Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Décomposer et recomposer les corps dans Perras de reserva, de Dahlia de la Cerda

Pauline DOUCET

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2302-decomposer-et-recomposer-les-corps-dans-perras-de-reserva-de-dahlia-de-la-cerda
DOI : numerev_2920
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DOUCET, P. (2025) Décomposer et recomposer les corps dans Perras de reserva, de Dahlia de la Cerda. *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2920

Le présent article envisage l'esthétique fragmentaire du recueil de nouvelles *Perras de reserva* comme procédé mimétique de dénonciation de la violence de genre dans le Mexique intra- et extra-fictionnel. Le corps textuel fragmenté du recueil et des différents récits qui le composent suggère formellement le *continuum* de la violence faite aux femmes, dont les corps sont démembrés symboliquement ou littéralement pour satisfaire les désirs sexuels ou morbides des hommes. Si l'écriture fragmentaire apparaît comme un procédé de dénonciation, nous verrons qu'elle implique en même temps un acte de lecture-suture, qu'elle invite à un travail de recomposition des corps textuels et féminins dans un possible dépassement de la violence.

Mots-clés :
Body, Fragmentation, Morcellement, Violence de genre, Obscénité, Narcoculture, Corps.

Abstract

This article offers to examine the fragmentary aesthetics of the short story collection Perras de reserva as a mimetic device for denouncing gender violence in intra- and extra fictional Mexico. The fragmentation of the collection's textual body and of the narratives comprising it suggests, in terms of form and structure, the continuum of violence against women, whose bodies are symbolically or literally dismembered to satisfy men's sexual or morbid desires. While fragmentary writing may be construed as a denunciation device, it will be posited that it also transforms the act of reading into one of suturing, by inviting to re compose textual and feminine bodies and reach beyond gender-based violence.

Keywords : fragmentation, gender-based violence, obscenity, narcoculture, body.

LE MORCELLEMENT COMME ESTHÉTIQUE

> « Perdona que este texto sea tan inconexo, pero estoy escribiendo lo que me sale del corazón »[1]

La notion de fragment et les différentes acceptions du terme se prêtent à la description à la fois du contenu thématique et de l'aspect formel du recueil de nouvelles *Perras de reserva* (2023) de l'autrice mexicaine Dahlia de la Cerda.

Entendu comme « morceau d'une chose qui a été rompue, brisée, déchirée »[2], le fragment résonne au sein du recueil de toute sa connotation violente pour décrire l'état de corps féminins initialement intègres et réduits en pièces par la brutalité d'une société patriarcale et misogyne, mue par l'idéologie consumériste du narcotrafic et de la société du spectacle qui réduisent les femmes au statut de « corps-objet », de corps « à disposition » et fragmentables pour satisfaire les pulsions tantôt érotiques tantôt meurtrières des hommes.

D'un point de vue formel, l'esthétique fragmentaire désigne non seulement la relation métonymique entre les treize nouvelles constituant les parties du recueil envisagé comme tout, mais aussi l'apparence disjointe, interrompue, irrégulière du recueil dans son ensemble et des textons en eux-mêmes en raison des choix stylistiques et syntaxiques et des pratiques d'hybridation à l'œuvre dans chaque nouvelle.

Ainsi, le morcellement caractérise à la fois un genre littéraire, une forme d'écriture et la « réalité » intra- et extra-fictionnelle d'un Mexique féminicidaire. Le morcellement se présente comme une esthétique au service d'une éthique féministe, dans la mesure où il est employé par l'autrice comme procédé mimétique de dénonciation de la violence faite aux femmes et aussi comme jeu formel invitant à un processus de recomposition des fragments textuels et corporels disséminés au sein du recueil, un travail de recomposition qui passe par les mots, écrits, récités et lus. L'écriture fragmentée, en même temps qu'elle apparaît comme le reflet d'une réalité brutale, implique un acte de lecture-suture permettant de panser les plaies d'une communauté féminine meurtrie.

LE CORPS TEXTUEL FRAGMENTÉ

La première édition de *Perras de reserva*, publiée en 2019 par le Fondo Editorial Tierra Adentro, comprenait initialement neuf nouvelles plus ou moins liées entre elles et réparties de manière entrecoupée. On y trouvait trois nouvelles autonomes (« Perejil y Coca-Cola », « Rosa de Sarón » et « Mariposa de barrio ») et deux groupes de nouvelles présentant différents points de vue d'une même histoire : celle de l'assassinat de Regina reliant les nouvelles « Yuliana », « Constanza », « La China » et « Regina » ; et celle de l'assassinat d'une jeune délinquante reliant « Que Dios me perdone » et « Dios no hizo el paro ». À ce premier ensemble, se sont greffées les quatre dernières nouvelles de la seconde édition : « La Sonrisa », « Lentejuelas », « Culo de paja » et « La Huesera », quatre récits autonomes sans lien direct les uns avec les autres, si ce n'est le puissant fil rouge de la violence faite aux femmes ou exercée par elles.

Le présent recueil se caractérise donc par des logiques d'assemblage hétéroclites, celles de l'entrelacs et de la suture textuelle. Malgré cette configuration textuelle ostensiblement morcelée, l'ensemble jouit cependant d'une puissante cohérence par les « échos formels, sémantiques et thématiques »[3] qui le traversent, ainsi que par la sincérité des voix qui s'y expriment, celles des narratrices et celle de l'autrice, qui écrivent/parlent avec leur cœur, avec leur rage… comme le révèle cet appel à

l'indulgence – ou aveu métalittéraire de l'autrice – de la narratrice de « la Huesera » adressé à son amie disparue – et, sur un second plan de réception, aux lecteurs et lectrices du recueil – : « Perdona que este texto sea tan inconexo, pero estoy escribiendo lo que me sale del corazón. »

Au-delà du fil rouge de la colère – latente ou exaltée – des narratrices qui fait office d' « entretexte »[4], d'autres caractéristiques formelles récurrentes confèrent également à l'ensemble du recueil à la fois son apparence disjointe et hybride *et* sa cohérence stylistique. Nous pouvons citer, d'une part, les marques d'oralité qui caractérisent ces différents récits émis systématiquement par une narratrice s'adressant à un·e destinataire·rice régulièrement interpelé·e de manière familière pour le·la rendre témoin des événements relatés ou pour maintenir son attention au fil des digressions narratives[5] ; et, d'autre part, l'abondance et l'hétérogénéité des références à des éléments de la culture (narco)populaire[6] qui jalonnent le flux narratif. Au sein de cet entrelacs intermédial, nous pouvons distinguer trois foyers référentiels renvoyant à l'industrie de la mode et des cosmétiques, à l'industrie cinématographique, télévisuelle et musicale et, enfin, aux médias et aux réseaux sociaux.

Ces deux procédés d'hybridation – oralité et intermédialité – vont à l'encontre de la littérarité[7] des textes et leur confèrent leur aspect bigarré, en même temps qu'ils revêtent une force suggestive porteuse de la dimension critique du recueil, comme nous le verrons par la suite.

LE CORPS FÉMININ SEXE-CTIONNÉ

En ce qui concerne le contenu des récits, la récurrence thématique permettant la transgression des frontières entre les nouvelles et assurant une cohérence au corps textuel du recueil est celle du *continuum* de la violence faite aux femmes, fractionnée au sein du recueil en autant de récits individuels d'expériences traumatiques. Une violence continue et polymorphe, depuis celle obligeant une jeune femme à avorter seule par Misoprostol dans la solitude de son appartement (« Perejil y Coca-Cola »), à celle paroxystique des tortures, des viols et des meurtres de femmes dont il est question dans la moitié des nouvelles (l'assassinat de Regina relie quatre récits, auxquels s'ajoutent les autres cas de féminicides relatés dans « La sonrisa », « Lentejuelas » et « La Huesera »), sans oublier la violence plus insidieuse des multiples injonctions qui pèsent sur le corps des femmes, distillées par l'industrie cosmétique et de la mode ainsi que par les médias dans une société dominée par un capitalisme *gore*[8] et par la narcoculture.

Cette violence polymorphe qui menace à différents degrés l'intégrité corporelle des femmes se traduit textuellement par l'esthétique volontairement fragmentaire du recueil dans son ensemble et dans chacune de ses parties. La dimension intermédiale évoquée précédemment témoigne de la violence symbolique qui s'exerce sur les femmes, dans la mesure où elle recrée une esthétique narco et pose comme arrière-

fond axiologique l'idéologie de la narcoculture. Les nombreuses références aux narcoséries et narcocorridos, à l'industrie cosmétique et du luxe, ainsi qu'aux nouvelles technologies de la communication reflètent une philosophie de vie narco reposant sur la superficialité des apparences, l'ostentation des richesses, la revendication du risque et de la violence ainsi que sur une répartition binaire des identités de genre, affirmant la supériorité de l'homme sur la femme, cette dernière étant réduite bien souvent au statut de femme-objet ou femme-trophée[9].

C'est bien cette image de femme-trophée qui s'offre aux regards du lecteur dans la nouvelle « Yuliana ». Dans son autoportrait, la narratrice se présente comme une parfaite poupée narco, ou parfaite *buchona*[10], gonflée ou amputée de sa chair et de ses os, sans cesse modelée et modelable pour satisfaire les désirs masculins ; un pur objet sexuel, dissécable en chacune de ses parties érotisées :

> Mi plan de vida era dedicarme a ser hermosa para él; ser una superviejota, una ama de casa bien arremangada y una madre dedicada [...]. Lo de mamacita sí lo he cumplido: a mis veintidós años ya llevo... ¿veinte?, no sé, muchas cirugías. Todo lo que ves está operado porque evidentemente a mí lo que me sobra es plata: aumento de glúteos, chichis, pantorrillas; me quité dos costillas; me hice la nariz; traigo rellenos en pómulos, labios y ceja; liposucción y lipoescultura. En este cuerpito hay invertidos solo en cirugías un millón de dólares. Todo lo ha pagado mi novio.[11]

Ces corps féminins érotisés à l'extrême dans la narcoculture, jusqu'au grotesque – comme dans cet autoportrait quelque peu monstrueux de Yuliana où les chairs se distordent par ajouts et retraits successifs –, visent à satisfaire le désir masculin et à gagner une notoriété médiatique sur les réseaux sociaux[12]. L'image corporelle de Yuliana est destinée à se multiplier et s'exposer à l'infini sur les réseaux, comme le suggère l'énumération de son amie Regina (dans la nouvelle éponyme) qui observe fascinée[13] les fragments kaléidoscopiques de cette figurine narco, véritable « reina del Instagram » :

> Yuliana montando un caballo frisón. Yuliana abrazando un león. Yuliana sentada en medio de veinte bolsas de compras de marcas exclusivas: Chanel, Versace, Hermes. Yuliana frente al espejo en bikini, torciendo la cintura, para resaltar sus nalgotas y cadera. Yuliana con un ramo de flores enorme.[14]

Cette forme de violence corporelle consentie voire désirée par les apprenties *buchonas* dans une société guidée par les normes narcoculturelles présente également son revers macabre. Dans un sinistre jeu spéculaire, la chair exposée sur les réseaux annonce et reflète la chair explosée des cadavres de femmes. Entre autres jeux de correspondances, le passage précédemment cité dans lequel Regina « *stalkea* » son

amie fait écho au moment où la narratrice de « la Huesera » (dernière nouvelle du recueil) rentre sur *google* les mots clés « *encuentran cadáver de una mujer* » dans l'espoir de retrouver son amie Claudia. Dans les deux cas, les résultats de la recherche internet sont présentés selon le principe stylistique de la disjonction ; une même énumération asyndétique expose les images de ces corps de femmes morcelés, morts ou vivants :

> Entré a Google y busqué *encuentran cadáver de una mujer*. Lo que encontré me desgarró:
>
> El cuerpo estaba empalado y mutilado. Presentaba lesiones de arma punzocortante. Fue ultrajada, también estaba semidesnuda. Fue encontrado el cadáver de una mujer con un balazo en el rostro.[15]

C'est ainsi que commence le long recensement s'étendant sur trois pages des cas de féminicides, créant une rupture ou une pause de type « informatif » dans le récit de la narratrice. Ce long passage se distingue visuellement du corps du texte par des effets de liste, des figures d'énumération, d'anaphore[16] et de répétition, accélérant le rythme et provoquant une sensation de vertige, et intègre pêle-mêle des fragments de journaux en ligne[17] restitués en style direct, des bribes médiatiques dont la narratrice extrait parfois seulement quelques mots isolés, ceux de l'horreur des outrages :

> Una niña de trece años que fue localizada en el río con señales de estrangulamiento. Se fue de casa y no volvió. Violada. Violada. Mujer encontrada con signos de tortura sexual.
>
> Violación.
>
> Señales de ultrajo.
>
> Empalada.
>
> Desgarre vaginal.
>
> Mordidas en los pezones.[18]

Ainsi, au kaléidoscope glamour d'Instagram répond celui de la sinistre réalité d'un Mexique féminicidaire[19], rappelée dans le dernier paragraphe du passage :

> Cada tres horas y veinticinco minutos, en México una mujer muere descuartizada, asfixiada, violada, molida a golpes, quemada viva, mutilada, descosida a puñaladas, con los huesos rotos y la piel amoratada. Cuerpo de una mujer, una mujer más. Una mujer cualquiera, una mujer sin nombre. El cuerpo sin vida fue encontrado. Pero

ninguno era el tuyo.[20]

Le corps textuel est volontairement sectionné, « *sexe*-ctionné »[21], par les figures d'énumération et de répétitio[22] pour suggérer à la fois les mutilations infligées aux corps féminins et l'effritement psychique, la déchirure psychologique[23] face au spectacle de l'horreur, de la violence la plus inouïe, la plus obscène. Le morcellement textuel traduit la sidération, l'incrédulité face à l'horreur, qui altère sur le plan linguistique l'expression d'un lien syntaxique ou logique de toute façon inexistant dans la réalité.

LE DOUBLE JEU DE L'OBSCÈNE

Parmi les figures stylistiques du morcellement, nous pouvons distinguer plus spécifiquement celles qui relèvent d'une esthétique de l'obscène. Nous avons évoqué le jeu spéculaire entre la chair exposée sur les réseaux et la chair explosée des charniers. Cette correspondance, voire cette équivalence de la chair féminine, est suggérée par des procédés de monstration typiquement obscènes dans la mesure où les corps sont décrits sans médiation, par une série de gros plans sur différentes parties du corps dissociées de leur ensemble[24], ce qui a pour effet de jeter le trouble sur la nature de la chair, morte ou vive, animée ou inanimée[25] ; s'agit-il d'un cadavre de femme ou d'un corps doué de vie, d'un corps de chair et d'os ou d'un corps plastique ou siliconé ?

La corporéité de Yuliana questionne bien plus que la seule frontière entre nature et artifice[26]. Ce corps-objet[27] du désir masculin, fragmenté et fragmentable en chacune de ses parties érotisées, semble refléter les lambeaux de chair disséminés dans le désert mexicain. Les fragments qui excitaient le désir masculin sont les mêmes que ceux sur lesquels s'acharnent les tortionnaires (le sexe, les seins, la bouche, le visage – comme le souligne la narratrice de « La Huesera » dans son recensement). La table opératoire chirurgicale préfigure celle du médecin légiste.

La critique de la fragmentation et de l'objectivation du corps féminin dans la vie comme dans la mort apparaît chez un autre auteur mexicain, Antonio Ortuño, dans la nouvelle « El horóscopo dice » issue du recueil *Esbirros*. Dans cette nouvelle, la narratrice, une jeune ouvrière de maquiladora[28] dans une ville frontalière, suggère la réversibilité de l'image du corps féminin dans les médias, tantôt exhibé dans sa beauté idéalisée, tantôt démembré : « Eso lo leí en otro artículo, desplegado en una sección que, en vez de cuerpos muertos, luce los de mujeres vivas y hermosas »[29]. Elle décrit avec une ironie désabusée comment sont présentées par les journaux les femmes retrouvées mortes aux abords des maquiladoras, comme de poupées brisées :

> […] esos artículos del periódico en los que se quejan de la aparición de otro y otro y otro y otro y otro y otro cuerpo. Los acompañan fotografías en donde las

> muertas parecen juguetes. Así debemos vernos todas: como muñecas rotas. A veces jugamos a ensamblar muñecas (acá la cabeza, los brazos, acá las piernas y ropa) y a veces, como muñecas, somos desarmadas. No: en realidad ensamblamos circuitos y la línea de muñecas cerró ya hace años, por falta de mercado.[30]

En traitant ces deux formes de violence au sein du recueil – celle consistant à charcuter les corps pour les faire correspondre à des idéaux esthétiques aberrants, avant de les exhiber sur la toile, et celle consistant à trancher ces mêmes corps de manière littérale, avant de les faire disparaître dans le désert –, Dahlia de la Cerda (comme Antonio Ortuño) met en texte le double jeu de l'obscène à l'œuvre dans une société mexicaine patriarcale et schizophrène. En plus des procédés de monstration propres à créer le trouble et à suggérer la réversibilité de ces corps jetables, la représentation de corps féminins tantôt exhibés tantôt anéantis suit le double mouvement de dissimulation et de dévoilement propre à l'obscène (l'obscène étant ce qui doit rester caché et pourtant se montre) et souligne l'ambiguïté des pulsions masculines où se mêlent Eros et Thanatos, « curiosité sexuelle et goût morbide pour le spectacle de la mort »[31]

LE CORPS RECONSTITUÉ

L'esthétique morcelée de cet ensemble textuel décrivant des corps fragmentés spécifiquement féminins évoque à plusieurs égards la pratique poétique du blason anatomique renaissant[32] Les différentes nouvelles offrent successivement des blasons de corps idéalisés, érotisés et exposés aux regards des internautes et des lecteurs[33] (après être passés sur les tables d'opération chirurgicale) *et* des contre-blasons de corps meurtris, décomposés, explosés, gisants dans le « désert de poussière d'os » qu'est le Mexique, illustrant ainsi les deux facettes de ce « mâle désir » de contrôle du corps féminin qui inspirait déjà le blason anatomique à la Renaissance[34] et qui persiste et s'affirme avec une cruauté inouïe dans le Mexique contemporain.

Outre cette représentation parcellaire du corps de la femme, le recueil de nouvelles *Perras de reserva* se rapproche des recueils de blasons dans la mesure où tous deux invitent à un travail de recomposition du corps textuel et féminin morcelé. L'historienne Irène Salas évoque le rôle « opératoire » des lecteurs de blasons, capables selon elle de « réinsuffler un flux vital entre les fragments épars » et de redonner une cohérence, une intégrité corporelle à la femme blasonnée :

> D'un lambeau du corps à l'autre, il redonne une pulsation et comble les parties manquantes. Le recueil de blasons implique une esthétique vibratoire qui anime et rend vie aux bribes de corps, et son lecteur, tel Pygmalion, est là pour réveiller la Galatée blasonnée de son long sommeil. Par la salutaire « opération » de la lecture, le corps éclaté devient éclatant et glorieux.[35]

Si la comparaison s'arrête là où la recomposition du recueil de blasons se fait *par* et *pour* un lecteur envisagé comme masculin, la notion d'« esthétique vibratoire » nous semble en revanche véritablement pertinente pour décrire ce qui lie les textons entre eux et ce qui advient aux corps féminins au fil des nouvelles et à travers le procédé de la lecture.

L'ajout des quatre dernières nouvelles au sein de la seconde édition du recueil se révèle rétrospectivement cohérent car il permet de retotaliser l'œuvre dans sa globalité et de ressusciter le corps d'une communauté féminine meurtrie. C'est notamment la toute dernière nouvelle qui incarne cette « esthétique vibratoire » à travers la légende de *la Huesera*, qui permet à la narratrice de ne pas mourir de tristesse après la mort de son amie Claudia. *La Huesera* est une figure de la mythologie cherokee[36] que la narratrice présente à sa défunte amie de la manière suivante :

> Bueno, pues la Huesera es una señora que puede imitar los sonidos de todos los animales [...]. Su tarea, aunque creo que es bastante obvio, es recolectar huesos. Bueno, pues para no hacerte el cuento largo, resulta que la Huesera tiene el *hobby* de recolectar en específico huesos de lobo. Los busca, los guarda y cuando el esqueleto está completo, enciende una fogata y arma el cuerpo del lobo. Canta. Canta. Canta. Y como, de qué clase de brujería es esta, los huesos se cubren de piel, de músculos y de pelo, y de pronto el lobo ya anda corriendo en la vereda. Espérate, eso es lo más loco. Lo más loco es que mientras corre aullándole a la luna, el lobo se transforma en una mujer. Una mujer que corre riéndose a carcajadas.[37]

Cette légende inspire de très belles pages, les plus poignantes du recueil, lorsque la narratrice assume le rôle de *huesera* en associant chaque os de son amie à un souvenir partagé[38] :

> No pude juntar cada uno de tus huesos porque tu familia te cremó. Pero hice el ejercicio mental de imaginarme que cada uno de mis recuerdos contigo era un huesito. Quisiera realmente completar 206 recuerdos. [...]
>
> Quisiera asociar a cada uno de tus dedos cada uno de esos vasos de pulque que compartimos, y a tu peroné cuando nos tomamos muchas fotos en el cementerio. Me gustaría que tu cráneo fueran todos esos memes compartidos, y tu mandíbula los tamales que me robabas diciendo, Mira un ovni.
>
> Para mí todos tus huesos están juntos, aunque tus cenizas, o parte de ellas, porque la usurera de tu madre no me las quiso dar todas, estén bajo mi cama. Espero escuchar tu aullido en la madrugada.[39]

La recomposition symbolique du corps passe donc par un travail de mémoire et d'écriture, puisque la narratrice, pour faire le deuil, tient un journal qu'elle adresse à

son amie. À une échelle supérieure, celle du recueil dans son ensemble, c'est l'autrice elle-même, à travers les voix de ses différentes narratrices, qui semble assumer ce travail de recomposition de la mémoire par cet assemblage de récits qui, bien qu'apparemment fictifs[40], résonnent avec la triste réalité féminicidaire du Mexique. L'esthétique vibratoire qui impulse la recomposition des corps repose sur les successives voix des narratrices, elles-mêmes animées par la tristesse et la rage, comme le révèle le vaste champ lexical des émotions, de la douleur à la haine, qui se déploie dans plusieurs récits[41] ainsi que les très nombreuses insultes adressées à la gent masculine qui ponctuent les discours des narratrices. C'est le souffle de la colère qui parcourt et relie le corps textuel et qui « anime et rend vie aux bribes de corps » féminins.

LE CORPS CICATRISÉ

« Las cicatrices sanan cuando se han vengado »[42]

L'idée de reconstitution du corps éclaté ne relève pas seulement de la métaphore ou du symbolique : ce travail de recomposition de la mémoire et des corps se traduit sur le plan littéraire par le surgissement du surnaturel et du fantastique à travers le motif de la revenante[43]. Ayant la haine et la rage comme impulsion, la résurrection du corps éclaté diffère de celle décrite par Irène Salas à propos du corps blasonné des poèmes : loin de l'esthétisation inhérente au genre d'origine et des normes de beauté-passivité-vulnérabilité associées à la femme, le remembrement prend chez Dahlia de la Cerda des formes monstrueuses et inquiétantes, comme dans la nouvelle « La sonrisa ».

« La sonrisa » est le récit d'une jeune « *maquiloca* » de dix-sept ans, qui a traversé la moitié du pays sur *la Bestia* jusqu'à Ciudad Juárez, pour y trouver du travail et du divertissement. Ce qu'elle y trouvera en réalité n'est que tristement attendu : « yo que vine buscando bailes me encontré con un desierto cabrón que se devora a las mujeres, que las hace pedazos, que las desaparece, que se las traga [44] Après avoir évoqué brièvement sa vie passée et ses habitudes à Juárez, la narratrice raconte comment en rentrant en bus après le travail, elle fut violée et torturée à mort par le chauffeur et quatre autres « *culeros* » sadiques. Le récit laconique et cru des tortures jusqu'au moment de la mort de la narratrice – récit qui, s'il témoigne d'une violence et d'une cruauté à peine concevables, n'en demeure pas moins réaliste – bascule aussitôt vers des événements d'ordre surnaturel.

Après avoir été laissée pour morte en plein désert, la jeune fille est réveillée par la figure du *Charro negro* puis emmenée dans une grotte où, devenue un être hybride entre vampire et morte-vivante[45], elle se décomposera à nouveau avant de renaître de ses lambeaux « para luego resurgir triunfante bailando cumbia de las cenizas »[46]. Alors que la narratrice concédait au récit de son calvaire sur un ton désabusé et presque mécanique[47], c'est avec délectation qu'elle relate par le menu son éviscération post-

mortem :

> Los demás días fueron terribles, aunque nada comparado con la violación y asesinato, pero muy jodidos. Mi piel empezó a descomponerse, no solo olía a podrido, sino que se empezó a caer, a caer en hilachas. Todo el cabello se me cayó. Vomité, vomité todos mis órganos, el corazón, el estómago, el intestino, los riñones, el hígado, el páncreas, me cae que los vomité. Con estos ojos que ya jamás se comerán los gusanos vi salir mi intestino por esta boca, todavía con sabor a tacos al pastor. Neta, hasta le jalé pa'que saliera bien. El hígado sabía a sangre, a sangre fresca: me gustó. Mi páncreas como dulcecito, como a leche de bebé. ¿El corazón ? Ese sí no lo escupí, sabe dios por qué. Luego de vomitar todos mis órganos, perder mi cabello, me volví a morir, te digo que ya ni sé. Cuando desperté, [...] yo era la pinche Chiqui en todo su esplendor.[48]

La décomposition et recomposition du corps se fait sur un registre délibérément *gore*, selon un régime de la cruauté[49] destiné non plus à satisfaire les pulsions scopiques et érotiques des hommes, mais à satisfaire les désirs de vengeance des femmes. En effet, c'est sur l'image du sourire vengeur de la jeune femme ressuscitée, laissant apparaître des crocs affutés face à ses agresseurs terrorisés, que se conclut la nouvelle : « Sonreí enseñando mis colmillos afilados »[50].

CONCLUSION : "NO TE QUEDES CON LA RABIA"

« *Nosotras salimos invictas* »[51]

Dans *Perras de reserva*, l'esthétique du morcellement est liée à la posture épistémologique et littéraire de l'autrice et se rapporte à une forme de radicalité de l'écriture et de l'engagement. La posture de Dahlia de la Cerda est celle d'une autrice qui écrit « *desde los zulos* », comme elle l'énonce et le revendique dans l'essai du même nom, une autrice qui pense, parle et écrit depuis les marges, les cachettes et les interstices qui subsistent au sein d'une oppression aux multiples visages, pas seulement patriarcale, mais aussi classiste et raciste.

C'est de l'expérience intime de ces différentes formes d'oppression et d'inégalités qu'émerge le projet littéraire de l'autrice qui prend ostensiblement ses distances vis-à-vis d'une littérature jugée hégémonique et bien-pensante, formellement impeccable et politiquement acceptable :

> Pero yo sí sé lo que quiero. Quiero ser escritora. Pero no cualquier tipo de escritora. No quiero ser la escritora que escribe contemplando la calamidad desde un café en una colonia llena de árboles y calles como de postal, pero sin que el horror la toque porque lo contempla a través de la nota roja. No quiero ser la escritora que se va al extranjero a especializarse en literatura creativa y escribe novelas de estructuras perfectas. No quiero ser la escritora elogiada por la crítica porque blanquea a los

> personajes marginados. No quiero escribir sobre putas que son ávidas lectoras ni sobre drogadictos que se drogan en ceremonias de ayahuasca. […] Mi camino es el borde del abismo. Mi casa son los zulos. Emergí de un zulo y mi compromiso político es escribir desde y para mi lugar de ebullición.[52]

À l'inverse donc de « ces romans à la structure parfaite », *Perras de reserva* exhibe les sutures et les cicatrices d'un corps textuel fragmenté et heurté, à l'image des corps de femmes qui envahissent la toile globale des réseaux sociaux et de ceux, démembrés, qui fleurissent dans le désert d'os du territoire mexicain.

Si la forme n'est pas policée, le message porté par les différents récits ne l'est pas non plus, puisque nous avons vu que la recomposition des corps meurtris (aussi bien textuel que féminin) repose en partie sur la solidarité féminine et sur un travail de mise en récit[53] et de mémoire (comme l'illustre la figure de *la Huesera*), mais aussi sur un désir de vengeance – une vengeance non moins cruelle et violente que les outrages qui l'ont provoquée –, comme le revendique le personnage de Yuliana en reprenant à son compte les mots d'un *corrido* : « *Las cicatrices sanan cuando se han vengado* »[54].

Nous avons vu que le *continuum* de la violence faite aux femmes s'imprime sur le corps textuel, en détermine la structure (morcelée) et la syntaxe (entrecoupée). Mais les textes sont tout autant marqués par la violence en retour, en réaction, celle des narratrices animées par la haine qui donne son impulsion aux différents récits. Dans *Perras de reserva*, la violence des sentiments (la peine, la colère, l'indignation, la rage, le désir de vengeance) et la violence des mots (avec le registre injurieux de nombreux passages du recueil) sont le présage ou préambule d'une violence en action, d'un passage à l'acte.

Les personnages féminins du recueil, victimes directes ou indirectes de l'oppression patriarcale et de son régime de cruauté, donnent ce que l'autrice nomme dans son essai *Desde los zulos* « [una] lección de socialización femenina no atravesada por la blanquitud : no te quedes con la rabia »[55] puisque ces personnages féminins exultent de colère et, selon la logique de l'effet aïkido[56] retourne une violence décuplée, redoublée, à leurs agresseurs. *Perras de reserva* met en texte un féminisme de la réaction, qui tire profit de cette « extraordinaire force révolutionnaire » que peut être la rage, selon Liliana Colanzi[57] :

> La rabia de las mujeres puede ser una extraordinaria fuerza revolucionaria; por eso mismo tiende a ser suprimida y silenciada a través de la cultura, que la entiende como desagradable, antinatural y monstruosa.[58]

Indifférente aux normes de bienséance et de bienpensance, l'autrice exploite sur le plan littéraire le caractère supposément monstrueux et aussi le potentiel métamorphique de la rage, capable de redonner vie et de recomposer une communauté

féminine meurtrie et, en retour, de mettre en pièces ses bourreaux.

BIBLIOGRAPHIE

AFEISSA Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Editions Dehors, 2018.

ALDUY Cécile, « Le recueil comme genre », *Acta fabula*, vol. 2, n° 1, Printemps 2001.

ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Buenos Aires, Mondadori, 2014.

AUDET René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

BOLA□O Roberto, *2666*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

CABRAL María Celeste, « De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior », La Plata, FAHCE-UNLP, 2016. http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016

COLANZI Liliana, « Escribir la rabia », *Revista de la UNAM*, núm. 854, Nueva época, « Feminismos », noviembre de 2019, p. 9-15.

DE LA CERDA Dahlia, *Perras de reserva*, Madrid, Sexto Piso, 2023.

DE LA CERDA Dahlia, *Desde los zulos*, Madrid, Sexto Piso, 2024.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Un corps à soi*, Seuil, 2021.

GONZ□LEZ RODR□GUEZ Sergio, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

LAGORGETTE Dominique, « *La* ou *les* pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », in CHETCUTI Natacha et GRECO Luca (éds.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 39-59.

LAMBERTUCCI Constanza, « Dahlia de la Cerda: 'Solo veo negro o blanco. Conmigo o en contra. Con Dios o con el Diablo' », *El país*, 09/02/23.

LE□N OLVERA Alejandra, *La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*, Tesis de doctorado, Colegio de la frontera Norte, 2019.

MALKA Lauren, *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès*, Éditions Les Pérégrines, 2023.

ORTU□O Antonio, *Esbirros*, Madrid, Paginas de Espuma, 2021.

PEREZ Stanis, *Le corps de la reine*, Perrin, 2019.

RIVERA GARZA Cristina, *Los muertos indóciles, necroestritura y desapropiación,* Bilbao, Consonni ediciones, 2021.

SALAS Irène, « La Femme-Livre. Fragmentation du corps féminin dans les blasons anatomiques de la Renaissance », dans MILON Alain et PERELMAN Marc (éds.), *Le Livre au corps*, Paris, Presse universitaires de Paris Ouest, 2012.

SEGATO Rita, « Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (Fragmentos) », *Revista de la Universidad de México*, núm. 854, Nueva época, « Feminismos », noviembre de 2019, p. 27-31.

VALENCIA Sayak, *Capitalismo gore*, Editorial Melusina, 2010.

VÁSQUEZ MEJÍAS Ainhoa, « Narcoseries: machos sensibles y mujeres poderosas », HISPANORAMA, 157, August 2017.

NOTES

[1] Dahlia de la Cerda, *Perras de reserva*, Madrid, Sexto Piso, 2023, p. 128.

[2] *Dictionnaire de l'Académie Française,* 9e édition.

[3] Cécile Alduy, « Le recueil comme genre », *Acta fabula*, vol. 2, n° 1, Printemps 2001, s. p. Alduy présente les analyses de René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000.

[4] Reformulant les travaux d'Audet, Alduy définit l' « entretexte » comme « plus-value sémantique que provoque la mise en regard de textes dont les rapports ne sont ni de hiérarchie ni de continuité, [qui] se situe hors ancrage textuel, comme un effet de lecture sans cesse réinventé ». Cécile Alduy, art. cit., s.p.

[5] « Quizás *creas* que estoy exagerando » (de la Cerda, *op. cit.*, p. 10); « Esa es mi frase favorita porque define mi filosofía de vida, *plebe*. En fin, *estás aquí* para que *te* cuente cómo es que estoy donde estoy y no para que *te* aviente mis proverbios. A darle. »; « Lo que pasó a Regina no tiene justificación ni mecha ni por dónde. ¿*Sí o no, plebe*? » (*Ibid*, p. 17 et 25). Nous soulignons.

[6] Cet aspect a été étudié plus particulièrement au sein d'une communication intitulée « Las identidades femeninas bajo el prisma de la narcoestética en *Perras de reserva*, de Dahlia de la Cerda » lors du colloque international « Pratiques intermédiales et créations hybrides dans les mondes hispaniques (XXe et XXIe siècles) » organisé par Corinne Cristini (Sorbonne Université) et Roxana Ilasca (Université de Tours) à l'Université de Tours les 12 et 13 juin 2025. Une publication est à venir.

[7] Ces caractéristiques formelles sont liées à la propre pratique d'écriture de l'autrice, usagère des réseaux sociaux et peu préoccupée par la littérarité de ses textes, comme elle le confie dans un entretien

pour *El País*: « Si mi libro es bueno o malo o pésimo o es o no literatura a los ojos de las mentes más audaces de la crítica literaria, honestamente no me importa porque ni siquiera quiero que se sientan *convocades* por mis textos ». Constanza Lambertucci, « Dahlia de la Cerda: 'Solo veo negro o blanco. Conmigo o en contra. Con Dios o con el Diablo' », *El país*, 09/02/23.

[8] Etroitement lié au modèle du néolibéralisme (masculiniste) et du narcotrafic, ce que Valencia nomme capitalisme *gore* tend à objectiver les individus, notamment (mais non exclusivement) les femmes, dont les corps (morts) deviennent marchandise et/ou moyen d'affirmer un (necro)pouvoir: « con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado […], al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos […] ». Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, Editorial Melusina, 2010, p. 15.

[9] « El narcomundo es asociado estereotípicamente a un lugar de ferviente machismo, con sujetos dominantes y sanguinarios, ensombrerados, de botitas y bigotes, para quienes las mujeres no son más que trofeos desechables. » Ainhoa Vásquez Mejías, « Narcoseries: machos sensibles y mujeres poderosas », HISPANORAMA, 157, août 2017, p. 5.

[10] Figure iconique de la narcoculture, la *buchona* expose sur les réseaux un corps plastique et hypersexualisé, paré d'accessoires luxueux. Alors que Yuliana est une *buchona* accomplie, le personnage de Regina aspire à ce statut. Durant son processus de construction identitaire, qui passe par un apprentissage des codes vestimentaires et comportementaux et par des chirurgies obligatoires, Regina s'inspire d'autres modèles de *buchonas* et en dresse le profil archétypique : « Parecían clones unas de otras: blancas con cintura de avispa, caderas, nalgas y pechos exagerados; cabello negro, largo y moldeado; los labios mate. » De la Cerda, « Regina », *op. cit.*, p. 81.

[11] De la Cerda, « Yuliana », *op. cit.*, p. 23.

[12] « Se utilizarán las redes sociales para exhibir dicho poder, y será a través de la modificación corporal y vestimenta, que las mujeres con feminidad buchona crearán un imaginario del cuerpo deseado ». Alejandra León Olvera, *La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*, Tesis de doctorado, Colegio de la frontera Norte, 2019.

[13] « quedé cautivada y quise ser como Yuliana » (De la Cerda, « Regina », *op. cit.*, p. 79). Le récit de Regina témoigne de la fascination qu'inspirent les identités associées à la culture criminelle au Mexique, où la figure du mafieux apparaît « como nuevo y verdadero rockstar del siglo XXI ». Valencia, *op. cit.*, p. 69.

[14] De la Cerda, « Regina », *op. cit.*, p. 78.

[15] De la Cerda, « La Huesera », *op. cit.*, p. 130-131.

[16] Les anaphores déclinant les identités des coupables (« Era su esposo./ Era su ex./ Era su amante./ Era su padre./ Era su hijo./ Era un hombre./ Era el que le decía que la amaba. ») et le jeu de polyptote autour de verbe « matar » (« La mató X3 [...] La maté X2 [...] Las matan X2 ») soulignent l'invariabilité des crimes féminicidaires. *Ibid.*, p. 132-133.

[17] On trouve également dans ce passage des descriptions de photos visibles sur la toile (« Imagen de brazo lleno de tierra sobre un charco de sangre ») et des bribes de réflexion personnelle (« ¿Has escuchado de un hombre al que le muerdan los pezones antes de matarlo ? »). *Ibid.*, p. 132.

[18] *Ibid.*, p. 131.

[19] « México es un mostro enorme que devora a las mujeres. México es un desierto hecho de polvo de huesos. México es un cementerio de cruces rosas. México es un país que odia a las mujeres. » *Ibid.*, p. 135. Voir la probable référence intertextuelle à González Rodríguez Sergio, *Huesos en el desierto*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.

[20] De la Cerda, « La Huesera », *op. cit.*, p. 133.

[21] Nous utilisons la formule employée par l'historien Stanis Perez, entendu le 25/03/2020 sur France Culture : https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/la-revolution-dans-son-siecle-34-le-roi-est-mort-et-la-reine-aussi . Cf. Stanis Perez, *Le corps de la reine*, Perrin, 2019

[22] Figures de prédilection, semble-t-il, pour exprimer la violence féminicidaire dans le contexte mexicain puisqu'on les retrouve dans « La parte de los crímenes » de *2666* de Roberto Bolaño, ou encore dans la nouvelle « Tiburón » du recueil *Esbirros* d'Antonio Ortuño, pour ne citer que deux exemples.

[23] Voir la répétition du verbe « desgarrar » p. 130 et 134.

[24] « [...] l'obscénité résiduelle de ces représentations [anatomiques] tient à la manière dont la réalité anatomique résiste à la métaphorisation dont elle fait l'objet, selon un degré de résistance qui augmente en fonction du procédé de monstration qui est utilisé. La technique de l'insert – parce qu'elle rend impossible l'inscription du corps, rendu visible en ses différentes parties au moyen d'une série de 'gros plans', dans un réseau signifiant – est le ressort même de l'obscénité ». Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Editions Dehors, 2018, p. 500.

[25] Afeissa consacre de belles pages au malaise provoqué par les techniques de l'obscène propres à «

certaines scènes de films pornographiques ou certaines photographies artistiques » (et à certaines descriptions littéraires). Il évoque l'« étrange similitude [qui] parcourt les chairs » et qui tend à effacer les différences entre les genres, les espèces, les organes, « dans une errance désorganisée de la vie à travers les plis de la chair ». *Ibid*., p. 501.

[26]
La figure de la *buchona* illustre en effet la corporéité postmoderne, qui trouble définitivement les binarismes traditionnels, puisque cette identité repose sur les modifications corporelles. La chair de la *buchona* est « authentiquement plastique ».

[27]
Véritable « corps-objet » tel que l'analyse Froidevaux-Metterie, apparemment « réduit à ses deux fonctions sexuelle et maternelle ». Lauren Malka, *Mangeuses. Histoire de celles qui dévorent, savourent ou se privent à l'excès*, Éditions Les Pérégrines, 2023, p. 21. Voir Camille Froidevaux-Metterie, *Un corps à soi*, Seuil, 2021.

[28]
Tout comme la *mujer-trofeo* (Vásquez Mejías) de la narcoculture, la *chica-maquiladora* est un autre archétype féminin de la société mexicaine, tout aussi « *desechable* » que le premier. Les « *maquilocas* » représentent des corps substituables et exploitables pour satisfaire les objectifs économiques et capitalistes, ainsi que les désirs sexuels et criminels des hommes qui se servent dans cette masse ouvrière et rejettent leurs cadavres dans les terrains vagues ou dans le désert aux abords des usines (une réalité dont témoigne également « La sonrisa », de *Perras de reserva*).

[29]
Antonio Ortuño, « El horóscopo dice », *Esbirros*, Madrid, Paginas de Espuma, 2021, p. 37. Le lien que la narratrice établit entre les deux « informations » relatives au corps féminin, vivant et beau « au lieu de » mort, souligne le caractère interchangeable de ce dernier. Aussi incongrue que puisse paraître la comparaison, elle révèle sur un ton naïf le *continuum* de la violence féminicidaire – depuis les préceptes de beauté et de disponibilité sexuelle jusqu'aux meurtres en série – ainsi que le contexte idéologique patriarcal qui perpétue à travers les médias une représentation de la femme comme objet utilisable et jetable dans le travail, dans le sexe, dans la mort, un corps toujours « à disposition » de l'homme. Voir Pauline Doucet, « *Esbirros*, de Antonio Ortuño: Crónicas de la violencia en la era del desencanto », article à paraître dans la revue Crisol.

[30]
Antonio Ortuño, « El horóscopo dice », *op. cit.*, p. 37.

[31]
Afeissa, *op. cit*. p. 498.

[32]
Afeissa décrit cette forme poétique « généralement définie comme une évocation de la beauté idéalisée de la femme dans laquelle le poète s'attache à un détail anatomique du corps féminin et en développe l'éloge dans un jeu poétique brillant ». *Ibid*., p. 492-493.

[33]
Remarquons les marques déictiques dans l'autoportrait de Yuliana (« Todo lo que *ves* está operado »,

« En *este* cuerpito »), qui offre littéralement son corps aux regards du lecteur.

[34]
« La mode des blasons et contre-blasons au XVIe siècle, […] exprime dans le registre poétique la même détermination à cartographier le monde en vue de s'assurer sur lui une mainmise que celle qui animait les entreprises scientifiques de l'époque. C'est l'originalité de ce régime scopique de division et de partition, constitutif du nouvel esprit scientifique, qui contribua à faire le succès fulgurant du genre […]. Mais l'importance du blason, à nos yeux, tient surtout à ce qu'il divisait, non pas un corps indiscriminé et homogène, mais un corps spécifiquement sexué : celui de la femme ». *Ibid*., p. 493.

[35]
Irène Salas, « La Femme-Livre. Fragmentation du corps féminin dans les blasons anatomiques de la Renaissance », dans Alain Milon et Marc Perelman (ed.), *Le Livre au corps*, Paris, Presse universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 206- 207. Citée par Afeissa, *op. cit*., p. 495.

[36]
« "La huesera", un mito cherokee de una mujer que se dedica a juntar huesos en el desierto, con los que luego arma un esqueleto y le canta con los brazos extendidos hasta que cobra vida y se transforma en una mujer que corre como loba aullando bajo la luna. » (María Celeste Cabral, « De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior », La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016 sitio web: http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016). Le mythe de *la Huesera* apparaît également dans le livre *Chicas muertas*, de l'autrice argentine Selva Almada, que l'autrice cite comme source dans une note de bas de page, ce qui en fait une figure fédératrice des récits de féminicides, qu'ils soient réels, comme dans le cas de *Chicas muertas*, ou fictifs.

[37]
De la Cerda, « La Huesera », *op. cit*., p. 138.

[38]
La Huesera, figure clé de la dimension quasi sotériologique du recueil, apparaît dans une nouvelle précédente du recueil, « La sonrisa », sous les traits du légendaire *Charro negro*, dont le *hobby*, nous dit la narratrice, « est de collecter les os de femmes assassinées et de les approcher de lieux où ils pourront être trouvés facilement » en attendant que quelqu'un, une femme, venge les victimes...

[39]
Ibid., p. 139.

[40]
Dans *Desde los zulos*, dont la publication est postérieure à celle du recueil, l'autrice révèle la part autobiographique des récits, inspirés de certains traumatismes personnels.

[41]
Relevons quelques exemples dans la dernière nouvelle « La Huesera » : « la tristeza es rebelión. » ; « un perro negro que me sigue a todos lados, es un perro negro que se llama melancolía, dolor, rabia y tristeza » (p. 125) ; « odio a todos los hombres. Los odio »; « canalizar mi rabia » (p. 126) ; « era rabia y tristeza al mismo tiempo » (p. 134) ; « Los comentarios debajo de tu foto me indignaban, me dieron ganas de quemar el rancho entero. Mi odio a la humanidad se incrementó. […]. Los odio, pinches perros » (p. 130).

[42] De la Cerda, « Yuliana », *op. cit*., p. 29.

[43] Qui apparaît dans trois des dernières nouvelles. La figure de la revenante fait notamment l'objet de plusieurs allusions dans « La Huesera », avec la référence à un film japonais où « regresa su amiga, en fantasma » (p. 126), la plaisanterie de la narratrice « Pero me da miedo que regreses a jalarme las patas por posmoderna » (p. 129), ou encore cette remarque cynique de Claudia: « El día que su [difunta] hermana le dé un *like* a una de las publicaciones, esa Alejandra se va a cagar del miedo » (p. 123).

[44] De la Cerda, « La sonrisa », *op. cit*., p. 96.

[45] La réécriture de la figure fantastique de la vampire ou de la morte-vivante donne lieu à des descriptions comiques: « Vi que estaba amaneciendo y se me ocurrió salir a agarrar solecito, a checar el cuadro, a ver qué pedo. *Bad idea*. En cuanto el perro sol tocó mi piel sentí como si me quemara, hasta humito me salió, ah su pinchi madre, y que me meto de nuevo a la cueva en chinga. » *Ibid*., p. 100.

[46] *Ibid*., p. 101.

[47] « ¿Quieres que te lo cuente ? Me violaron entre los cinco. Se turnaban para violarme. Me amarraron las manos y los pies. Me quemaron con cigarros, me golpearon hasta que se cansaron. » *Ibid*., p. 98.

[48] *Ibid*., p. 100.

[49] Nous empruntons et détournons la formule de Rita Segato de régime ou pédagogie « de la cruauté », par laquelle elle désigne le phénomène d'émulation masculine portant à la violence (notamment sexuelle) ; une violence « normalisée » du fait de sa répétition et supposant (à la fois comme cause, moyen et conséquence) une chosification des individus et de leur corps. « Llamo pedagogías de la crueldad a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. […]El ataque y la explotación sexuales de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa. Sus deyectos no van a cementerios, van a basurales. » Rita Segato, « Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (Fragmentos) », *Revista de la Universidad de México*, núm. 854, Nueva época, « Feminismos », p. 27.

[50] De la Cerda, « La sonrisa », *op. cit*., p. 103.

[51] De la Cerda, « Yuliana », *op. cit*., p. 30.

[52] Dahlia de la Cerda, *Desde los zulos*, Madrid, Sexto Piso, 2024, p. 15.

[53] Ce travail de suture et de cicatrisation par la mise en mots, que ce soit sous la forme oralisée des narratrices ou sous la forme écrite du journal tenu par la narratrice de la « Huesera » qu'elle adresse à son amie assassinée, rappelle l'e(s)thétique de Cristina Rivera Garza, pour qui « la escritura deviene un proceso de sutura », comme l'analyse Jorge Carrión dans le prologue à *Los muertos indóciles*, *necroestritura y desapropiación* aux éditions Consonni (2021), p. 11.

[54] De la Cerda, « Yuliana », *op. cit.*, p. 29. Une note de bas de page de l'autrice indique que la phrase provient du *corrido* « El americano » de Jorge Santacruz y su Grupo Quinto Elemento. L'idée d'*empowerment* féminin à travers l'imitation, la réappropriation parodique ou la subversion des stéréotypes et des codes narcoculturels est développée dans un article à paraître, « Identidades femeninas bajo el prisma narcoestético ».

[55] De la Cerda, *Desde los zulos, op. cit.*, p. 22.

[56] « Nous nommons 'effet aïkido' le mécanisme pragmatique qui consiste à revendiquer une insulte et à la retourner à son envoyeur ; comme dans l'art martial, la force du récipiendaire s'ajoute à celle de l'expéditeur, que généralement elle terrasse en retour. » Dominique Lagorgette, « *La* ou *les* pétroleuses ? Du politique au sexuel, et retour », in Chetcuti Natacha et Greco Luca (éds.), *La face cachée du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 55. Bien que la violence décrite dans les nouvelles ne soit pas strictement verbale (les personnages masculins étant quasi absents et dépourvus de parole) mais davantage physique, nous reprenons la métaphore martiale de Dominique Lagorgette, qui nous semble pertinente pour décrire les mécanismes de réaction d'une communauté féminine et la force des actes et des mots que les héroïnes déploient en retour. Notons par ailleurs que le titre même du recueil relève quant à lui bel et bien du phénomène linguistique de l'antiparastase ou réappropriation de l'insulte.

[57] Colanzi cite les travaux d'Audre Lorde : « La feminista afroamericana Audre Lorde fue una de las primeras en abordar este potencial en su extraordinario ensayo de 1981 "Los usos de la ira: las mujeres responden al racismo", en el que habla del racismo, el sexismo y la homofobia como los soportes de la sociedad estadounidense, y de la ira como una herramienta de transformación: "Toda mujer posee un nutrido arsenal de ira potencialmente útil en la lucha contra la opresión, personal e institucional, que está en la raíz de esa ira" ». Liliana Colanzi, « Escribir la rabia », *Revista de la UNAM*, núm. 854, Nueva época, « Feminismos », noviembre de 2019, p. 14.

[58] *Id*.

L'AUTEUR

Pauline Doucet est professeure agrégée d'espagnol et docteure en Littérature Hispanoaméricaine. Elle est membre associé de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles (ERIAC UR 4705) de l'Université de Rouen Normandie et exerce

actuellement les fonctions de PRAG à l'Université Paris 1-Panthéon Sorbonne. Ses travaux de recherche portent principalement sur les thèmes du corps, des genres et des sexualités, ainsi que sur la représentation de la violence liée à différents contextes socio-politiques, culturels et historiques au sein de la production narrative ultracontemporaine, mexicaine principalement. Elle a publié récemment un chapitre intitulé « El travestismo como transfiguración del Yo corporal y autoral en *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza » dans l'ouvrage collectif *Reimaginar la piel. Voces y corporalidades travestidas en la literatura iberoamericana contemporánea* (Assia Mohssine, Daniel Rodrigues (eds.)). Deux articles sont à paraître prochainement: « Las identidades femeninas bajo el prisma de la narcoestética en *Perras de reserva*, de Dahlia de la Cerda » (collection *Interlecturas* de la Universidad de León) et « *Esbirros*, de Antonio Ortuño: Crónicas de la violencia en la era del desencanto » (revue CRISOL – XXVI, numéro spécial Ortuño).