

Transtextualidad y cultura popular en *Lolita* de Vladimir Nabokov

Wilson Orozco

Universitat Pompeu Fabra

wilson.orozco01@estudiant.upf.edu

Resumen

Lolita de Vladimir Nabokov, publicada por primera vez en París en 1955, si bien escapó de la censura en los Estados Unidos por su contenido aparente de pornografía y por su evidente descripción de la pedofilia, el presente trabajo rescata más bien su riqueza literaria. Una narración no confiable, la parodia del doble, las innumerables referencias a la literatura, al cine y a la publicidad, hacen de este texto una de las primeras manifestaciones de la narración postmoderna. Recurriendo a la *transtextualidad* planteada por Gerard Genette, se hará un análisis desde los siguientes dos puntos de vista: desde su intertextualidad (citas literales que el narrador toma de otros autores) y desde la hipertextualidad, a través de sus más claras manifestaciones: es decir, la parodia literaria y el pastiche de la cultura popular.

Abstract

Vladimir Nabokov's *Lolita*, published for the first time in Paris in 1955, escaped censorship in the United States due to its apparent content of pornography and to its evident depiction of pedophilia; though the present paper is rather interested in its literary richness. An unreliable narration, the parody of the double, the innumerable references to literature, cinema and advertising make this text one of the first manifestations of postmodern narrative. Using Gerard Genette's concept of *transtextuality*, an analysis will be made from two points of view: *Lolita's* intertextuality (literal quotations the narrator takes from other authors) and hypertextuality, through its main manifestations, that is to say, literary parody and the pastiche of popular culture.

Palabras clave: *Lolita*, intertextualidad, hipertextualidad, cultura popular

Keywords: *Lolita*, intertextuality, hypertextuality, popular culture.

1. Introducción

La literatura del siglo XX está especialmente marcada por la parodia, el pastiche, en últimas, por la reescritura de textos del pasado, yendo con avidez a las fuentes primigenias. Marcada también por la alusión a la cultura popular, por el juego literario y la mistificación. Ejemplos canónicos: *Ulises* de James Joyce (2001) o *El beso de la mujer araña* (Puig 2002) ambas novelas recurren al pasado, logrando un tejido hipertextual a través de la fragmentación y la utilización de la cultura popular; mezclando además lo serio con lo canónico, recurriendo constantemente a los juegos de palabras.

Lolita de Vladimir Nabokov (2012) no escapa a lo anteriormente esbozado. Gran parte de su notoriedad se ha debido, principalmente, a la censura inicial debido a un aparente despliegue de pornografía (inexistente), y ahora, desde el punto de vista moral, por su exhibición de la pedofilia y por el tratamiento explotador hacia la mujer. Aparte de todos estos tópicos que han servido para darle una fama entre morbosa –bien explotada en el cine, sobre todo el hollywoodense, fascinado con el arquetipo de mujer joven que arrastra hacia la desgracia a un hombre mayor– aunque a la vez denunciadora de las injusticias hacia la mujer. El interés de este trabajo, por el contrario, es el de esbozar formalmente una de las principales riquezas de la novela, es decir, su enorme riqueza transtextual.

Por otra parte, y ello la acerca aún más a lo más típico de la narrativa postmoderna, en *Lolita* el clasicismo se alía con la cultura popular en las formas del cine y la publicidad; canciones, revistas y reproducciones *kitsch* de famosos cuadros hacen su presencia allí. El juego lingüístico se manifiesta a través de la irreverente manipulación y mistificación de obras y escritores, con la inserción de cartas, diarios y poemas a modo de pastiche. Así, considerada una de las novelas más representativas del siglo XX, *Lolita* ha jugado con la parodia literaria, la fragmentación, los cambios de narración y con un constante desajuste en los diversos modos de la percepción (Rague-Bouvard 1996: 24).

Para entender esa riqueza textual en *Lolita*, deberemos recurrir a Gerard Genette (1989) quien en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, da cuenta de tres formas de la transtextualidad y que se van a tener en cuenta aquí. La paratextualidad como aquella relación que se da entre el relato y los textos que lo rodean, como títulos, prólogos, notas, etc. Ello de por sí ya es bien importante en *Lolita* porque un prólogo ficticio pergeñado por un tal John Ray Jr, junto con el título que remite a todo el género que tiene por tema central a la mujer, y un epílogo agregado un año después de

la primera edición en 1955, son elementos más que claves en la complejidad textual de la novela. La segunda forma de la transtextualidad es conocida, muy restrictivamente por Genette, como la intertextualidad. Esta se debe entender como la copresencia evidente de un texto en otro, en pocas palabras, como la cita literal con o sin comillas. Y por último, la hipertextualidad –forma más compleja en *Lolita*– entendida por el teórico francés como toda «relación que une un texto B [en nuestro caso el *hipertexto Lolita* con] un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)» (Genette 1989: 14). La hipertextualidad, debemos agregar, se manifiesta a través de «la parodia [que] deforma un texto, y [el] pastiche, [que] ‘imita, es decir toma un estilo –y todo lo que viene con él» (Genette 1989: 174).

La riqueza textual de *Lolita* es mucho mayor a lo propuesto por Genette, así que hay que tener en cuenta el fenómeno de la intratextualidad entendida en términos generales como «el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor» (Martínez 2001: 151). Además de la copia y mistificación de textos no pertenecientes estrictamente al ámbito de la literatura ya que «el subtexto no literario se puede convertir en intertexto literario como canciones de moda y anuncios publicitarios» (Martínez 2001: 178).

2. Intratextualidad en *Lolita*

Nabokov llegó a *Lolita* después de haber escrito otras novelas con una temática similar. En *La dádiva* (1988) un hombre fantasea con casarse con una mujer solo para acceder a su hija. En *The Enchanter* (2011), el perverso de turno se casa a su vez con una viuda, esta muere y luego el inescrupuloso hombre intenta seducir a la hija de la fallecida. La pequeña lo rechaza con escándalo de por medio en el hotel donde se encuentran, así que el hombre se suicida tirándose al paso de un vehículo. Como podemos observar, en la trama de *Lolita* se podrán encontrar ciertos elementos de ambas novelas.

En cuanto a la temática del doble y narradores no confiables, el autor ruso ya también se había adelantado a todo ello en una novela como *Desesperación* (1980). Hermann es un personaje bastante parecido a Humbert, aunque no iguales. De ambos, Nabokov (1980: 11-12) informa debidamente que «son unos canallas neuróticos; pero hay una verde calleja en el Paraíso por la que a Humbert se le permite vagar, ya oscuro, una vez por año; en cambio, el infierno jamás pondrá en libertad bajo palabra a Herman». Este último es semejante a Humbert en eso de estar alucinando con un doble que lo persigue y en su carácter desquiciado. Primero informa que su

mamá procede de una familia aristocrática para luego confesar en una narración totalmente no confiable que

lo que he señalado acerca de mi madre es una mentira deliberada. En realidad, era una mujer del pueblo, sencilla y tosca, sórdidamente vestida con una especie de blusa que le venía ancha por la cintura. Pude, desde luego, haberlo tachado, pero lo he dejado ahí a propósito, a manera de ejemplo de uno de mis rasgos esenciales: mi despreocupado e inspirado afán de mentir. (Nabokov 1980: 16)

3. Transtextualidad en *Lolita*

Humbert continúa con en esa línea de relatores nabokovianos, geniales y chiflados, también respetables y tramposos, desafiando constantemente al lector y sometiéndolo a todo tipo de burlas, convirtiéndose así entonces en ese típico narrador «no confiable» de la ficción postmoderna. Podríamos decir igualmente que toda *Lolita* en sí puede llegar a ser un campo minado por el juego textual al cual Nabokov somete a sus lectores. Precedida por un prólogo ficticio escrito por el «Doctor en Filosofía John Ray Jr.», se nos anuncia que este ha recibido el manuscrito de un criminal, Humbert, quien ha muerto en prisión un par de años antes. Ya desde ahí se nos adelanta el carácter criminal y desequilibrado del narrador, junto con la suerte de algunos de los personajes de la novela, casi todos muertos ya, incluyendo el fallecimiento de una de las protagonistas, condición necesaria para que el texto vea la luz pública.

En el manuscrito, manipulado por ese editor ficticio para proteger la identidad de algunos de los allí descritos en la novela, se inicia entonces la confesión de Humbert a manera de analepsis en torno a su obsesión por Lolita, por todas las niñas de su misma edad, haciendo toda suerte de digresiones literarias:

Las múltiples referencias de Humbert a sonetos están inevitablemente vinculadas a la tradición del amor cortés, ya que en su historia, el soneto está asociado a los trovadores y al ideal cortés del fin amour. Humbert intenta con frecuencia justificar su pasión citando el paralelismo del amor de Dante por su Beatriz de nueve años, y el de Petrarca por Laura, a pesar de que en ambos casos la diferencia de edad de los amantes no es tanta como la de Humbert con Lolita. (Navarro 2014: 97)

Humbert recurre particularmente a esos escritores del pasado que igualmente han disfrutado y padecido gracias al amor imposible por toda suerte de doncellas:

Thus in comparing himself throughout the book to Poe as well as to much greater artists such as Virgil, Dante, and Petrarch ('nympholepts' all), Humbert is not merely establishing ample erotic precedent for his own misconduct. He is also identifying himself as one of a noble company of spiritual explorers whose illustrious peregrinations throughout human history he can liken to his own. (Haegert 1985: 787)

En las recurrentes listas de autores y obras literarias que cita, termina por unir diversos referentes literarios, siempre para justificar su actuar, como cuando une a Virginia, la esposa de Poe (muerta también tempranamente) con la Beatriz de Dante: «Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe's and Bea Dante's, and what little girl would not like to whirl in a circular skirt and scanties?» (Nabokov 2012: 106).

En *Lolita* la literatura romántica convive también con las alusiones literarias del más remoto pasado, declarando Humbert así su conexión con los clásicos, «And what is most singular is that she, this Lolita, my Lolita, has individualized the writer's ancient lust, so that above and over everything there is –Lolita» (Nabokov 2012: 45). En la anterior cita, tenemos aparte de la declaración de amor, de la vinculación del narrador con los poetas del pasado (y que a la mujer le han cantado), un particular guiño paródico al poema LVIII de Catulo que en su traducción al inglés dice: «our Lesbia, that Lesbia/that Lesbia, whom alone Catullus/loved more than himself» (cit. en Skinner 2011: s.p.) y que Humbert imita con evidente desazón a modo de clara prolepsis en «my Lolita, this Lolita will leave her Catullus » (Nabokov 2012: 151).¹ Hay que agregar además que otra prolepsis mucho más anterior, parodiando dicho poema de Catulo, ha sido «that Lolita, my Lolita, poor Catullus would lose forever» (Nabokov 2012: 65).

Esa referencia al pasado literario (latino), donde Humbert se sitúa en la línea de poetas que le han declamado a la mujer, es explicado por Appel Jr. (2012: 358) así:

H.H. sees himself in a line descending from the great Roman love poets, and he frequently imitates their locutions. The intonational stresses of 'this Lolita, my Lolita' are borrowed from a donnish English translation of a Latin poem [...]. H.H.'s 'ancient' models include Propertius (c. 50–16 B.C.) on Cynthia, Tibullus (c. 55– 19

¹ Versión en latín: «Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa,/Illa Lesbia, quam Catullus unam/Plus quam se atque suos amavit omnes, [...]» (Catulo 2004: 220). Versión en castellano: «Ay, Celio: nuestra Lesbia, aquella Lesbia,/ sí, aquella Lesbia a quien Catulo amaba,/ más que a sí mismo y que a los suyos todos,/ [...]» (Catulo 2004: 221)

B.C.) on Delia, and Horace (65–8 B.C.) on any of the sixteen women to whom he wrote poems.

Si bien *Lolita* comienza con las famosas líneas, «Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul, Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.» (Nabokov 2012: 9), hay que aclarar que luego hay una analepsis para referirse a otra nínfula, para explicar que Lolita es realmente la reencarnación americana de otro amor perdido ya en Europa. En su idílica infancia, Humbert estuvo enamorado de otra niña, de Annabel Leigh, y muerta tempranamente. En ese nombre avistamos ya parodiado el poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe (2010). De hecho, un título provisional de la novela en un principio era *In a principedom by the sea* y que parodiaba igualmente una de las líneas del poema de Poe, «In a kingdom by the sea».

Otros cuatro autores son utilizados intertextualmente a medida que el relato va avanzando. Después de la muerte de Annabel Leigh, Humbert comienza un periodo de desesperada obsesión con niñas de su misma edad. A la vez, decide hacerse poeta e intenta escribir pastiches de autores reconocidos y es así como recurre a T. S. Eliot, particularmente a su “Gerondion”, para reescribirlo de manera irónica, al escribir:

I composed pastiches:
...Fräulein von Kulp
may turn, her hand upon the door;
I will not follow her. Nor Fresca. Nor
that Gull (Nabokov 2012: 16)

Humbert, como buen romántico, ama el viaje, lo ve necesario para darle un «shake-up» (Nabokov 2012: 27) a su vida, y viaja a los Estados Unidos donde encontrará por fin a su Annabel reencarnada en la nínfula norteamericana. Se casará con Charlotte –madre de Lolita– y al morir aquella atropellada por un vehículo se convertirá en padrastro de la adolescente. Así que recurre a otro poeta romántico, a Lord Byron tal vez el más romántico de todos, y cita de *Childe Harold's Pilgrimage* el siguiente verso para expresar así su amor paternal aunque a la vez pedófilo, «To hold thee lightly on a gentle knee and print on thy soft cheek a parent's kiss ...» (Nabokov 2012: 70).

Hacia el final de la novela, Lolita escapará con Quilty, personaje igual de maléfico a Humbert, quedando así este último como el típico enamorado caído en desgracia, lamentándose por la

pérdida de su amada. Si antes componía pastiches de manera lúdica, ya, con la partida de Lolita, compone desesperados poemas y los incluye en el relato. Y no tiene inconvenientes para utilizar versos literales de otros poetas (sin ningún tipo de referencia para desafiar tal vez la erudición del lector) y dice en uno de ellos como compungido por la suerte a la que él y Quilty han sometido a la nínfula, “I cannot get out, said the starling” (Nabokov 2012: 255), verso tomado de *A Sentimental Journey Through France and Italy* de Laurence Sterne.

Y si el primer gran sufrimiento de Humbert se ha debido a la pérdida de Annabel Leigh, gracias a esa temprana muerte, el segundo será sin duda la huida de Lolita. Humbert queda tan abandonado como Verlaine, a su vez abandonado por Rimbaud, y tal vez por ello recurre a él en dos ocasiones. La primera vez dice «souvenir, souvenir que me veux-tu? Autumn was ringing in the air» (Nabokov 2012: 261) siendo un intertexto del poema “Nevermore” (Verlaine s.f.) y cuyas dos primeras líneas son:

*«Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone.»*

Otro intertexto de Verlaine que utiliza Humbert con evidente angustia amorosa, es «Mon grand péché radieux» (Nabokov 2012: 278) en alusión por supuesto a Lolita. Ese intertexto señala útilmente Appel Jr. (2012: 442), es «a line from Verlaine’s ‘Lunes’ (‘Moons’), part of the sequence titled *Laeti et errabundi*, in which the poet celebrates his liaison and travels with Rimbaud. Again, H.H. identifies with Verlaine, the abandoned lover, and casts Lo as the deceitful Carmen».

Debemos recordar que tiempo después de que Lolita haya escapado, contacta de nuevo a su padrastro para solicitarle ayuda económica. En ese encuentro, Humbert no pierde oportunidad para rogarle que escapen como dos buenos enamorados, aunque la propuesta cae en oídos sordos. En esa escena que es paradigmática en la novela, Humbert hace una parodia de *Carmen* de Prosper Mérimée. Allí José Lizarrabengoa también suplica a Carmen para que huyan juntos a los Estados Unidos y así tener la ilusión de un cambio de vida, y reencontrar un amor ya perdido. Humbert, quien igualmente ha llamado a Lolita desde el inicio «Little Carmen» (Nabokov 2012: 45), como para irnos ambientando con la parodia de esa escena, desesperado le dice, entre otros intertextos; «Changeons de vie, ma Carmen, allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés» (Nabokov 2012: 278).

4. Hipertextualidad y cultura popular

Ya hemos dicho que la hipertextualidad se puede expresar a través de la parodia modificando el hipotexto. En *Lolita*, se pueden identificar algunos hipotextos, sobre todo aquellos ampliamente recreados por la cultura popular, como los cuentos de hadas, siendo uno de ellos “Beauty and the Beast”, así:

[...] and every movement she made, every shuffle and ripple, helped me to conceal and to improve the secret system of tactile correspondence between beast and beauty –between my gagged, bursting beast and the beauty of her dimpled body in its innocent cotton frock. (Nabokov 2012: 59)

También podemos hallar alusiones al “Génesis” en, «Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for» (Nabokov 2012: 20); o de la mitología clásica en lo que tiene que ver con Venus acudiendo a reproducciones kitsch de cuadros, como cuando compara el rostro de Lolita quien “looked –had always looked– like Botticelli’s russet Venus” (Nabokov 2012: 270).

En cuanto al pastiche, Humbert imita constantemente el género detectivesco y el relato confesional llamándose a sí mismo «Jean-Jacques Humbert», por ejemplo, en alusión a las *Confesiones* del conocido filósofo. También incluye reconocidos géneros como el diario íntimo (y que Charlotte tiene la mala suerte de leer), o cartas que se envían los personajes entre sí. Además, artículos de revistas que Humbert imita a la perfección o anuncios publicitarios que copia y a la vez mistifica. A modo de ilustración, Humbert conduce un vehículo marca *Blue Melmoth* siendo Melmoth, como se sabe, el personaje principal de la novela gótica *Melmoth the Wanderer*, y Humbert resulta tan errabundo como este último. Pero el juego no termina ahí: la directora del campo al cual Lolita es enviada por Charlotte para poder tener momentos de tranquilidad con Humbert, se llama Shirley Holmes lo que en el fondo señala toda esa isotopía de vigilancia detectivesca a la cual Humbert se cree constantemente sometido. Porque el viaje que emprende con Lolita no es más que la escapatoria de las miradas que él siente o que imagina sobre él. Asimismo un tal Dr. Byron es el que le ofrece las pastillas con las cuales Humbert pretende hacer dormir a Lolita en *The Enchanted Hunters*, ese hotel que termina por ser un evidente actante y un índice recurrente.

Toda esta manipulación y mistificación se hace además con el concurso de la copia de segmentos de la cultura popular en las formas del cine, la publicidad, las revistas del corazón, los periódicos y los cómics. El consumo masivo hace su entrada triunfal después de la segunda guerra mundial en los Estados Unidos y ello necesita de una debida visibilización a través de los medios impresos. Y Lolita resulta ser el *target* perfecto para el consumo febril, además porque Humbert necesita entretenerla con toda suerte de artilugios y *gadgets*, aunque sin dejar de culpar a la misma nínfula de ese consumo febril cuando dice que «it was to whom ads were dedicated: the ideal consumer, the subject and object of every foul poster» (Nabokov 2012: 148).

Uno de los consumos más recurrentes de Lolita es la imagen. Humbert dice que en su primera correría por los Estados Unidos, la nínfula y él llegaron a ver casi doscientas películas, él para poder toquetearla, ella para tal vez vivir a plenitud su gran sueño de convertirse algún día en una fulgurante estrella de cine. Igualmente, no podemos olvidar que es engañada por Quilty, el doble de Humbert, para realizar una inexistente película en Hollywood. Así que el cine es más que esencial en la novela y fue importante igualmente para la popularización de esta (Agirre 2010). Y ello tuvo que ver muy pronto con la primera versión fílmica realizada por Stanley Kubrick (1962) y titulada precisamente también *Lolita*.

Llama la atención, eso sí, que en la novela solamente se mencionen dos películas explícitamente: *Brute Force* (Dassin 1947) y *Possessed* (Bernhardt 1947). A pesar de las escuetas menciones, las películas tienen mucho que ver con la trama, ya que *Brute Force* inaugura de cierta manera toda la saga en torno al infierno carcelario y los intentos por escapar de este. Y debemos agregar además que la idea de la escritura de *Lolita* tuvo que ver con una noticia que Nabokov leyó en torno a un mono encerrado y quien dibujó sus propios barrotes. Humbert, hay que aclararlo, escribe también desde la cárcel, y Lolita se sentía (y estaba) más que encerrada. Por otro lado, *Possessed* es decididamente la inauguración de toda una línea de películas que empezaron a visibilizar la figura del desequilibrado mental, del psiquiatra como ayudante y figura paternal, de los tratamientos impuestos por este. Humbert, parodiando y subvirtiendo todo esto, es un paciente bastante inquieto y lúdico quien juega a inventar sueños solo para tener el placer de saber cuáles son las interpretaciones que sus cuidadores hacen de ellos.

Finalmente hay que decir que *Lolita* representa una de las novelas más impactantes del siglo XX, pero no solamente por su escabrosa temática sino por toda esa red transtextual donde lo literario convive con la cultura popular que Nabokov supo muy bien registrar. Es famosa esa

representación de Nabokov como cazador y descubridor de mariposas, como riguroso científico. Al parecer así fue como se acercó a la realidad que lo rodeaba: con curiosidad y pasión. Alfred Appel Jr., quien dedicó todo un libro a la relación entre el autor de *Lolita* y la cultura popular,

observó que [Nabokov] parecía interesarse por todo y ser capaz de recordarlo todo. Con su propio entusiasmo por la cultura popular, le encantó descubrir que Nabokov seguía lealmente, en sus periódicos de todos los días, las tiras cómicas *Buzz Sawyer* y *Rex Morgan, M.D.* Cinéfilo empedernido, le preguntó a Nabokov qué películas había visto en Berlín en los años veinte y treinta. Nabokov recordó con cariño a Charlie Chaplin y a los hermanos Marx, y narró con gran precisión de detalles escenas de películas de Laurel y Hardy que había visto treinta o cuarenta años antes. (Boyd 2006: 705)

Se entiende entonces que Appel Jr (1974: 26) termine por ser uno de los principales estudiosos de la presencia de la cultura popular en la obra de Nabokov. Además agrega que:

Certain pervasive attitudes, effects, and techniques in his fiction could not have been achieved without a knowledge of cinema, and [Nabokov's dark cinema] will argue that popular forms have exerted a positive influence on a body of work whose themes are not exclusive to high art.

Lolita también representa lo mejor y lo peor del siglo XX y que Nabokov tuvo que vivir y padecer en toda su plenitud: escapar de su natal Rusia debido a la Revolución Bolchevique, escapar de Berlín gracias a la locura de los nazis, escapar de nuevo de París debido a la invasión de estos. Humbert, de cierta manera, es el reflejo de Nabokov, ambos demostrando una genialidad meridiana. El autor ruso, fluido en tres idiomas, siempre mostró una marcada nostalgia por el ruso pero escribiendo la mitad de su vida en inglés. Experto conocedor de la pintura, del cine y sobre todo de la literatura occidental, además de traductor y profesor bastante particular. Todo ello es a la vez Humbert, quien primero inicia su relato con cinismo y arrogancia intelectual, y termina perdidamente enamorado de Lolita. Esa Lolita que es de cierta manera la representación –libre y desenfadada– de la mujer del siglo XX, y que el consumo bien ha sabido explotar. Una libertad que, todo hay que decirlo, ha sabido aprovechar muy bien la máquina trituradora del consumo al convertir a Lolita en esa figura estereotipada de la niña sensual, eternamente joven y consumidora. El intento de este trabajo era pues el de señalar lo más paradigmático del siglo XX, junto con gran parte de la riqueza literaria y cultural de la historia de Occidente en un solo texto: *Lolita* de Vladimir Nabokov.

Bibliografía

- AGIRRE, Katixa (2010). *Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión* (fílmica). *Álabe*, (1), 1-15.
- APPEL Jr., Alfred (1974). *Nabokov's Dark Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- APPEL Jr., Alfred (2012). "Notes [to The Annotated Lolita]". En NABOKOV, Vladimir. *The Annotated Lolita* (319-456). Londres: Penguin Modern Classics.
- BERNHARDT, Curtis (1947). "Possessed".
- BOYD, Brian (2006). *Vladimir Nabokov: Los años americanos*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Daniel Najmías.
- CATULO (2004). *Catulo: poesías completas*. Guadalajara: Ediciones Aache. Traducción de José María Alonso Gamo.
- DASSIN, Jules (1947). "Brute Force".
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HAEGERT, John (1985). "Artist in Exile: The Americanization of Humbert Humbert". *ELH*, vol. 52, num. 3, (777-794.
- JOYCE, James (2001). *Ulises*. Nueva York: Pluma y Papel.
- KUBRICK, Stanley (1962). "Lolita".
- MARTÍNEZ, José (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- NABOKOV, Vladimir (1980). *Desesperación*. Barcelona: Argos. Traducción de Ramón Margalef Llambrich.
- NABOKOV, Vladimir (1988). *La dádiva*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Carmen Giralt.
- NABOKOV, Vladimir (2011). *The Enchanter*. Nueva York: Vintage International.
- NABOKOV, Vladimir (2012). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.
- NAVARRO, Susana (2014). *Narrativa de transgresión: Nabokov – Dostoievski*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.
- POE, Edgar Allan (2010). *Poemas*. Madrid: Colección Visor de Poesía. Traducción, prólogo y notas de de Carlos Obligado.
- PUIG, Manuel (2002). *El beso de la mujer araña*. Nanterre Cedex (Francia): ALLCA XX.
- RAGUET-BOUVART, Christine (1996). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

SKINNER, Marilyn (2011). *A Companion to Catullus*. Wiley-Blackwell.

VERLAINE, Paul (s. f.). "Nevermore". En
<http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/nevermore.html> (Fecha
de consulta: 4 de enero de 2016).