



Estudio de los rasgos del fantástico real en *Miroirs obscurs: treize contes fantastiques* de Jean-Baptiste Baronian desde un enfoque traductológico

Study of the features of the real fantasy in *Miroirs obscurs: treize contes fantastiques* by Jean-Baptiste Baronian from the translation perspective

SOLEDAD DÍAZ ALARCÓN

Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras, plaza del Cardenal Salazar, 3, 14003 Córdoba.

Dirección de correo electrónico: lr2dials@uco.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8733-6396>

Recibido: 5/2/2019. Aceptado: 18/6/2019.

Cómo citar: Díaz Alarcón, Soledad, «Estudio de los rasgos del fantástico real en *Miroirs obscurs: treize contes fantastiques* de Jean-Baptiste Baronian desde un enfoque traductológico», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 22 (2020): 75-98.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.75-98>

Resumen: El relato fantástico es por excelencia el discurso del desconcierto, enfrenta al hombre a sus propios miedos a través de la construcción de un clima de inquietante extrañeza en un contexto realista. Aunque sus orígenes se remontan a la novela gótica de Horace Walpole, del siglo XVIII, en el XX, el género fantástico se reafirma con fuerza en Bélgica gracias a las novelas de Franz Hellens, Jean Ray, Jean Muno, entre otros. Más recientemente, lo sobrenatural se acerca a la realidad de la mano de Jean-Baptiste Baronian, quien lo sitúa en la transgresión de la cotidianeidad. En este trabajo, estudiamos los rasgos característicos del relato fantástico de Baronian desde un enfoque traductológico: definimos los elementos que han de ser privilegiados en el proceso traslativo, diseñamos los objetivos de traducción y presentamos nuestra traducción al español, justificando las técnicas y procedimientos de traducción utilizadas según la taxonomía que compendia Hurtado Albir (2017).

Palabras clave: Relato fantástico, Jean-Baptiste Baronian, traducción literaria, técnicas de traducción, literatura belga.

Abstract: The fantastic tale is, par excellence, the discourse of the bewilderment, confronting the man to his own fears through the construction of a disturbingly strange climate in a realistic context. Although its origins go back to Horace Walpole's Gothic novel in the 18th century, the fantasy genre is strongly reaffirmed in Belgium in the 20th century thanks to Franz Hellens, Jean Ray, and Jean Muno's novels among others. More recently, the supernatural has been brought closer to reality by Jean-Baptiste Baronian, who places it in the transgression of everyday life. In this work, we study the distinctive features of Baronian's fantastic narrative from a translation perspective: we define the elements that must be privileged in the translational process, design

the translation objectives and present our translation into Spanish, justifying the techniques and procedures used according to the taxonomy abridged by Hurtado Albir (2017).

Keywords: Fantastic tale, Jean-Baptiste Baronian, literary translation, translation techniques, Belgian literature.

Sumario: 1. El realismo fantástico belga; 2. La traducción del fantástico de Baronian, 2.1. Estructura narrativa, 2.2. Temática, 2.3. Marco espacio temporal, 2.4. El elemento sobrenatural; Conclusiones; Referencias bibliográficas.

Summary: 1. Belgian fantasy realism; 2. The translation of Baronian's fantastic, 2.1. Narrative structure, 2.2. Subject matter, 2.3. Space-time frame, 2.4. Supernatural element; Conclusions; References.

1. EL REALISMO FANTÁSTICO BELGA

Adentrarse en el mundo del fantástico literario comporta la evidencia de la falta de consenso, por parte de la crítica, de la circunscripción del fenómeno o de la materia fantásticos. Muchos han sido los autores que han desgranado esta noción, delimitado el campo, presentado clasificaciones temáticas o contrastado enfoques –Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Jacques Finné, Rogers Caillois, Louis Vax, Maurice Lévy, Denis Mellier, entre otros–, sin embargo, la definición de lo fantástico, en la actualidad, sigue provocando controversia debido a la heterogeneidad del concepto.

En literatura, esta definición se ha planteado, tradicionalmente, desde diferentes enfoques. Uno de ellos es el prisma textual, mediante el cual se analizaba la materia prima que constituía lo fantástico en un conjunto de textos. No obstante, y paradójicamente, se daba por sentado que los textos estudiados eran fantásticos. También se consideró la posibilidad de partir de una definición estable y verificada literariamente hablando, o adoptar un prisma recopilatorio a partir de los aspectos definitorios que críticos y escritores habían argüido sobre el género, pero este método obviaba los textos y era, por tanto, parcial. En resumidas cuentas, cada autor, en función de su concepto de lo fantástico, elegía un corpus y le aplicaba el método que, a su juicio, consideraba más idóneo.

Con todo, la complejidad de establecer unas fronteras que acotaran lo fantástico, la multiplicidad de planteamientos y enfoques de estudio, o los heterogéneos mecanismos de representación y escenarios culturales no han impedido alcanzar ciertos puntos de encuentro entre las múltiples valoraciones de críticos y autores, y que, aun siendo de carácter genérico, son comunes y redundantes en la inmensa mayoría de los textos.

En líneas generales, el relato fantástico es, por excelencia, el discurso de la ambivalencia y del desconcierto, enfrenta al hombre a sus propios miedos a través de la construcción de un clima de «inquietante extrañeza» (Freud, 1947) en un contexto realista. La imposibilidad de encontrar una explicación racional a determinados hechos genera, tanto en los personajes como en el lector, una sensación de malestar y desazón:

(...) En général, l'histoire est racontée depuis le point de vue d'un personnage qui, confronté à l'inexplicable, se trouve dans une situation de trouble, de malaise. Très souvent, il cherche –au moins dans un premier temps– à refuser la possibilité du surnaturel, sans pour autant pouvoir se satisfaire tout à fait d'explications rationnelles (Louviot, 2014: p. 1).

Ese sentimiento de angustia e inquietud es la consecuencia de la tensión producida entre el «nivel de experiencia ordinaria (lo explicable o racional) y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable» (Herrero Cecilia, 2000: p. 32). De este modo, todo aquello que carece de explicación lógica, que se halla más allá de lo racional y de la naturaleza humana, ha de ser considerado fantástico:

Dans cette acception tout ce qui est inconnu, inexplicable, différent, sur-, sub- ou non- humain, tout ce qui est caché, mystérieux, tout ce qui contredit ou s'écarte de l'expérience telle qu'elle est conditionnée par les lois physiques connues, peut être encadré dans le fantastique (Rizea, 2009: p. 48).

Si bien los orígenes de la literatura fantástica, en general, se remontan a la novela gótica de Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764),¹ el siglo XIX es comúnmente reconocido como el marco tradicional de la literatura fantástica (Caillois, 1970). De hecho, la semilla del fantástico belga² encontrará su terreno más fértil en la esferescencia simbolista de

¹ E. F. Bleiler (1948: p. 4) afirma que *The Castle of Otranto*, de Walpole puede considerarse el primer relato gótico en el que se dan cita la novela moderna y la de caballería, «novel» y «romance».

² Aunque a lo largo de todo este trabajo hablemos de modo general del fantástico belga, nos referimos más concretamente a la literatura fantástica belga de expresión francesa. Esto no significa que no exista un fantástico belga de expresión flamenca desarrollado especialmente durante el siglo XX, en el que destacan autores como Johan Daisne,

finales del siglo XIX, sobre todo por su especial propensión al sueño y a lo irracional. A la estética simbolista se une el realismo popular, un realismo que se acerca a lo fantástico a través de las historias sobre viejas supersticiones, exorcismos, brujería, etc., que los campesinos narraban y que formaban parte de las creencias populares (Baronian, 2000: p. 222). Con todo, para hablar de género fantástico belga propiamente dicho tendremos que esperar hasta el primer tercio del siglo XX, con la obra de Franz Hellens. Desde entonces no ha perdido ni un ápice de vigencia.

El éxito de este género, en la geografía belga, llama poderosamente la atención. Múltiples son los estudios que reflexionan sobre esta cuestión (Marc Lits, Baronian, Castex, Schneider), de los que destacamos algunos argumentos. Jacques de Decker lo asocia a la noción de «belgitude» que define como: «le fait d'avoir la chance de vivre dans la complexité, d'avoir cette sorte de schizophrénie agissante et fructueuse qui nous est donnée avec la naissance dans un pays comme celui-ci» (Émond, 1980: p. 20). Podríamos, por tanto, estimar que la originalidad de la literatura belga se halla en el encuentro inestable de dualidades, de confluencia de dos mundos, alemán-latino, racional-irracional o real-irreal. Baronian retoma esta dualidad para definir el género fantástico belga:

(...) le fantastique belge de langue française serait le champ d'un transfert et formerait un corpus plutôt hybride, dont la spécificité serait due au fait que les fantastiqueurs sentiraient dans une langue, penseraient même dans cette langue, mais écriraient dans une autre (2014: p. 6).

Constatamos, pues, que estos principios antagónicos conforman los pilares sobre los que se asienta el desarrollo del género fantástico. En verdad, la noción de «réalisme fantastique» creada para describir la obra de Hellens,³ Micha (1958: p. 34) la hace extensiva al resto de los autores

Hubert Lampo, Hugo Raes, Eddy C. Bertin y Gust Gils, entre otros; sin embargo, se trata más bien de casos aislados.

³ Una de las características de la obra de Hellens es que rara vez recurre a lo sobrenatural en sus relatos fantásticos: «Ses réalités ne sont pas des réalités surnaturelles: il montre l'autre face du visible, il amène à la clarté les régions obscures du cœur et de l'esprit» (Brion, 1957: p. 126; citado por Baronian, 2000: p. 226). Con Hellens (1881-1972) y Jean Ray (1887-1964) podemos decir que el género fantástico belga alcanza su madurez.

del género y Carlo de Mey, en *Vingt nouvelles belges*, la eleva a principio definitorio de la literatura belga (en Otten, 1984: pp. 68-69).

La literatura fantástica ha renegado siempre de la historia y se ha sentido más atraída por una ideología reaccionaria alejada de los conflictos sociopolíticos, a lo que se une la psicosis identitaria que obsesiona a los protatonistas de los relatos (esquizofrenias, bipolaridad, etc.). Esta actitud convervadora atrae a los autores belgas quienes, huérfanos de lazos nacionales y culturales de pertenencia, se ven abocados a emprender su propia búsqueda identitaria. Marc Quaghebeur insiste en la necesaria ruptura entre imaginación y realidad, así como de cualquier unidad temporal y espacial: «(...) ce domaine prolifère là où prédomine la déshistoire et le non-lieu. L'imaginaire n'a plus à s'investir dans le réel ni à animer une concrétude désormais réduite à la platitude» (1982: p. 158).

Asimismo, la tendencia histórica de los escritores belgas a publicar en editoriales parisinas (Gallimard o Le Seuil), cuyo prestigio otorgaba mayor legitimación a sus obras, provocó que muchos otros autores, atendiendo a un movimiento opuesto a una literatura analítica como la francesa, se alejaran de un arte canónico para orientarse hacia géneros más populares:

Le fantastique belge est par excellence un fantastique de réaction, de rébellion. Il s'insurge avec force contre le conformisme, il ouvre des brèches, cause des distorsions, laisse entrevoir des zones inconnues (Baronian, 2014: p. 70).

En el siglo xx asistimos a una verdadera eclosión del género fantástico en Bélgica, tanto por el elenco de autores como por la constante y variada producción. Franz Hellens, uno de los más importantes representantes del fantástico belga encarna el «naturalismo onírico»⁴ o el «fantástico-real». En esta bipolaridad se mueve su obra, unas veces con clara tendencia al sueño (*Mélusine*, 1920); otras, ubicándose en un contexto real (*Moreldieu*, 1946). En la estela de Hellens encontramos autores como Henri Michaux y Michel de Ghelderode (*Sortilèges*, 1941).

El fantástico interior está también presente en Jean de Bosschère (*Marthe et l'enragé*, 1927; *Satan l'obscur*, 1933). Jean Ray, por su parte,

⁴ Marcel Brion (1957) define así el estilo de Hellens, como algo compuesto de dos elementos claves: realidad y desconcierto.

combina terror y ambiente barroco (*Malpertuis*, 1943; *Le Livre des fantômes*, 1947) y, a pesar de que su obra alcanzará un notable éxito en los años 60, su estética fantástica se mantiene próxima a las tradiciones decimonónicas. Marcel Thiry, por su parte, muestra un fantástico más filosófico, influido por la investigación científica, con ciertos toques de humor (*Echec au temps*, 1945; *Nouvelles du grand possible*, 1958). En la segunda mitad del XX, Jean Muno se orienta hacia el realismo fantástico. Sus héroes son hombres y mujeres simples, maestros, funcionarios, desempleados, etc., dotados de poderes extraños y maléficos (*Histoires singulières*, 1979; *Histoires griffues*, 1985). Pero, si hablamos de los grandes del fantástico belga, no podemos obviar a Thomas Owen, un amante de lo insólito, para quien lo fantástico es una expresión de la seducción (*La Cave aux crapauds*, 1945; *Cérémonie nocturne*, 1966).

En el último tercio del siglo encontramos a autores de la talla de Jacques Sternberg y su universo delirante (*Contes glacés*, 1974), Daniel Malinus (*Myrtis*, 1973), Pierre Bours (*Celui qui pourrissait*, 1975), Gérard Prévot (*Le spectre large*, 1975), Gaston Compère (*La femme de Putiphar*, 1975), Alain Darteville (1961)⁵ o Bernard Quiriny (1978), etc.

Como vemos, el número es tan significativo que Baronian, en 1970, los aglutina en lo que denominará «l'École belge de l'étrange»,⁶ en cuyo reconocimiento la editorial Marabout ha desempeñado un papel crucial gracias a su especialización en la literatura de género. Sin embargo, pese a la legitimación de esta denominación, algunas voces críticas no admiten dicho reconocimiento, como es el caso de Jacques Carion:

De telles assertions ne signifient nullement qu'il y a là la constitution d'une école belge de l'étrange. Elles sont la marque d'un processus d'homogénéisation d'un certain nombre de pratiques littéraires qui n'ont en commun que certains «effets» fantastiques (1992: p. 45).

De un modo u otro, lo que es bien cierto es que el fantástico del siglo XX se orienta a lo real, varía el modo de enunciación y deja de asentarse sobre la dualidad natural-sobrenatural, sino que lo hace en las antítesis arbitrario-motivado, cotidiano-absurdo (Raymond y Compère, 2015: p. 14). De hecho, transponer ciertos problemas sociales, le permite plantear

⁵ La obra de Luc Pierre (2010), dedicada al periodo comprendido entre 1945 y 2000, recoge a diecisiete escritores, tanto menores como de prestigio.

⁶ Al igual que Baronian, otros autores constatan la existencia de esta escuela como Bernar Goorden (1978) y Philippe Petre (1979).

temas como la exclusión, mediante la cual el lector se pone de parte del «monstruo», quien, rechazado por la sociedad, siente el terror de convertirse en extraño incluso para sí mismo.

2. LA TRADUCCIÓN DEL FANTÁSTICO DE BARONIAN

Es de sobra conocida la producción científica de Jean-Baptiste Baronian dedicada al género fantástico. Sus valiosos estudios y análisis lo han convertido en una verdadera autoridad en la materia, como lo acreditan publicaciones como *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (1978), *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés* (2014), *Un nouveau fantastique: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* (1977), *Jean Ray: l'archange fantastique* (1981), *La Belgique fantastique avant et après Jean Ray* (1975) o *La France fantastique de Balzac à Pierre Louÿ* (1973), etc., además de múltiples antologías que aglutinan cuentos fantásticos, historias de objetos maléficos, brujería, etc.

En su concepción de lo fantástico, Baronian afirma que no existe una literatura fantástica, sino una multitud de manifestaciones fantásticas, porque este género no ha dejado de evolucionar:

(...) elle a petit à petit élargi son champ d'action jusqu'à prendre en charge, jusqu'à traduire d'autres préoccupations (...) elle a abandonné au cours de son évolution ses ingrédients d'origine –ces fameux thèmes classiques– pour en acquérir d'autres, du moins pour créer, avec d'autres effets et d'autres supports idéels et narratifs, une même interrogation, une même mise en question radicale, irrémédiable, du monde quotidien, pour susciter avec des moyens nouveaux (une psychologie nouvelle, une écriture nouvelle), plus conformes aux nécessités vitales et aux besoins de la pensée et des réalités modernes, des situations d'ambiguïté et d'équivoque, sans nul artifice, sans nul épouvantail, sans aucun intermédiaire –des situations, que la logique cartésienne et le bon sens commun sont incapables d'expliquer (1977: pp. 17-18).

En este fantástico real más contemporáneo que propone Baronian no es necesario que se resquebrajen las leyes naturales del universo, tan solo que se desdibujen sus límites para provocar la incertidumbre, el desequilibrio y, a su vez, la vulnerabilidad del lector, quedando atrapado en el efecto fantástico.

Pero Baronian no es solo un teórico del fantástico, sino que sus postulados tienen una plasmación pragmática en sus creaciones narrativas. Nosotros hemos seleccionado su antología *Miroirs obscurs: treize contes fantastiques* (2003) para analizar algunos de los elementos característicos del fantástico real presentes en esta obra.

Considerando que nuestro trabajo tiene un claro carácter traductológico, hemos enfocado este estudio en una de las variadas facetas de la traducción literaria como es el análisis textual entendido como organización particular creada por el autor con la finalidad de provocar unas sensaciones concretas. Por tanto, los objetivos de este análisis pasan por determinar cómo se genera el fantástico real en esta obra, cuál es su dinámica, así como los procedimientos narrativos y sus implicaciones semánticas utilizados para conseguir el efecto fantástico.

En lo que concierne a la traducción, el análisis nos permite diseñar los objetivos que sustentan estilísticamente la versión al español mediante la priorización de dichos recursos narrativos, para trasvasar eficazmente el efecto equivalente (atendiendo a las consideraciones sobre equivalencia dinámica o de efecto de Nida, 1964). Un efecto que pasa por la intriga, la extrañeza, la desazón, la angustia o incluso el terror, en función del compromiso adquirido por el lector.

En cuanto a la metodología, en una primera fase realizamos un recorrido que transita del discurso al término, es decir, cómo la propia estructura del discurso y las fases de la narración crean el fantástico real. La segunda fase se articula en torno al microtexto, de modo que se pueda dilucidar cómo determinados elementos estilísticos, modales y léxicos enfatizan y estimulan el efecto fantástico. Por último, la tercera fase recoge los estadios del proceso traductor: definición de objetivos de traducción y justificación de las técnicas traslativas (Hurtado Albir, 2017: pp. 269-271) que hemos utilizado en los ejemplos seleccionados. Con respecto a estas últimas, no es óbice matizar que en la recopilación que compendia esta autora en su obra *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología* (2017) propone trece técnicas que pueden utilizarse en cualquier tipo de texto (*amplificación, calco, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, sustitución, traducción literal, transposición y variación*). En nuestro estudio veremos cuáles son las más apropiadas para la traducción de los recursos utilizados por Baronian para crear su fantástico real en los cuentos anteriormente citados.

La elección de esta obra está justificada sobre la base de algunas de sus especificidades. Por una parte, la propia forma del relato —el cuento fantástico— un subgénero del cuento que implica una connivencia entre el lector y el autor, ya que sitúa la acción en una sociedad contemporánea que ambos comparten. Por otra parte, el cuento siempre ha ejercido de «espejo» de las debilidades humanas, concepto sobre el que se asienta el título de esta antología, *Miroirs obscurs*, unido a las nociones de recelo, incertidumbre y malestar creadas gracias al adjetivo antitético *obscurs*. Consideramos que este sintagma compendia la propia esencia de lo fantástico contemporáneo: la realidad representada por la imagen real que refleja el espejo, objeto cotidiano y doméstico (pero también «espejo» social, contexto conocido por el autor y el lector) se ve sorprendida por la intrusión de lo «oscuro», símbolo de misterio, confusión y desasosiego.

Este compendio de relatos cortos, compuesto por «La lumière bleue» (pp. 9-15), «Le square» (pp. 14-22), «Premier rôle» (pp. 23-26), «Le livre rouge» (pp. 27-35), «Vol au-dessus de la place Rouppe» (pp. 37-40), «Le Chopin» (pp. 41-44), «Une rencontre dans la vie d'Homère Denis» (pp. 45-49), «La Drache» (pp. 51-57), «Une fois n'est pas coutume» (pp. 59-66), «Simenon m'était compté» (pp. 67-70), «Les griffes du tigre» (pp. 71-76), «L'enfer d'une saison» (pp. 77-98) y «Maison hantée» (pp. 99-104), recoge algunas de las pasiones de Baronian: los libros raros y las librerías, la capital belga y los escritores belgas de género fantástico.

En el análisis que presentamos a continuación indicamos, además de los elementos fantásticos presentes en estos trece relatos, nuestra propuesta de traducción al español de los ejemplos seleccionados y la justificación de las técnicas empleadas en cada caso.

2.1. Estructura narrativa

La estructura de los relatos incluidos en esta obra es particular. La situación inicial de la que parten suele ser una historia banal, ubicada en un escenario corriente, conocido y compartido por el lector. La intromisión de lo fantástico es progresiva y se produce a través de un hecho insignificante que hace vacilar al protagonista, quien desconfía de sus percepciones. No obstante, se afana en encontrar una explicación racional. En «La lumière bleue», Vincent Frédéric se percata de una luz encendida en una sala del colegio Saint-Michel, que, probablemente alguien habría olvidado apagar. La primera reacción es encontrar una respuesta plausible.

Texto original	Texto meta
<p><i>La lumière d'un projecteur ? C'est à quoi il songea en premier lieu</i> (p. 9).</p> <p>(...) <i>il crut qu'il s'agissait de chauves-souris</i> (p. 11)</p>	<p>¿La luz de un cañón? Fue lo primero que pensó.</p> <p>(...) Creyó que eran murciélagos</p>
<p>Técnicas. En nuestra versión al español, hemos combinado la traducción literal de la interrogación con la comprensión lingüística que simplifica las estructuras sintácticas francesas. De este modo, el lector obtiene una rápida respuesta a una interrogación no oracional, reducida a la esencia de la noción.</p>	

En ocasiones, lo sobrenatural se manifiesta en forma de prohibición transgredida por el protagonista, quien asume el riesgo que pueda correr ante esta decisión, pero la curiosidad de quebrantar los límites que le conduce a una aventura fantástica es aún más fuerte.

Texto original	Texto meta
<p><i>Bientôt, il éprouva le besoin de percer le mystère (...) Il avala sa salive et se remit en marche. (...) Il sentit son cœur battre, et si fort, qu'il fit le geste de se presser la poitrine comme pour en calmer les pulsations</i> (pp. 12-14).</p>	<p>Enseguida sintió la necesidad de descubrir el misterio (...). Tragó saliva y se puso en marcha. (...) Sintió que el corazón le latía tan fuerte que hizo el gesto de presionarse el pecho, como para calmar los latidos.</p>
<p>Técnicas. La traducción literal nos permite reproducir el estilo yuxtapuesto de este párrafo, casi telegráfico, sin concesión de digresión descriptiva lo que acelera el ritmo de la narración. Entendemos que para mantener esa constante es necesario omitir la coordinación copulativa con elisión verbal («et») para priorizar la subordinada consecutiva con valor enfático.</p>	

Asumido este reto, la tensión narrativa se incrementa hasta precipitar el desenlace. El ritmo apresurado de este itinerario viene favorecido por la propia forma narrativa del cuento, que al igual que otras formas literarias breves, se queda en la esencia, no permite ni digresiones que dilaten el relato ni incisos, de hecho, incluso las oraciones quedan incompletas.

Texto original	Texto meta
— <i>Une personne m'attend là... sur un banc, le dernier à gauche... Une dame... de mon âge... Vous seriez gentil de lui remettre ce billet. Elle comprendra</i> (p. 21).	—Allí me espera una persona... en un banco, el último a la izquierda... Una señora... de mi edad... ¿Sería tan amable de entregarle esta nota? Ella lo entenderá.
Técnicas. La reproducción de las pausas marcadas con puntos suspensivos es imprescindible, de ahí que las respetemos en la traducción. Tan solo hemos realizado una transposición transformando la oración enunciativa («Vous seriez gentil de lui remettre ce billet») en interrogativa, ya que el contexto destila este matiz.	

En cuanto a la situación final, tampoco será tranquilizadora, ni permitirá recobrar el sosiego inicial. En ocasiones, el final abierto es aún más sobrecogedor («La lumière bleue», «Premier rôle»); en otras, el elemento sobrenatural aparece solo en las últimas líneas del cuento («Les Griffes du tigre»).

Texto original	Texto meta
<i>J'étais si content de moi que je me suis applaudit. J'ai frappé frénétiquement dans mes mains, longuement, de plus en plus fort. J'étais heureux. Mais je n'ai pas compris pourquoi, dans la glace, mon image, elle, refusait d'applaudir</i> (p. 26)	Estaba tan orgulloso de mí que me aplaudí. Golpeé frenéticamente las manos, un buen rato, cada vez más fuerte. Era feliz. Pero no comprendía por qué, en el espejo, mi imagen se negaba a aplaudir.
<i>(...) ce qu'il distingua alors le fit tressaillir des pieds à la tête: une lumière bleuâtre illuminait la fenêtre de son living...</i> (p. 15)	Lo que vio le hizo estremecerse de pies a cabeza: una luz azulada iluminaba la ventana de su salón....
Técnicas. En nuestra propuesta, utilizamos la técnica de la traducción literal. En el segundo ejemplo, mantenemos signos ortotipográficos como los puntos suspensivos que crean el suspense y reproducimos el estilo yuxtapuesto que agiliza el ritmo precipitado de la acción. En particular, en el primer ejemplo, sustituimos el passé composé (pretérito perfecto simple) en «je n'ai pas compris» por el imperfecto «comprendía» para imprimir duración y continuidad. Hemos elidido el pronombre tónico «elle» para privilegiar un estilo ágil.	

2.2. Temática

Dos son los pilares temáticos que sustentan los trece relatos de esta obra: la dualidad y la identidad. Con respecto al primero, la existencia de dos caracteres distintos en una misma persona o en un mismo estado de cosas es un valor onnipresente en estos cuentos, desde la estructura, episodios narrativos, personajes, hasta la expresión reiterada de las mismas ideas. La dualidad representa la idea de las imágenes reflejadas en el espejo. Por ello, este objeto está presente en varios de los relatos como elemento determinante («Premier rôle», «Une rencontre dans la vie d'Homère Denis»), o Baronian lo incluye de modo secundario, con un claro guiño al lector.

Texto original	Texto meta
<i>Peut-être le carreau d'une fenêtre à travers laquelle filtrait la faible lumière du jour. Peut-être un reflet dans un miroir (p. 39).</i>	Quizás el cristal de una ventana a través del cual se filtraba la débil luz del día. Quizás el reflejo de un espejo.
Técnicas. En este caso, la dualidad del reflejo no solo se produce de modo simbólico, sino también desde el punto de vista gramatical, mediante el paralelismo en el inicio de las estructuras oracionales a modo de anáfora («Peut-être»). Hemos respetado este recurso mediante la traducción literal.	

Estos temas se sustentan en procedimientos como las estructuras narrativas dobles. El relato «L'Enfer d'une saison» está construido como una historia doble, en presente y en pasado. Cuando la acción se sitúa en el verano de 1873, se habla de un personaje en tercera persona y todo hace pensar que se trata de Rimbaud. Sin embargo, el narrador vive en el presente, en 2000, y relata una historia que le ocurrió en 1960, que en apariencia nada tiene que ver con la anterior.

Por otra parte, ciertos personajes se sienten invadidos por una personalidad extraña, un desdoble de seres, como les ocurre a los personajes de «La lumière bleue» y «Une rencontre dans la vie d'Homère Denis», Vincent Frédéric y Homère Denis respectivamente, cuyos apellidos son a la vez nombres, como si de otra persona se tratara. Pero también personajes actores que adoptan múltiples identidades.

En el relato «Vol au-dessus de la place Rouppe», el protagonista habla de sus habilidades y secretos de profesión:

Texto original	Texto meta
<p>–<i>Je suppose que vous avez un truc?</i> –<i>Des trucs, j'en ai des milliers. Dans mon métier, tout est truc, bluff, tape-à-l'oeil, poudre aux yeux, carotte, toc, ficelle. Au théâtre comme au théâtre, c'est bien connu.</i> –<i>Vous employez du cirage?</i> –<i>Quelle question! Jamais! Je mue, mon cher monsieur, je me métamorphose. J'ai des pouvoirs surnaturels, vous ne le saviez pas?</i> (p. 38)</p>	<p>–¿Imagino que tendrá algún truco? –¿Trucos? Tengo miles. En mi profesión todo es un truco, farol, fachada, cortina de humo, timo, engaño, trampa. Todo es puro teatro, ya se sabe. –¿Usa betún? –¡Vaya pregunta! ¡Nunca! Yo cambio, caballero, me transformo. Tengo poderes sobrenaturales, ¿no lo sabía?</p>
<p>Técnicas. La hipérbole conseguida mediante la sucesión de sinónimos consecutivos refuerza la idea de falsedad sobre la que se sustenta su profesión. Idea culminada con el <i>topos</i> platónico del <i>theatrum mundi</i>. Asimismo, lo sobrenatural se presenta como algo natural gracias a la negación recogida en la interrogativa final, elemento expresivo basado en un desajuste o contradicción. En cuanto a la traducción, reproducimos estos elementos expresivos mediante traducción literal, a excepción del dicho o expresión cultural «Au théâtre comme au théâtre» para la que hemos utilizado su equivalente cultural en español.</p>	

Otros personajes afrontan su doble, tan real como ellos mismos como en los cuentos «Premier rôle» y «Une rencontre dans la vie d'Homère Denis». En el primero, el personaje-actor repite ante el espejo de su armario una escena de la obra de teatro que ha representado esa misma noche. Además, en este pasaje las estructuras sintácticas son paralelas. En el segundo, el protagonista encuentra en un bar a un tipo que «me ressemblait-comme-un-frère» (p. 45). Esta constatación también se lleva a cabo en un espejo «la glace murale, derrière le comptoir» (p. 48).

Texto original	Texto meta
<p><i>Et avant même que je ne franchisse la porte du bar, ma conviction était faite : puisque l'autre (moi) était moi</i></p>	<p>Y antes incluso de cruzar el umbral de la puerta, había tomado una decisión: como el otro (yo) era yo (el</p>

<i>(l'autre), il payerait volontiers nos doubles consommations</i> (p. 49).	otro), pagaría con gusto nuestras dobles consumiciones.
Técnicas. En este ejemplo hemos utilizado, en primer lugar, una particularización, al utilizar el sintagma «umbral de la puerta» por «la porte du bar». La decisión viene dada por el uso del verbo «cruzar» que presenta mayor número de concordancias en el corpus CORDE (RAE) con «umbral» que con «puerta». Modulamos además la estructura oracional «ma conviction était faite» transformando la oración pasiva en activa. Recreamos mediante traducción literal el quiasmo «puisque l'autre (moi) était moi (l'autre)» reflejo gráfico de la dualidad.	

El tema de la dualidad se refuerza en la mayoría de los relatos con expresiones que marcan la simultaneidad, la reciprocidad y la semejanza, tales como: *ressembler, répliquer, en même temps, à l'unisson, ensemble...* y partes del cuerpo pares (*les yeux, les mains...*), etc.

Texto original	Texto meta
<i>Si j'ai abordé le type accoudé au bar, c'est qu'il me-ressemblait-comme-un-frère</i> (p. 45).	Si me acerqué al tipo apoyado en la barra fue porque se me parecía como si fuera mi hermano.
Técnicas. Considerando que Baronian crea una expresión idiomática mediante los guiones, preferimos traducirlo al español a través de una amplificación lingüística para facilitar la comprensión.	

En cuanto a la identidad, en «Le Chopin», el hecho sobrenatural se produce a través de la identificación de hechos reales con hechos relatados en un libro, en concreto, la obra de Jean Ray, *Terres d'aventures* (1913): mismo nombre del personaje, mismo escenario, mismo día, mismo descubrimiento del libro, mismo entusiasmo del coleccionista. Una historia en bucle. Este hecho azaroso se reitera también en el relato «La Drache», en el que el personaje del libro de Muno se llama Rami, como el lector que le pide la dedicatoria.

Texto original	Texto meta
<i>Le personnage principal qu'il avait imaginé et mis en scène avait le même nom de famille que le mien: Rami (...)</i> – <i>Vous savez, il y a toujours un</i>	El protagonista que había creado y puesto en escena tenía el mismo apellido que yo: Rami (...) –Sabe, siempre hay un momento en el

<i>moment où la fiction et la réalité se recourent. Je crois bien que ce moment est arrivé (p. 57).</i>	que la ficción y la realidad coinciden. Estoy convencido de que ese momento ha llegado.
Técnicas. Particularización del sintagma «personnage principal» por «protagonista» y traducción literal.	

Otro efecto emparentado con lo fantástico en esta obra se produce gracias a la inclusión de nombres y obras de los autores belgas más representativos de lo fantástico, a los que incluso se les dedica algunos cuentos («Le livre rouge», «Vol au-dessus de la place Rouppe»), a lo que se une la inclusión de temas como el libro perdido o la edición única.

2.3. Marco espacio-temporal

Este suele ser propicio para crear una atmósfera inquietante y angustiosa. Elementos como la noche, el crepúsculo, casas deshabitadas, tiendas de antigüedades, etc., no faltan en estos cuentos de Baronian.

Texto original	Texto meta
<i>On était à la mi-juin et c'était une de ces nuits de pleine lune où le ciel, ni clair ni obscur, a la beauté majestueuse d'un océan au crépuscule (p. 9).</i>	Era mediados de junio. Una de esas noches de luna llena en las que el cielo, ni claro ni oscuro, presenta la majestuosa belleza de un océano en el crepúsculo.
Técnicas. Mediante los equivalentes acuñados trasvasamos los elementos que caracterizan el escenario. Hemos remplazado la coordinación copulativa por la yuxtaposición para marcar la diferencia entre el marco temporal y el espacial.	

Las condiciones meteorológicas favorecen una atmósfera tétrica y perturbadora. Es constante la descripción del mal tiempo, a través de sustantivos (*le brouillard, la pluie, la tempête, intempéries...*) y de adjetivos calificativos (*brumeux, nuageux, couvert, pluvieux...*).

Texto original	Texto meta
<i>Je l'avais à peine quitté qu'il s'est mis à pleuvoir. Il pleut toujours à Bruxelles. Et il suffit que la pluie tombe pour que toutes les rues de la ville deviennent glauques et</i>	Apenas me había marchado cuando empezó a llover. Siempre llueve en Bruselas y la lluvia transforma las calles en lúgubres y siniestras. De hecho, en Londres, Ámsterdam,

<p><i>sinistres. Ailleurs, à Londres, à Amsterdam, à Anvers, les intempéries restent supportables. Ici, ce n'est jamais le cas et on a, au contraire, le pénible sentiment de subir une malédiction et d'être puni</i> (p. 28).</p>	<p>Amberes, el mal tiempo es soportable, pero aquí, por el contrario, se percibe la molesta sensación de sufrir una maldición o un castigo.</p>
<p>Técnicas. Hemos mantenido mediante equivalente acuñado la familia léxica de «pleuvoir» en sus formas de infinitivo, presente y sustantivo. Hemos modulado la oración «Et il suffit que la pluie tombe pour que toutes les rues» destacando la causa de la transformación mediante personificación de la «pluie».</p>	

Estas condiciones meteorológicas dificultan la visión y, por tanto, la percepción manifiesta de la realidad, incluso provocan que el protagonista pierda la noción espacio-temporal, lo que le generará aún más angustia: «l'obscurité était totale et le silence obsédant» (p. 13). En ocasiones el elemento desconcertante está provocado por la falta de referencias en el tiempo o en el espacio, como en un sueño, que acentúa la atmósfera angustiosa. En «Vol au-dessus de la place Rouppe», la única referencia temporal en el relato es «Je vous ai vu à la télé l'autre soir» (p. 37).

2.4. El elemento sobrenatural

Lo sobrenatural no es exterior a los seres sino constitutivo de su personalidad. Los «monstruos» no forman parte de la realidad externa, sino que viven en el interior del héroe. Por ello, es necesario explorar las regiones del mundo interior porque en ellas aún quedan misterios por develar. El relato de la acción introduce, en ocasiones, ciertos atisbos de inquietud mediante las sensaciones del protagonista («mélange incongru d'effroi et de fascination» [p. 12]) o las descripciones subjetivas («il avait les yeux fixes – deux yeux morts» [p.18]).

El pasado y el presente se superponen a través de los personajes. En «Le livre rouge», la imagen de la asesina marquesa de Brinvilliers, cuyo verdadero nombre era Marie-Marguerite d'Aubral, coincide plenamente con el físico de la exótica propietaria de la librería que vende el libro («Elle coïncidait trait pour trait avec celle de Marie-Marguerite d'Aubral» [p. 34]). El espacio también es significativo. En «Les Griffes

du tigre», Baronian explora regiones del mundo exterior como las del mundo interior que aún no han revelado sus secretos: las cicatrices en la espalda de Raymond, resquicios de su etapa de domador de circo, dibujan el rostro de un diablo: «elles (les cicatrices) formaient un dessin de chair qui évoquait, avec une netteté stupéfiante, le masque d'un diable ricanant» (p. 76). Los múltiples elementos descriptivos crean, a lo largo de la narración, una acumulación de pruebas de veracidad del relato. La exposición detallada de las emociones sentidas por los protagonistas los conecta con el lector, participando de la acción, de la intriga, del misterio y del miedo («Sous mes yeux, ce n'était qu'une ville liquéfiée et fantomatique» [p. 34]). Estas descripciones se presentan mediante comparaciones que enlazan lo real con lo irreal y que, junto a las personificaciones («Des ombres furtives se mirent à danser» [p. 11]) y animaciones de objetos, refuerzan el elemento sobrenatural.

Texto original	Texto meta
<i>Il avait l'air de ressembler à un monstre, comme si l'artiste amateur qui l'avait tracé là s'était inspiré d'une image venu en droite ligne d'un film d'épouvante</i> (p. 29).	Se asemejaba a un monstruo, como si el artista <i>amateur</i> que lo había dibujado se hubiera inspirado en una imagen sacada directamente de una película de terror.
Técnicas. Simplificación sintáctica de la perífrasis verbal «avoir l'air de ressembler» y traducción literal.	

De los trece relatos podemos extraer el campo léxico de la angustia y del desconcierto, en especial los términos relativos a la desorientación de los sentidos directamente emparentados con la turbación y la perplejidad:

- La vista: *la nuit tombait* (p. 13), *une ombre enorme* (p. 101), *le crépuscule*, *l'obscurité*, *noir*, *sombre*, *sinistre*, *discerner...*
- El oído: ruidos inquietantes, sordos, graves, repetitivos, silbidos, gruñidos, etc., y la ausencia del sonido, es decir, el silencio: *un volet a brusquement claqué* (p. 101), *à chaque marche je l'entendais craquer, cuiner* (p. 102), *tout chuintait et bourdonnait. Tout gémissait* (p. 102).
- El olfato: *une épouvantable odeur* (p. 102).
- Acciones relativas a la angustia: *hésiter*, *tâtonner*, *tituber*, *trembler*, *grelotter*, *avalér la salive...*

Un elemento morfológico muy vinculado a lo fantástico es la expresión modal y la modalización, en concreto la modalización epistémica, es decir, aquella que se relaciona con el grado de certeza. De este modo, en los relatos, el emisor presenta sus enunciados como incuestionables mediante expresiones como: *je n'ai pas pu m'empêcher de constater, il me semblait, j'avais l'idée que, je crus, j'en ai eu la conviction, je me suis demandé, j'ai l'impression...*

Texto original	Texto meta
– <i>J'ai l'impression de vous connaître... Vous ne voyez pas?</i> (p. 46)	–Tengo la sensación de que le conozco... ¿Usted no?
Técnicas. Transposición del infinitivo «connaître» que transformamos en oración subordinada sustantiva de complemento de nombre y simplificación sintáctica mediante elipsis de la interrogación. En este último caso, la interrogativa equivale en realidad a una constatación de carácter positivo que se desea ver confirmada por el interlocutor.	

La presencia de locuciones modales mantiene la distancia del emisor con la historia que narra, al tiempo que informan sobre la actitud del hablante ante la acción verbal. Las más frecuentes se refieren a la suposición, probabilidad, duda y posibilidad (deber de + infinitivo, venir a + infinitivo, poder + infinitivo). Si dichas locuciones no estuvieran presentes estaríamos en el ámbito de lo maravilloso.

Texto original	Texto meta
<i>Cela devrait vous sauter aux yeux.</i> (p. 48)	Debería saltarle a la vista.
Técnicas. Equivalente acuñado de la locución verbal «sauter aux yeux».	

A pesar de que en la mayoría de los ejemplos expuestos proponemos la traducción literal del elemento fantástico, a lo largo de la traducción hemos llevado a cabo un número significativo de cambios deliberados motivados por razones discursivas y lingüísticas del género, utilizando para ello varias técnicas de traducción, amén de los cambios lingüísticos obligatorios mediante reemplazo de sus homólogos en español. Presentamos a continuación algunos ejemplos:

Técnica	Texto original	Texto meta
<i>Compensación</i> (adjetivos posesivos sustituidos por pronombres CI)	<i>J'ai porté la <u>main</u> à <u>mon</u> visage, et, du bout des doigts, j'ai caressé ma cicatrice</i> (p. 45).	(...) me llevé la mano a la cara y, con la punta de los dedos, me acaricié mi cicatriz.
<i>Articulación</i> (cambio de yuxtaposición por coordinación) <i>Modulación</i> (cambio de sujeto)	(...) <i>a froncé les soucils. Sa bouche s'est entrouverte</i> (p. 45).	(...) frunció el ceño y entreabrió la boca.
<i>Equivalentes funcionales</i> (favorecen la naturalidad de la expresión)	<i>Le hasard –ou la nécessité qui preside au <u>destin</u> de cette courte <u>fable</u>–</i> (p. 48)	El azar –o la necesidad que conduce al <i>fin</i> de esta breve <i>historia</i> –
<i>Transposición</i> (cambio de categoría gramatical sustantivo>adjetivo)	<i>Il portait un dentier qui, dans la lumière artificielle, semblait <u>virer vers le jaune</u></i> (45)	Llevaba una dentadura postiza que, bajo la luz artificial, parecía <i>tornarse amarillenta</i> .
<i>Préstamo.</i> (Trasvase literal del culturema con explicitación)	(...) <i>l'a agité devant lui comme s'il s'agissait d'un <u>pastis</u> allongé d'eau fraîche mal mélangé</i> (p. 46).	(...) la agitó ante él como si fuera un <i>pastis</i> , ese <i>anis</i> diluido en agua fresca, mal mezclado.

CONCLUSIONES

El traductor literario es, en primer lugar, un lector crítico que debe ponerse en la posición del destinatario. Tras una lectura activa, el traductor traslada el texto mediante un complejo proceso de interpretación y decodificación del texto origen, reproduciendo su forma, ritmo, tono, registro, etc., sin obviar el sistema lingüístico y la función de la traducción. En lo que respecta al género fantástico, en particular al fantástico real de Baronian, los resultados del estudio de los trece cuentos nos han permitido, por una parte, comprender los procedimientos que Baronian ha utilizado para generar lo fantástico; y por otra, hemos constatado que el traductor debe individualizar dichos recursos para

trasvasar eficazmente el efecto equivalente: un efecto inquietante, extraño y angustioso.

Asimismo, hemos determinado que el proceso traductor de esta obra pasa necesariamente por la articulación de un análisis macro- y microtextual, que nos ha permitido determinar que la estructura narrativa del relato (escenarios corrientes, prohibiciones transgredidas, ritmo apresurado, ausencia de digresiones o final abierto), la temática (centrada en la dualidad y la identidad), las imprecisiones espacio-temporales (atmósferas inquietantes, condiciones meteorológicas o faltas de referencias) y la presencia de estados de ánimo, emociones y modalizaciones son los cimientos que sustentan y crean el fantástico real y, por tanto, deben priorizarse como objetivos de traducción.

De la evaluación de las técnicas utilizadas en la traducción al español se infiere que las más empleadas han sido la *traducción literal*, la *simplificación* y *compresión lingüísticas*, el *equivalente acuñado* y *equivalentes funcionales* y la *modulación*. La utilización de dichas técnicas ha venido motivada por la exigencia de recrear unas estructuras sintácticas reducidas a su esencia, sin digresiones descriptivas, y un estilo yuxtapuesto que favorecen la precipitación del ritmo de la narración. La temática de la dualidad requiere el respeto de sinónimos consecutivos, desajustes y contradicciones, paralelismos sintácticos, de ahí el uso de la traducción literal y equivalentes acuñados, así como del aspecto durativo y continuo que posibilita la creación del suspense. Los equivalentes también han beneficiado la consideración de los campos léxicos de las sensaciones, fenómenos meteorológicos y de las modalizaciones. Por último, hemos recurrido a la modulación transformando la voz pasiva en activa y sustituyendo estructuras impersonales por personificaciones de elementos inanimados para recrear una atmósfera inusual, desconcertante y enigmática.

A modo de conclusión y aunque pudiera parecer evidente que un análisis pretraslativo es imprescindible para cualquier tipología textual, es si cabe más preceptivo cuando se trata de traducción literaria, porque tal y como hemos constatado en este trabajo, el texto literario no puede en modo alguno normalizarse, ni siquiera tratándose de géneros literarios y géneros textuales, dado que cada autor imprime su impronta personal y confiere a su creación la novedad y originalidad que exige cualquier producción artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baronian, Jean-Baptiste (1973), *La France fantastique de Balzac à Pierre Louÿ*, Verviers, Bélgica, éd. André Gérard
- Baronian, Jean-Baptiste (1975), *La Belgique fantastique avant et après Jean Ray*, Verviers, Bélgica, éd. André Gérard
- Baronian, Jean-Baptiste (1977), *Un nouveau fantastique: esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausana, éd. L'Âge de l'homme.
- Baronian, Jean-Baptiste (1978), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, éd. Stock.
- Baronian, Jean-Baptiste y Françoise Levie (1981), *Jean Ray, l'archange fantastique*, París, Librairie des Champs-Élysées.
- Baronian, Jean-Baptiste (2000), *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Tournai, Bélgica, la Renaissance du Livre.
- Baronian, Jean-Baptiste (2003), *Miroirs obscurs: treize contes fantastiques*, coll. Espace Nord Zone J., Bruselas, Éditions Labor.
- Baronian, Jean-Baptiste (2014), *La littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*, coll. L'Académie en poche, Bruselas, Académie Royale de Belgique, en <https://bit.ly/2IO2pOR> (fecha de consulta: 16/5/2018).
- Baronian, Jean-Baptiste (2015), *Dictionnaire amoureux de la Belgique*, París, Éd. Plon, en <https://bit.ly/3mdUyaN> (fecha de consulta: 15/5/2018).
- Bleiler Everett Franklin (1948), *The Checklist of Fantastic Literature*, Chicago, Shasta publishers.

- Brion, Marcel (1957), «Le fantastique dans l'oeuvre de Franz Hellens», en Paulhan, Jean et al. *Le dernier disque vert. Hommage à Franz Hellens*, París, Albin Michel.
- Caillois, Roger (1970), *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa.
- Carion, Jacques (1992), «Les jeux de miroir de la littérature fantastique», *Francofonía*, vol. 1, pp. 39-48, en, <https://bit.ly/3qZ5Aoe> (fecha de consulta: 8/4/2018).
- Durand, Pascal y Yves Winkin (1996), *Marché éditorial et démarches d'écrivains. Un état des lieux et des forces de l'édition littéraire en Communauté française de Belgique*, Bruselas, Éditions du Ministère de la Culture.
- Émond, Paul (ed.) (1980), *Lettres françaises de Belgique. Mutations* (entretiens de Paul Émond avec Jacques De Decker, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, etc.), Bruselas, Archives et Musée de la Littérature et Éditions Universitaires (Archives du Futur).
- Freud, Sigmund (1947), «Das Unheimlich», en *Gesammelte Werke*, vol. 12, Edición Anna Freud, Fránfort del Meno, S. Fischer, pp. 227-268.
- Goorden, Bernard (1978), *Tableau comparatif des écoles fantastiques*, coll. Ides et Autres, n.º 74, Bruselas, éd. Recto-Verso.
- Herrero Cecilia (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, en <https://bit.ly/2Kq3xbG> (fecha de consulta: 9/4/2018).
- Hurtado Albir, Amparo (2017), *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra. DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.1996.v0i1.2286>.

- Louviot, Myriam, (2014), «Le surnaturel et la littérature fantastique», en *Mondes en VF*, París, éd. Didier, pp. 1-5, en <https://bit.ly/3nebM9o> (fecha de consulta: 2/4/2018).
- Lysøe, Éric (dir.) (2010), *La Belgique de l'étrange. 1945–2000*, tome IV, coll. Espace Nord, n.º 299, Bruselas, éd. Luc Pire.
- Micha, René (1958), «D'une littérature belge», *Medecine de France (Revue). Panorama de la pensée médicale, littéraire et artistique française*, n.º 90, pp. 33-36.
- Nida, Eugene (1964), *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation*, Leiden, Brill.
- Otten, Michel (1984), «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», en Pierre Watté (dir.), *Écriture française et identifications culturelles en Belgique*, (colloque de Louvain-la-Neuve, 1982), coll. Interfaces, Bruselas, CIACO, pp. 49-83.
- Petre, Philippe (1979), *La littérature fantastique française de Belgique*, coll. *Bibliographia Belgica*, n.º135 Bruselas, Commission belge de bibliographie, en <https://bit.ly/2WdHk3m> (fecha de consulta: 13/4/2018).
- Quaghebeur, Marc (1982), *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française.
- Raymond, François y Daniel Compère (2015), *Les maîtres du fantastique en littérature*, París, Bordas, en <https://bit.ly/2BJD4On> (fecha de consulta: 12/4/2018).
- Rizea Barbos, Carmen Raluca (2009), *Espaces du fantastique urbain et aspects du sacré. Le cas de Mircea Eliade, Jean Ray et Howard Phillips Lovecraft*, tesis doctoral, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, en <https://bit.ly/2rWkEp6> (fecha de consulta: 12/4/2018).

Todorov, Tzvetan (1979), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil.