esa infinita tristeza, en ese enfermizo letargo, su mente proyecta un alter ego. Laura cree ver ese otro yo a través de una ventana:

I stand by the windows and watch the woman running.

Is it Laura?

I wonder that, as I watch her flickering like blown leaves through the trees.

I am Laura.

Sometimes I run so fast that my legs buckle under me, ungainly, painful. (Johnston 1999: 1)

Esta cita nos da idea del grado de escisión que presenta el personaje. La Laura enclaustrada, doméstica y pasiva imagina a otra en un espacio exterior, más dinámica y resolutiva. A través del análisis que la protagonista hace de su alter ego, sabemos cuál es la percepción que tiene de sí misma: la de una mujer fragmentada, intranquila e insegura (unos días parece correr huyendo de algo, otros persiguiendo un fin), que viste ropa en tonos oscuros, “the colours of weariness” (Johnston 1999: 1).

Así como no puede discernir con nitidez lo que es real y lo que es imaginario, tampoco puede distinguir con claridad qué es pasado y qué es presente. Esto es un síntoma de la disociación que ha generado como mecanismo de defensa frente a la ansiedad que le provoca el trauma de la violación. El pasado irrumpe en el presente de forma incontrolada mediante la afloración de ideas fijas subconscientes: “I live with voices, touches, the violations of the past” (Johnston 1999: 57), asegura.

La intrusión del pasado en el presente se manifiesta mediante pensamientos, recuerdos, sueños o sentimientos como el siguiente: “My head is so full of pain. I would like to scream, but he puts his hand over my mouth. I try to bit his hand, but he presses hard down on my body and the pain cracks in me. [...] Dreams or memories” (Johnston 1999: 127), que hacen que la protagonista reviva una y otra vez la experiencia concebida como traumática y, por tanto, agrave aún más su cuadro depresivo:

I am not sure in which tense I live, the present or the past.
Both seem irreconcilably intermingled in my mind.
The future doesn't bother me.
The future has no reality for me.
Anything could happen.
Nothing could happen.
It's all the same to me.
I get up each morning because I have always got up each morning and I see no reason to change my ways. (Johnston 1999: 82)

Estas desagradables e incontrolables interferencias del pasado en el presente provocan cambios de estado de ánimo o de comportamiento inesperados que hacen pensar que Laura Quinlan sufre cierta inestabilidad psíquica. Así lo estima su padre, su madre y su marido que la tachan de loca. Incluso la comunidad en la que habita sabe de sus trastornos: "people think I'm little gone in the head" (Johnston 1999: 25). Si aceptamos la premisa de Judith Butler de que la "identidad" es "un efecto de las prácticas discursivas" (Butler 2010: 73), entenderemos que la propia protagonista se conciba como tal: "I'm just mad," (Johnston 1999: 136), le confiesa a Dominic O'Hara.

3.4. Aislamiento

Su supuesta locura coloca a Laura en una posición social de rechazo y desconfianza que ella cree puede desembocar en su reclusión en un psiquiátrico: "Sometimes I think they would lock me up" (Johnston 1999: 52). Quienes constituyen esa potencial amenaza, "the normal category of normal people" (Kristeva 1989: 3-4), defienden el orden patriarcal, nacionalista y católico implantado en Irlanda en el siglo XX, un sistema en el que Laura no encaja, ni por su fragilidad psíquica (que la conduce no infrecuentemente a realizar comentarios inapropiados o incoherentes), ni por su origen, ni por su religión:

No one visited her.
She was not presumed to be part of the visiting circuit. Standoffish.
Snobby.
Cold.
Different.
Indifferent.
Protestant.
Whatever?
Not someone to be dropped in on. (Johnston 1999: 20)

Desde esta perspectiva, Laura es, a todas luces, considerada una persona abyecta. Respecto de la abyección asentaría Kristeva: "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order." (Kristeva 1982: 4). Asimismo, de su condición de abyecta, deriva su baja autoestima: "Who wants someone like me? Who wants someone... foul, like me? (Johnston 1999: 131).

3.5. Ritos obsesivos

En *The Invisible Worm*, Jennifer Johnston perfila a la protagonista presa de dos manías, dos ritos obsesivos que le ayudan a aliviar las tensiones psicológicas que experimenta: hacer té, "I'm an addict. I like the ritual. I feel totally free when I'm making cups of tea" (Johnston 1999: 95), y elaborar listados de palabras. En esta último rito centraremos las próximas líneas.

Haciendo uso de la narrativa en primera persona, Laura expone su afición por los listados de palabras, enumeraciones de términos que concatena en función de su estado de ánimo: "I spend a lot of time making lists; lists of the things I love; lists of the things I hate" (Johnston 1999: 2).

Con motivo de la enunciación de uno de estos listados, uno de naturaleza caótica y macabra: “Tree, branch, twig, bark, leaf, sap, bud, flower, wood, ivy, trunk, smooth trunk, knots, coruscations, axe, cracking, splitting, raging, death ” (Johnston 1999: 3), Maurice pone en tela de juicio su cordura: “Sometimes I think you’re mad” (Johnston 1999: 3).

Lo que él desconoce es que este listado que finaliza con referencias que denotan destrucción y muerte, y que el cree fruto del delirio, es consecuencia de una asociación de ideas vinculadas al proceso de aniquilación que desarrolla como consecuencia del trauma sufrido, encierra, por tanto una verdad, si bien subjetiva, una realidad, si bien enmascarada. Como afirma Kristeva en “*Psychoanalysis and the Polis*”: “Delirium masks reality or spares itself from a reality while at the same time saying a truth about it. More true? Less true? Does delirium know a truth which is true in a different way than objective reality because it speaks a certain subjective truth, instead of a presumed objective truth?” (Kristeva 1986: 308).

3.4 Silencio

Para Laura Quinlan, cuando la vida deja de tener sentido, el lenguaje, que la refiere, pierde igualmente su significación. Cae entonces el personaje en un inquietante mutismo: “I don’t want to be forced to talk. I hate talking” (Johnston 1999: 21), asegura. La única persona que acepta como interlocutor hasta conocer a Dominic O’Hara, su marido, tampoco le permite una comunicación satisfactoria: “Maurice never listens when you tell him things.” (Johnston 1999: 23). Ello se debe a que Laura y Maurice, en expresión de Luce Irigaray, “ni hablan el mismo lenguaje, ni comparten la misma lógica” (2006: 7).

Mientras Maurice se siente absolutamente cómodo empleando un discurso falocéntrico, Laura se expresa a través de lo que Luce Irigaray denomina un “habla ‘fluido’”, el que caracteriza a las mujeres, a los “No ‘sujeto’” (Irigaray 2009: 83). Dicho habla, por ser fluido, es necesariamente “inestable” (Irigaray 2009: 84) y requiere, por tanto, un esfuerzo mayor por parte de quien lo recepta, que consiste en “saber escuchar de una manera que se aleje de la debida(s) forma(s) para entender lo que [se] dice” (Irigaray 2009: 83).

Al objeto de no entrar en juegos dialécticos que supongan conflicto alguno con su marido, Laura recurre al empleo del silencio como estrategia de resistencia. El silencio, no obstante, tiene otra función en la novela, la de preservar el orden simbólico ocultando sus debilidades, por ello se lo impone el Senador O’Meara a su hija después de violarla: “We have to keep our suffering to ourselves. We do. People like us” (Johnston 1999: 56).

Laura acabará pensando, como el padre, que es más conveniente silenciar verdades que proferir palabras que puedan atentar contra el orden establecido, pues además esto último puede desencadenar graves perjuicios, baste como ejemplo el de Harriet O’Meara, que se suicida justo después de que su hija le informe del incestuoso ultraje del que ha sido víctima: “‘You killed your mother,’ he had said. ‘I warned you. Warned you, warned you’” (Johnston 1999: 37), le reprocha el padre.

No sorprende, por tanto, que el silencio sea el refugio natural de la protagonista o su remedio para sobrellevar situaciones adversas: “Silence was like the splint that held a broken limb tight, she thought –prevented pain, prevented truth, prevented dislocations, falling apart. Long live silence!” (Johnston 1999: 102).

Laura pierde el miedo a romper el silencio gracias a Dominic O’Hara, un ser, como ella, “peculiar” (Johnston 1999: 136). Este hombre, que no se ajusta al modelo de masculinidad fijado por el sistema patriarcal, católico y nacionalista al que antes nos hemos referido, este “unfinished man” (Johnston 1999: 15), se convertirá en su gran confidente y amigo. Su atención, su afecto y su apoyo incondicional obrarán potentes efectos terapéuticos.

3.5. Sentimiento de culpa

La víctima de la violación alberga junto a los sentimientos de dolor, pérdida y abyección, el de culpa. Se culpa por haber participado en un acto contrario a las leyes divinas y humanas que tendrá catastróficas consecuencias para ella, que entrará en un profundo estado de melancolía, para su madre, que procurará

la muerte, y para su propio padre, el instigador de tal acto, que habrá de abandonar el hogar familiar a instancias de Laura, heredera de la propiedad tras el fallecimiento de Harriet.

Esta culpa, ilógica e insana, surge de una noción misógina “curiosa” (construida y generalizada por hombres como su padre o su marido) que presupone que las mujeres son responsables de los males que les acontecen. Laura se refiere a ella como “that curious notion that most men have, that in some inexplicable way women are responsible for the terrible things, violent things like that, that happen to them. I...I...Yes. I became ill with half believing.” (Johnston 1999: 163).

Este sentimiento de culpa se agrava con la conciencia de saberse la causante de la muerte de su madre: “I killed my mother” (Johnston 1999: 48), le confiesa a Dominic.

3.6. Estado de dependencia

Los hombres que acompañan la trayectoria vital de Laura intentan tutelarla. Ambos, padre y esposo, consideran que vive en un perpetuo estado de infantilismo, por lo que se dirigen a ella de forma constante con apelativos paternalistas. El padre emplea el de “pet”: “Little pet. What a little pet you are” (Johnston 1999: 32) y el marido prefiere el de “dote”. “This is my dote, my lovely Laura” (Johnston 1999: 11) le dice Maurice a Dominic cuando le presenta a su esposa, si bien más tarde puntualiza en privado: “My wife is crazy. Hark at her” (Johnston 1999: 15).

Sin duda, Maurice no la considera una compañera con la que compartir experiencias y confidencias, más bien la concibe como un ser débil y enfermizo, “a broken reed” (Johnston 1999: 52), que depende en gran medida de sus cuidados. Que es padre más que esposo para Laura se observa de distintos modos: la forma desapasionada en la que se relaciona con ella (la besa en la mejilla o en la cabeza), su deseo de dormir en habitaciones separadas, el tono paternalista que emplea al hablar con ella, etc.

Para Maurice, Laura es una bella y frágil muñeca de la que espera docilidad, cuidado estético, cierto artificio, algunas habilidades domésticas y culinarias y, por supuesto, reclusión. Laura responde a estas demandas porque sus muchos miedos (a los fantasmas del pasado, a la melancolía del presente y a la indeterminación del futuro) minan tanto su capacidad de autodeterminación como su autoestima.

El férreo control que ejerce Maurice sobre Laura pesa en ella como una condena en momentos de fortaleza: “I am already in prison” (Johnston 1999: 52), se queja. Únicamente en los periodos en los que toca fondo física y psíquicamente, aquellos en los que se convierte en un ser en estado vegetativo, le resulta de utilidad la tutela de su marido: “It was right to marry him, she thought, even though it was for all the wrong reason” (Johnson 1999: 129).

4. SUPERACIÓN DEL TRAUMA: DESENTERRANDO EL PASADO

De la mano de Dominic O’Hara, Laura puede hacer frente a los fantasmas del pasado, solo a este profesor de lenguas clásicas puede confiarle sus actos y el eco de sus voces. Cuando la protagonista encuentra finalmente las palabras adecuadas para contarle a Dominic su trágica historia, no solo descarga su conciencia, también, como observa Heather Ingman, gana en determinación y fortaleza, las mismas que requiere para incendiar la casa en la que tuvo lugar su violación con objeto de purgarla del espíritu paterno (2005: 343). En la ejecución de este acto que cree decisivo para superar el trauma que la angustia, Laura se empodera y exige protagonismo: “I don’t want you to speak. Not a word. I am generalissimo. I am in charge” (Johnston 1999: 166). El efecto catártico del fuego es tan liberador que Laura decide celebrarlo junto a Dominic con un gran festín.

La amistad, el afecto y la atención que se granjean mutuamente devolverán a Laura la fe en un futuro más prometedor, no tan marcado por la tragedia del pretérito como por la felicidad compartida del presente: “I love you. I want to remember this evening. I want to see you forever in my mind as you are this evening. No anger, only love” (Johnston 1999: 180).

La novela finaliza con una escena parecida a la que le da comienzo, pero con distinto tono. Laura ya no ve a su alter ego correr entre los árboles, ya no alberga la melancolía inicial. Por el contrario, se plantea tomar las riendas de su vida e introducir cambios en ella que le permitan disfrutarla:

Out of this window I see the night white and empty. Like my future –an empty page on which I will begin to write my life. I will try to embellish the emptiness of living. Perhaps I may come alive.

Perhaps.

I smile at the thought of that man, that Dominic. Perhaps my dreams will in the future be of him. I will see his smile.” (Johnston 1999: 180-181).

Laura puede superar su estado de melancolía porque sus sentimientos ya no están presididos por el odio hacia el padre, sino por el amor hacia Dominic. En esta línea, determina Kristeva que el triunfo sobre la tristeza es posible gracias a una habilidad: “the ability of the self to identify no longer with the lost object but with a third party [...] such an identification, which may be called phallic or symbolic, insures the subject’s entrance into the universe of signs and creation.” (Kristeva 1989: 23).

Las últimas palabras de la obra constituyen un nuevo listado que incide en la idea anterior. Laura desea sobrevivir al trauma, concebirse nuevamente como un ser íntegro y disfrutar sentimientos positivos como el amor, de ahí que la primera palabra que integra esta enumeración corresponda con el nombre del ser amado:

Dominic.

Laura.

She will not run again.

The woman.

Whoever she may be.

Away.

Never away again.

Perhaps. (Johnston 1999: 181)

Como bien indica Heather Ingman, después de años de parálisis, Laura tiene ahora la oportunidad de convertirse en lo que Kristeva denomina “sujeto-en-proceso”, que nos da la visión de una persona que se aventura en terrenos desconocidos a través de la innovación y de la creatividad con el propósito de experimentar un renacer (Ingman 2005: 343).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourke, Angela, "Language, Stories, Healing", en *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, eds. Anthony Bradley & Maryann Gialanella Valiulis, Massachusetts, University of Massachusetts Press / Amherst, 1997, pp. 299-314.
- Butler, Judith, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2010 [1999].
- Freud, Sigmund, *Totem and Taboo*, London, Routledge, 2003 [1950].
- Ingman, Heather, "Nation and Gender in Jennifer Johnston: A Kristevan Reading", *Irish University Review. A Journal of Irish Studies*. Vol. 35. nº 2. Autumn/Winter (2005), pp. 334-348.
- Irigaray, Luce, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Akal, 2009 [1977].
- , *The Way of Love*, London & New York, Continuum, 2006 [2002].
- Johnston, Jennifer, *The Invisible Worm*, London, Review, 1999 [1991].
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982 [1980].
- , "Psychoanalysis and the Polis", en *Twentieth-Century Literary Theory. An Introductory Anthology*, eds. Vassilis Lambropoulos & David Neal Miller, New York, State University of New York Press, 1987, pp. 363-378.
- , *Black Sun. Depression and Melancholia*, New York & Oxford, Columbia University Press, 1989.
- López Sánchez, Félix, *Prevención de los abusos sexuales de menores y educación sexual*, Salamanca, Amaru Ediciones, 2000.
- St Peter, Christine, "Petrifying Time: Incest Narratives from Contemporary Ireland", en *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, ed. Liam Harte and Michael Parker, 2000, pp. 125-144.