



Çedille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la  
Universidad Española  
España

Mozo Martín, Borja

¡Deshagan juego! Paradojas de una lectura cómplice de la ficción policíaca en

L'absolue perfection du crime de Tanguy Viel

Çedille. Revista de Estudios Franceses, núm. 12, abril, 2016, pp. 277-296

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80844831014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**¡Deshagan juego!**  
**Paradojas de una lectura cómplice de la ficción policíaca**  
**en *L'absolue perfection du crime* de Tanguy Viel**

**Borja Mozo Martín**

*Université de Poitiers*

borja.mozo@univ-poitiers.fr

**Résumé**

Le jeu et le trompe-l'œil sont au cœur du dispositif narratif mis en place dans *L'absolue perfection du crime* (2001), œuvre éminemment métalittéraire enfermant ses propres clés de lecture, étroitement liées au langage cinématographique et à la notion de remake. Tanguy Viel s'applique à y mettre en scène la précarité de la fiction, à mi-chemin entre le signifié et le signifiant, la distance critique et l'illusion romanesque. À partir de la théorie anthropologique du jeu et de la théorie des genres littéraires, nous analyserons la problématisation des mécanismes de représentation opérée dans le roman afin de souligner le caractère paradoxal du rôle accordé au lecteur.

**Mots-clés:** Tanguy Viel. Jeu. Fiction policière. Lecture. Genres littéraires. Illusion référentielle. Représentation.

**Abstract**

Delusion and gamble, but also failure and disillusion are some of the most striking features of *The Absolute Perfection of Crime*, a novel that encloses its own reading instructions, which are intimately linked to film codes and the idea of remake. Tanguy Viel's work manages to stage the frailness of fiction, halfway between the signified and the signifier, critical detachment and fictional illusion. Following the anthropological approach to game theory and the theory of literary genres, this paper aims to analyze the inner functioning of the representation tools at work in the novel as a means to highlight the paradoxical role granted to the reader.

**Key words:** Tanguy Viel. Game. Crime fiction. Reading. Literary genres. Referential illusion. Representation.

## 0. Introducción

Preguntado en una entrevista por su posicionamiento frente a la idea de postmodernidad, Tanguy Viel no duda en asumirla plenamente como «ce sentiment que nous arrivons *après*, que toutes les histoires ont été jouées et surtout déjouées, que nous appartenons à un monde de spectres, entièrement reconstitué, parce qu'entièrement détruit avant nous» (Allemand, 2008: 303). Esa visión de la propia escritura como (re)interpretación deceptiva de un paisaje en ruinas podría leerse como la síntesis de una poética que se sitúa más allá del carácter lúdico y desenfadado comúnmente atribuido a la creación postmoderna<sup>1</sup>. Como iremos viendo a lo largo de este estudio, lo lúdico no constituye para Tanguy Viel un mero divertimento autotélico, sino un objeto de reflexión en sí mismo debido a su imbricación con el concepto de ficción. Una experiencia fundamentalmente disfórica que en sus novelas adquiere el tono negro de la desaparición y la melancolía.

Melancolía asociada al género policíaco en sus múltiples manifestaciones literarias y cinematográficas, que nutren el imaginario del autor de *Black Note* o *Cinéma* de escenas y arquetipos. Melancolía, a su vez, de unos personajes marginales, «perdants magnifiques» (Allemand, 2008: 308) que asumen su fracaso vital como una huida hacia delante, hacia ninguna parte, siempre con un ojo puesto en el retrovisor. Melancolía, por último, de ese legado literario que el propio novelista califica de «saturé de récits» (Demanze, 2011: 262): el de las generaciones inmediatamente posteriores a la era de la sospecha instituida por los escritores relacionados con el *Nouveau Roman*. Tanto más significativa y problemática resulta dicha filiación cuanto que fue precisamente el decidido replanteamiento de los códigos literarios llevado a cabo por los *nouveaux romanciers* lo que otorgó prestigio a la editorial que publica habitualmente los textos de Tanguy Viel, hasta el punto que un concepto tan ambiguo y controvertido como «style-Minuit» (Bonazzi, 2012: 12) ha pasado de ser una simple imagen de marca a convertirse en un lugar común de la crítica literaria francesa contemporánea<sup>2</sup>.

¿Cómo escribir cuando la página en blanco empieza por un punto final? Recuperar el aliento necesario para contar una buena historia, «faire du plaisir de la narration un enjeu central» (Sennhauser, 2013: 67) ha supuesto la principal aportación de los autores que, a partir de los años 80, iniciaron lo que se ha dado en considerar como una vuelta al relato o una recuperación del gusto por la ficción (Schaffner, 2010: 53) en la literatura francesa. Al referirse a sus inicios como escritor, Tanguy Viel subraya la dificultad de situarse con respecto a una doble herencia:

---

<sup>1</sup> El lector encontrará un análisis más extenso de la presencia de lo lúdico en la novela contemporánea en Dominique Viart (1993).

<sup>2</sup> Sobre el origen y la evolución crítica del concepto «style-Minuit» hasta nuestros días, puede consultarse la primera parte de la tesis doctoral de Mathilde Bonazzi (2012: 61-104).

Pour faire vite, la place «pleine» avait été prise par le XIX<sup>e</sup> et la place «vide» par le XX<sup>e</sup>. Il me restait donc à me demander comment écrire avec ce double héritage, l'héritage de quelqu'un de vingt ans ou de vingt-cinq ans qui a envie d'écrire des fictions, donc qui croit dans la littérature, de manière certes complètement mythologique, mais qui y croit, et en même temps se sent sans cesse ballotté par des impossibilités et des résistances à remettre la littérature au centre d'un dispositif (De-manze, 2011: 252-253).

Relato autodiegético del atraco fallido a un casino, *L'absolue perfection du crime* (2001)<sup>3</sup> plantea, mediante una estructura especular puesta en evidencia por un vuelco inesperado de la narración, una reflexión metaliteraria sobre el propio arte de la ficción y su vinculación con el juego. Ficción condenada al fracaso debido a la fragilidad de los mecanismos que la propician, tan inciertos como el movimiento de la bola sobre la ruleta o la fidelidad de los cómplices en la escena del crimen. El lector que se enfrenta a la tercera novela de Tanguy Viel lucha en todo momento por mantener el equilibrio sobre esa delgada línea que une y al mismo tiempo separa el significado del significante, la dimensión referencial de la literal. Al estar trucada desde el principio por un narrador infidente y autoconsciente, así como por la presencia abrumadora de referencias cinematográficas y por la tematización de sus propios medios de representación, esta reescritura irónica de las convenciones del género policíaco no busca satisfacer la curiosidad del lector o generar suspense, sino destapar las razones de la ausencia del mismo, las claves de su propia imperfección.

Partiendo de la construcción intertextual y de la compleja estructura narrativa de la obra, así como de la problemática relación que mantienen sus personajes con diversos modos de representación, analizaremos las interacciones semióticas que surgen tanto en el plano intradiegético como en el extradiegético, dando lugar a un replanteamiento de lo que Jacques Rancière, refiriéndose a la representación teatral, denomina la paradoja del espectador:

il n'y a pas de théâtre sans spectateur [...]. Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir (Rancière, 2008: 8).

<sup>3</sup> La novela cuenta con una edición en castellano: *La absoluta perfección del crimen*. Traducción de Encarna Gómez Castejón. Barcelona, Anagrama. 2004.

Novela del engaño y del juego, pero también del fracaso y del desencanto, *L'absolue perfection du crime* encierra sus propias claves de lectura, estrechamente ligadas al concepto de *remake*, fundamental tanto en la concepción del golpe por parte de los delincuentes como en el momento de su reconstrucción por parte de las autoridades. Al reunir en una misma escena el relato del crimen y el de su reconstrucción, convirtiendo así mediante una puesta en abismo el casino en un plató de rodaje, Tanguy Viel no sólo subraya el paralelismo existente entre juego y representación, sino que pone a prueba la relación que el lector mantiene con el texto y le obliga a recordar su propio papel activo y cómplice en el funcionamiento del mismo. Papel que, dicho sea de paso, siempre ha sido el suyo, a pesar de la insistencia de las estéticas miméticas en limitarlo a una proverbial ignorancia y pasividad mediante la ocultación o negación de los atributos inherentes a la función lectora: el conocimiento (la conciencia de hallarse ante una representación) y la acción (la participación en la producción de sentido). Nuestra reflexión sobre la responsabilidad del receptor en la construcción de la ficción y sobre las motivaciones que lo empujan a leer se apoyará por tanto en una concepción de la lectura como *actividad* cuyo funcionamiento lúdico óptimo (Picard, 1986: 294) no puede darse por sentado.

### 1. La novela como pleonasmio: la lógica del *remake*

*L'absolue perfection du crime* adopta la forma de una narración retrospectiva en primera persona en la que Pierre, narrador-personaje, cuenta la historia del atraco que supuso el canto del cisne de la banda de delincuentes de medio pelo a la que pertenecía. El relato del protagonista gira en torno a ese golpe final, llevado a cabo de forma significativa durante la última noche del año. Momento privilegiado desde el punto de vista factual, puesto que las condiciones particulares del casino y sus alrededores facilitan a priori el buen desarrollo de la estrategia diseñada por los criminales; simbólico, en cuanto límite imaginario donde toda historia termina y vuelve a empezar; y narrativo, como eje central y especular de la estructura de la novela, cuya segunda parte (salida de la cárcel y venganza del protagonista, que ha sido traicionado por Marin, su mejor amigo) consistirá en la reproducción de la primera (salida de la cárcel de Marin y preparación del golpe). Pierre juega, o mejor dicho interpreta, en la medida que ambos verbos son inseparables, como veremos más adelante, un papel fundamental en el asalto: debe entrar al casino haciéndose pasar por un hombre adinerado acompañado de su cómplice, una atractiva rubia, y fingir un escándalo que le dé acceso al despacho del director.

Si en el plano puramente factual la novela no presenta ninguna novedad con respecto a los grandes clásicos del género negro, sobre todo los cinematográficos, es precisamente por la voluntad del autor de asumir de forma crítica una tradición muy presente en el imaginario popular de la segunda mitad del siglo XX con el fin de situar en primer plano los mecanismos narrativos y simbólicos que la vertebran y así

poder replantearlos. Aun sin ser un experto en la materia, cualquier lector puede asociar la mayoría de las escenas a un referente cinematográfico, y por tanto leer el fragmento correspondiente de la novela como una reescritura parcial de la película en la que está inspirado. Así, la lectura de *L'absolue perfection du crime* se asemeja a un recorrido por la historia del cine, concebida como una sucesión de clichés pertenecientes a distintas películas relacionadas con el crimen organizado: desde *El padrino* de Francis Ford Coppola hasta *Casino* de Martin Scorsese, pasando por *Misión: Imposible* de Brian de Palma, *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, algunas obras emblemáticas de Alfred Hitchcock e incluso la serie de televisión *Los Soprano*<sup>4</sup>.

El uso deliberado y constante de clichés determina por tanto el mecanismo de producción de sentido que plantea el texto, que prescinde prácticamente de todo referente exterior que no sea intertextual, o mejor dicho intermedial, hasta tal punto que resulta realmente complicado encontrar un episodio, personaje o reflexión que no remita a un modelo, a otra representación. Cabe recordar que el cliché no se define «seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme» (Amossy y Herschberg, 2011: 16), es decir que es portador a un tiempo de una idea y de una forma, de un significado unido indisolublemente a un significante. Toda operación de reactualización del cliché supone un acto de autorreferencialidad del lenguaje, en la medida en que el acto locutivo no remite a un referente, sino a otro enunciado anterior, a otro signo. La lógica del cliché es la de la opacidad del lenguaje, la de la desaparición del referente tras un segundo significante. La poética de Tanguy Viel surge así de la aplicación al género negro de la estética de la modernidad plástica encarnada por Marcel Duchamp o Andy Warhol, que pone en duda el paradigma romántico de la creación y concibe el arte como mera (re)creación, recuperación y reproducción infinita de materiales existentes. Como señala Johan Faerber, el autor de *L'absolue perfection du crime*

vient indéfectiblement à constater que l'œuvre ne peut être qu'un «ready-made» ou emprunter, comme le fait *Cinéma* [su novela anterior], à la technique cinématographique du «re-make», à savoir un agencement de matériaux qui préexistent et ne réclament de leur auteur aucune invention. Tout semble avoir déjà été dit et vu, voire redit et revu, comme si l'écrivain n'avait pas pour horizon une «page blanche» mais une «page noire», noircie par tous ceux qui ont déjà écrit avant lui. L'écrivain est obligé de recourir à la référence plutôt qu'au référent, qui semble impossible à atteindre et rend la notion de «réalité» problématique (Faerber, 2007: 35).

<sup>4</sup> Johan Faerber (2012: 82) considera la práctica de la antología como el principio fundador de la poética de Tanguy Viel y afirma que, para este último, «écrire, c'est citer».

En *L'absolue perfection du crime* la referencia no aparece en forma de cita o de alusión, sino de repetición parcial del original, o mejor dicho de transposición inter-medial: el texto (re)escribe una escena cinematográfica, los personajes (re)interpretan como actores y conocedores de la historia del cine una escena que ya ha sido interpretada previamente por otros actores. Asistimos por tanto no solamente a la repetición de la película, sino también a la de su proceso de producción, a la de su rodaje. Es evidente que la reactualización de un cliché cinematográfico en un texto difícilmente puede llevarse a cabo manteniendo la forma del enunciado de referencia, pero Tanguy Viel emplea varios recursos para equiparar en la medida de lo posible ambos soportes a través de lo que el propio autor califica de escritura cinematográfica (Demanze, 2011: 262-263): secuenciación del relato en escenas, tematización de la escena cinematográfica y de su rodaje (es decir del discurso cinematográfico y de su producción), utilización de figuras retóricas que equiparan la frase a la escena cinematográfica (hipotiposis, parataxis) y, por último, distanciamiento y ruptura de la ilusión referencial en ambos soportes, el cinematográfico y el textual.

El propio título de la novela ya ofrece una sensación evidente de *déjà vu* al lector francófono, puesto que retoma de forma explícita la traducción francesa del título de la película de Hitchcock *Dial M for Murder* (1954): *Le crime était presque parfait*<sup>5</sup>. Aunque ignoremos por completo esta relación intertextual, la expresión «crimen perfecto» constituye para cualquier lector un lugar común repetido hasta la saciedad en las novelas de quiosco, las crónicas de sucesos o los anuncios de películas de estreno. Ese uso repetitivo de la expresión diluye su significado y la transforma en una etiqueta aplicable a cualquier crimen bien ejecutado, entendiéndose por ello que ha sido llevado a cabo con éxito (sin condena posterior). Mediante la inclusión del adjetivo «absoluto», el autor construye un pleonismo y da pie a una toma de conciencia por parte del lector, a una desautomatización irónica de la fórmula estereotipada que deriva en una lectura antifrástica del título. Abrimos la novela con la intuición de que el crimen no será tan perfecto como se anuncia, y nuestras expectativas quedan confirmadas desde las primeras páginas por el propio narrador, que deja entrever en diversas ocasiones que estaba convencido de que la preparación del golpe culminaría en un fracaso estrepitoso.

Si desde el principio el texto nos obliga a preguntarnos cuáles son las motivaciones que empujaron al narrador-personaje (cuando todavía no se había convertido en narrador) a continuar con el plan trazado, a seguir actuando *como si* creyera en el éxito del atraco a pesar de anticipar su desenlace, el carácter autorreflexivo y metaliterario de *L'absolue perfection du crime* nos obliga a plantear la misma cuestión en rela-

<sup>5</sup> También al lector español, puesto que el título de la película en cuestión se tradujo en España como *Crimen perfecto*. Largometraje que, dicho sea de paso, fue grabado por Hitchcock en 3D, lo cual no deja de resultar significativo habida cuenta del trabajo que llevará a cabo Tanguy Viel sobre los mecanismos de representación y recepción de la imagen, como veremos más adelante.



ción con nuestro propio comportamiento como lectores. Aunque similares, ambas preguntas deben considerarse por separado, puesto que se sitúan a dos niveles distintos del relato. La respuesta a la primera la encontraremos en el plano intradiegético de la historia, es decir de la sucesión de los acontecimientos narrados: Pierre sigue adelante por fidelidad a la banda, su «familia», por demostrar y demostrarse a sí mismo que está a la altura y por rivalidad con su cómplice Marin. En cambio, la respuesta a la segunda habrá que buscarla en la confluencia del nivel intradiegético (no la historia, sino su manifestación discursiva, es decir en el relato retrospectivo de los acontecimientos por parte del narrador-personaje) y el extradiegético (la lectura). En este último caso, el posible motivo de interrupción del acto lector no deriva del conocimiento del desenlace de la intriga. Antes al contrario, dicho conocimiento constituye el eje estructural de un tipo de novela policíaca que Tzvetan Todorov denominó *roman à énigme* y que plantea un esquema narrativo basado en la reconstrucción de las causas a partir de los efectos, es decir una investigación-reconstrucción de un crimen ya cometido. El impulso que mueve al lector no será el suspense, puesto que sabe de antemano que la historia terminará con un crimen (poco importa si exitoso o no), sino la curiosidad por conocer, precisamente, las motivaciones de quien lo ha llevado a cabo y a ser posible los detalles de su ejecución (Todorov, 1978a: 11-13). La primera parte de *L'absolue perfection du crime*, que desemboca en la reconstrucción policial del atraco, constituye una actualización extrema de dicho modelo narrativo en forma de puesta en abismo.

Por consiguiente, la lectura de la novela no se vuelve problemática debido a la información de que disponemos sobre los hechos o sobre el orden en que se nos presentan, sino a la imposibilidad que tenemos de construir su representación de forma independiente, sin el filtro intertextual que hemos descrito anteriormente. Dicho de otro modo: lo que desestabiliza al lector es el hecho de haber leído (acaso habría que decir *visto*) la novela antes de leerla, el verse enfrentado al carácter opaco, translúcido en el mejor de los casos, del signo, puesto que el significante *gráfico* no remite a ningún referente, sino a otro signo: el *cinematográfico*. Tanto es así, que incluso los procedimientos tradicionalmente asociados con el grado cero de la escritura o la transparencia del medio (como es el caso de la parataxis), y también con la mostración directa mediante una vívida descripción (hipotiposis) pierden su eficacia referencial en la escena de persecución y duelo a muerte situada al final de la novela; escena vista una y mil veces que supone el previsible colofón a toda historia de ajuste de cuentas entre criminales que se precie.

A pesar de situarse en planos distintos, las motivaciones del narrador-personaje y las del lector deben considerarse de forma simultánea si atendemos al hecho de que el propio acto de representación aparece tematizado en la novela en múltiples ocasiones. Así, el interés que nos anima a continuar con la lectura no surge únicamente de la anecdótica de la novela, de aquello que se encuentra *más allá* de su



tejido textual, sino de la configuración del propio tejido textual como dispositivo de interacción entre significados y significantes, entre ese *más allá* y un *más acá*. Dicho dispositivo, basado en una «lógica del *remake*» (Faerber, 2007: 82) introduce un cambio sustancial en el sentido de la pregunta planteada previamente: el verdadero problema no reside tanto en el *porqué* de la lectura, sino en el *cómo*. Pregunta que, a fin de cuentas, no constituye sino una reformulación, una versión actualizada y popular del que posiblemente sea el gran *remake* literario del siglo XX: el rompecabezas borgiano protagonizado por Pierre Menard.

Si el golpe fallido indica el punto final de la trayectoria criminal de los protagonistas, la lectura irónica que, ya desde el título, *L'absolue perfection du crime* ofrece de las convenciones del género policíaco marcará el ocaso de este último en su dimensión más tradicional. Bajo toda una serie de convencionalismos explícitamente asumidos se esconde un dispositivo diseñado para poner en evidencia los mecanismos que dan lugar a diversas formas de representación, siendo la lectura la primera de ellas<sup>6</sup>. Esto, por supuesto, no supone en sí una novedad, habida cuenta de la amplia nómina de autores que han recurrido al relato policíaco con el fin de plantear diversos problemas de estética y hermenéutica: desde el fundador Edgar Allan Poe hasta el «Papa» del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet, pasando por André Gide, el propio Borges con y sin Bioy Casares, o, más recientemente, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y Jean Echenoz, por citar sólo algunos.

Ese interés de la «gran literatura» por un género habitualmente considerado popular queda justificado por las características narrativas del mismo, que lo convierten en un terreno privilegiado para la reflexión metaliteraria. El esquema que vertebraba su variante más clásica (la del *roman à énigme* tal como lo planteaba Todorov) se basa en la articulación de dos historias: la historia del crimen, es decir de los acontecimientos tal y como sucedieron, y la de la investigación correspondiente; o lo que es lo mismo, la historia de cómo el investigador, el narrador o el lector han descubierto dicho crimen, lo han esclarecido y han dado cuenta de él (lo cual equivale a reconstruirlo). Ahora bien, estas definiciones no corresponden únicamente a las historias que confluyen en la novela policíaca, sino a dos aspectos de todo texto narrativo, que Todorov relaciona con los conceptos de *fábula* (el conjunto de hechos en el orden causal y temporal en el que se han desarrollado) y *trama* (el relato no necesariamente cronológico que se hace de ellos) propios del formalismo ruso, y a los que nosotros nos referiremos utilizando sus equivalentes genettianos *historia* y *relato* (Genette, 1972: 72). Para el crítico francés de origen búlgaro, esos dos conceptos «ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux points de vue sur la même chose», y el interés de la

<sup>6</sup> Esto será una constante en la obra de Tanguy Viel, poblada de figuras de narradores que al mismo tiempo escriben, y que por tanto se convierten en soportes ficcionales de la tematización de la lectura y la escritura (Sennhauser, 2013: 69).

novela policiaca reside precisamente en su capacidad para «les rendre présentes toutes deux, [...] les mettre côte à côte» (Todorov, 1978a: 12).

No es de extrañar por tanto que, merced al interés que ha despertado entre los autores y críticos más preocupados por las potencialidades formales de la literatura, el género policiaco se haya desmarcado paulatinamente de la literatura de consumo a lo largo del siglo XX y haya adquirido una legitimidad digna de la «literatura noble» hasta el punto de ejercer su influencia sobre esta última (Blanckeman, 2002: 47). Esta evolución ha modificado radicalmente la dinámica del propio género y su recepción, invirtiendo la tensión existente entre obra individual y género. Si en un primer momento una novela policiaca contaba con la aprobación popular en la medida en que se ajustaba a las prescripciones genéricas, es decir siempre y cuando respetara una serie de reglas (paradigma clasicista propio de la literatura popular o de consumo, que anteponía el género a la obra), el proceso de legitimación al que hacíamos referencia incorpora una nueva categoría de lector *literario* que valorará en la obra precisamente lo contrario: la innovación, la ruptura, el distanciamiento y la autocrítica (paradigma romántico propio de la «alta literatura», que privilegia la obra con respecto al género). Denis Mellier (2014: 45) justifica de este modo la progresiva centralidad que lo policiaco ha ido adquiriendo en el campo literario:

Si le jeu policier revient à soupçonner les apparences des signes comme des représentations, il dépend aussi du type de joueur qu'est son lecteur: il y a ceux qui jouent pour retrouver le rituel des parties renouvelées [...] et ceux qui, jouant *avec* ou *contre*, espèrent toujours trouver du nouveau dans ce qui ne se répète qu'en apparence seulement. Vieil oxymore du *serio ludere*, le roman policier est un jeu sérieux: on y apprend beaucoup sur les mauvais perdants et les flambeurs, les dernières chances et les fins de partie; beaucoup aussi sur le prix des histoires, le piège des récits et la duplicité des signes.

La perspectiva genérica resulta particularmente fértil a la hora de acercarse a las novelas de Tanguy Viel, que merece sin duda un lugar destacado en la lista de autores expuesta anteriormente al incorporar la tradición cinematográfica a la literaria para construir una reflexión crítica en torno al género policiaco y a sus manifestaciones estéticas. Reflexión que pasa por la puesta en duda de todo mecanismo de representación a partir del diálogo entre ambos soportes: el texto ficcional y la imagen fílmica. Esa preocupación metaliteraria y transdiscursiva presente en toda la obra del autor bretón, y en particular en *L'absolue perfection du crime*, justifican, según Bruno Blanckeman, la inclusión de las novelas de Tanguy Viel en la categoría de las «ficciones singulares» dentro del panorama de la narrativa francesa contemporánea, es decir

les récits de la distraction du signe et de l'investissement des codes, qui jouent de l'autoréflexion comme d'un multiplicateur en romanesque. [...] Joueuses comme enjouées. Par

l'ironisation de ses modes de représentation, l'écriture suscite une dynamique romanesque à plusieurs vitesses. Entre le récit et sa propre intrigue, elle se fait agent de tension, de distance, de vertige, oscillant à la légère entre une éthique minimaliste et une esthétique de la dérision (Blanckeman, 2002: 8).

Cabe destacar en las palabras del crítico francés la eficacia del epíteto *joueuses* aplicado a estas ficciones, por cuanto permite aprehender el carácter transgresor de éstas al mismo tiempo desde la teoría de los géneros literarios y desde la semiótica. En este sentido, *L'absolue perfection du crime* constituye un caso ejemplar de esa ruptura con la convención de los modos de representación a ambos niveles: la tradición literaria (la tensión que se produce entre obra singular y códigos de género) y el signo (la tensión entre historia y relato, o entre significado y significante). Aunque ya hemos dedicado algunos párrafos a desarrollar la evolución del género policíaco, considerar la literatura desde el punto de vista de la teoría del juego como estructura fundamental de las instituciones sociales basada en una convención nos ofrece una perspectiva lo suficientemente amplia como para englobar la teoría de los géneros literarios y la semiótica, así como para establecer una relación entre ambas disciplinas.

## 2. El juego de la ficción, la ficción como juego

Como punto de partida, dejaremos atrás las consideraciones de Johan Huizinga, que en su obra fundadora *Homo ludens* (1938) ya veía en el juego una clave de interpretación de las instituciones sociales, y nos centraremos en las de Roger Caillois, que a partir del texto del historiador holandés establece modalidades de juego según las implicaciones psicológicas en las que se fundamenta cada una de ellas. Afirmará el sociólogo francés, siguiendo a su predecesor, que el juego crea un espacio ordenado al margen de una realidad carente de orden, y que por lo tanto ese orden no es sino un modo de (re)presentación, de configuración de la realidad a partir de un acuerdo o convención. Un modo de representación cuyo carácter social y convencional (por tanto no natural) tendemos a olvidar a fuerza de reproducirlo, o de *jugarlo*, si se prefiere. Entre las múltiples manifestaciones sociales que obedecen a ese mismo principio basado en una serie de reglas, Caillois (1967: 18-19) alude a la creación estética:

En peinture les lois de la perspective sont en grande partie des conventions. Elles engendrent des habitudes qui, à la fin, les font paraître naturelles. Pour la musique, les lois de l'harmonie, pour l'art des vers celles de la prosodie et de la métrique, [...], composent pareillement diverses législations, plus ou moins explicites et détaillées, qui à la fois guident et bornent le créateur. Elles sont comme les règles du jeu qu'il joue. [...] Ces règles ont quelque chose d'arbitraire et le premier venu, s'il les trouve bizarres ou gênantes, a licence de les récuser et de peindre sans perspective, d'écrire sans rime ni cadence, de

composer en dehors des accords admis. Ce faisant, il ne joue plus le jeu et contribue à le détruire, car comme pour le jeu, ces règles n'existent que par le respect qu'on leur porte.

Ley, convención, hábito, obligación, unidad, canon, legislación. El repertorio para expresar el mecanismo del juego aplicado a nuestra representación de la realidad por medio del arte es amplio. Toda re-presentación individual surge dentro del contexto de una norma y entra en tensión con ella, y por tanto corre el riesgo de convertirse en norma. Así pues, toda obra podrá crear un nuevo género a partir de la transgresión de los códigos del anterior, según la lógica de la «alta literatura», tal como la hemos planteado anteriormente. Lógica que Borges (1986: 227) supo detectar y poner en práctica en sus múltiples acercamientos al género policial, que «como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes». Así entendida, la evolución de la literatura presenta un carácter agramatical, como indica Todorov (1970: 10): «*toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce. On pourrait dire que nous sommes en face d'une langue dont tout énoncé est agrammatical au moment de son énonciation*». Lejos de constituir una simple metáfora operativa, la analogía con el código gramatical remite al estrecho vínculo entre el funcionamiento de los géneros literarios y del signo lingüístico, sistemas simbólicos basados en la tensión entre arbitrariedad y convención a la que se refería la teoría socio-antropológica del juego. De hecho, si llevamos hasta las últimas consecuencias el prisma de análisis del autor de *Les jeux et les hommes*, es posible ver en el lenguaje un macro-sistema simbólico que engloba el resto de instituciones sociales de carácter convencional.

Nos preguntábamos antes por las motivaciones que confluyen en la experiencia lectora de *L'absolue perfection du crime* y afirmábamos que estaban estrechamente vinculadas con la puesta en duda de los propios modos de representación, hasta el punto de representar a través de la ficción el carácter precario del propio mecanismo de la ficción, y por tanto el fracaso de toda posibilidad de ficción. Observa Roger Caillois (1967: 14) que nada mantiene la regla sino el deseo de jugar, es decir la voluntad de respetarla, y a pesar de que en su ensayo no aborda directamente la relación entre juego y lectura, sí lo hace entre el juego y diversas modalidades de representación o simulación, como son el teatro o los juegos infantiles de imitación. En dichos juegos, en los que el niño reproduce de forma improvisada el comportamiento de un adulto, no existe una regla como tal, sino que es la ficción, el sentimiento de *como si*, lo que hace las veces de regla.

En este sentido, es el acto mismo de la *lectura ficcional* lo que posibilita la existencia de la ficción, puesto que la ficción tiene lugar siempre y cuando la propiciemos y renovemos su construcción mediante la ilusión referencial. La lectura, pues, implica el paso de un plano inmanente (el texto) a uno trascendente: «Ce qui existe, d'abord, c'est le texte, et rien que lui; ce n'est qu'en le soumettant à un type particu-

lier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire» (Todorov, 1978b: 175). Así, una novela cerrada (sin lectura) sería una masa de caracteres impresos, de significantes sin relación natural con referente alguno, si al recorrerla no aceptáramos hacer eso que en lenguaje coloquial llamamos «meterse» en la novela, esto es: atribuirle un valor referencial a los signos que observamos sobre el papel, olvidar su aspecto puramente material (inmanente) para acceder a su dimensión simbólica (al plano trascendente), situada más allá del soporte físico. La referencialidad, explica Michael Riffaterre (1982: 93), no habrá que buscarla en el texto, sino en los ojos (aunque acaso sería más apropiado decir en la memoria) del lector, puesto que se trata de «la rationalisation du texte opérée par le lecteur». Al hablar de ilusión referencial, estamos por tanto reconociendo la relación entre el mecanismo del juego y el de la representación literaria. Como indica la propia etimología de ilusión (*in-lusio*), entramos en el juego, transcendemos los límites de la propia existencia y nos introducimos en un espacio separado (*más allá*) que nosotros mismos hemos creado y que existe por nuestra voluntad de mantenernos en él. Hay que seguir el juego o no jugar en absoluto. Sin embargo, para Tanguy Viel, que mediante un gesto velazqueño obliga al lector a mirarse en el espejo mientras lee-construye, no hay juego inocente.

A la luz de lo expuesto, el término *fiction joueuse* propuesto por Bruno Blanckeman constituye un pleonasma que amplifica el producido por el adjetivo «absoluta» en el título de la novela que nos ocupa. Para existir como tal, toda ficción juega el juego de la ficción, que consiste en la reactualización permanente de la convención del *como si*. Por tanto, calificaremos de juguetona aquella ficción que niega la ficción, una ficción cansada de hacer *como si*. La *fiction joueuse* es, paradójicamente, la que no juega, la que acaba con toda posibilidad de juego al poner de manifiesto que el juego no es natural, sino que brota de nuestra voluntad de construirlo convertida en *habitus* (concepto central, junto con el de *illusio*, en las reflexiones de Pierre Bourdieu sobre la producción del valor simbólico y la construcción social de lo que se ha dado en llamar realidad).

Al igual que la ficción mimética, la *fiction joueuse* sería por tanto una mediación que tiende hacia su propia supresión (Rancière, 2008: 14). Sin embargo, si bien es cierto que una y otra persiguen la misma finalidad, tanto su concepto de supresión como las estrategias empleadas para ponerla en práctica son radicalmente opuestos. La estética del realismo mimético entiende la supresión como naturalización del artificio por ocultación del mecanismo que hace posible la representación, ya sea mediante una marcada codificación retórica del relato que paradójicamente haga menos perceptibles su organización y su arbitrariedad (Del Lungo, 2003: 25-26; Hamon, 1982: 131), o bien mediante el rechazo explícito de la idea de creación (*poiesis*), a menudo expresado en forma de crítica de lo *novelesco* (Bersani, 1982: 59). Tal como se observa en el texto de Tanguy Viel, la *fiction joueuse* anula su propia eficacia mimética mediante otro tipo de supresión: ya no se trata de una ocultación del mecanismo, sino

de la exposición de este último; o si se prefiere, por utilizar un término con connotaciones cinematográficas, de su *exhibición*.

### 3. La absoluta percepción del crimen

Al lector de *L'absolue perfection du crime* le resulta realmente complicado «meterse» en la novela, puesto que toda representación se encuentra mediatizada por la presencia constante de referencias a películas o series de género que se interponen en la construcción del referente. Todo signo remite a otro signo, a otra representación. De hecho, como ya hemos adelantado, los propios personajes se enfrentan a los mecanismos de representación con plena consciencia de estar asistiendo a un simulacro, así como de su propia condición de reencarnación decadente de otros personajes de ficción (circunstancia que observamos en la serie *Los Soprano*, contemporánea de la novela, en la que el cabeza de familia y jefe de una banda de mafiosos nutre su imaginario de películas de gánsteres). Pero además, el acto mismo de la representación aparece tematizado en forma de puesta en abismo en numerosas ocasiones a lo largo del relato. Como ilustran los dos fragmentos que presentaremos a continuación, estratégicamente situados al principio de la escena-prólogo de la novela y del primer capítulo respectivamente, el primer contacto del lector con el texto, así como el de los personajes con la realidad, se produce a través de dispositivos audiovisuales.

L'écran de télévision au-dessus du comptoir, relié à une caméra à l'extérieur pour qu'on voie qui entre, souvent par ennui ou réflexe je le regardais d'un œil lointain, et c'était à peine si la couleur des cheveux ou la peau de celui qui sonnait dehors, à peine si je les notais à travers l'écran. Mais ce jour de septembre, cette même télévision au programme unique de la rue, à travers cette même poisse enfumée et lourde et malodorante, le hasard a voulu que mon regard s'y fixât pour le voir arriver, lui, Marin, trois ans plus tard, le même (Viel, 2006: 9).

En esta primera escena, que se repetirá con los papeles intercambiados en la tercera parte de la novela, cuando Pierre cumpla su condena tras el golpe fallido y vaya a buscar a Marin con intención de vengarse, el narrador-personaje (antes de convertirse en narrador) observa en la pantalla de video-vigilancia de un bar la entrada en el local de su compañero de fechorías recién salido de la cárcel. Para abrir la novela, Tanguy Viel no sólo escoge una escena de contemplación de una imagen mediatizada por la tecnología, es decir que representa un dispositivo de representación, sino que instaaura mediante la elaborada composición de la frase una *mediación escritural* entre el lector y el referente que dificulta la lectura entendida como proceso de construcción referencial.

El problema surge por tanto de la substitución de la contemplación directa de un fenómeno por su contemplación mediatizada, es decir de la imposibilidad de acceder al referente a partir del significante, de acceder a la *historia* ignorando el *relato*.



Sin embargo, desde el punto de vista literario, el autor no plantea dicho problema como una *ausencia* de percepción, sino como un aspecto inherente a toda percepción, y en concreto al *orden* en que se produce dicha percepción mediante la lectura, o lo que es lo mismo: la interpretación de signos. Si el personaje de Pierre, *antes* de ver la imagen representada en la pantalla, observa el dispositivo que la produce, el íncipit de la novela somete al lector al mismo *orden* perceptivo: la imagen reflejada por la pantalla no aparece, en las dos frases que componen el párrafo citado, hasta el final, tras el medio de producción (presentado en forma de complemento directo o de complemento circunstancial de lugar), el espectador (el sujeto) y el gesto escópico (el verbo). La particular disposición de los componentes sintácticos de la frase y la obligada multiplicación de las comas condicionan la lectura hasta el punto de impedir la representación *simultánea* de los elementos de la escena, propia de la lectura *referencial*. Dicho de otro modo: se obstaculiza la construcción del sentido, la contemplación de la imagen desarrollándose delante de nuestros ojos como si de una película se tratase. Si para que se produzca la ilusión referencial, para que el texto «funcione», el lector debe ser capaz de olvidar la dimensión *literal* del mismo, esto es: la presentación *sucesiva* de los hechos (Ricardou, 1990: 41), resulta evidente que a lo largo de la obra la percepción resultará problemática. Un doble gesto irrisorio vertebró pues la novela: el del atracador que, convencido de la fidelidad de sus cómplices y de la incompetencia de la autoridades, pretende alcanzar la absoluta *perfección* del crimen, y el del lector que, cómplice de la ilusión de la transparencia del lenguaje, aspira a la absoluta *percepción* del crimen.

De ahí que, como hemos apuntado, los personajes de Tanguy Viel cumplan con ambos papeles, puesto que se trata de criminales conscientes de su inminente fracaso y a la vez de lectores-espectadores conscientes de la naturaleza de la representación que llevan a cabo:

Avec les phares des voitures à cause de la pluie, l'affichette À VENDRE écrite au feutre noir et scotchée sur la vitre arrière, je me souviens, on la voyait dans le rétroviseur intérieur, et par transparence on la voyait dans le bon sens. Le rétroviseur, Marin l'avait acheté séparément, parce que ça venait des États-Unis, disait-il, et qu'il était gravé dessus, en anglais, que «les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent» (Viel, 2006:15).

Mientras estudian el escenario del crimen, los delincuentes se transforman en espectadores de una proyección espontánea merced al juego de luces y espejos que tiene lugar en el interior del vehículo. Como en la cita anterior, la disposición de los elementos de la frase obliga a seguir paso a paso el proceso de construcción de la imagen proyectada hasta la pantalla-retrovisor, a reconstruir la trayectoria de la luz a través de ese cinematógrafo involuntario. Se trata de una proyección sabotada por la



presencia en la pantalla del mensaje de advertencia, equivalente automovilístico de la famosa pipa de René Magritte, que impide que los personajes-espectadores « se metan » en la película, es decir que pierdan de vista la dimensión material de la representación. Ese espejo de la (des)ilusión constituye, en definitiva, una vuelta de tuerca del famoso espejo stendhaliano, a menudo considerado un tanto precipitadamente como el símbolo del realismo mimético.

Hemos mencionado anteriormente que el propio atraco al casino consiste en una representación teatral en la que el narrador-personaje debe hacerse pasar por un millonario que pierde una gran cantidad de dinero y pretender que el juego está truco. De hecho, esa perspectiva teatral es una constante a lo largo de la preparación del golpe, en la medida que los personajes conciben cada una de sus reuniones como un auténtico ensayo para una representación en la que no creen (Viel, 2006: 43). Aquí el término francés *répétition*, a la vez ensayo y repetición, refuerza el significado de estas escenas dentro del planteamiento de la novela. La distancia de los personajes con respecto a sus propias acciones es tal, que llegan a contemplarse a sí mismos como elementos de un guión escrito, como pura escritura, signos sobre un papel:

Parce qu'on rédigeait tout, les notes, les idées, les croquis. Les choses écrites, disait-on, ça nous appartient à tous, comme si le papier, les blocs publicitaires à l'effigie des marques de cognac qui nous servaient de papier, comme s'ils avaient su épouger nos orgueils, comme si à chacun revenait une syllabe, une lettre de chaque idée couchée sur lui, le papier, et qu'on faisait pensée commune de ces traits d'esprit qui traversaient l'air enfumé du salon, le libéraient par instants d'une fatigue lourde, et nous donnaient l'illusion qu'on y croyait (Viel, 2006: 44).

Será precisamente al llegar el día del «estreno» de la obra, el día del golpe, cuando esa consciencia de la dimensión material de la representación alcance su punto álgido, al repercutir simultáneamente no sólo en todos los mecanismos simbólicos presentes en la escena, sino en todos los agentes que intervienen en ella, tanto a nivel intradieético como extradieético. La desilusión anunciada de los personajes será también la del lector gracias a un vuelco significativo de la narración. Hasta este momento habíamos asistido a la narración retrospectiva de la preparación del crimen por parte del narrador-personaje, al que situamos en un presente enunciativo impreciso pero en cualquier caso posterior a los acontecimientos narrados. Sin embargo, el capítulo que narra la entrada en el casino se abre con una frase desconcertante: «Faites comme vous avez fait au jour des faits, a dit le juge» (Viel, 2006: 87), que nos sitúa sin previo aviso en plena reconstrucción policial del crimen y por tanto modifica nuestra percepción del relato. El narrador-personaje se desdobra, asumiendo el papel de actor principal en la puesta en escena dirigida por el juez, que se permite darle indicaciones sobre la necesidad de ser fiel a lo que hizo el día de autos, es decir el día

de la primera «representación» del golpe. No hay en la novela escenario más propicio que la sala de juegos, caracterizada como un lugar privilegiado de la puesta en escena y la observación, entre panóptico y teatro, para desvelar el mecanismo metanarrativo de puesta en abismo que caracteriza la relación del personaje-actor-narrador con la escena del atraco y al mismo tiempo nuestra relación con el texto. Al introducir una nueva mediación entre el lector y la diégesis, nuestra representación de los acontecimientos se asemeja al visionado de una película subtitulada o al de los comentarios del director incluidos en el contenido extra de un DVD: la consigna del juez-director nos expulsa inmediatamente de la lectura referencial del texto, privándonos del sentimiento de *como si* que da lugar a la ilusión y devolviéndonos al plano literal.

El juego de la representación termina, significativamente, con la ruptura simultánea de todos los mecanismos basados en la ilusión que confluyen en la escena: la lectura referencial del texto, la representación teatral, la ruleta (la apuesta del personaje-actor es un simulacro, puesto que conoce perfectamente su resultado y también que no obtendrá beneficio alguno) y el dinero (los billetes que la policía entrega a Pierre para que apueste no son sino objetos materiales, atrezzo teatral sin valor de cambio, significantes sin significado). Resulta particularmente interesante el lugar reservado a la desmonetización por cuanto constituirá un elemento recurrente en la narrativa posterior de Tanguy Viel: la escena decisiva de *Insoupçonnable* (Viel, 2009: 79) gira en torno a una maleta de billetes llena de rectángulos de papel en blanco que, al abrirse, desvela el carácter ficcional de un relato familiar; por su parte, el manuscrito que el narrador de *Paris-Brest* transporta en un maletín retoma el paralelismo entre moneda y relato otorgándole una dimensión explícitamente metaliteraria (Viel, 2013: 129). La moneda fiduciaria y su doble dimensión material y simbólica se sitúan de este modo en el corazón de la poética del autor bretón como figuración de su gusto por la reproducción (en este caso el *remake* de su propia obra) y de una actitud de sospecha con respecto al lenguaje, característica de la era de la deriva de los significantes que, según Jean-Joseph Goux, inauguraron Mallarmé y los impresionistas, y que coincide con la generalización del signo monetario inconvertible:

Est-ce un hasard si la crise du réalisme romanesque et pictural en Europe coïncide avec la fin de la monnaie-or? Et si la naissance d'un art devenu «abstrait» est contemporaine de l'invention scandaleuse et maintenant généralisée du signe monétaire inconvertible? N'y a-t-il pas là, en même temps pour la monnaie et pour les langages, un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et la chose, qui défait la représentation et inaugure un âge de la dérive des signifiants? (Goux, 1984: 9).

El juego de la ficción, que el lector acostumbrado a la estética del realismo mimético había logrado construir con pronunciado esfuerzo, superando los numero-

esos obstáculos que desde el primer capítulo buscaban acabar con la ilusión, se diluye de forma definitiva en la escena central de *L'absolue perfection du crime* para mostrarnos sus entrañas e impedir que olvidemos que, a pesar de las apariencias, no somos consumidores pasivos de simulacros, sino que contribuimos activamente a producirlos. Lejos de ser un aguafiestas, Tanguy Viel busca apartarnos del sentido peyorativo del término ilusión entendido como error o engaño al que se nos somete (Picard, 1986: 88) y devolvernos a su sentido original: el de ese acto voluntario y convencional mediante el cual trazamos una línea entre realidad y ficción, siendo plenamente conscientes de la arbitrariedad de la frontera (Nussbaum, 1995: 36-37) de que la realidad no es sino el resultado de nuestra percepción (acaso deberíamos decir *construcción*); es decir, una ficción:

Il n'y a pas de monde réel qui serait le dehors de l'art. [...] Il n'y a pas de réel en soi, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. C'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même et en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies (Rancière, 2008: 83-84).

Herramienta esencial en nuestra relación con el mundo, máxime en el contexto de hiperrealidad y pantallas en el que vivimos, la práctica consciente de la ilusión que propone el autor pasa por una lectura autoscópica que ponga en duda nuestro papel como lectores-espectadores y nos restituya la propiedad de los medios de representación. ¿Cómo representar una contemporaneidad que vivimos a través de una infinidad de representaciones, si no es partiendo de la premisa del carácter ficcional de lo que llamamos realidad y adoptando una distancia crítica con respecto a la imagen y a la representación? Heredera de los planteamientos narrativos del *Nouveau Roman* y, en menor medida, de las reivindicaciones textualistas del movimiento *Tel Quel*, la literatura de Tanguy Viel carece sin embargo de todo componente político neo-marxista, limitándose a proyectar su mensaje emancipador sobre el lector indivi-

<sup>7</sup> Tanguy Viel siempre ha reivindicado la herencia del *Nouveau Roman* y mostrado cierto distanciamiento crítico con respecto a la vanguardia de *Tel Quel*, preferencia que viene justificada por la línea roja que separa ambas poéticas (aun considerando que tanto la una como la otra, y especialmente la primera, resultan de la suma de manifestaciones individuales heterogéneas y agrupadas por comodidad crítica): la legibilidad. En efecto, como señala el autor, «le Nouveau Roman n'a jamais abandonné la narration et le souci du récit, ni le souci du sens, et donc du sens commun» (Allemand, 2008: 305). La oposición entre *Nouveau Roman* y *Tel Quel* en torno al concepto de legibilidad aparece desarrollada en su breve ensayo sobre la obra de Pierre Guyotat (Tanguy, 2000: 14-19).

dual (Blanckeman, 2002: 76-77) y abrazando la ficción a pesar de todas las dificultades que entraña ponerla en marcha. No obstante, la ausencia de un discurso político explícito no significa que estemos ante un divertimento intransitivo. Tal como la hemos planteado a través del prisma del juego, la lectura de la novela implica una ruptura de la vieja antinomia entre mirar y actuar, entre pasividad y acción, que nos sitúa frente a una última paradoja, formulada por Jacques Rancière: la del arte político o la política de la literatura. Como apunta el filósofo francés, la eficacia política del arte no reside, en contra de lo que se suele creer, en una relación causa-efecto entre un determinado discurso o planteamiento del creador y la reacción del receptor de la obra en el sentido esperado. Esta concepción tradicional del arte político, cuyo fin último es que el receptor tome consciencia de su realidad social y reaccione frente a ella, funciona como una pedagogía unidireccional y embrutecedora, que convierte al artista en el único depositario del saber. Según este esquema, el artista le revela al receptor lo que éste no sabe. Dicho de otro modo: la función del receptor se limitaría, bajo el velo de la retórica liberadora del mensaje político, a asumir la verdad revelada y sus consecuencias. Rancière (2008: 18) opone a esa supuesta eficacia política la eficacia estética, entendida como posibilidad de disenso entre las condiciones de producción y las de recepción de una obra, y por tanto como la capacidad que tiene el arte para modificar los regímenes de visibilidad que vertebran nuestra vida en común, para modificar esa «distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions» a la que denomina «le partage du sensible». Es vista desde ese ángulo cuando la ficción artística adquiere una función verdaderamente política, en la medida que, al igual que la acción política propiamente dicha, supone la fractura del consenso, o al menos su puesta en evidencia.

Ficción singular, ficción emancipadora, ficción juguetona, *L'absolue perfection du crime* convierte el pleonismo y la ironía en estrategias de desvelamiento para refrescar nuestra memoria lectora, terminando así con la ilusión de la transparencia del lenguaje y la concepción pasiva de la semiosis que de ella deriva. Paradójicamente, el gesto revelador de la naturaleza opaca (si acaso traslúcida) del signo, atenuada por unos hábitos de lectura anclados en las estéticas miméticas del siglo XIX y por la profusión de la imagen visual en las sociedades occidentales contemporáneas, pasa en la obra de Tanguy Viel por una ocultación: la del referente tras el velo de la referencia intertextual, que tiene como consecuencia la superposición infinita de un significante sobre otro significante. Ya sea en la práctica lectora, en la política, en el uso del lenguaje o en la relación con el dinero, el juego sólo es juego si el que juega sabe que juega, y si queremos seguir jugando, no viene mal que alguien nos recuerde que podemos ser víctimas de nuestras propias reglas.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEMAND, Roger-Michel (2008): «Tanguy Viel: imaginaires d'un romancier». *Analyses* 3/3, 297-314. [Consulta en línea: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/in-dex.php/-revue-analyses/article/view/705/606>; 10/01/2016].
- AMOSSY, Ruth y Anne PIERROT HERSCHBERG (2011): *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. París, Armand Colin (col. 128).
- BERSANI, Leo (1982): «Le réalisme et la peur du désir», in G. Genette y T. Todorov (eds.), *Littérature et réalité*. París, Seuil (col. Points), 47-80.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002): *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. París, Prétexte éditeur.
- BONAZZI, Mathilde (2012): *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXIe siècle (Éric Chevillard, Éric Laurent, Laurent Mauvignier, Marie N'Diaye et Tanguy Viel)?*. Thèse de doctorat en Lettres Modernes sous la direction de Jacques Dürrenmatt. Toulouse, Université de Toulouse II le Mirail. [Consulta en línea: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206>; 10/01/16].
- BORGES, Jorge Luis (1986): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Barcelona, Tusquets (col. Marginales).
- CAILLOIS, Roger (1967): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. París, Gallimard (col. Folio essais).
- DEL LUNGO, Andrea (2003): *L'incipit romanesque*. París, Seuil (col. Poétique).
- DEMANZE, Laurent (2011): «Faim de littérature. Entretien: Arno Bertina, Pierre Senges, Tanguy Viel», in D. Viart y L. Demanze (eds.) *Fins de la littérature. Tome I: Esthétiques et discours de la fin*. París, Armand Colin (col. Recherches), 251-270.
- FAERBER, Johan (2007): *L'absolue perfection du crime, de Tanguy Viel*. París, Hatier (col. Profil d'une œuvre).
- FAERBER, Johan (2012): «Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel». *Relief* 6/2, 80-95. [Consulta en línea: <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.797/>; 10/01/16].
- GENETTE, Gérard (1972): «Discours du récit», in *Figures III*. París, Seuil (col. Poétique).
- GOUX, Jean-Joseph (1984): *Les monnayeurs du langage*. París, Galilée.
- HAMON, Philippe (1982): «Un discours contraint», in G. Genette y T. Todorov (eds.), *Littérature et réalité*. París, Seuil (col. Points), 119-181.
- MELLIER, Denis (2014): «Roman policier: on ne joue plus!». *Le Magazine Littéraire* 545, 44-45.
- NUSSBAUM, Martha C. (1995): *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston, Beacon Press.
- PICARD, Michel (1986): *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. París, Minuit (col. «Critique»).
- RANCIÈRE, Jacques (2008): *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique éditions.

- RICARDOU, Jean (1990): *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*. París, Seuil (col. Points).
- RIFFATERRE, Michael (1982): «L'illusion référentielle», in G. Genette y T. Todorov (eds.), *Littérature et réalité*. París, Seuil (col. Points), 91-118.
- SENNHAUSER, Anne (2013): «Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine. Les cas de Jean Échenoz, de Patrick Deville et de Tanguy Viel». *Itinéraires* 2013/1, 64-79 [consulta en línea: <https://itineraires.revues.org/807>; 10/01/2016].
- SCHAFFNER, Alain (2010): «Le romanesque mode d'emploi», in W. Asholt y M. Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 51-65.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil (col. Points).
- TODOROV, Tzvetan (1978a): «Typologie du roman policier», in *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*. París, Seuil (col. Points), 9-19.
- TODOROV, Tzvetan (1978b): «La lecture comme construction», in *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*. París, Seuil (col. Points), 175-188.
- VIART, Dominique (1993): «Le récit "postmoderne"», in F. Baert y D. Viart (eds.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*. Lovaina, Presses Universitaires de Louvain, 153-165.
- VIEL, Tanguy (2000): *Tout s'explique*. París, Inventaire/Invention.
- VIEL, Tanguy (2006): *L'absolue perfection du crime*. París, Minuit (col. «Double»).
- VIEL, Tanguy (2009): *Insoupçonnable*. París, Minuit (col. «Double»).
- VIEL, Tanguy (2013): *Paris-Brest*. París, Minuit (col. «Double»).