MAESTRO y SOCIEDAD e-ISSN 1815-4867

Volumen 23 Número 3 Año 2026
Artículo original

Estéticas y ética en la narrativa de María Fernanda Ampuero: *Pelea de gallos* como denuncia a la violencia sobre cuerpos feminizados

Aesthetics and Ethics in the narrative of María Fernanda Ampuero: *Pelea de gallos* as a denunciation of violence against feminized bodies

Estética e ética na narrativa de María Fernanda Ampuero: *Pelea de gallos* como denúncia da violência contra corpos feminizados

Lisbeth Lima Hechavarría*, https://orcid.org/0000-0002-4482-8235

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

*Autor para correspondencia. email limantropo@gmail.com

Para citar este artículo: Lima Hechavarría, L. (2026). Estéticas y ética en la narrativa de María Fernanda Ampuero: *Pelea de gallos* como denuncia a la violencia sobre cuerpos feminizados. *Maestro y Sociedad*, 23(3), 3467-3483. https://maestroysociedad.uo.edu.cu

RESUMEN

Introducción: El artículo analiza las estrategias estéticas y narrativas mediante las cuales María Fernanda Ampuero denuncia la violencia ejercida sobre cuerpos feminizados en el libro de cuentos *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2018). Materiales y métodos: Desde un enfoque cualitativo, crítico e interpretativo, se realiza una lectura hermenéutica y textual de la obra. El análisis articula la teoría de la doble historia de Ricardo Piglia y el concepto freudiano de lo ominoso con los planteamientos sobre violencia directa, estructural y cultural, propuestos por Johan Galtung, así como con la teoría de capitalismo gore de Sayak valencia y la abyección de Julia Kristeva. Se examinan la polifonía, las elipsis y las representaciones del horror como recursos que revelan aquello que el espacio doméstico oculta y naturaliza. Resultados: Los resultados muestran que la familia, lejos de constituir un ámbito de protección como ha construido el imaginario heteronormativo, más bien funciona como escenario de abuso y espacio de transmisión intergeneracional de pedagogías patriarcales. Discusión: Asimismo, la representación gore y abyecta no opera como exceso gratuito, sino como estrategia crítica que expone la explotación, la degradación y la vulnerabilidad de los cuerpos feminizados, aunque también visibiliza formas limitadas de resistencia. Conclusiones: En la narrativa de Ampuero, estética y ética son inseparables: la escritura transforma el silencio y el horror en denuncia y cuestiona las estructuras culturales que legitiman la violencia.

Palabras clave: violencia de género; cuerpos feminizados; políticas del cuerpo.

ABSTRACT

Introduction: This article analyzes the aesthetic and narrative strategies through which María Fernanda Ampuero denounces the violence inflicted upon feminized bodies in her short story collection *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2018). Materials and Methods: Employing a qualitative, critical, and interpretive approach, the study offers a hermeneutic and textual reading of the work. The analysis integrates Ricardo Piglia's theory of the "double story" and the Freudian concept of the uncanny with Johan Galtung's frameworks regarding direct, structural, and cultural violence, as well as Sayak Valencia's theory of "gore capitalism" and Julia Kristeva's concept of "abjection." It examines polyphony, ellipses, and representations of horror as devices that reveal what the domestic sphere conceals and naturalizes. Results: The findings demonstrate that the family—far from being a protective environment, as posited by the heteronormative imaginary—functions instead as a setting for abuse and a space for the intergenerational transmission of patriarchal pedagogies. Discussion: Furthermore, the gore-inflected and abject imagery does not function as gratuitous excess; rather, it serves as a critical strategy that exposes the exploitation, degradation, and vulnerability of feminized bodies, while also highlighting limited forms of resistance. Conclusions: In Ampuero's narrative, aesthetics and ethics are inseparable: her writing transforms silence and horror into an act of denunciation, challenging the cultural structures

Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

that legitimize violence.
Keywords: gender-based violence; feminized bodies; body politics.

RESUMO

Introdução: O artigo analisa as estratégias estéticas e narrativas por meio das quais María Fernanda Ampuero denuncia a violência exercida sobre corpos feminizados no livro de contos *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2018). Materiais e métodos: A partir de uma abordagem qualitativa, crítica e interpretativa, realiza-se uma leitura hermenêutica e textual da obra. A análise articula a teoria da "dupla história", de Ricardo Piglia, e o conceito freudiano do *unheimlich* (inquietante) com as proposições de Johan Galtung sobre a violência direta, estrutural e cultural, bem como com a teoria do "capitalismo gore", de Sayak Valencia, e o conceito de abjeção, de Julia Kristeva. Examina-se a polifonia, as elipses e as representações do horror como recursos que revelam aquilo que o espaço doméstico oculta e naturaliza. Resultados: Os resultados mostram que a família, longe de constituir um âmbito de proteção — tal como construído pelo imaginário heteronormativo —, funciona, na verdade, como cenário de abuso e espaço de transmissão intergeracional de pedagogias patriarcais. Discussão: Além disso, a representação *gore* e abjeta não opera como um excesso gratuito, mas sim como uma estratégia crítica que expõe a exploração, a degradação e a vulnerabilidade dos corpos feminizados, embora também torne visíveis formas limitadas de resistência. Conclusões: Na narrativa de Ampuero, estética e ética são inseparáveis: a escrita transforma o silêncio e o horror em denúncia e questiona as estruturas culturais que legitimam a violência.
Palavras-chave: violência de gênero; corpos feminizados; políticas do corpo.

Recibido: 5/1/2026 Aprobado: 16/3/2026

Introducción

En el libro de cuentos *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2018), la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero construye un universo narrativo en el que el espacio doméstico reproduce y normaliza diversas formas de violencia sobre cuerpos feminizados, tanto adultos como infantes. A través de escenarios familiares intervenidos por el miedo, la culpa y el silenciamiento, sus cuentos exponen las relaciones de poder que sostienen estas violencias y favorecen su transmisión generacional. Sin embargo, la potencia crítica de esta escritura no reside únicamente en aquello que representa, sino también en los procedimientos estéticos mediante los cuales configura su narrativa.

La obra de Ampuero articula diferentes registros y recursos formales para desestabilizar la aparente normalidad de la vida cotidiana, bajo los paradigmas heteronormativos patriarcales. La polifonía, los silencios, las revelaciones y representaciones gore y abyectas intervienen en la configuración de un universo donde los cuerpos feminizados aparecen como superficies de inscripción del abuso. Desde esta perspectiva, la estética no constituye un componente ornamental ni separado de la dimensión política de la obra, si no que participa activamente en la producción de sentidos sobre el cuerpo femenino, el poder y las estructuras que legitiman el daño.

Con este, su primer libro de ficción, Ampuero se integró a la oleada de escritoras latinoamericanas que, desde 2017, abanderan los estudios críticos literarios y culturales en habla hispana bajo la polémica categoría de “nuevo boom latinoamericano protagonizado por mujeres” (Amor y Bustamante, 2025, pp. 34-36). Instaurando una voz rompedora, teniendo en cuenta no solo lo que dice sino cómo lo hace y complementa desde su discurso transmedial, esta autora se posiciona dentro de una escritura performática, resultando peculiarmente importante para el estudio de autoría femenina[1]. Desde diversos registros denuncia los tipos de violencia institucionalizada y perpetuada de generación en generación como patrimonio de una sociedad cada vez más errática. Esta autora, que escribe desde y para los bordes haciendo de sus ficciones no solo una

1 Sostengo la tesis respecto a la interacción/impacto entre la obra y el discurso transmedial de la autora María Fernanda Ampuero, entendiendo por ello las intervenciones en todos los medios de comunicación, ya sea en prensa escrita o audiovisual, donde manifiesta firme y clara su postura más que nada política respecto a todo lo que escribe, confirmando que sin duda su ficción no solo representa sino que denuncia las violencias ejercidas por el poder hegemónico patriarcal hacia los cuerpos feminizados. Además, ha reconocido abiertamente el carácter testimonial de su último libro de ensayos *Visceral*, donde se recogen pasajes que anteriormente fueron ficcionalizados en sus libros de cuentos. O sea, que desde una narrativa del yo que hibrida autora/narradora/personaje puede leerse una simbiosis de críticas y denuncias personales que aprovechan el fenómeno mediático para viabilizar el que llegue a todas y todos el mensaje. Propongo así que se trata de una doble estrategia, usada desde una perspicacia que dinamita el mero debate entre si es Boom o no lo que acontece, sino más bien lo que permite.

representación que ilustra abusos contra las mujeres a través de los más grotescos escenarios sino asumiendo una postura profundamente política, evidencia que desligar la percepción de género respecto a lo escritural podría ser un arma de doble filo. Esta idea tensiona lo que Eltit esperanzó "en la certeza de un futuro horizonte igualitario" (Amaro y Bustamante, 2025, p. 51) y la realidad actual también la desmonta como ilusión utópica. Basta con revisar las políticas de estado que hoy disputan los sufridos avances en el orden social respecto a la igualdad; tal es el caso de las propuestas en los gobiernos que enarbolan la bandera del neoconservadurismo, la cual va ganando cada vez más terreno en Latinoamérica en consonancia con Bolsonaro en Brasil (quien dejó el poder en 2023 pero cuya base política sigue activa), Milei en Argentina, Bukele en El salvador, Noboa en Ecuador y recientemente José Antonio Kast, presidente electo en las votaciones presidenciales de Chile, 2026, quien pretende excluir el prematuro Ministerio de la Mujer por considerarlo inferior en sus prioridades de gobierno. Insiste en que históricamente dicho 'Ministerio' nunca había formado parte del Comité Político de La Moneda y que en su lugar priorizará otras gestiones para las cuales la actual agenda de género solo representa una carga dada la endeble economía del país[2].

Considerando el planteamiento de Rosario Ferré al manifestar que insistir en que sí existe una escritura femenina implicaría a su vez la existencia de una naturaleza diferente a la masculina, cuando lo que debería remarcarse es la experiencia radicalmente distinta (Ferré, 1984, pp. 152-153), percibo una contradicción implícita en su argumento que luego la crítica Andrea Ostrov sustenta al "pensar las relaciones entre género, sexo, cuerpo y escritura como un trabajo de la marca y la remarca" (Amaro y Bustamante, 2025, p. 51). Pues, para que haya una experiencia radicalmente diferente es necesaria una naturaleza femenina distinta a la masculina, tanto desde lo biológico como psíquico-afectivo-emocional. "Si la escritura es una marca, una incisión sobre el cuerpo, la reescritura es entonces la instancia que posibilita remarcar (en los dos sentidos, es decir, escribir de nuevo y al mismo tiempo subrayar) la dimensión textual del cuerpo" (Ostrov, 2008, p. 12).

Desde esta lógica, la selección del corpus para mi investigación no fue azarosa. Sostengo que su autora construyó un universo narrativo que dialoga con lo planteado por Ostrov al exponer los cuerpos feminizados como superficies donde la violencia se rotula y la escritura opera como remarca, no solo registrando el daño, sino como gesto crítico que subraya su dimensión política y textual. Para ello me apropio de herramientas técnicas que abordan las políticas del cuerpo, como las propuestas teóricas de Sayak Valencia en su ensayo sobre capitalismo gore, y las de Julia Kristeva con lo abyecto como mecanismo natural de defensa ante las vulnerabilidades que habitan los cuerpos feminizados, sustentadas en *Las estructuras elementales de la violencia*, descritas por Rita Segato.

A partir de las lecturas a este corpus, tanto propias como derivadas tras la revisión de su estado del arte, me han surgido una serie de preguntas que orientan la investigación, por ejemplo: ¿de qué manera la narrativa de Ampuero en *Pelea de gallos* desmonta al núcleo familiar como espacio seguro y de protección para exponer su entorno grotesco, perpetuador de los más diversos y escabrosos tipos de violencias hacia mujeres y niñas?; ¿cómo se configuran los cuerpos feminizados dentro de ese universo doméstico atravesado por el trauma y la culpa?; ¿de qué forma la autora reescribe el horror desde un lugar de resistencia, utilizando lo abyecto como estrategias de subversión? Y ¿en qué medida estas violencias naturalizadas operan como pedagogías de género que modelan maternidades y paternidades monstruosas, capaces de transmitir —de generación en generación— modos de crianza sustentados en el castigo, la omisión afectiva y la reproducción simbólica del trauma?

En *Pelea de gallos*, el hogar es territorio que reproduce violencias estructurales, pero también representa el escenario donde se gesta la oportunidad de combatirlas, no desde una lucha emancipadora sino más bien como estrategia de supervivencia. En este sentido, me propongo examinar los fundamentos estéticos y teóricos que articulan el horror gore y abyecto, con el fin de comprender cómo estas estrategias narrativas configuran un espacio doméstico atravesado por violencias estructurales que operan desde lo íntimo.

Para ello, sostengo como hipótesis que las técnicas narrativas que emplea Ampuero configuran una estética idónea para denunciar y cuestionar la legitimidad ética del orden familiar. Propongo que la autora hilvana los relatos con artilugios discursivos para exponer el daño que permanece oculto, siguiendo la lógica de la doble historia propuesta por Ricardo Piglia. Luego, aquello soterrado retorna bajo lo ominoso, encontrando en lo gore y lo abyecto una expresión que desnaturaliza la violencia directa, estructural y cultural ejercida sobre los cuerpos feminizados.

2 https://www.elmostrador.cl/braga/2025/12/17/ministerio-de-la-mujer-continuidad-o-redefinicion-en-el-proximo-gobierno/

Materiales y métodos

Inscribo la presente investigación en un diseño cualitativo de carácter crítico e interpretativo cuya función es problematizar las múltiples formas en que la violencia hacia cuerpos feminizados es representa, reproducida y resignificada en el discurso literario de María Fernanda Ampuero, usando como corpus su libro de cuentos *Pelea de gallos*. Este enfoque resulta pertinente en la medida en que la investigación aborda construcciones estéticas, éticas, simbólicas y afectivas que operan en el texto y que solo pueden ser analizadas mediante herramientas cualitativas de análisis crítico interdisciplinario.

Estrategia u opción metodológica

La estrategia metodológica adoptada es cualitativa multimodal puesto que articulé distintas teorías para abordar el corpus. En la investigación combiné, de manera integrada y no jerárquica, aportes de la crítica literaria feminista, los estudios culturales y sobre los diferentes tipos de violencia; también políticas del cuerpo y los afectos, así como teoría literaria y técnica narrativa. Esta multimodalidad metodológica me permitió leer la obra no como un conjunto de relatos aislados, sino como un sistema narrativo coherente en el que confluyen dimensiones simbólicas, históricas, políticas y afectivas.

Apoyé el diseño, además, en una metodología hermenéutica, entendida como un proceso de lectura atenta, contextualizada y situada, que buscó desentrañar los sentidos profundos del texto en relación con los marcos socioculturales que lo producen y lo atraviesan (*clouse reading*). Desde esta perspectiva, no asumí la interpretación como una operación neutral, sino como un acto crítico que atañe explícitamente un posicionamiento ético y político frente a la violencia y sus mecanismos de naturalización.

Técnicas de recolección de información

Dado el carácter teórico-analítico de la investigación, las técnicas de recolección de información las centré fundamentalmente en la revisión documental especializada, desarrollada a partir de un trabajo sistemático en bases de datos académicas y repositorios institucionales (tanto en español como inglés), tales como Scopus, Dialnet, SciELO, Google Scholar y Bibliotecas Universitarias Digitales. El fin fue construir un estado del arte actualizado y pertinente sobre el libro *Pelea de gallos* y los principales conceptos teóricos empleados para su estudio.

En la revisión incluí artículos académicos, libros y capítulos de libros, monografías, tesis de posgrado, entrevistas a María Fernanda Ampuero, autora de la obra que analizo y ensayos críticos vinculados a los siguientes ejes: violencia de género, tipos de violencia: directa, estructural y cultural; abyección, necropolítica, pedagogías patriarcales, horror, la familia como territorio perpetuador del abuso, autoría femenina latinoamericana y narrativa contemporánea escrita por mujeres. Asimismo, incorporé textos fundacionales de autoras y autores clave —como Rita Segato, Johan Galtung, Julia Kristeva, Sayak Valencia, Achille Mbembe, Judith Butler y Sara Ahmed— que permitieron sustentar conceptualmente el análisis.

En cuanto al corpus primario, enfoqué la investigación en la lectura exhaustiva del libro, prestando especial atención en los cuentos “Subasta”, “Monstruo”, “Crías”, “Luto”, “Pasión”, “Ali” y “Persianas”, los cuales condensan los ejes problemáticos del estudio. Los escogí teniendo en cuenta el nivel de exposición que presentan respecto a los diferentes tipos de violencia y la densidad simbólica con la que denuncian las dinámicas de abuso intrafamiliar, disciplinamiento corporal y transmisión generacional del trauma.

Técnicas de análisis

Las técnicas de análisis que empleé corresponden principalmente al análisis textual y discursivo, desde una perspectiva crítica feminista. Este análisis lo desarrollo en varios niveles complementarios. En primer lugar, realicé una lectura narratológica de los cuentos, apoyada en la noción de la doble historia propuesta por Ricardo Piglia, lo que permitió identificar las tensiones entre el relato explícito y las capas subterráneas de sentido donde se inscribe la violencia.

En segundo lugar, apliqué un análisis simbólico que examina figuras recurrentes —como el padre, la madre, el hogar, el cuerpo infantil y los espacios domésticos— en tanto dispositivos de poder y de control afectivo. Este nivel de análisis dialoga estrechamente con conceptos como violencia estructural, violencia directa y violencia cultural (Galtung), así como con las estructuras elementales de la violencia de género (Segato).

Finalmente, incorporé un análisis sobre políticas del cuerpo, que permitieron leer las representaciones gore y abyectas no como recursos meramente estéticos, sino como estrategias narrativas que evidencian

la inscripción material de la violencia en cuerpos feminizados. Aquí articulé los aportes de Kristeva sobre la abyección, de Valencia sobre el capitalismo gore y de Mbembe sobre la necropolítica, entendida como la administración diferencial de la vida y la muerte.

Definición de la muestra o unidad de análisis

La unidad de análisis de la investigación es el libro de cuentos *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero, publicado por la editorial Páginas de Espuma en 2018. La elección de este corpus la justifico por su relevancia dentro de la narrativa latinoamericana actual escrita por mujeres teniendo en cuenta su foco en los debates contemporáneos sobre violencia de género, autoría femenina y representaciones del trauma. Si bien la obra ha sido abordada previamente desde perspectivas que enfatizan su carácter de horror realista o su dimensión ante la denuncia social, en esta investigación propongo una lectura que la entiende como artefacto literario complejo, donde la violencia opera desde diversas dimensiones con proyección intergeneracional que perpetúa el daño, sobre todo en la en la genealogía femenina.

Dentro del libro, seleccioné un conjunto de relatos que funcionan como núcleos significantes, permitiendo observar de manera articulada la reproducción de la violencia en el espacio doméstico. Esta selección no responde a criterios de exhaustividad cuantitativa, sino a una lógica de pertinencia analítica, propia del enfoque cualitativo, que prioriza la profundidad interpretativa y la densidad conceptual.

En síntesis, el diseño de investigación propuesto garantiza coherencia entre el objetivo planteado, el enfoque de género adoptado y las herramientas metodológicas utilizadas, permitiéndome ofrecer una lectura crítica, situada de la obra y de los modos en que la literatura actual problematiza la violencia patriarcal desde el interior del núcleo familiar.

Resultados

1-Voces y estrategias narrativas en la construcción estética de la violencia

Pelea de gallos presenta una amplia galería de personajes donde seis[3] de los trece cuentos son narrados en primera persona, potenciando la estética del "yo" como defensa simbólica de una voz femenina históricamente silenciada. A esta lógica se suma el cuento "Persianas", también construido desde la primera persona, aunque en este caso a través del único protagonista masculino del volumen —el adolescente Felipe—, cuya enunciación reproduce el mismo mecanismo discursivo frente a la experiencia de la violencia. Es notoria en este relato una inversión de la norma que atraviesa el conjunto de la obra: si bien las perpetraciones no se ejercen aquí bajo la figura directa de una autoridad masculina, el sistema patriarcal no desaparece, sino que se reproduce y se ejecuta a través de figuras femeninas que, en calidad de matriarcas, encarnan y hacen cumplir las normativas hegemónicas, evidenciando que dicho sistema puede ser ejercido y sostenido tanto por hombres como por mujeres.

En el resto de los cuentos, las variaciones del punto de vista espacial resultan interesantes, sobre todo la inusual primera persona del plural en "Ali", narrado desde un 'nosotras' que representa la voz colectiva de un grupo de empleadas domésticas, repositorios, tanto por vivencias directas como por su rol de testigos, de todos los tipos de violencias que han venido exponiéndose a lo largo de cada historia: sexuales, psíquicas, simbólicas, estructurales. Este cuento integra una miscelánea de abusos condensados en un mismo argumento; de ahí quizá el lugar que ocupa en el índice encontrándose entre los últimos del libro.

"Pasión" y "Otra", por su parte, están narrados desde la ambivalencia afectiva que provoca una segunda persona gramatical, donde es difícil discernir entre si quien narra se compadece de la protagonista, la juzga o actúa como conciencia. Este artilugio técnico brinda dinámica a la estructura de la obra, notándose una cercanía más orgánica entre narrador/a-protagonista en el primero de estos dos textos.

Completando el total de relatos (trece) se encuentran tres narraciones en tercera persona que dentro de sus características propias de omnisciencia también reflejan distinción, como es el caso del narrador omnisciente personal[4] del cuento "Coro", el cual va dejando sentencias y opiniones sobre los personajes a medida que

3 Cuentos narrados en primera persona del singular, desde una voz protagónica femenina: "Subasta", "Monstruos", "Griselda", "Nam", "Crías" y "Cristo".

4 Refiere un tipo de narración omnisciente en un tono más personal e inmiscuido en la historia. "Hay dos clases de relatos de autor: personal e impersonal, o subjetivo y objetivo. El escritor que usa el método personal no se oculta ni se quita de la historia. Expresa sus propias opiniones y sentimientos sobre el proceso y las personas involucradas. […] se siente libre de comentar sobre la acción y de hablarle al lector en su

narra. Esta técnica se intensifica en el relato "Cloro", (nótese el juego de parónimos como particularidad estética) donde es tan personal la narración que se mezcla con un 'yo' existencialista que debate pasivamente las costumbres burguesas. Este texto presenta una particularidad desafiante en su artilugio narrativo, pues, sin acudir a mudas espaciales, es como si existiesen dos niveles de lo narrado: el primero desde un tiempo sicológico de la narradora (quien en este caso sí se identifica como mujer[5]) y el segundo desde el presente que describe, donde aparece sutilmente, como de puntillas, la protagonista de la historia; tal pareciera que anda prestada en el cuento, como si en realidad narradora y personaje fuesen la misma persona, hablando de sí desde una supuesta omnisciencia:

> *Es imposible que una piense en el fin del mundo cuando está en este baño tan puro, donde las toallas, nieve calentita, son peluches perfumados con eucalipto, donde la tina parece de estreno y el espejo solo refleja superficies hermosas, inmaculadas, deslumbrantes. […] Se mira al espejo un segundo y tapa el reflejo de su cara con la mano. No debió haber hecho caso a lo del bronceado artificial. Se siente manchada, indigna del mundo que la rodea" (Ampuero, 2018, p. 107).*

En "Luto", sin embargo, la omnisciencia impersonal gana partido; este cuento constituye el cierre de una trilogía que garantiza un importante análisis: "Cristo", "Pasión" y "Luto" operan como denuncias críticas, directas e ineludibles a la religión y la Iglesia como institución hegemónica de carácter patriarcal que históricamente ha perpetrado y perpetuado violencias hacia las mujeres y cuerpos feminizados. También representa la cúspide de los abusos domésticos más atroces en todo el libro, con descripciones gráficas propias del horror realista que caracteriza toda la obra de Ampuero, aunque de igual modo es el único relato que alude a recursos de la fantasía de terror, los zombis, como mecanismo literario que reactiva el miedo femenino ante la siempre acechante amenaza masculina. Importante además mencionar que este giro no representa un simple recurso estético, sino que carga con toda una intencionalidad semántica y simbólica, pues, no olvidemos el origen de este monstruo, nacido de la mitología vudú de la cultura haitiana, cuyo fin básicamente era servir a un brujo luego de que éste reanimara al cadáver mediante oscurantismos. Justo así pasa en la trama de "Luto", donde el hermano, presunta reconstrucción del Lázaro bíblico, luego de muerto es revivido a través de los rezos de un santo amigo (tal como hace Jesús en la Biblia) para regresar a seguir perturbando las miserables vidas de sus hermanas, subyugadas por él a las más crudas violencias.

De los trece cuentos del libro, siete relatos: "Subasta", "Monstruos", "Crías", "Luto", "Pasión", "Ali" y "Persianas" son los más representativos en cuanto a tipos de violencia que analizo a través del modelo de Johan Galtung con la propuesta de tres ejes principales, del que luego se desprenden otras clasificaciones: violencia directa, estructural y cultural, donde esta última constituye el vértice superior de la pirámide, legitimando al resto. Este análisis lo desarrollo y complemento con las miradas críticas de varias autoras y autores que también trabajan el fenómeno desde diversas perspectivas, sobre todo como pedagogías patriarcales que se reproducen a todos los niveles de organización del mismo. Otro filtro para analizar los cuentos estuvo determinado por la argumentada diversidad de registros narrativos que la autora utiliza para potenciar su 'poética de la violencia', siendo uno de los juicios recurrentes que propongo en mi investigación, sustentada en un anterior estudio de Gabriel Alejandro del Castillo Yépez.

2-Lo ominoso en la doble historia del cuento

El ensayo "Tesis sobre el cuento", incluido en el libro *Formas breves* (1986), constituye uno de los aportes más influyentes a la teoría del cuento en lengua hispana. En él, Ricardo Piglia formula su tesis: "un cuento siempre cuenta dos historias" (p. 63). A partir de esa premisa, el autor propone entender el cuento como un arte de la construcción doble, donde una historia visible —la historia uno— se superpone a otra historia latente —la historia dos— que emerge a través de silencios, omisiones o fracturas narrativas como artilugios literarios. Este modelo, más que un mero recurso técnico, implica una concepción del cuento como estructura de tensión, donde el sentido no reside en lo que se dice, sino en lo que se insinúa o se omite.

Según Piglia, esta técnica de la doble historia tiene raíces diversas dentro de la tradición moderna del cuento. El autor identifica tres modos paradigmáticos: el kafkiano, el hemingwayano y el borgiano. En el

---

propia persona como yo-autor2" (Surmelian, 2001, p. 112). Desde la primera frase del cuento "Coro" se hace notar lo dicho: "Hay un tiempo para hablar y otro para hacer. Hace mucho que estas mujeres renunciaron a lo segundo" (Ampuero, 2018, p. 95).

5 "Las vacaciones en estos países tienen eso, los contrastes. Una puede desayunar zumos de frutas que se llaman de la pasión en una mesa con mantel de lino crujiente, celeste de blanco absoluto, en la terraza de una suite nítida con una cama enorme y edredones de algodón nube y mirar, lánguida, el río, ese tren que no termina" (Ampuero, 2018, p. 106).

primero, la segunda historia se construye con el enigma: algo que nunca se termina de comprender, que permanece como una pregunta sin respuesta. En Kafka, lo no dicho se manifiesta a través de lo absurdo o lo incomprensible: una distorsión de la lógica que abre un espacio de angustia metafísica. El segundo modo, propuesto y ejemplificado con la obra de Ernest Hemingway, se caracteriza por la elipsis. Piglia lo define como la historia secreta construida con lo no dicho, con lo implícito, con lo sobreentendido; se cuenta a través de los huecos (pp. 64-65). Es la llamada 'Teoría del Iceberg' (1923), donde el relato muestra solo una pequeña parte de la historia —la superficie visible— mientras el sentido profundo, la carga emocional o traumática, queda sumergida. Hemingway consideraba que:

> *Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que describe (Hemingway, 1923, p. 52).*

Este principio, que convierte la omisión en potencia narrativa, será clave para comprender el modo en que María Fernanda Ampuero construye sus relatos en *Pelea de gallos*, especialmente aquellos donde algunos tipos de violencias y traumas aparecen de manera sugerida más que explícitas; entre ellos: "Griselda", "Nam", "Crías" y "Persianas", dispuestos además uno detrás de otros como para amortiguar la crudeza del resto. La misma función ocupan "Coro" y "Cloro" hacia el final del libro luego de las gráficas violencias descritas en la tríada "Cristo", "Pasión" y "Luto".

El tercer modo que Piglia analiza es el borgiano, donde la segunda historia se configura desde lo perverso, lo especular o lo metanarrativo. Expone que Borges transforma la segunda historia en una reflexión sobre la primera:

> *La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato. Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible (Piglia, 1986, p. 66).*

Aquí la historia oculta se vuelve comentario o duplicación, desestabilizando la frontera entre ficción y realidad. A partir de estos tres modelos, Piglia plantea que la eficacia del cuento moderno radica en la articulación de esas dos capas narrativas, pues, la historia secreta se cuenta en el montaje, en las pausas, en el ritmo del relato. Así, el cuento deja de ser una mera anécdota para convertirse en una forma de conocimiento, en una máquina de leer la ausencia.

En este sentido, la narrativa de María Fernanda Ampuero se inscribe con fuerza dentro de la propuesta hemingwayana, reinterpretada desde una estética de la violencia y el trauma, aunque en algunos cuentos también se matiza la construcción borgiana, teniendo en cuenta que la autora utiliza elementos propios del terror (fantástico) para reflejar lo perverso. *Pelea de gallos* construye una serie de cuentos donde lo no dicho establece el verdadero núcleo de sentido: el horror de la violencia doméstica, la opresión de clase o la infancia vulnerada se sugieren en el intersticio entre palabras y silencios. La superficie narrativa —lo cotidiano, lo familiar, lo íntimo— encubre una segunda historia que aflora desde la fractura, la metáfora o el gesto corporal.

En cuentos como "Alí", por ejemplo, la voz narrativa expone un trasfondo de abuso sexual incestuoso, hecho que se detona con la aparición del padre de la protagonista en la historia justo cuando ésta atravesaba una crisis psicótica. De ese modo se desencadenan horrores más explícitos que hasta el momento se encontraban soterrados. Lo planteado resulta tópico recurrente en el libro manifestándose también en otros relatos como "Nam" y "Persianas", manejados de modos similares, con violencias sostenidas como secretos a gritos que no son descritas del todo. Quedan entonces en el gesto suspendido, configurándose el hueco elíptico donde la segunda historia se revela: la humillación, la pérdida de agencia, el trauma no dicho.

Por su parte, en "Pasión", la segunda historia ya no se mantiene del todo sumergida, sino que estalla, como si el iceberg se invirtiera. El relato narra la brutalidad explícita de la violencia familiar y religiosa, pero aun así la autora mantiene una distancia desde la segunda persona narrativa que potencia lo ominoso: la voz que narra no grita, apenas observa, y esa pasividad intensifica la perturbación. En todos estos ejemplos, la técnica de la elipsis se funde con el artilugio de lo ominoso que transforma lo reprimido en presencia inquietante. Sin embargo, no deja de funcionar el análisis de la técnica narrativa propuesta por Piglia, pues, en "Pasión", la madre de la protagonista la abandonó de pequeña en la puerta de casa de sus abuelos y el motivo es manejado por la autora de forma ambigua para recrear la ambivalencia de la causa del abandono. Ya bien

por bruja o prostituta, de igual forma queda claro que son estigmatizaciones sociales que se sostienen en cualquier sociedad como mecanismo de repudio y marginación hacia las mujeres.

> *(…) Tu madre se fue dejándote mocosa y flaca y desnuda. Un animalito mojado en la puerta de tus abuelos.*
> *Se fue a buscar hombres, decían ellos, decían las gentes del pueblo tapándose la boca por un lado. Usaban para hablar de ella esa palabra que luego, no mucho más tarde, fue tuya, te calzó como un traje ceñido, te contagió como una enfermedad (Ampuero, 2018, pp. 63-64).*

Es ahí donde se instaura una segunda historia no desarrollada, siendo a su vez la que sostiene de alguna forma el eje argumental. Por ende, puede entenderse la obra de Ampuero a partir de la propuesta teórica de Piglia como dispositivo ético y estético. Su escritura no solo revela la existencia de una historia oculta, sino que convierte esa ocultación en denuncia. Allí donde Hemingway buscaba la tensión emocional, Ampuero inscribe una tensión política y feminista exponiendo la violencia estructural que estriba la aparente normalidad en la que insiste la institución de la familia.

Como sostiene Piglia, un buen cuento no se agota en lo que cuenta: siempre queda un resto, algo que persiste más allá del final. Ese resto —el silencio, la huella, el eco del trauma— es el espacio donde Ampuero escribe su doble historia, y donde quien lee percibe la inquietud ominosa de lo que no puede ser dicho completamente.

El concepto de lo ominoso —*das Unheimliche*—, formulado por Sigmund Freud en 1919, resulta esencial para comprender cómo la segunda historia propuesta por Piglia puede adquirir un tono perturbador cuando lo reprimido retorna en el relato. En su ensayo "Lo ominoso", Freud define este sentimiento como aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo antiguo y familiar (p. 220). Lo ominoso no es simplemente lo extraño o lo fantástico, sino la inquietud que emerge cuando lo cotidiano se desfigura o cuando lo íntimo se convierte en amenaza. La raíz etimológica del término alemán *heimlich* (doméstico, familiar) y su contrario *unheimlich* (no familiar, siniestro) da cuenta de esta ambigüedad: lo que debía permanecer oculto en el hogar o en el inconsciente ha salido a la luz. Freud explica que lo ominoso se produce cuando lo que debía haber quedado oculto y secreto se ha manifestado (p. 224). Es decir, el efecto no proviene de un elemento ajeno a lo cotidiano, sino de la revelación de algo reprimido que retorna disfrazado. De ahí que lo ominoso sea, más que un motivo narrativo, una dinámica de sentido, un mecanismo que hace visible lo que la conciencia —o el discurso— pretendía mantener en la sombra.

Esta lógica se enlaza de manera orgánica con la concepción pigliana del cuento como forma de doble historia. En Piglia, la historia uno (visible) encubre a la historia dos (latente) percibiéndose la tensión entre ambas. En Freud, la represión oculta un contenido inconsciente que regresa bajo la forma del síntoma o la imagen perturbadora. Ambos modelos comparten una estructura de ocultamiento y revelación diferida: un relato de superficie y otro subterráneo que pugna por emerger. Por ello, puede afirmarse que la teoría de lo ominoso ofrece una dimensión psíquica y afectiva a la teoría estructural de Piglia. Lo que en Piglia es historia secreta, en Freud es contenido reprimido; lo que en uno se omite, en el otro se reprime y el efecto de sentido en ambos casos es el mismo: la inquietud. La lectura de un relato que cuenta dos historias equivale, en términos freudianos, a la experiencia de reconocer en el texto algo que nos resulta familiar y ajeno a la vez, una repetición que produce desasosiego.

Freud señala que lo ominoso suele manifestarse a través de repeticiones, duplicidades y retornos. En sus palabras, el doble es una figura que pertenece a las fases primitivas del psiquismo; representa al mismo tiempo la seguridad del alma inmortal y el anuncio de la muerte (p. 233). En la literatura, esta duplicidad se expresa en figuras especulares, reapariciones o ecos narrativos. El cuento que se refleja a sí mismo, el personaje que repite un gesto, la casa que oculta su secreto.

> *[…] el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos (Freud, 1919, p. 250).*

María Fernanda Ampuero explora con profundidad esta ambivalencia freudiana. En *Pelea de gallos*, el hogar —espacio de lo *heimlich*— se convierte en el escenario de lo *unheimlich*. Lo íntimo se transforma en peligro y la violencia late bajo la superficie de lo doméstico. La escritora subvierte el imaginario del hogar como refugio para revelar su cara siniestra. Desde esta perspectiva, la técnica de la elipsis hemingwayana que Ampuero adopta se vuelve una herramienta para generar lo ominoso. Al omitir la descripción directa del trauma, al

insinuar algunos tipos de violencia a veces sin nombrarlas desde la representación de ingenuidad de quienes protagonizan las historias, la autora activa la sensación freudiana de reconocimiento inquietante. El silencio narrativo opera como el equivalente estético del retorno de lo reprimido: lo que no se dice reaparece en la mente de quienes leen con mayor fuerza.

Por ejemplo, en "Monstruos" —relato que narra la vida de un par de gemelas cuyos padres nunca están y son cuidadas por la empleada doméstica, solo dos años mayor que ellas— la alerta ante el debido temor 'más a los vivos que a los muertos' funciona como símbolo de lo ominoso. Podría resultar una frase hecha, pero que, en el contexto afectivo del relato, se carga de violencia latente, pues, una noche las niñas descubren que el padre abusaba sexualmente de Narcisa, su cuidadora. La frase se convierte en un eco del peligro, en síntoma del terror que Narcisa ha aprendido a callar. Se percibe así en esa omisión emocional la segunda historia: la del trauma que no se nombra.

> *Narcisa siempre nos dice que hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos […] (Ampuero, 2018, p. 19).*
> *Esas vacaciones nos vino la regla. Primero a Mercedes, luego a mí. […] Nos estaba haciendo daño cuando nos dijo que ahora sí que teníamos que cuidarnos más de los vivos que de los muertos, que ahora sí que teníamos que tenerles más miedo a los vivos que a los muertos (23).*

Freud afirma que la vivencia de lo ominoso pertenece al terreno de lo familiar que ha sido reprimido y que retorna (p. 228). Esta definición podría aplicarse casi literalmente a la estructura de *Pelea de gallos*; en cada cuento, lo reprimido irrumpe desde el silencio narrativo para desestabilizar la aparente calma de lo cotidiano, representando no solo una categoría ética, sino un modo de narrar el trauma, una forma de poner en escena los diferentes tipos de violencias —sexual, simbólica, psicológica— que han sido históricamente silenciadas. De ahí que la doble historia en la escritura de Ampuero se vuelva también una doble conciencia, la de la víctima y la de quienes leen. En esa zona intermedia donde convergen la elipsis y el retorno de lo reprimido la autora construye una poética del desasosiego. El cuento se convierte, como diría Piglia, en un arte de las pausas, pero también, como diría Freud, en un síntoma, el lugar donde lo silenciado habla.

3-La estética del gore y la economía del mercado capitalista: políticas del cuerpo

En el presente acápite me propongo analizar la articulación conceptual entre violencia extrema, la lógica del mercado neoliberal y las políticas del cuerpo teniendo en cuenta sus representaciones en la obra *Pelea de gallos*. La estética del horror y lo grotesco en Ampuero operan como contranarrativa feminista y decolonial que visibiliza la violencia sistémica del capitalismo gore. Al mismo tiempo, puede ser analizada desde la noción de lo abyecto propuesta por Julia Kristeva para trazar la geografía psicosomática del horror en los cuerpos feminizados marginados.

El concepto de capitalismo gore, propuesto por Sayak Valencia, se enfoca en la intersección entre dichas violencias y las estructuras económicas neoliberales, donde el cuerpo se convierte en un territorio de explotación y control social. Valencia explica que el capitalismo contemporáneo se fundamenta en la producción y consumo de cuerpos violentados donde el horror es un motor socioeconómico que normaliza la muerte y la degradación (Valencia, 2010, p. 145). En este modelo, el crimen no es un accidente del sistema, sino parte de su lógica orgánica: el cuerpo se transforma en objeto, mercancía, y la exposición a la brutalidad se naturaliza culturalmente.

La narrativa de María Fernanda Ampuero refleja esta idea al situar la violencia en contextos cotidianos, donde la precariedad, desigualdad y opresión social configuran escenarios de horror que no solo afectan a los personajes, sino que denuncian instituciones hegemónicas de poder que reproducen la violencia. Su obra aborda el concepto del cuerpo como eje central en la experiencia de personajes marginales, cuerpos que operan como víctimas de mecanismos culturales de corte colonial, como plantea José Eduardo Serrato (2022). En sus cuentos, independientemente de que la violencia se manifieste de manera simbólica o directa, desarrollada en la historia uno o soterrada en la historia dos, se percibe la subordinación a dinámicas de dominio económico, social, político y de género, propiciando un efecto de horror sistémico que conecta con la noción de Valencia sobre la generación del miedo como parte del orden capitalista.

Para interpretar lo planteado desde un punto de vista crítico, es fundamental recurrir a la teoría del capitalismo gore propuesta por Sayak Valencia, la cual define el paisaje económico, sociopolítico, simbólico y

cultural latinoamericano afectado y reescrito por el narcotráfico y la necropolítica[6]. En ese sentido, los cuerpos son productos de intercambio y su destrucción se convierte en sí misma en mercancía.

> *Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento (Valencia, 2010, p. 14).*

El modo literario en que Ampuero opera coincide con lo propuesto: expone cuerpos fragmentados, sometidos a humillación y su escritura construye un espacio de visibilización crítica. La autora despliega el gore —la descripción de heridas, fluidos, mutilaciones y degradaciones— de igual modo como estrategia estética y ética, mostrando la materialidad del trauma y la imposición de la violencia estructural. Esto permite que quienes leen comprendan cómo la brutalidad no es un hecho aislado, sino reflejo de un sistema que la reproduce perpetuando la deshumanización. En este sentido Sayak Valencia subraya que la violencia extrema, especialmente hacia cuerpos femeninos o marginados, tiene un carácter performativo donde el horror se internaliza y se reproduce, convirtiéndose a su vez en sitios de memoria y denuncia (p. 147).

Aunque la literatura de esta autora expone directamente estas violencias, lo explícito no contradice la técnica de la doble historia propuesta por Piglia ni la lógica de la Teoría del Iceberg de Hemingway. Por el contrario, articula dos niveles simultáneos: en la superficie narrativa (historia uno) se despliega el horror visible, la escena cruda de la agresión y los cuerpos vulnerados; mientras que en la parte sumergida del iceberg (historia dos) operan, soterradas, las fuerzas que posibilitan y sostienen esa violencia: el entramado económico del capitalismo gore, la producción de cuerpos abyectos y expulsables, que analizaremos a continuación con Kristeva, y las dinámicas familiares y sociales que naturalizan el daño.

Pelea de gallos no explica pedagógicamente estas estructuras, pero las hace sentir mediante la potencia sugestiva de lo ominoso freudiano. En esta fosa subterránea se alojan las violencias infantiles, intergeneracionales y de género que los relatos solo insinúan, permitiendo que la brutalidad mostrada funcione como umbral hacia lo indecible. De este modo, la explicitación gore no sustituye la historia oculta, sino que la activa: cada fragmento corporal expuesto remite a un sistema más profundo que no se dice pero que se reconoce en la textura inquietante del texto. Así, lo grotesco y lo horroroso en Ampuero no son elementos gratuitos, sino mecanismos que, desde la doble historia, revelan críticamente cómo las dinámicas sociales y económicas afectan directamente a los cuerpos narrados. Es un recurso consciente para rechazar toda posibilidad de mitigar los daños perpetrados a los cuerpos feminizados. Esta estética entrevé la clara voluntad política en las sociedades patriarcales por invisibilizar, negar o minimizar estos crímenes.

> *—Caballeros, esto no es por vicio. Es control de calidad. Le doy un diez. Ahí la limpian bien bonito y una delicia nuestra amiguita Nancy.*
> *Debe ser hermosa porque ofrecen, de inmediato, dos mil, tres, tes quinientos. Venden a Nancy en tres quinientos. El sexo es más barato que la plata (Ampuero, 2018, p. 17).*

Por ejemplo, en el cuento "Subasta", la narradora se encuentra en un espacio donde las personas son clasificadas como prendas y tasadas económicamente; su cuerpo marginal, racializado y pobre es objetivado y reducido a su valor de cambio en un mercado gore.

La articulación de esta violencia gore en los cuentos de Ampuero encuentra su correlato teórico en el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva, quien lo define como aquello que transgrede los límites entre lo humano y lo inhumano, generando repulsión y fascinación al mismo tiempo: "Lo abyecto no es lo sucio ni lo feo en sí mismo; es lo que amenaza la identidad, la integridad y la continuidad del yo" (Kristeva, 1988, p. 4). En este sentido, lo abyecto surge de la proximidad a lo que se considera prohibido o repulsivo, y tiene un carácter político y psíquico, puesto que cuestiona normas sociales, corporales y sexuales. Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí esta, muy cerca, pero inasimilable (Kristeva, 1988, p. 1).

6 Refiero el término necropolítica siguiendo el concepto acuñado por el filósofo camerunés Achille Mbembé en 2011, en su libro homónimo; el mismo describe cómo el poder estatal y social decide quién vive y quién muere, transformando la gestión de la vida (biopolítica) en una gestión de la muerte, permitiendo la normalización de la crueldad y la violencia contra grupos marginados.

Definido por perturbar la identidad y el orden, lo abyecto no respeta límites, lugares ni reglas. Representa la complicidad, lo ambiguo, lo mixto. La manifestación más elemental y arcaica de la abyección es el asco provocado por una comida, una suciedad, un deshecho. El cadáver, por su parte, es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. La abyección, como concepto, opera en el linde de la inexistencia y de la alucinación, marcando la frontera de lo que se reprime para manifestarse luego como repugnancia (Kristeva, 1988, p. 4).

En los textos de Ampuero, lo abyecto se transforma en una estrategia activa de resistencia frente a la objetivación capitalista. En el cuento "Subasta" recién referido, la protagonista, amenazada de ser subastada y potencialmente violada, recurre a la autodegradación para repeler a sus captores y subvertir su valor de mercancía: "[…] vacío mi vientre. Como puedo, froto una pierna contra la otra, adopto la posición de una muñeca destripada" (Ampuero, 2018, p. 17). Ella se reviste intencionalmente de la forma más arcaica de abyección: la suciedad y el desecho corporal. Este acto la excluye de la lógica mercantil de la subasta, ya que los machos que gritaban y azuzaban sentían asco por las heces, la sangre y las vísceras. La respuesta de los agresores es inmediata: "¿Cuánto dan por este monstruo?" (Ampuero, 2018, p. 18). Al devenir monstruosa y abyecta, la protagonista logra sustraerse de su destino previsible como objeto de deseo/explotación.

Por el contrario, en "Luto", lo abyecto no opera como estrategia, sino por obligación brutal. La víctima se encuentra amarrada, violada y golpeada, condición impuesta por su propio hermano. Su cuerpo queda completamente expuesto: orina, defeca y se ensucia involuntariamente mientras es víctima de abuso sexual y sangrado constante. Aquí lo abyecto refleja la absoluta desposesión y la vulnerabilidad, generando un efecto de horror y repulsión que no puede ser controlado ni revertido por la protagonista. La distinción entre "Subasta" y "Luto" evidencia cómo la eficacia del acto abyecto depende de la capacidad de agencia del cuerpo, y cómo la literatura de Ampuero puede usarlo para denunciar la violencia de género desde diferentes perspectivas: resistencia o imposición, estrategia o victimización.

La articulación de lo abyecto con la narrativa de esta autora permite además poner en evidencia la intersección entre cuerpo, poder y sociedad, un eje que conecta con el análisis del capitalismo gore de Valencia. Mientras en "Subasta" la violencia se enfrenta con creatividad y astucia corporal, en "Luto" se evidencia cómo los cuerpos sometidos se convierten en sitios de exposición total, donde la represión y la brutalidad estructural se hacen visibles y remueven a quienes leen, provocando incomodidad. Así, lo abyecto deja de ser solo un recurso estético para operar como instrumento que descubre las relaciones de poder y control sobre el cuerpo.

Asimismo, la "abyección de sí" (Kristeva, 1988, p. 4) se vislumbra en relatos donde la imposibilidad de vivir dentro del sistema genera autodestrucción. En el cuento "Ali", la protagonista, una mujer monstruosamente gorda que intenta escapar de un entorno de violencia patriarcal (su padre, Don Ricardo, y luego su esposo), se clava unas tijeras en la cara: "cogió la tijera y se rajó desde el pelo hasta la quijada. Nunca habíamos visto tanta sangre. La carita de nuestra niña abierta como carne fileteada" (Ampuero, 2018, p. 89). Este intento de borrarse el rostro y el cuerpo que le han sido impuestos, y que la ligan a la vulnerabilidad, es una manifestación extrema de la abyección que busca deshacer la identidad perturbada por un orden social insostenible. Su posterior suicidio al arrojarse desde lo alto en un centro comercial remite al cadáver como el límite final de lo abyecto, marcando su existencia como una pérdida inaugural fundante de su propio ser.

> *Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que el no es otro que siendo abyecto. […] (Kristeva, 1988, p. 4).*

En *Pelea de gallos*, el cuerpo se convierte, entonces, en el sitio donde convergen la crudeza económica del capitalismo gore y la rebelión visceral de lo abyecto, transformando la repulsión de sí en una poderosa, aunque punzante arma de denuncia y supervivencia en los márgenes de un sistema voraz. La literatura, en este sentido, funciona como la sublimación que permite nombrar el abuso y, al nombrarlo, realizar una catarsis de las violencias que atraviesan los cuerpos feminizados y marginados.

4- Cartografía de las violencias: tipologías y representaciones

El pensamiento de Johan Galtung constituye uno de los aportes más influyentes para comprender la complejidad del fenómeno de la violencia en el marco de los estudios literarios y culturales y las ciencias sociales. En su ensayo fundacional *Violence, Peace, and Peace Research* (1969), propuso un modelo analítico que distingue entre tres tipos de violencia interrelacionadas: la directa, la estructural y la cultural. Este

esquema, desarrollado luego en *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución* (1998) y en *Paz por medios pacíficos: paz y conflicto, desarrollo y civilización* (2003), permite visualizar cómo los actos violentos visibles son solo la manifestación superficial de una red más profunda de inequidades y legitimaciones simbólicas. Galtung propone que la violencia opera en tres categorías interconectadas: la violencia directa (visible, como un evento), la violencia estructural (incorporada en el sistema, como un proceso) y la violencia cultural (simbólica, legitimadora).

> *La violencia cultural se define aquí como cualquier aspecto de una cultura que pueda ser utilizada para legitimar la violencia en su forma directa o estructural. La violencia simbólica introducida en una cultura no mata ni mutila como la violencia directa o utiliza la explotación como la violencia incorporada en una estructura. Sin embargo, se utiliza para legitimar ambas o una de ellas, como por ejemplo en el concepto de raza superior (Galtung, 1998, p. 147).*

Según este autor, la violencia directa es aquella que se ejerce físicamente y cuyos efectos son visibles en el cuerpo o en la vida de las personas: "cuando los seres humanos son heridos o muertos por otros, cuando el daño es intencionado y tiene un agente identificable" (Galtung, 1998, p. 15). Esta forma de violencia corresponde a la expresión inmediata del conflicto, donde el sujeto agresor y la víctima son identificables. Sin embargo, advierte que esta no puede comprenderse sin analizar sus raíces estructurales.

La violencia estructural, explica, "está incorporada en las estructuras sociales, en la desigualdad de poder y de oportunidades, en la distribución injusta de los recursos" (Galtung, 2003, p. 31). En este nivel, la violencia no se manifiesta como agresión directa, sino como un mecanismo de exclusión y opresión sistémica. Se trata de una forma invisible que impide a ciertos grupos —por género, clase, etnia o condición— desarrollar plenamente su potencial vital. Galtung enfatiza que las estructuras que impiden la satisfacción de las necesidades básicas de los seres humanos son violentas (2016, p. 153).

La tercera categoría, la violencia cultural, es la más abstracta y, según Galtung, la más persistente. Consiste en aquellos aspectos de la cultura —religión, ideología, arte, ciencia, derecho, medios de comunicación— que pueden ser utilizados para justificar o legitimar la violencia directa o estructural (Galtung, 2003, p. 34). Esta forma de violencia actúa en el plano simbólico, generando valores, creencias y representaciones que naturalizan el daño y lo hacen parecer inevitable o incluso moralmente aceptable.

De este modo, el autor propone entender estas tres violencias como partes de un triángulo dinámico donde cada vértice sostiene una categoría: la violencia directa se nutre de las condiciones estructurales, y ambas encuentran su legitimidad en la violencia cultural. En palabras del autor, "la violencia visible es como la punta de un iceberg: lo que permanece oculto, lo estructural y lo cultural, sostiene su existencia" (Galtung, 1998, p. 19). Esta metáfora —que ha devenido canónica— explica por qué las intervenciones que buscan erradicar la violencia deben apuntar más allá del síntoma visible, hacia los sistemas de valores y las desigualdades que la perpetúan.

Es pertinente notar que esta metáfora del iceberg utilizada por Galtung para explicar la relación entre violencia directa, estructural y cultural guarda una resonancia productiva —aunque no idéntica— con la teoría del iceberg de Hemingway aplicada a la doble historia del cuento. Mientras Hemingway describe una técnica narrativa donde la superficie textual revela apenas una fracción de la significación profunda, Galtung emplea la misma imagen para explicar cómo la violencia visible se sostiene en sistemas ocultos de legitimación y desigualdad. Ambas perspectivas coinciden en un principio común: lo esencial opera en el subsuelo. Así, en la narrativa de Ampuero, la violencia explícita que irrumpe en la historia uno encuentra su correlato analítico en ese fondo estructural y cultural que Galtung sitúa bajo la superficie; un fondo que, en términos literarios, es la historia dos no enunciada. La convergencia entre ambas metáforas permite comprender que la obra de Ampuero funciona en tanto representación estética como diagnóstico de raíces invisibilizadas de la violencia.

La comprensión de la violencia en sus diversas dimensiones ha sido enriquecida por pensadores de distintos campos que, desde perspectivas divergentes, coinciden en concebirla como una estructura de poder antes que como un acto individual. Los aportes de René Girard, Kate Millett, Hannah Arendt y Bolívar Echeverría resultan de interés para delinear las formas en que se articula con el deseo, el género, la autoridad y la economía simbólica de la modernidad, dimensiones todas que emergen con particular fuerza en la narrativa de María Fernanda Ampuero.

En *La violencia y lo sagrado* (2003), René Girard propone que la violencia es un mecanismo constitutivo de la cultura, en tanto surge de la imitación del deseo —"no deseamos objetos, sino el deseo del otro" (p.

52)—. Este deseo mimético genera rivalidad, competencia y, finalmente, violencia. La sociedad, para contener ese ciclo, produce un mecanismo sacrificial mediante el cual canaliza la violencia colectiva hacia una víctima expiatoria. Girard explica que "la víctima es inocente, pero su sacrificio asegura la cohesión del grupo" (p. 83). Un ejemplo claro de este planteamiento lo encontramos en el cuento "Ali", donde una madre escoge mantener la reputación familiar antes que la integridad física y emocional de su hija, violentada sexualmente por su propio padre. Este modelo permite leer la violencia no como anomalía, sino como dispositivo de regulación social, donde el sacrificio opera como restaurador de un orden simbólico amenazado. En clave feminista, la figura de la víctima sacrificial puede ser reinterpretada como el lugar que ocupa la mujer dentro de las estructuras patriarcales de dominación: el cuerpo femenino se convierte en territorio de expiación, portador del mal o del desorden social. En este sentido, el pensamiento de Girard dialoga críticamente con el de Kate Millett, quien politiza esa violencia al situarla en la raíz de las relaciones de género.

En *Política sexual* (1995), Kate Millett define el patriarcado como "el sistema político más antiguo y universal" (p. 35), cuya función es garantizar el dominio masculino sobre las mujeres a través de mecanismos de control sexual, psicológico y simbólico. Para Millett, el poder patriarcal no se limita a la coerción física, sino que se infiltra en las formas culturales de representación y legitimación: la ideología patriarcal se inscribe en la literatura, el arte y el lenguaje como una gramática de la subordinación (Millet, 1995, p. 54). Bajo esta definición rijo mi análisis del libro *Pelea de gallos*, desde una perspectiva crítica feminista. En esta línea, la autora desvela la dimensión política del erotismo y de la violencia sexual, mostrando cómo la dominación masculina se sostiene sobre un relato cultural que naturaliza la agresión como forma de deseo y autoridad. Este enfoque resulta crucial para abordar la violencia en mi objeto de estudio, donde la agresión no solo se manifiesta en el cuerpo de las mujeres, sino que también se reproduce en el lenguaje, en la voz narrativa y en la transmisión intergeneracional del trauma.

En *Sobre la violencia* (2006), Hannah Arendt distingue poder y violencia: "el poder corresponde a la capacidad humana de actuar en conjunto; la violencia, en cambio, es por naturaleza instrumental" (p. 48). Para Arendt, la violencia surge cuando el poder se erosiona y, por tanto, se convierte en un sustituto de la autoridad. En su célebre análisis de *Eichmann en Jerusalén* (Arendt, 1963), introdujo el concepto de banalidad del mal, entendido como la capacidad de los individuos de cometer atrocidades no por maldad consciente, sino por obediencia, automatismo o falta de reflexión moral: "lo más terrible del mal es que puede no tener profundidad, ni demonismo, ni intención" (1963, p. 287). Desde esta perspectiva, la violencia cotidiana —como la que se despliega en los entornos familiares o domésticos— puede entenderse como una banalización del daño, donde la repetición de gestos violentos pierde su carácter de excepción y se vuelve hábito. Arendt ofrece así un marco ético y filosófico que ayuda a pensar la violencia doméstica y patriarcal como una forma de obediencia cultural, una violencia normalizada por la costumbre y la indiferencia social.

Por su parte, Bolívar Echeverría, en *La modernidad de lo barroco* (1998) y en sus ensayos sobre cultura y capital, plantea que la violencia no solo destruye, sino que organiza la vida moderna. Para el autor, "la modernidad capitalista se sostiene en una violencia estructural que impone un modo de existencia: el de la productividad, la acumulación y la exclusión" (p. 74). Esta violencia no siempre se manifiesta como agresión física, sino como una coacción simbólica y económica que modela los comportamientos y define las subjetividades. Reconoce, sin embargo, una resistencia particularmente visible en las expresiones culturales latinoamericanas, donde lo "barroco" encarna una forma de subversión simbólica ante la racionalidad violenta del capital. Desde esta perspectiva, la literatura de Ampuero puede leerse como una insurrección de lo barroco, en tanto estetiza el exceso, la herida y la abyección como estrategias frente a la violencia estructural del patriarcado y del sistema neoliberal.

La convergencia de estos criterios permite iluminar con nitidez las violencias denunciadas en *Pelea de gallos*. Desde Girard, la narrativa revela la persistencia de la víctima expiatoria en la figura femenina, depositaria del desorden social y sacrificada para restaurar una falsa armonía familiar o comunitaria. Millett permite politizar ese sacrificio al situarlo en el corazón del patriarcado, lo cual se vuelve visible en la obra a través de cuerpos y subjetividades marcadas por un deseo violento que el lenguaje y la tradición cultural legitiman. A la luz de la teoría de Arendt, dicha violencia alcanza un carácter cotidiano y banalizado: los cuentos exhiben gestos que se repiten sin cuestionamiento, actos que ya no requieren intención para producir daño porque forman parte de la obediencia inconsciente a un orden doméstico autoritario. Finalmente, la lectura de Echeverría permite comprender cómo los relatos inscriben esa violencia en la modernidad capitalista latinoamericana, haciendo del exceso —del barroquismo de lo abyecto— una forma de resistencia estética frente a las coacciones simbólicas

y económicas que configuran la vida de sus personajes. Así, articulo y tensiono desde una perspectiva crítica feminista las lógicas de autoridad patriarcal y de modernidad capitalista en un mismo territorio narrativo, donde la violencia no solo es denunciada, sino que se desmonta en sus engranajes culturales.

Rita Laura Segato sostiene que la violencia patriarcal no puede comprenderse como un fenómeno individual ni excepcional, sino como una estructura social que organiza el poder y el género en la cultura. En *Las estructuras elementales de la violencia*, afirma que "el cuerpo femenino se ha convertido en el territorio de un mensaje" (Segato, 2003, p. 35), subrayando que la violencia sobre las mujeres actúa como un dispositivo que comunica un modo de reafirmar jerarquías y disciplinar cuerpos. La autora denomina a este proceso una "pedagogía de la crueldad", entendiendo "el aprendizaje de la violencia como lenguaje, como modo de producir obediencia y dominio" (p. 42).

Desde esta perspectiva, la violencia no se reduce al daño físico o a la agresión puntual, sino que constituye un sistema de sentido. Segato señala que "cada acto violento, incluso el más íntimo, remite a un código colectivo que traduce la autoridad masculina en ley social" (p. 44). Este planteamiento desplaza la atención desde la escena de la violencia hacia las estructuras que la sostienen y legitiman. En otras palabras, la violencia patriarcal no tiene su origen en la desviación individual, sino en la reproducción cultural de las desigualdades.

Para Segato, la función de la violencia no es aniquilar, sino exhibir el poder. El mandato de masculinidad se alimenta de la exposición del cuerpo femenino como trofeo o superficie de castigo. La violencia se convierte así en un espectáculo público —incluso cuando ocurre en el ámbito privado— y en un instrumento pedagógico que enseña a las personas sus lugares en el orden jerárquico. La autora distingue entre distintas dimensiones de la violencia —estructural, simbólica y doméstica— pero aclara que estas no deben entenderse como compartimentos estancados, sino como niveles interdependientes de una misma matriz social. Así, "la violencia de género es la célula pedagógica de todas las violencias" (Segato, 2003, p. 51), una frase que condensa su tesis principal: el patriarcado funciona como modelo originario de todas las formas de dominación, desde la esclavitud hasta el colonialismo y el capitalismo contemporáneo.

El pensamiento de Segato ofrece un marco que permite leer la violencia no solo como acontecimiento, sino como una estructura epistemológica que organiza sentidos, cuerpos y jerarquías. *Pelea de gallos* encarna esa lógica al exponer cómo los discursos del daño se producen y circulan en el espacio doméstico, inscribiéndose en los cuerpos femeninos como marcas de un mensaje colectivo. En sus cuentos, la pedagogía de la crueldad se despliega como un lenguaje que ordena posiciones y normaliza la agresión, pero también como un territorio donde la literatura puede intervenir para desmantelar esos códigos. Así, la obra no solo representa la violencia hacia las mujeres, sino que la revela en su funcionamiento y abre un espacio crítico para pensarla y resistirla.

Discusión

5- El núcleo familiar como dispositivo perpetuador de la violencia

La literatura especializada que reviso en este apartado coincide en entender a la familia como el primer dispositivo estructural donde se aprende, ejerce y normaliza la violencia. Si bien es cierto que ésta se engloba dentro de las categorías discutidas en los acápites anteriores, resulta interesante analizar sus particularidades fijando su génesis en la institución de la familia como causa (de origen) y consecuencia (perpetuación), perspectiva que dialoga directamente con *Pelea de gallos*, cuya galería de cuentos expone al entramado doméstico como el origen de la herida, del trauma y de la transmisión intergeneracional del daño.

El artículo "Violencia familiar desde una perspectiva sistémica", de las autoras María E. Montt, Fresia Ulloa y Graciela Rojas resulta particularmente importante por el enfoque sintético y práctico que articula para explicar las causas y factores que operan en la perpetración de la violencia intrafamiliar desde una perspectiva clínica. Sostienen que la violencia doméstica funciona como un mecanismo homeostático[7], destinado a mantener el equilibrio interno del sistema familiar, el cual se encuentra intervenido por el medio externo (sociedad): "La violencia que surge dentro de la familia es el resultado no sólo de una disfunción grave del sistema en el que se produce, sino también del sistema institucional y social que lo rodea" (Montt *et al*., p. 60). Asimismo, brindan una denominación para el término abuso en este contexto, planteando que se entiende como: "[…] toda conducta que, por acción u omisión ocasiona daño físico y/o psicológico a otro miembro de la familia" (Montt

7 La homeostasis es el mecanismo biológico mediante el cual los organismos vivos mantienen el equilibrio de su medio interno a pesar de las variaciones del medio externo. Las autoras en su artículo utilizan el término como metáfora extrapolada al sistema que conforma el núcleo familiar como medio interno y su relación con la sociedad.

et al., p. 57); donde se evidencia una relación insoslayable con el concepto de violencia directa propuesto por Galtung, pero en este caso delimitado a analizar su impacto en el marco de lo íntimo. Dichas autoras sentencian que las formas más comunes de violencia doméstica desde tiempos remotos son el abuso hacia las mujeres y las infancias como miembros más vulnerables. Esta idea es clave para leer cuentos como "Crías" u "Otra", donde el ejercicio del poder masculino no es un caso aislado, sino el modo habitual de organización afectiva y jerárquica en el entramado social.

Coinciden además con los planteamientos que he estado abordando anteriormente al manifestar que las causas de dichas violencias tienen orígenes multidimensionales, con factores que operan desde la transmisión intergeneracional del abuso, estereotipos en los roles de géneros, aprendizajes de las formas para resolución de conflictos, el nivel socioeconómico y las normas sociales, así como factores de personalidad tales como depresión y los modos de vínculos (Montt *et al*., p. 57). En relación a esto, exponen una serie de teorías de la violencia como el Enfoque Biológico, donde plantean que se ha intentado demostrar una relación entre la conducta violenta y factores genéticos y hormonales, pero sin resultados concluyentes. También referencian el Modelo Psicopatológico; en este la violencia se explica a través de trastornos esquizofrénicos y desórdenes de personalidad asociados a fanatismos y dependencias emocionales. Por otra parte, abordan el Modelo de Aprendizaje Social, el cual plantea que la transmisión intergeneracional de la violencia como conducta aprendida es a partir de modelos parentales. Este último se relaciona directamente con la última de las teorías, el Modelo Sistémico y la de Agresión-Frustración, donde se describe que cuando las personas sienten sus mentes bloqueadas tienden a la violencia como salida. De modo general, en el libro que analizo todos estos mecanismos se interrelacionan formando parte del acervo cultural que se hereda en la sociedad. "Tras el comportamiento abusivo, se esconde siempre un sistema ideológico que permite al que comete los abusos justificarse y mistificar el maltrato frente a sus víctimas" (Montt *et al*., p. 60). Desde esta afirmación puede leerse que el cuerpo perpetrado de las mujeres representa la herencia de un sistema patriarcal que opera como linaje. Ampuero muestra cómo niñas y adolescentes aprenden a habitar un mundo donde la crueldad es esperada, anunciada y normalizada, exactamente como describe el Modelo Sistémico.

Por su parte, el artículo de Juan Manuel Moreno Manso muestra una revisión sobre los diversos modelos explicativos del maltrato infantil, desde los más tradicionales hasta los más modernos[8] y controversiales, permitiendo una lectura granular de cómo Ampuero representa la infancia como laboratorio de la violencia. Su perspectiva concuerda con lo abordado por Montt *et al*. enfatizando la importancia del aprendizaje social cuando señala que observar violencia en la infancia aumenta la probabilidad de reproducirla (Manso, 2006, p. 274).

Finalmente, el texto de Rodríguez-Nieto sitúa la violencia doméstica dentro del marco legal específico de Ecuador. Allí se subraya que el Estado reconoce la violencia intrafamiliar como un problema estructural y persistente, destacando que la violencia contra la mujer y los miembros del núcleo familiar constituye una vulneración de derechos de carácter sistemático. Además, plantea que "La violencia intrafamiliar puede ser un tema tabú dentro de la sociedad ecuatoriana, puesto que la cultura afincada cree que este ambiente de maltrato es algo normal, debido a que comúnmente esta violencia es ejercida dentro de un rol de poder" (Rodríguez-Nieto, 2022, p. 937). Esta perspectiva permite contextualizar la obra de Ampuero en su geografía de origen; aunque sus cuentos poseen un carácter cosmopolita, retratan escenas que críticas como Ana Silvia Cervantes (2023, pp. 138-139), por ejemplo, han situado dentro de los modelos familiares ecuatorianos contemporáneos, marcados por altos índices de violencia doméstica, feminicidios y abuso infantil: "Llama la atención que un número considerable de familias no son capaces de crear o mantener un ambiente seguro debido a la violencia familiar que incluye agresiones físicas, sexuales o psicológicas entre o contra miembros de la familia" (Rodríguez-Nieto, 2022, p. 935). Cuentos como "Ali" o "Pasión" resultan particularmente afines a este marco, pues dramatizan la insuficiencia de las medidas legales, la impunidad del agresor y el abandono institucional que el artículo identifica como parte del problema estructural.

En *Pelea de gallos*, María Fernanda Ampuero articula recursos literarios que dialogan directamente con los marcos teóricos aquí revisados. Su escritura expone la materialidad del daño como una estructura social y no como excepción; los cuerpos femeninos en su narrativa son territorios donde se imprimen las formas visibles

8 En el artículo (referenciado en la lista de obras citadas), Juan Manuel Moreno Manso revisa desde una perspectiva crítica los modelos explicativos del maltrato infantil, partiendo desde los Modelos tradicionales, los que denomina Modelos de primera generación y los de segunda generación hasta llegar a los Modelos explicativos de abandono físico o negligencia infantil y los que abordan el abandono emocional. Estos subtítulos que ha utilizado engloban dentro de sí varias teorías interdisciplinarias a partir de varios autores.

e invisibles de la violencia que sostienen el orden patriarcal. La autora subvierte el silencio al transformar la experiencia del dolor en lenguaje, y ese gesto configura una autoría que opera simultáneamente como testimonio y como desobediencia estética. Así, su obra puede entenderse como una cartografía literaria de la violencia contemporánea, donde confluyen las lógicas del poder, el deseo y el cuerpo en tensión con los discursos que las legitiman. El libro en cuestión no solo representa la herida, sino que la traduce en acto político y simbólico, cuestionando los cimientos culturales de la dominación y abriendo un espacio narrativo para pensar la experiencia femenina desde la agencia y la memoria. En este sentido, convierte la violencia en un lenguaje crítico que desarticula su propia estructura, creando una forma de resistencia.

Conclusiones

El análisis de Pelea de gallos me permite sostener que la potencia crítica en la narrativa de María Fernanda Ampuero reside tanto en las violencias que representa como en los procedimientos estéticos con que las expone. En este sentido, las técnicas narrativas, las representaciones gore y abyectas, y las pedagogías de la violencia convergen en una escritura que cuestiona la legitimidad del orden patriarcal y sus mecanismos de reproducción.

En primer lugar, la articulación entre la doble historia de Ricardo Piglia y lo ominoso de Sigmund Freud permite comprender cómo Ampuero convierte los silencios, las elipsis y las fracturas narrativas en dispositivos de revelación del trauma. La violencia no siempre irrumpe mediante su representación explícita, también se manifiesta en aquello que permanece oculto y retorna para desestabilizar la aparente normalidad de lo cotidiano. Así, el hogar, tradicionalmente asociado al refugio y la protección, deviene en espacio inquietante donde lo familiar revela su dimensión siniestra. La eficacia de estos recursos radica en que el silencio no encubre el daño, sino que hace perceptible su persistencia y compromete a quien lee con aquello que el relato apenas insinúa.

En segundo lugar, las estéticas del gore y lo abyecto, leídas desde las políticas del cuerpo, permiten reconocer que la crudeza de las representaciones de Ampuero no constituye un exceso gratuito ni una búsqueda de impacto desvinculada de su dimensión política. En diálogo con Sayak Valencia y Julia Kristeva, el cuerpo aparece como territorio de explotación, disciplinamiento y desposesión, pero también como espacio desde el cual pueden articularse estrategias precarias de resistencia. La contraposición entre la abyección asumida como recurso de supervivencia en “Subasta” y la exposición impuesta en “Luto” evidencia que las posibilidades de agencia no son equivalentes frente a la violencia. El horror corporal adquiere, por tanto, una función crítica: impide atenuar el daño y expone las estructuras que convierten determinados cuerpos en objetos disponibles para el abuso, la degradación y la exclusión.

Finalmente, la articulación de los aportes de Johan Galtung, Rita Segato, Kate Millett, Hannah Arendt y el resto de marcos teóricos abordados, permite comprender la violencia representada en Pelea de gallos como un sistema de relaciones que excede la agresión individual. La familia constituye uno de sus principales espacios de aprendizaje y reproducción: allí se naturalizan el castigo, la obediencia, el silenciamiento y la subordinación. Estas pedagogías patriarcales no solo lesionan los cuerpos y las subjetividades, sino que transmiten modelos de relación que perpetúan el daño entre generaciones, sostenidos por discursos culturales que lo justifican y normalizan. Ampuero desmonta así la supuesta excepcionalidad de la violencia doméstica y revela su continuidad con estructuras sociales más amplias, sin eximir de responsabilidad a quienes la ejercen, encubren o reproducen.

En conjunto, Pelea de gallos configura una poética de la violencia en la que estética y ética resultan inseparables. La escritura de Ampuero no se limita a representar cuerpos vulnerados: expone los mecanismos que producen su vulnerabilidad y cuestiona los discursos que legitiman el daño. En esa operación, la literatura adquiere una dimensión política que transforma el silencio en revelación, el horror en denuncia y la experiencia de la violencia en una posibilidad crítica de interrogar el orden patriarcal.

Referencias Bibliográficas

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (2.ª ed.). Edinburgh University Press.

Amaro, L., & Bustamante, F. (2025). *No somos boom.* Fondo de Cultura Económica.

Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos.* Páginas de Espuma.

Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.

Ampuero, M. F. (2024). *Visceral*. Páginas de Espuma.

Arendt, H. (1963). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal*. Viking Press.

Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Taurus.

Berenguer, C., et al. (1990). *Escribir en los bordes: Congreso nacional de escrituras feministas latinoamericanas 1987*. Cuarto Propio.

Del Castillo, A. (2024). *Hacia una poética de la violencia en cinco cuentos de Pelea de gallos, de María Fernanda Ampuero* [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador].

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Fondo de Cultura Económica.

Ferré, R. (1984). La cocina de la escritura. En *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 137–154). Ediciones Huracán.

Freud, S. (1993). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. 17, pp. 215–251). Amorrortu Editores.

Galtung, J. (1969). Violence, peace, and peace research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191.

Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R*. Icaria.

Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos*. Editorial Popular.

Galtung, J. (2016). La violencia cultural, estructural y directa. *Revista Internacional de Paz*, 12(1), 45–67.

Girard, R. (2003). *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama.

Hemingway, E. (2015). *Muerte en la tarde (L. Aguado, Trad.)*. Titivillus. (Trabajo original publicado en 1932).

Kristeva, J. (1988). *Poderes del horror: Un ensayo sobre la abyección*. Siglo XXI Editores.

Manso, J. M. (2006). Revisión de los principales modelos teóricos explicativos del maltrato infantil. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 11(2), 271–292.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.

Millett, K. (1995). *Política sexual*. Ediciones Paidós.

Montt, E., et al. (1993). Violencia familiar desde una perspectiva sistémica. *Psiquiatría*, 10, 57–61.

Ostrov, A. (2008). *El género al bies: Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Alcón Editora.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*. Tusquets Editores.

Rodríguez-Nieto, R. E. (2022). *Violencia intrafamiliar y medidas de protección: Un análisis teórico y legislativo del régimen jurídico ecuatoriano* [Trabajo de investigación de maestría, Universidad Católica de Cuenca].

Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.

Sousa, A. R. (2023). La economía del cuento: El caso de María Fernanda Ampuero. *CECIL. Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 9, 1–17.

Surmelian, L. (2001). Autor. Narrador. El punto de vista espacial. En *Los desafíos de la ficción* (pp. 101–190). Casa Editorial Abril; Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Conflicto de intereses

La autora declara no tener ningún conflicto de intereses.

Declaración de responsabilidad de autoría

La autora del manuscrito señalado, DECLARA que ha contribuido directamente a su contenido intelectual, así como a la génesis y análisis de sus datos. Además, ha cumplido los requisitos éticos de la publicación mencionada, habiendo consultado la Declaración de Ética y mala praxis en la publicación.

Lisbeth Lima Hechavarría: Proceso de revisión de literatura y redacción del artículo.