

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**



Una tierra que sepa mi nombre. Escritoras contemporáneas de ficción en el campo literario peruano: los casos de Julia Wong y Claudia Salazar

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Sociología presentado por:

Sánchez Domínguez, Ariana Gabriela

Asesora:

Muñoz Cabrejo, Fanni Genoveva

Lima, 2022



# PUCP

Sistema  
de Bibliotecas

## Anexo N°3: Modelo de Informe de Similitud

Este informe deberá estar firmado por el profesor responsable de la asesoría y deberá estar acompañado por el reporte TURNITIN respectivo.

### Informe de Similitud

Yo, .....Fanni Muñoz Cabrejo, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia

Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado

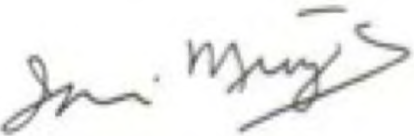
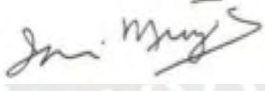
Una tierra que sepa mi nombre. Escritoras contemporáneas de ficción en el campo literario peruano: los casos de Julia Wong y Claudia Salazar

del/de la autora Ariana Gabriela Sánchez Domínguez

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%.%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **16/01/2023**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 16 de enero de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Paterno Materno, Nombre1 Nombre 2 ..... Fanni Muñoz Cabrejo	
DNI; 06409020	Firma
 ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-1180-7606">0000-0002-1180-7606</a>	

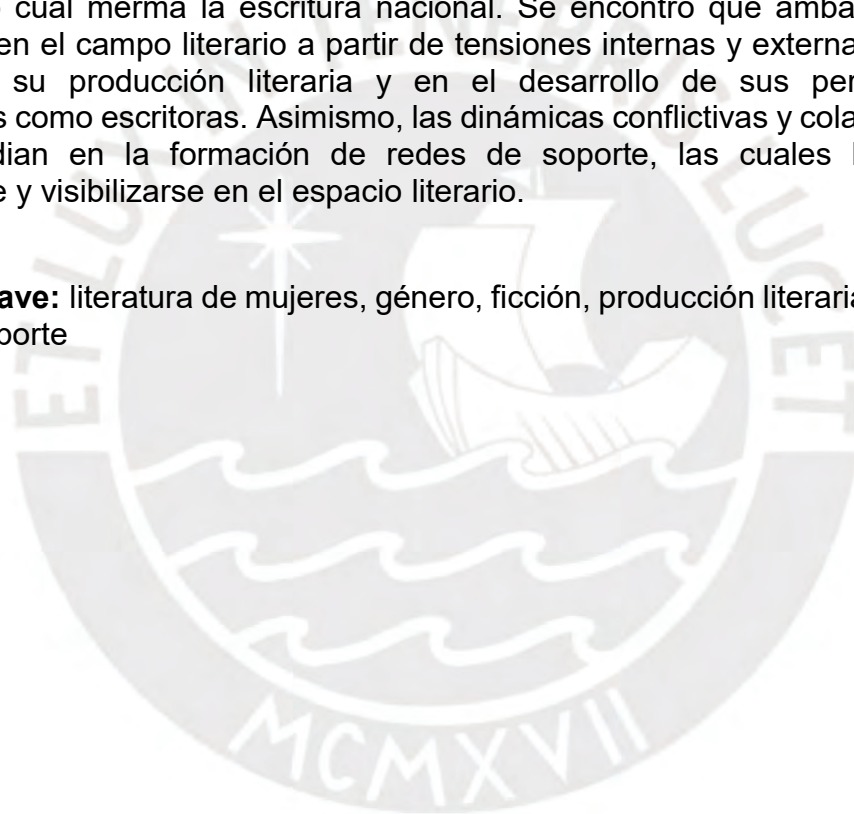
Pero la mujer, ay, siguió escribiendo.



## Resumen

La presente investigación busca comprender la manera en que las escritoras de ficción se construyen en el campo de producción literaria en el Perú de los últimos cinco años. Mediante una metodología cualitativa con enfoque de caso, se estudia la situación del mercado editorial y se analizan las experiencias de las escritoras que se desarrollan en él. Para ello, se tomaron como casos de estudio a las autoras de ficción Julia Wong y Claudia Salazar. Se propone que el desarrollo de las escritoras está influenciado por la incertidumbre del campo peruano de ficción, el cual se caracteriza por mantener reglas hegemónicas masculinas que entran en conflicto con las demandas por lógicas de mayor equidad de género. A su vez, el campo también se ve problematizado por el predominio de una lógica neoliberal en la producción y venta de libros, lo cual merma la escritura nacional. Se encontró que ambas autoras se construyen en el campo literario a partir de tensiones internas y externas, las cuales median en su producción literaria y en el desarrollo de sus percepciones y aspiraciones como escritoras. Asimismo, las dinámicas conflictivas y colaborativas del campo median en la formación de redes de soporte, las cuales las permiten posicionarse y visibilizarse en el espacio literario.

**Palabras clave:** literatura de mujeres, género, ficción, producción literaria, mediación, redes de soporte



## **Agradecimientos**

Agradezco a las mujeres que leí y las que no pude leer. Todas han marcado mi vida.

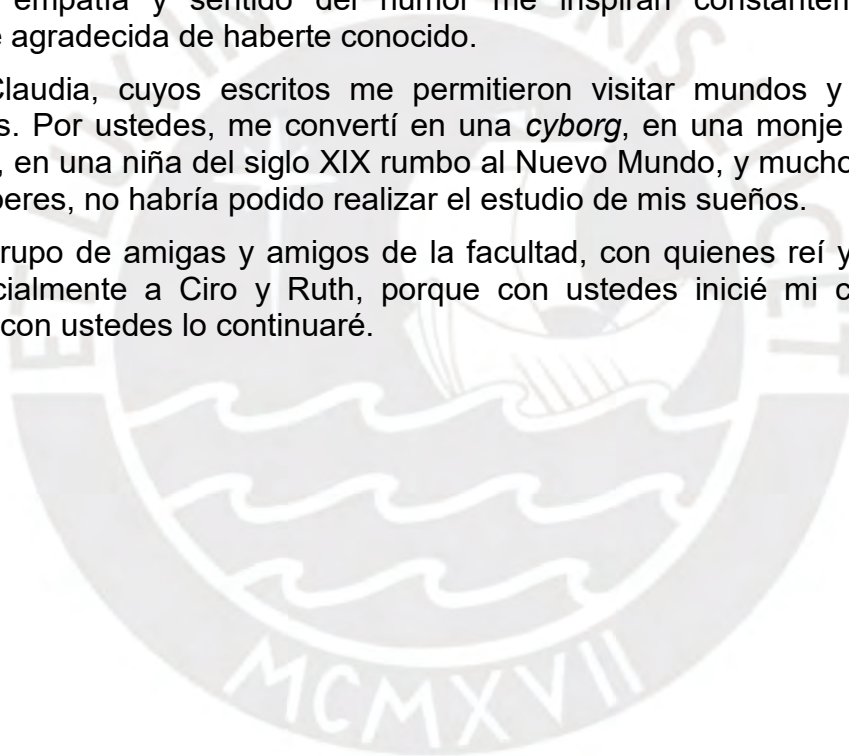
A mi familia, especialmente mi mamá y mi mamita Carmela, quienes me compartieron su amor por los libros desde que tengo memoria y me permitieron siempre la libertad de leer a mi gusto. Mamita, los últimos tres libros que me dejaste antes de partir seguirán por siempre en mi corazón.

A mis profesores de colegio, Ericka, Bruno y Miguel. Ustedes alimentaron mi cerebro de muchacha con libros tan extracurriculares como esenciales. Me invitaron a probar una porción de sus bibliotecas y marcaron mi bella relación con la literatura.

A mis profesores de universidad, Camilo y Fanni. Camilo, un solo curso tuyo me hizo enamorarme de la sociología. Fanni, has sido para mí una mentora y amiga. Tu inteligencia, empatía y sentido del humor me inspiran constantemente. Estoy eternamente agradecida de haberte conocido.

A Julia y Claudia, cuyos escritos me permitieron visitar mundos y vidas antes inimaginadas. Por ustedes, me convertí en una *cyborg*, en una monje budhista, en Franz Kafka, en una niña del siglo XIX rumbo al Nuevo Mundo, y mucho más. Sin su tiempo y saberes, no habría podido realizar el estudio de mis sueños.

A mi bello grupo de amigas y amigos de la facultad, con quienes reí y aprendí por años. Especialmente a Ciro y Ruth, porque con ustedes inicié mi camino en la sociología y con ustedes lo continuaré.



## Índice de contenidos

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo I: Diseño de investigación</b> .....	<b>4</b>
1.1. Justificación .....	4
1.2. Planteamiento del problema de investigación.....	6
1.3. Preguntas de investigación .....	18
1.4. Hipótesis .....	19
<b>Capítulo II: Marcos referenciales</b> .....	<b>20</b>
2.1. Balance bibliográfico.....	20
<i>La relación entre sociología y literatura</i> .....	20
<i>El canon literario: un campo de dominación</i> .....	23
<i>La escritura como apropiación y la apropiación de la escritura</i> .....	26
2.2. Marco teórico .....	28
<i>Género y literatura de mujeres</i> .....	30
<i>Sociología y literatura</i> .....	34
2.3. Metodología .....	38
<b>Capítulo III: Prometeas. Las mujeres en la historia del campo de ficción en Perú</b> .....	<b>44</b>
3.1. Libertad, exilio y olvido: la primera generación de escritoras ilustradas .....	44
3.2. Cuando despertó, las mujeres todavía estaban allí: mujeres del siglo XX y el nuevo milenio .....	48
<b>Capítulo IV: ¡Precaución! Escritoras en construcción</b> .....	<b>54</b>
4.1. Conocemos a las escritoras y sus obras .....	54
<i>Julia</i> .....	54
<i>Claudia</i> .....	59
4.2. Tensiones con el campo literario peruano .....	64
<i>Todos los caminos te alejan de Roma: conflictos en el campo y emigración</i> .....	64
<i>Creé una tierra que sepa mi nombre: formación de redes de soporte entre colegas y otros capitales culturales</i> .....	68
4.3. Tensiones internas: de autopercepciones a aspiraciones .....	72
<b>Capítulo V: Perú, un ecosistema literario imperfecto</b> .....	<b>77</b>
5.1. Un fantasma recorre Latinoamérica, el fantasma del libro: situación comparativa del libro en la región .....	77

**Índice de contenidos**

5.2.	Detrás de la magia de los libros, el campo de la producción literaria .....	82
	<i>La industria editorial peruana en el siglo XX</i> .....	82
	<i>En la encrucijada de la producción literaria de hoy: el caso de Borrador Editores</i> .....	88
5.3.	La otra constelación: el campo de la recepción literaria .....	93
	<i>Entre la desnutrición lectora y los supermercados literarios: el caso de la librería</i> <i>Escena Libre</i> .....	93
	<i>Escribir desde el contra-canon: el caso del portal Las Críticas</i> .....	96
	<b>Conclusiones</b> .....	<b>100</b>
	<b>Bibliografía</b> .....	<b>106</b>
	<b>Anexos</b> .....	<b>116</b>



## Índice de tablas

Tabla 1: Relación de entrevistas .....	42
Tabla 2. Tipología editorial .....	89





## Índice de figuras

Figura 1: Perú. Títulos con registro de ISBN según departamento, 2019 .....	9
Figura 2: Hispanoamérica. Títulos con registro de ISBN por cada diez mil habitantes, 2019 .....	10
Figura 3: Ilustración del marco analítico .....	29
Figura 4: Portada del poemario <i>Historia de una gorda</i> , 1994 .....	56
Figura 5: Portada de la novela <i>La sangre de la aurora</i> , 2013.....	61
Figura 6: Procesos de construcción de las escritoras, parte I .....	67
Figura 7: Procesos de construcción de las escritoras, parte II .....	71
Figura 8: Procesos de construcción de las escritoras, parte III .....	75
Figura 9: España y Latinoamérica. Comparación entre registros de ISBN y población, 2019 .....	78
Figura 10: Perú. Seis portadas de Populibros, 1960 - 1965 .....	84
Figura 11: Perú. Producción de libros, 1950 - 1998 .....	87
Figura 12: Procesos de construcción de las escritoras, parte IV.....	92



## Introducción

Para los escritores enamorados, las mujeres ocupan tradicionalmente los roles de musas o heroínas trágicas. Sin embargo, la pluma de estas mujeres carga otra tinta: una que desafía el silencio y el anonimato, la represión y el olvido. Estas luchas se han abierto camino en la literatura y han marcado las transformaciones del campo literario y social, donde los logros en equidad de género todavía coexisten con lógicas de hegemonía masculina. En Perú, por ejemplo, las brechas de género referidas a la propiedad intelectual literaria se redujeron en más de la mitad en los últimos 20 años. Sin embargo, para el 2018, los hombres todavía registraban un 20% más de obras literarias que las mujeres (Madrid Villacorta, 2019). En este contexto, estudiamos a las escritoras y cómo exploran un género poco frecuentado por ellas, especialmente en Perú: la ficción.

Investigaciones de este tipo son poco frecuentes en el campo de la sociología, el cual dejó de lado el estudio de la literatura décadas atrás (salvo algunos importantes, aunque aislados, aportes). Además, el resto de las disciplinas que sí continuaron estudiando el fenómeno literario de mujeres (como la sociocrítica y la crítica literaria feminista), se enfocan casi exclusivamente en las poetisas y no las narradoras. Por ello, la presente investigación busca entender, desde una perspectiva sociológica, la manera en que las escritoras de ficción se construyen en el campo peruano de la producción literaria. A su vez, ello implica comprender tres cuestiones particulares: las características del campo de producción en el país, la manera en que las autoras emplean el diálogo con su público y cómo usan sus redes de soporte como elementos para la producción de sus obras.

Para ello, empleamos dos ejes analíticos: primero, el enfoque de género desde una mirada que concilia el análisis de estructuras de poder y la agencia de las sujetas (Scott, 1996; Butler, 2002). De esta manera, reconocemos los engranajes hegemónicos de la jerarquización sexual de dominación, pero sin dejar de lado a la mujer misma, cuya agencia y subjetividad son olvidadas en algunas interpretaciones estructuralistas del género. Segundo, aplicamos el enfoque sociológico a la literatura desde una mirada relacional de Pierre Bourdieu (1995) e interaccionista de Howard Becker (2008). Ello permite que los procesos de producción literaria sean

interpretados como competitivos y colaborativos a la vez, reconociendo tanto las relaciones de dominación como la la división cooperativa de trabajo.

En cuanto a la metodología empleada, el presente estudio es de carácter cualitativo con enfoque de caso, lo que significa que el conocimiento se generó inductivamente a partir de la organización de las voces y experiencias de las escritoras en relación al marco teórico propuesto. Como proceso de selección, se aplicó el método etnográfico virtual para documentar los espacios biográficos y literarios de las potenciales participantes. En total, se realizaron nueve entrevistas semiestructuradas. Por un lado, elegimos a Julia Wong y Claudia Salazar como los casos de escritoras de ficción a quienes estudiar. La primera es poeta, narradora y gestora cultural interesada en temas de migración y discriminación; la segunda, profesora universitaria, gestora cultural y escritora de ficción histórica. Por otro lado, se sumaron a ellas otras cinco informantes distribuidos como integrantes del mundo editorial, consumo y crítica literaria.

El trabajo etnográfico virtual y la aplicación de las entrevistas se realizaron durante los años 2020 y 2022. A su vez, las herramientas teóricas y los hallazgos fueron organizados en cinco capítulos. El **Capítulo I** tiene el propósito de definir el punto de inicio y plan del estudio, por lo que incluye la justificación, el planteamiento del problema, las preguntas de estudio y la hipótesis. En el **Capítulo II**, se incluyen los marcos referenciales de la investigación. Para ello, además de la metodología, se decidió presentar por separado el balance bibliográfico y el marco teórico, puesto que ambos cumplen objetivos distintos en este estudio. Por un lado, en el balance se hizo un recorrido por los debates que se han producido sobre la literatura desde la academia, mientras que el marco teórico se limitó a definir los enfoques conceptuales que *esta* investigación adopta.

Las respuestas a las preguntas de investigación se ordenan en los hallazgos de los tres capítulos siguientes. El **Capítulo III** busca brindar contextualización histórica sobre las escritoras que participaron en la formación del campo de ficción, explicando las generaciones de mujeres en los siglos XIX, XX e inicios del nuevo milenio. Luego, el **Capítulo IV** discute sobre el proceso de construcción de las escritoras de ficción y se analizan los procesos de mediación y de empleo de redes desde los casos de Julia

y Claudia. Seguido de ello, el **Capítulo V** completa el panorama del campo literario en el Perú de la última década, el cual permite comprender el papel del campo literario en la construcción de las autoras. Finalmente, se presentan las aproximaciones finales de esta investigación, donde se señalan los principales hallazgos y resultados del estudio.



## Capítulo I: Diseño de investigación

### 1.1. Justificación

*He trabajado con mujeres y para mujeres toda mi vida. ¿Cómo no van a ser las heroínas de mis novelas?*

Isabel Allende (2017)

Acaso mi interés por las mujeres de ficción comenzó a formarse mientras mi madre me enseñaba a leer con las tiras de Mafalda. Otros personajes femeninos vinieron después, como Margarita Gautier, Emma Bovary, Scout Finch, Jane Eyre, Lisbeth Salander o Tomie Kawakami. Entonces no lo reflexionaba, pero esas ídolas y rivales ficticias más habían sido mayoritariamente escritas por hombres. Gradualmente, lo que comenzó siendo solo un detalle se convirtió en una realidad que no podía ignorar. Con cada historia sobre una autora que debió publicar bajo un seudónimo para ser leída y cada obra anónima clásica que se teoriza haber sido escrita por una mujer en la clandestinidad, creció en mí la indignación, la curiosidad y el optimismo. Así nació esta tesis: de las mujeres que leí y las que no pude leer, ambas marcando mi vida de todos modos.

Me imagino que, como yo, muchas niñas y jóvenes en Perú han buscado verse reflejadas en las obras que leían. De ellas, ¿cuántas habrán sido escritas por mujeres? Y esas mujeres, si es que las hubo, ¿desde qué épocas y países escribieron? Estas preguntas acompañaron mi investigación, sabiendo que la respuesta era, muy probablemente, desalentadora. En Perú, el exceso acentuado de hombres escritores sobre mujeres escritoras se suma al desconocimiento generalizado de las segundas en el canon literario, el público y la academia misma. Frente a este panorama, esta tesis contribuye a los esfuerzos por enriquecer y expandir el campo literario peruano al reconocer a las autoras largamente ignoradas, visibilizando su historia y explorando el estado actual de la literatura de mujeres en nuestro país.

Asimismo, esta investigación explora la situación de los derechos de las mujeres en general, no solo escritoras, en Perú. En el 2001, Patricia Ruiz Bravo (2001) señaló que Perú gozaba de mayores logros sociales que en décadas previas, aunque todavía prevalecía una hegemonía masculina. Veinte años después, las mujeres peruanas han logrado reducir aún más, aunque no erradicar, algunas brechas de género. Por ejemplo, según resultados de la Encuesta Nacional de Hogares (ENAHOG) 2021, un 20,9% de mujeres han logrado acceder a una educación superior en Perú, frente a un 21,3% de hombres (INEI, 2021). Sin embargo, en otros aspectos, las brechas de género educativas se mantienen pronunciadas. Este es el caso de la deserción escolar, que es mayor en niñas que en niños (CARE Perú, 2020).

No obstante, los logros de género no son gozados por todas las mujeres de forma equitativa. Además de las brechas de género, el desarrollo pleno de la mujer peruana también es obstaculizado por otras brechas sociales como aquellas referidas a la etnia, la lengua, el lugar de residencia, entre otros. Es así que, según la última evaluación censal del Ministerio de Educación, los resultados satisfactorios en la prueba de Lectura de segundo de secundaria son siete veces mayores en las adolescentes de zonas urbanas que en las de zonas rurales (Ministerio de Educación, 2019). A su vez, esta compleja realidad también permea el campo peruano de la literatura, donde el 90% de los títulos de obras registradas provienen de Lima (Cámara Peruana del Libro, 2017).

Finalmente, como se mencionó previamente, la academia peruana ha fallado en estudiar apropiadamente a las escritoras de nuestro país<sup>1</sup>. Sin embargo, este problema no es exclusivo de Perú, sino que guarda relación con el lugar de la literatura en la tradición sociológica. Desde 1970, el estudio de la literatura ha sido dominado por la sociocrítica, la crítica literaria y la crítica feminista, las cuales se orientan hacia el análisis interno de las obras o la reivindicación política de sus autoras. Con ello, se

---

<sup>1</sup> Aunque sí existen trabajos de estudio sobre escritoras peruanas, el número es reducido y, frecuentemente, son investigaciones históricas o que se concentran en la poesía de mujeres. En contraste, el género de la ficción de mujeres es menos explorado y reconocido en la academia y entre los actores literarios.



ha dejado de lado el estudio de los actores, las redes y los procesos literarios, los cuales son elementos del enfoque sociológico. Esta tesis retoma la práctica de la sociología de la literatura, desplazada décadas atrás, y la actualiza al incorporar enfoques con los que antes no contaba, como la perspectiva de género e interseccionalidad.

Es así como esta tesis tiene relevancia a nivel personal, literario, social y académico. Solo queda decir: fueron las mujeres quienes me introdujeron y envolvieron en el mundo de la literatura... ¿cómo no van a ser ellas las protagonistas de mi investigación?

## 1.2. Planteamiento del problema de investigación

*Tenía el mismo espíritu de aventura, la misma imaginación, las mismas ansias de ver el mundo que él. Pero no la mandaron a la escuela.*

Virginia Woolf (1929)

En *Una habitación propia* (1929), conocemos a Judith, un personaje inventado por Virginia Woolf al imaginar lo que habría sucedido si una mujer del siglo XVI hubiera tenido la misma brillantez literaria que William Shakespeare. En el relato, William y Judith son hermanos de igual talento, pero mientras que William lograría convertirse en el escritor más grande de la lengua inglesa, su hermana fracasaría trágicamente. Siendo negada una educación y forzada a casarse, ella escaparía, sería engañada a un embarazo y acabaría suicidándose. A través de Judith, Woolf retrata un importante dilema compartido por mujeres a lo largo de los siglos: la ausencia de oportunidades para convertirse en escritoras. Si bien este predicamento sigue vigente, es relevante preguntarnos por el nuevo gran dilema que aqueja a la mujer contemporánea en la literatura. Para ello, revisaremos el campo literario en Perú, el debate sobre la literatura de mujeres y cómo aproximarnos a esta desde la sociología.

Según Ruiz Bravo (2001), aunque el Perú de inicios del siglo XXI todavía mantenía lógicas tradicionales masculinas, también estaba experimentado un cambio positivo en las identidades y relaciones de género. En este contexto de cambio, la renovada posición de la mujer en la sociedad también se ha hecho presente en el campo de la literatura. Sin embargo, la visibilidad de las escritoras se ha mantenido como una labor difícil de lograr. A pesar del paso de los años, la prensa peruana extrañamente comenta sobre estas autoras, especialmente aquellas que hayan publicado algo en los últimos cinco años<sup>2</sup>. Sumado a ello, la recepción literaria de las obras escritas por hombres y mujeres se mantiene muy distinta, y esta brecha se evidencia tanto en la recepción especializada de las “autoridades literarias”, como la recepción del público general.

Por un lado, llamamos recepción especializada a la mirada de miembros del campo literario como críticos, editores y otros escritores. Según Pierre Bourdieu (1995), la adscripción de estos sujetos al campo literario los dota de una alta competencia artística que legitima el valor que le otorgan a una obra. En Perú, estas autoridades han sido históricamente masculinas y, con frecuencia, han ignorado las obras escritas por mujeres. Un recorrido por los críticos literarios más importantes del país lo demuestra: de los trabajos de catorce críticos homenajeados por la Casa de la Literatura Peruana en el 2011, la única novelista estudiada a profundidad ha sido Clorinda Matto de Turner<sup>3</sup>. Si bien es importante reconocer la obra de Matto, una

---

<sup>2</sup> Las ocasiones en las que la prensa sí comenta sobre escritoras peruanas suele ser a propósito del Día de la Mujer o la Feria Internacional del Libro (FIL). Indistintamente del portal de noticia y el año, los artículos tienen títulos intercambiables con casi la misma lista de escritoras, usualmente ninguna contemporánea. Algunos ejemplos son: “FIL Lima 2019: 14 escritoras peruanas que debes buscar en la Feria” (El Comercio, 2019), “Día de la Mujer: Ocho libros de escritoras peruanas que todos deben leer” (RPP, 2018 y 2019), “Día del libro: 5 publicaciones de escritoras peruanas que debes leer” (Revista COSAS, 2019).

<sup>3</sup> El homenaje comprendió fundadores de la tradición crítica peruana y críticos contemporáneos. Entre ellos, Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, José Carlos Mariátegui, José de la Riva Agüero, José Gálvez Barrenechea, Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar, Estuardo Núñez, Luis Jaime Cisneros, Jorge Cornejo Polar, José Miguel Oviedo, Julio Ortega, Carlos García Bedoya y Peter Elmore



autora del siglo XIX que luchó contra el círculo literario conservador de su época, también es necesario resaltar que la historia y el presente de la ficción de mujeres en Perú no se reduce a ella.

Lamentablemente, la ausencia de las mujeres en la crítica literaria también se ha manifestado en el número de premios y reconocimientos de sus obras, especialmente las de ficción. Desde 1942 hasta el 2019, el Premio Nacional de Cultura en el rubro de literatura tuvo treinta y cinco ganadores, de los cuales solo dos fueron mujeres. No es coincidencia que los géneros literarios en los que las únicas mujeres hayan sido premiadas sean justamente los más feminizados: literatura infantil (Cota Carvallo, 1957) y poesía (Cecilia Bustamante, 1965). Como señala Rafael Rosas (s.f.), “nos educan para pensar que las mujeres están mejor capacitadas para escribir ciertos géneros, sobre todo aquellos más relacionados con las emociones” (sección 3). En contraste, la narrativa de ficción forma parte de lo que la autora L. Timmel Duchamp (2004) denomina el *malestream*, el cual ha marginado a las mujeres de la historia oficial masculinista de la ficción.

Por otro lado, el público general comprende el grupo de potenciales lectores que, a diferencia de los anteriores, no participan en los procesos productivos literarios. Si bien disponen de la competencia artística suficiente para gozar una obra, no poseen autoridad para imponer sus juicios literarios (Bourdieu, 1984). El poder de estos sujetos, en cambio, radica en su capacidad como consumidores. Para el caso peruano, a pesar de que el público que adquiere libros es 58% femenino (Casas, 2022), la recepción de nuestras escritoras en el mercado literario no es favorable. En la lista ofrecida por la Cámara Peruana del Libro sobre las once obras más vendidas en la Feria Internacional del Libro (FIL) 2022, siete son de autoría peruana, pero ninguna de una escritora nacional (El Peruano, 2022).

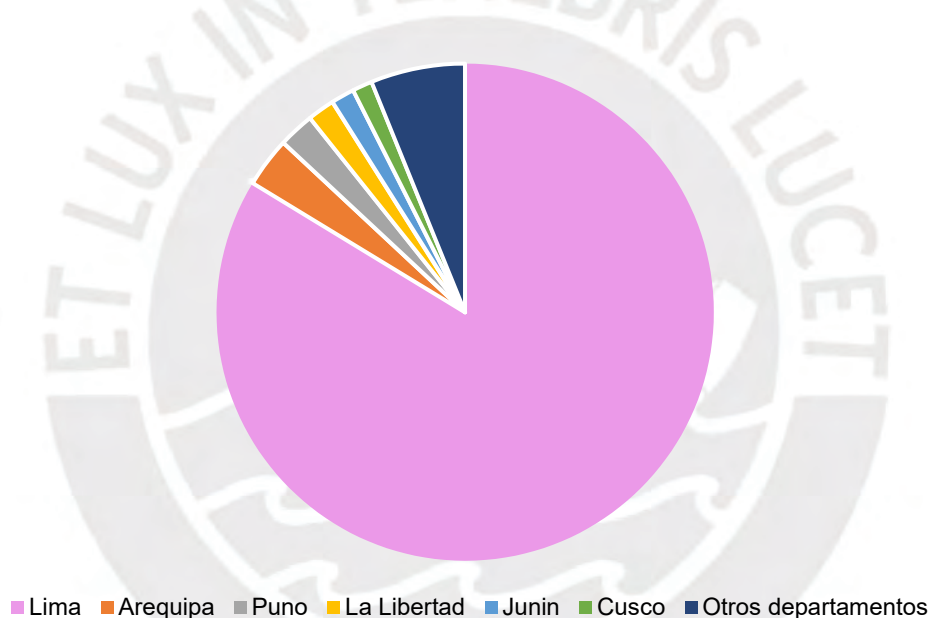
Estas disparidades en la recepción literaria también se manifiestan en los índices de producción del libro en Perú. Según los últimos datos disponibles de la Dirección de

---

(Casa de la Literatura Peruana, 2011). Los primeros dos realizaron un estudio de la obra de Matto y trazaron su perfil biográfico en *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú* (1928) y o (1945), respectivamente.

Derecho de Autor de Indecopi, los hombres registran un 50% más de obras literarias que las mujeres (Madrid Villacorta, 2019). Sin embargo, el género es solo una de las muchas categorías que componen las desigualdades productivas en Perú. Además de la hegemonía masculina advertida por Ruiz Bravo (2011), Perú también padece de un centralismo literario que depende casi enteramente de su capital. Como está ilustrado en la **Figura 1**, la actividad productiva en el país está concentrada en el departamento de Lima, el cual en el 2019 reunió el 83,7% de las obras literarias registradas a nivel nacional (Biblioteca Nacional del Perú, 2021)<sup>4</sup>.

**Figura 1: Perú. Títulos con registro de ISBN según departamento, 2019**



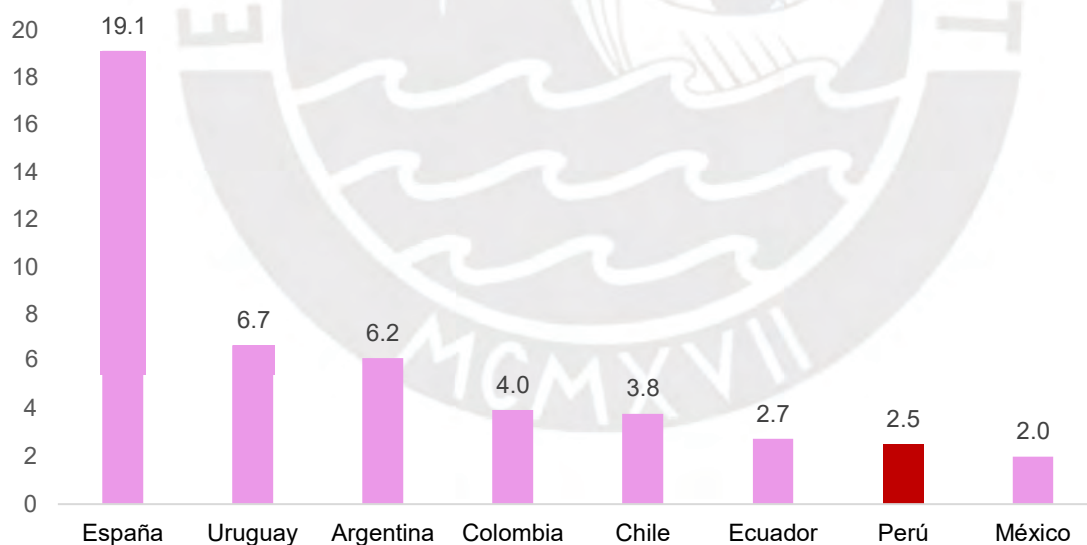
Elaboración propia (2022) a partir de la Biblioteca Nacional del Perú (2021)

---

<sup>4</sup> El International Standard Book Number (ISBN) es un identificador único para libros creado para sistematizar la producción editorial y la recopilación de datos estadísticos. Si bien el registro de ISBN no es un trámite obligatorio y no representa el total de la producción literaria nacional, es un indicador confiable para caracterizar el mercado editorial de un país.

Más de cien años después de la muerte de Abraham Valdelomar, no hemos podido escapar de su famosa frase: el Perú es Lima. Al respecto, Fernando Iwasaki (2003) criticó a inicios del siglo que “quien no ha nacido en Lima, escribe sobre Lima o desde Lima, y quien no publica en Lima o vive en Lima, tiene una existencia ectoplásmica o cuando menos dudosa” (p. 21). Por supuesto, la realidad literaria actual no es tan crítica como lo era hace dos décadas, pero la tendencia al centralismo, lamentablemente, se mantiene. Además, a la hegemonía masculina y el centralismo se suma un tercer problema: la deficiencia generalizada de la producción literaria nacional. En el 2019, en Perú se registraron tan solo 2.5 obras literarias por cada diez mil habitantes, por detrás de países hispanohablantes como España, Argentina, Chile, Ecuador y Uruguay (Cerlalc, 2021).

**Figura 2: Hispanoamérica. Títulos con registro de ISBN por cada diez mil habitantes, 2019<sup>5</sup>**



<sup>5</sup> Para calcular el total de libros producidos por cada diez mil habitantes, dividimos los registros de ISBN de la Cerlalc para el año 2019 por la población de cada país registrada por el Banco Mundial en el mismo año. En el gráfico ilustramos los resultados de España, sumado a los países sudamericanos que obtuvieron un resultado igual o mayor a dos.

Elaboración propia (2022) a partir de Cerlalc (2021) y el Banco Mundial (2019)

Antes de la pandemia, los registros de ISBN en Perú coincidían con el promedio productivo en Latinoamérica (2.5 y 2.4 libros por cada diez mil habitantes, respectivamente). Sin embargo, el panorama de la producción literaria se agravó con la llegada de la pandemia de la COVID-19 y Perú fue uno de los países más afectados en la región. Dada la interrupción de la cadena de pagos el 17 de marzo del 2020, fecha en la que se anunciaron las primeras restricciones severas a la movilidad, muchas editoriales y librerías en Perú anunciaron una reducción en sus planes de producción (Congreso de la República, 2020). En consecuencia, Perú fue el segundo país con mayores contracciones en los registros de obras literarias del 2020, produciendo 40% menos títulos que el año anterior (Cerlalc, 2021).

Esta vulnerabilidad en la producción literaria está relacionada con el ya debilitado estado de nuestro mercado editorial. Para Julio Zavala, gestor cultural y especialista en el fomento de la lectura, desde los orígenes de la imprenta en Perú hasta el año 2000, el “desinterés por parte de las políticas culturales en los distintos gobiernos [ha asentado] la idea de la ‘poca importancia del libro’” (2012, p. 123). Esto, agravado por los altos índices de analfabetismo, baja calidad educativa y complejidad multilingüe, ha resultado no solo en una escasa práctica de la lectura, sino también de la escritura. Es así como la producción de libros en Perú devino a estar concentrada en los conglomerados transnacionales, en lugar de las empresas nacionales. Y, para el año 2016, diez empresas editoriales grandes publicaban más de lo que podían publicar las novecientas pequeñas (Cámara Peruana del Libro, 2017).

Estas deficiencias entorno a la práctica literaria nacional comenzaron a ser de interés institucional a inicios del siglo. Marcando el inicio de mayores esfuerzos, en el 2003 fue promulgada la Ley de Democratización del Libro y de Fomento a la Lectura (Ley N° 28086, 2003). Asimismo, iniciativas como la Casa de la Literatura Peruana (Decreto Supremo N° 007-2008-ED) y la Ley que Reconoce y Fomenta el Derecho a la Lectura y Promueve el Libro (Ley N° 31053, 2020) buscan revalorizar la literatura peruana y expandir su comercio nacional e internacional. A raíz de ello, podemos esperar cada vez mayores esfuerzos para fortalecer nuestra industria editorial. Este 2022, por

ejemplo, se llevó a cabo la quinta edición de La Independiente: Feria de editoriales peruanas, la cual contó con más de setenta editoriales de doce regiones del país, veinticuatro de las cuales fueron dirigidas por mujeres (Ministerio de Cultura, 2022).

A partir de lo señalado, la situación del campo literario en Perú puede ser resumida en seis ideas principales. Primero, las brechas sociales se manifiestan en brechas literarias. Segundo, la recepción literaria de mujeres es deficiente tanto entre autoridades literarias, como el público general. Tercero, y en relación con lo anterior, la ficción de mujeres, en específico, es un género poco reconocido y estudiado. Cuarto, similar a la recepción literaria, la producción nacional del libro es masculinizada, centralizada y, en general, limitada. Quinto, la vulnerabilidad de la industria editorial es consecuencia de los siglos de inatención institucional al tema del libro. Sexto, y a raíz de lo anterior, cada vez surgen más iniciativas públicas y de la sociedad civil para promover y democratizar la literatura nacional. Con esto capitulado, podemos ahora abordar la siguiente sección del problema de investigación: el debate sobre el fenómeno de la escritura de mujeres.

Existe un largo debate académico sobre cómo abordar el estudio de las mujeres en la literatura: ¿deberíamos hablar de una literatura femenina o una literatura de mujeres? Por un lado, la primera ha sido frecuentemente tratada como una propuesta estética y metafísica, y sugiere que hay características femeninas en las obras escritas por mujeres. En contraste, la segunda se enfoca en la realidad material, simbólica y relacional de las escritoras durante los procesos de producción de sus obras. Dado que esta tesis tiene un enfoque sociológico, optamos por emplear a la literatura de mujeres como fenómeno de análisis. Sin embargo, en las siguientes líneas comprenderemos que ambos conceptos son válidos, aunque refieren a fenómenos y enfoques distintos. Asimismo, exploraremos cómo rompen con la tradición literaria y los puntos en los que coinciden y contrastan entre sí.

Históricamente, la literatura ha tenido la tradición de asumirse a sí misma como neutra y democrática. En otras palabras, que el reconocimiento de lo que es “buena literatura” puede ser otorgado con supuesta igualdad, indistintamente de la raza, sexo o lengua de la persona que escribe (Silva Santisteban, 1999). Si esto fuera cierto, significaría



que hay una esencia metafísica en la literatura, y que lo “bueno” y “malo” no dependería de factores culturales, sino que estaría “escrito en las estrellas”. La realidad, sin embargo, es otra. Como ha sido señalado por Bourdieu (1995), el canon literario refleja las jerarquizaciones de la sociedad en la que se construye, por lo que los estándares literarios perpetúan un elitismo de los grupos de poder. En contraste, los grupos que no gozan de los mismos privilegios son excluidos del canon.

Esta idea acompaña la tragedia de Judith Shakespeare, pero Woolf (1929) no se detiene ahí. Luego de describir el terrible final de lo que le habría ocurrido a Judith por osar tener la misma brillantez y ambición literaria que su hermano, Woolf nos deja un golpe final: “Es impensable que una mujer en la época de Shakespeare hubiera tenido el genio de Shakespeare. Porque un genio como [el suyo] no nace entre la gente trabajadora, inculta, servil. [...]” (p. 115). ¿Cómo podría, entonces, haber nacido entre mujeres despojadas de su libertad y autonomía por su familia, el poder de la ley y las costumbres? Esto nos permite entender que la marginalidad de la mujer no solo la ha excluido del canon literario, sino que la ha privado de la posibilidad de siquiera poder escribir. Esta es la verdadera tragedia de Judith, la mujer con el talento de Shakespeare: que no habría existido.

En cuanto a las mujeres en la historia que sí pudieron escribir, ya sea usando un seudónimo o legítimamente firmando su trabajo, ¿podemos hablar de características de sus obras que sean distintas a los trabajos de hombres? Tanto Virginia Woolf (1981) como Julia Kristeva (1977) señalaron que sí existen particularidades estilísticas y temáticas en las obras escritas por mujeres. La misma Woolf inicialmente sostuvo la posibilidad de una literatura andrógina sin “rasgos femeninos”, pero pasó luego a defender la idea de que la neutralidad en la literatura es una ilusión de la escritura de hombres (Silva Santisteban, 1999). Estas ideas han generado polémica dentro de la crítica feminista y otros campos académicos, planteando las preguntas: ¿las particularidades estilísticas y temáticas necesariamente significan que existe una literatura femenina? Y en ese caso, ¿usar el concepto de literatura femenina necesariamente implica una metafísica literaria?

Para Kristeva (1977), las particularidades en la escritura de mujeres son consecuencia de la marginalidad social de la escritora y, en contraste, rechaza el concepto de

literatura femenina por asociarlo a un planteamiento “ontoteológico” (en Cabanilles, s/f). Efectivamente, hay partidarias de la literatura femenina como Hélène Cixous que sí proponen argumentos metafísicos que refuerzan las peligrosas ideas sobre la naturaleza femenina y hablan de la otredad de la mujer desde el espacio de la maternidad (citado en Cabanilles, 1988). Sin embargo, otras defensoras del concepto también rechazan, al igual que Kristeva, la idea de una metafísica literaria. Según Marta Traba (1985), la propuesta de la literatura femenina se fundamenta en que las mujeres viven y escriben desde desde lo subalterno y un lugar diferente al hombre en la sociedad.

Las teóricas de la diferencia complejizan esta idea al añadir que las mujeres tienen una diversidad de realidades que delinear sus experiencias en la marginalidad. Esta es la realidad que se asoma detrás de las palabras que, en *El color púrpura* (1985), le dirige Albert a Celie: “Eres negra, eres pobre, eres fea, eres mujer... no eres nada” (p. 205), dejando entrever que ella se encuentra casi en el fondo de la jerarquía social. Con ello, cabe preguntarse: si esa es la situación de Celie, ¿qué sería de una mujer que, además de pobre, es indígena y se comunica en su lengua nativa? En esta línea, la propuesta interseccional de Kimberlé Crenshaw (1989) indica que, además del género, las personas son jerarquizadas socialmente según factores como la identidad étnica, sexual, nacional, socioeconómica, entre otros.

Por lo dicho hasta el momento, la discusión sobre la literatura de mujeres puede resumirse en cinco ideas. Primero, las jerarquizaciones sociales influyen la entrada de una persona y su obra en el canon literario. Segundo, las mujeres han sido tradicionalmente privadas de las oportunidades necesarias para escribir, como obtener educación, autonomía e independencia económica. Tercero, existen particularidades estilísticas y temáticas en la escritura de mujeres. Cuarto, el concepto de literatura femenina no implica necesariamente una metafísica literaria, sino el reconocimiento interseccional de la marginalidad social de la escritora. Quinto, el concepto de la literatura de mujeres, en contraste al de literatura femenina, se concentra en los procesos materiales de las industrias productivas literarias, en lugar de las características estilísticas y temáticas de una obra. Habiendo terminado la exposición del concepto de la literatura de mujeres, es ahora momento de discutir cómo aproximarnos a ella desde la sociología.

Si bien el problema del valor en la literatura ha sido recurrente en la epistemología y la estética literaria, la sociología también ha aportado a su discusión. En 1971, Baldomero Cores señaló que “la literatura y el arte constituyen auténticos problemas sociales y sociológicos” (p. 53). Para comenzar, el estudio sociológico de la literatura permite entrecruzar elementos económicos, políticos, morales, entre otros. Además, el hecho literario puede ser estudiado como un subsistema comunicativo del sistema social que puede ejercer tanto un papel socializador de reproducción social, como uno contracultural. Por un lado, los trabajos canónicos reproducen y moldean la cultura en la que su valor se produce (Herrnstein, 1983). Por el otro, la literatura también posee un potencial de disidencia (“antiambiental” e infiel al establecimiento social) que puede erosionar parte del sistema (Cores, 1971).

El estudio literario ha formado parte de distintas escuelas dentro de la sociología, como el estructuralismo, funcionalismo, interaccionismo simbólico, entre otras. A su vez, estas contribuciones inspiraron los estudios de otras disciplinas como la sociocrítica, la crítica feminista, los afrocentrismos y demás (Avelar, 2009). Particularmente, esta tesis retoma la sociología de la literatura, que fue institucionalizada en la década de 1950 por Georg Lukács y Lucien Goldmann. Sin embargo, su estabilidad y legitimidad en el plano académico han sido cuestionadas casi cada década desde su formación. Ya en 1960, Albert Memmi sostuvo que esta adolecía de un “profundo atraso metodológico” y estaba por fundarse (Negrin, 1993). Luego, fue desplazada en la década de 1970 por la sociocrítica, que se propone como una “sociología del texto literario” y un “modo de lectura del texto” como reproducción social (Duchet, 1971, p. 6).

Desde entonces, la sociología de la literatura fue expulsada de su breve protagonismo en los estudios literarios. El mismo año, Baldomero Cores (1971) señaló que, paradójicamente, la sociología de la literatura debía inclinarse poco a lo literario y que “[su nacimiento] ha sido lento, difícil y conflictivo” (p. 53). En 1986, Edmond Cros agregó que había una “ausencia de toda determinación del objeto de la teoría” (p. 12), haciendo referencia a la contradicción entre las tendencias y los presupuestos metodológicos que se usaban. Así también, Wendy Griswold, en 1993, retomó sus



palabras escritas años antes sobre que “no hay una sociología de la literatura, hay muchas prácticas sociológicas de la literatura”. A ello, agregó que era un no-campo con “conocimientos brillantes, pero aislados” y ausencia de puntos céntricos de debate, teoría y metodología (p. 455).

Es así que la sociología de la literatura fue rebatida desde su surgimiento. A pesar de los puntos válidos que los autores levantan, cabe preguntarse por qué optaron por el abandono de la sociología de la literatura, en lugar de contribuir para (re)establecerla. Solo en el caso de Griswold (1993), se propuso los caminos temáticos siguientes que se podrían seguir en este “no-campo”, entre los cuales incluyó el estudio de la escritora como agente. Además, de forma esperanzadora, Cores (1971) había escrito que “la sociología de la literatura ampliará sus dominios dentro de un estilo científico más depurado y más profundo” a medida de que hayan avances en la semiótica y las técnicas de comunicación social (p. 54). Pues bien, cincuenta años después y habiéndose mejorado dichas técnicas, es momento de retomar a la sociología de la literatura.

Dicha tarea supone un reconocimiento de los procesos de producción, distribución y consumo de las obras literarias. Esta tesis se enfoca en el primero, los cuales pertenecen a un campo en disputa en el que permean jerarquizaciones del sistema de género y otras estructuras sociales (Bourdieu, 1995). Por esta razón, aparecen conflictos entre los miembros de las distintas posiciones literarias dominantes (como autores, editores, críticos literarios, entre otros) y otros actores, donde también influyen sus posiciones sociales. Este escenario de tensión implica la consideración de los procesos de mediación, entendidos como el relacionamiento entre sujetos, sus obras y otros individuos (Levi Strauss, s.f.). A su vez, esto permite reconocer la agencia de la escritora, quien no solo es socializada y limitada por el campo literario, sino que también emplea estrategias para enfrentarse a él.

En Perú, los estudios desde la sociología de la literatura *son pocos, pero son*. Uno de los exponentes peruanos más importantes fue Gonzalo Portocarrero, quien exploró este campo en obras como *Imaginando al Perú* (2015), donde analizó expresiones artísticas de la tradición andina que manejaban una idea de nación distinta a la del discurso hegemónico criollo. Similarmente, en 2007, Omar Manky publicó un artículo

en el que discutió los significados de “lo andino” en las obras de narradores contemporáneos. Aunque su investigación incluía un enfoque de lo indígena, no problematizaba el elemento de género. Al respecto, el libro *Subversiones masculinas* de Patricia Ruiz Bravo (2001) aplicó una perspectiva de género<sup>6</sup> al estudiar las imágenes del varón en la narrativa de dos escritores. El foco todavía estaba en los hombres, pero, esta vez, con una mirada crítica a la (de)construcción de masculinidades hegemónicas.

A pesar de estas contribuciones, persiste un vacío en la sociología de la literatura en Perú, especialmente respecto a la ficción de mujeres. En contraste, el estudio de este fenómeno en nuestro país ha venido principalmente de otro campo académico: la crítica literaria feminista. Esta pone énfasis en la tarea política de reivindicar a las autoras no reconocidas y, en Perú, se ha centrado específicamente en poetizas. Recordando que el género poético ha sido más feminizado que la ficción, hacen eco las palabras de Francesca Denegri (s.f.), quien señala que la poesía es el primer espacio que las mujeres ganan en la literatura. Es decir que no solo hay más poetas peruanas conocidas, sino también más estudios académicos sobre ellas. No ocurre lo mismo con las escritoras de ficción en Perú.

Tomando en cuenta todo lo expuesto, el presente estudio busca comprender la construcción de las escritoras en el campo productivo peruano de ficción. Para ello, se toma en cuenta la incertidumbre del campo, considerando el poco desarrollo del mercado editorial en cuanto a producción literaria nacional. A su vez, las lógicas contradictorias de género que cohabitan en él también forman un campo incierto que no excluye por completo a las autoras, pero tampoco las favorece. En esta situación, estudiamos la literatura de mujeres en Perú con énfasis en las mujeres que escriben

---

<sup>6</sup> Si bien Ruiz Bravo (2001) no explicita haber usado una perspectiva interseccional, sí alude a ella: “[...] las mujeres de minorías étnicas y sexuales, y las del llamado tercer mundo, [...] pusieron sobre el tapete la necesidad de estudiar las especificidades y las diferencias entre las mujeres a fin de evitar generalizaciones que al homogenizar a las ‘otras’ se convierten a su vez en un instrumento de dominación. [...]” (p. 30).

y no las cualidades internas de sus obras. Además, nos aproximamos a ello desde la mirada sociológica con enfoque de género e interseccionalidad para entender la agencia de las escritoras en relación a sus capitales sociales y literarios.

Para abordar la situación de las escritoras de ficción en Perú, los casos de estudio que hemos elegido para esta investigación son Claudia Salazar y Julia Wong. Claudia es escritora, profesora universitaria y gestora cultural. Ha participado en prestigiosas antologías internacionales y fue incluida en la selección de literatura peruana contemporánea hecha por la revista *Words Without Borders*. Su primera novela, *La sangre de la aurora*, fue premiada con el Premio Las Américas 2014 como la mejor novela escrita en español durante el 2013. Por su parte, Julia es poeta, narradora y gestora cultural. Además de sus obras de ficción, también tiene dieciséis libros de poesía publicados. Ha apoyado eventos para el fomento de la lectura y el arte, y organiza anualmente el Festival Internacional de Poesía en Chepén. Además, participa en plataformas y espacios para artistas sino-peruanos y sino-latinos.

### **1.3. Preguntas de investigación**

#### Pregunta principal:

A partir de los casos de Claudia Salazar y Julia Wong, ¿de qué manera se construyen las escritoras de ficción en el campo contemporáneo de la producción literaria en Perú?

#### Preguntas secundarias:

¿Cuáles son las características del campo de la producción literaria en Perú?

¿Cómo se manifiestan los procesos de mediación en la producción literaria de las escritoras?

¿Cómo se desarrollan las redes de soporte de las escritoras en sus procesos de producción literaria?

#### 1.4. Hipótesis

El campo contemporáneo de producción literaria en Perú es cada vez más equitativo, aunque todavía presenta una hegemonía masculina. En este panorama de cambios, el dilema principal de las escritoras peruanas es la lucha por ser reconocidas, específicamente en el género de la ficción. Con la finalidad de legitimarse y asegurar su posición en el campo, la mediación y las redes de soporte son procesos necesarios para la producción de sus obras.



## **Capítulo II: Marcos referenciales**

### **2.1. Balance bibliográfico**

*La literatura es libertad.*

Susan Sontag (2003)

Este balance está compuesto por treinta fuentes bibliográficas de distintas disciplinas; entre ellas, la sociología, la crítica literaria, la sociocrítica y la crítica feminista. La mayoría de los textos citados datan de mediados del siglo XX en adelante. A partir de ellos, ordenamos la discusión en cuatro ejes: en el primero, revisamos la relación entre sociología y literatura. Luego, problematizamos el canon literario latinoamericano en función de la lógica de jerarquización de género. Seguido de ello, estudiamos a la escritura de mujeres como medio de autonomía femenina y cómo las autoras se apropian del campo masculinizado de la literatura en un contexto de mayor equidad de género.

#### **La relación entre sociología y literatura**

La aproximación sociológica a la literatura tiene una extensa trayectoria. Platón introdujo la discusión sobre la relación entre literatura y sociedad, temiendo que la primera pueda nublar la racionalidad de los hombres. Esta postura fue objetada por Aristóteles, cuyas ideas son actualmente consideradas como la base de la aproximación sociológica a la literatura (Murlidhar, 2014). Siglos después y con la creciente popularidad de la novela en el siglo XVIII implicó una mayor apertura para su discusión. Por entonces, fue introducida la idea de que la literatura era una expresión realista de la sociedad, una máxima que siguió siendo popular hasta el siglo pasado. Llegando al siglo XIX, tenemos el antecedente más cercano a la sociología de la literatura con Karl Marx y Frederic Engels (1958), quienes veían a la literatura como parte de la estructura económica de la sociedad.



A partir de los planteamientos marxistas, la sociología de la literatura comenzó a ser formalmente teorizada a inicios y mediados del siglo XX por Gyorgy Lukács y su discípulo, Lucien Goldmann (Pouliquen, 2017). Por un lado, Lukács (1962) concebía a la literatura como un reflejo de la lucha de clases y le dotaba un sentido político. Para él, una obra literaria que negara la perspectiva socialista solo era una “obra de arte puramente estática”. Por otro lado, Goldmann (1967) veía al sujeto humano como la categoría colectiva de un grupo social, donde el grupo era la verdadera fuente de creación cultural. Así, la literatura encarnaba la cosmovisión expresada por la conciencia colectiva de un grupo social significativo. Sin embargo, ninguna de las dos aproximaciones toma en cuenta la agencia de los actores involucrados en la creación de la obra literaria.

La reciprocidad entre sociología y literatura fue obstruida por la doctrina de los nuevos críticos, iniciada por John Crowe Ransom con el ensayo *Criticismo, Inc.* (1937) y la *Nueva Crítica* (1941). Este movimiento literario proponía estudiar los textos “desde adentro”, excluyendo análisis sociales sobre la respuesta del lector, la intención del autor y los contextos histórico-culturales (Brooks, 1979), y perdió popularidad en la década de 1970. Por el contrario, autores como Alan Swingewood (1972) sostuvieron que la sociología y la literatura compartían un concepto similar. Para él, así como la sociología ofrece un análisis “descriptivo y científico” de la estructura social, la literatura analiza la forma en que las personas “experimentan la sociedad como un sentimiento” (p. 12).

De la misma manera, los avances que se vieron por décadas en el estudio de la relación entre sociología y literatura se ralentizaron con la introducción de la sociocrítica (Pouliquen, 2017). En 1971, Claude Duchet publicó el “manifiesto” de la sociocrítica en la revista *Litterature*, donde la proponía como una “sociología del texto literario”<sup>7</sup>. En ella, se puede apreciar la influencia de sociólogos marxistas como Goldmann, aunque se diferencia de la sociología de la literatura tradicional porque no estudia los procesos de producción, difusión o lectura del texto. En su lugar, se

---

<sup>7</sup> Otras autoras como Julia Kristeva contribuyeron a la sociocrítica -si bien nunca empleó ese término- desde otras disciplinas, como el psicoanálisis (Pouliquen, 2017).

concentra en la variedad de discursos sociales que, bajo la forma de sociogramas, e ideologías, constituyen el texto literario (Guzmán, 2008). A pesar de este desplazamiento, otros aportes de la sociología siguieron siendo cruciales para la sociocrítica y para la sociología de la literatura.

Entre ellos, resalta la propuesta de Pierre Bourdieu (1995) sobre la práctica y dinámica del arte a partir de su teoría general sobre la práctica social. Bourdieu señala que el campo literario se caracteriza por la lucha por las posiciones de poder (simbólico) dentro del mismo. Para Bourdieu, el poder se concentra en las posiciones de escritor y crítico, junto con otras posiciones relacionadas a las instituciones académicas u oficiales que otorgan premios y reconocimientos (en Guzmán, 2008). Asimismo, señala que los escritores interiorizan un conjunto de sistemas de percepción y acción (*habitus*) que, luego, expresan a través de sus obras (en Ruiz Bravo, 2001). Esto nos puede dar pie para estudiar cómo las autoras codifican significados en sus textos desde sus posiciones en el campo literario, el cual está marcado por jerarquizaciones de género.

Hacia fines del siglo pasado, Wendy Griswold señaló que la sociología de la literatura había producido “conocimientos brillantes, pero aislados” (1993, p. 455)<sup>8</sup>. Por lo cual, ella la calificaba como un “no-campo” que no había sido organizado alrededor de preguntas ni debates clave. Aunque la sociología de la literatura no cuenta con una estructura firme, Griswold señala que sí se puede hacer un recorrido de las últimas direcciones que esta ha tomado luego de ser desplazada por la sociocrítica. En particular, Griswold encontró que los estudios recientes en este no-campo se habían concentrado en el lector de las obras literarias. Por ello, ella plantea la importancia de discutir, también, la agencia del autor de los textos, quien interactúa y trabaja para codificar significados en ellos.

Así, vemos que la relación entre sociedad y literatura lleva siglos de estudio y ha enriquecieron disciplinas paralelas a la sociología. Gracias a dichos aportes, vemos a

---

<sup>8</sup> En la revista *Critical inquiry*, de la cual Wendy Griswold fue editora, se concluye que hay un panorama dispar y diverso, por lo que “(...) no hay una sociología de la literatura, hay muchas prácticas sociológicas de la literatura” (1988, p. 421-422).

la literatura como una forma cultural que es producto de su grupo social. Asimismo, entendemos que los actores literarios tienen más o menos legitimidad, dependiendo de su posición en el campo literario y social. Además, vemos a las actoras como agentes que interactúan con sus obras. A pesar de estas contribuciones, la sociología de la literatura ha producido conocimientos desorganizados. Aún ahora, el estudio de la literatura sigue siendo dominado por la sociocrítica y es desatendido por la sociología. Por ello, nuestra tesis retoma a la sociología de la literatura y estudia la fase de la producción de las obras literarias desde el punto de vista de sus autoras.

### El canon literario: un campo de dominación

El problema del canon literario no solo ha sido debatido por la teoría literaria, sino también por la crítica feminista, la sociocrítica y la sociología. Entre estas disciplinas, el punto en común ha sido la pregunta acerca del valor de las obras literarias, la cual siempre está presente en los estudios sobre literatura. En la teoría literaria del siglo XX, se retomó la separación kantiana entre la filosofía moral y la filosofía estética (Avelar, 2009). Con ello, se popularizó la idea de negar el gusto (el juicio, el valor) en la crítica literaria, pretendiendo separarla de cualquier contenido axiológico. Estas ideas descriptivo-formalistas pueden encontrarse en *Nueva Crítica* (1941), citado líneas arriba, y en *Anatomía de la crítica* (1957), de Northrop Frye, uno de los libros de crítica literaria más influyentes del siglo pasado.

Sin embargo, como señala Idelber Avelar (2009), “[...] la historia de los métodos formales [muestra] cómo el deseo de cientificidad entró en choque con [la] inevitabilidad valorativa” (p. 214). A partir de la década de 1970, obras como *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción* (1988), de Wayne Booth, reivindicaron la valoración ética en la actividad crítico-literaria. El problema con el planteamiento de Booth es que considera al valor como una propiedad inherente a la obra literaria, y no socialmente variable. Por el contrario, en *Contingencias de valor* (1991), de Barbara Herrnstein, el valor es contingente a las interacciones sociales y las relaciones culturales de poder. Así, las acciones de evaluación de un individuo con poder (es decir, lo que incluyen y excluyen del canon) se convierten en recomendaciones y determinantes de valor.



Por su lado, la crítica feminista visibiliza la artificialidad del canon al repensar los modos tradicionales de la producción y valoración literaria. Considerada como la “gran madre” de los textos de la crítica feminista, *Una habitación propia* (1929), de Virginia Woolf, introdujo la discusión sobre las limitaciones de ser escritora en una tradición literaria dominada por hombres. Siguiendo esta contribución, *La loca en el ático* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar, es otro hito de la perspectiva feminista aplicada al canon literario. En su libro, las autoras señalan que la fuerza de la tradición dominante forjada por siglos de “masculinidad literaria” ha confinado a las escritoras y sus personajes femeninos en el catálogo de “ángeles” o “monstruos”. Así, el canon literario tradicional ha sido estudiado como un limitante de las mujeres, tanto autoras como personajes ficticios<sup>9</sup>.

Sin embargo, la aproximación de la crítica feminista al canon no ha sido atentar contra los clásicos literarios, sino conseguir que las mujeres tengan representación en el canon legitimado tradicional (Robinson, 1983). Asimismo, se ha buscado crear un contra-canon femenino que pueda servir como alternativa a la tradición literaria masculina. No obstante, como señaló Lillian Robinson (1983) en los ochenta, la crítica feminista se ha centrado en mujeres blancas de la clase alta del siglo XIX. Al respecto, el ensayo *Si me permiten hablar* (1992) de Jean Franco retoma su concepto de lo “subalterno” y señala que la crítica latinoamericana había hablado mucho de la diferencia de clases y de etnia, pero no del género sexual como productor de diferencia. Para ella, tratar la selección del canon literario es discutir diferencias de clase, etnia y género<sup>10</sup>.

Desde otro punto de vista, la sociocrítica no estudia el canon en sí mismo, sino a las obras literarias que lo componen y la valoración (o consagración) que reciben a partir

---

<sup>9</sup> Según Lillian Robinson, “el canon literario es falocéntrico y, por ello, las escritoras han sido excluidas, olvidadas o promovido un imaginario que las encasilla en una escritura que expresa su pasividad y victimización” (en Pulido, 2009).

<sup>10</sup> Franco cita a Domitila cuando pregunta “¿de qué igualdad vamos a hablar entre nosotras? Si usted y yo no nos parecemos, si usted y yo somos tan diferentes. Nosotros no podemos, en este momento, ser iguales, aun como mujeres...” (en Franco, 1992).

del discurso social imperante. En *Teoría y prácticas sociocríticas* (1988), Edmond Cros enfatiza el estudio de las “huellas ideológicas” al interior del texto (p. ix). Estos planteamientos referidos a la dominación social encontrada en los textos facilitó la unión de la teoría sociocrítica feminista, influenciada por la propuesta bourdiana sobre la dominación masculina del canon (Bourdieu, 1995). Como lo señala Consuelo Meza (2009) en *Utopía*, el arte y la literatura son instituciones que se rigen por cánones androcéntricos, que tienen como referencia el contexto objetivo en el que la experiencia de los varones se desenvuelve, junto a una racionalidad y subjetividad masculinas.

Por último, la sociología ha tratado al canon literario como un campo cultural de dominación en el que se lucha con armas culturales. Desde las décadas de 1970 y 1980, los estudios culturales han producido avances pertinentes a este tema, como *La distinción. Crítica social del juicio* de Pierre Bourdieu (1988). En este, se discute el “gusto legítimo” como un efecto de asignación de estatus para quienes son beneficiarios de la distinción en función del capital cultural. Años después, en *Las reglas del arte* (1995), Bourdieu pensó al canon como “la lucha de las clasificaciones”, llevada a cabo en un campo jerarquizado por género. En Perú, autoras como Patricia Ruiz Bravo (2001) han continuado esta discusión, sugiriendo que los sistemas clasificatorios literarios han cambiado junto con el cambio del sistema de género.

Asimismo, la sociología ha estudiado el canon literario desde los circuitos de producción, difusión, recepción de la obra. Por un lado, los dos primeros circuitos han sido catalogados desde los estudios culturales bajo el mismo manto de “producción cultural”. Durante los setenta, el *establishment* académico fue estudiar los productos culturales en función a los sistemas organizacionales de los mercados, los cuales están relacionados a la selectividad de obras (Hirsch, 1972). Por otro lado, la dirección más reciente ha sido la de reconceptualizar al lector de las obras como un agente, no un receptor pasivo, que practica la evaluación literaria (Griswold, 1993). Frente a ello, hace falta actualizar los estudios sobre la producción literaria y no limitarlos al análisis sistémico, para pasar a entender a las escritoras como agentes dentro de un sistema de género.

### La escritura como apropiación y la apropiación de la escritura

En el ya citado ensayo *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf ilustra los obstáculos que las mujeres han atravesado en la historia para convertirse en artistas. Una de estas barreras inspiró el título de su libro: la imposibilidad de tener un espacio individual, una habitación propia para permitirse explorar su talento literario. Ahora bien, la crítica feminista se erige como el terreno de encuentro entre la acción política feminista y la revisión intelectual. Por lo cual, Woolf llama a las escritoras a "matar el ideal estético a través del cual ellas mismas han sido 'asesinadas' en el arte" (Woolf, 1929). Así también, Gilbert y Gubar (1979), instan a las escritoras a luchar por una autodefinición autónoma más allá de esta visión patriarcal reduccionista sobre los roles femeninos.

El paso de mujeres musas a escritoras ha sido acompañado por el logro de mayor libertad femenina. En *Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina* (s/f), Doris Moromisato expresa que, para las mujeres, "el acto de escribir es pasar de lo privado a lo público. [...] es pasar de la oralidad a la forma escrita" (citada en Gutiérrez, 2014, p. 9). En relación a ello, Darcie Doll (2007) estudió el papel que tomaron los salones de clase en la formación de las primeras escritoras chilenas reconocidas. Para Doll, los salones de clase son entendidos como espacios en donde se propicia la libertad de mujeres al concederles la posibilidad de autoexpresión. Para muchas autoras, el proceso de escritura ha sido, en sí mismo, un acto político.

De forma similar, Josefina Hernández (2006) reivindica personajes literarios importantes en la tradición de las escritoras mujeres. Al hablar de la literatura mexicana, la autora estudia el caso del periodismo de Adelina Zendejas, quien obtuvo fama nacional e internacional. Según Hernández, Zendejas luchaba por causas sociales, y creía que el primer paso era transformar a la sociedad, para luego lograr la liberación de la mujer. Es así que, para Zendejas, "(...) El periodismo fue uno de sus medios para expresar, para divulgar y para luchar por estos objetivos" (Hernández, 2006, p. 125). Así, la crítica feminista se ha aproximado a la escritura como una forma de apropiación de la voz propia de las mujeres. Aquí, la apropiación es un proceso individual.

Otra forma de entender la apropiación, desde el punto de vista sociológico, sería el de un proceso público colectivo, en tanto que supone la transformación del campo general de la literatura. Al respecto, el libro *Subversiones masculinas* (2001), de Patricia Ruiz Bravo, discute sobre los cambios en derechos sociales y equidad de género que se están observando al comenzar el nuevo milenio. Según la autora, estos cambios han modificado el canon y campo literario peruano. Entre sus evidencias, se encuentran las construcciones de masculinidad en la narrativa joven en Perú. Para ello, Ruiz Bravo visita el concepto de “masculinidad hegemónica” y habla de la construcción sociocultural de las identidades masculinas como de las relaciones de poder, subordinación y complicidad que se dan entre ellas.

En una línea similar, la tesis doctoral de Lesbia López (2015), titulada *Otro modo de ser*, también habla de un campo literario en transición, aunque desde el punto de vista de las mujeres que lo experimentan. La autora problematiza el género como una desigualdad de poder que permea el campo masculinizado de la literatura y afecta desproporcionalmente a las mujeres escritoras. López señala que una respuesta que las mujeres toman ante esta situación es hacer un ejercicio performativo a través de sus obras. Así, mientras que López muestra cómo el cambio es evidenciado en las obras de mujeres, Ruiz Bravo muestra cómo esta transformación ha repercutido en la literatura dominante: la de hombres. Con ambas autoras, vemos la doble cara de una literatura cada vez más andrógina, en donde los conceptos de lo femenino y lo masculino son revisitados.

Como reflexión final del balance, la relación entre sociología y literatura ha dependido del reconocimiento de la conexión entre sociedad y literatura. Asimismo, el canon literario ha sido discutido por distintas disciplinas. La teoría literaria contribuyó con la problematización filosófica sobre el concepto del valor. Con ello, la crítica feminista agregó que el valor, en la literatura, ha sido demarcado por una tradición masculina. La sociocrítica sumó a ello que, además, el canon es androcentrista, en tanto que se establece a partir de la experiencia de los hombres y refleja a una sociedad centrada en el varón. Por su parte, la sociología toma como base lo anterior y ofrece los

conceptos de “capitales” para hablar sobre las distintas armas culturales de las que disponen las actoras en el campo literario.

En este territorio de poder y desventajas, nos centraremos en el circuito de producción de obras literarias y, en particular, de las estrategias que las mujeres escritoras emplean. Entre estas, las fuentes revisadas han ubicado a la sororidad y la performatividad como estrategias de adaptación y sobrevivencia de escritoras, lo cual puede traslucirse en sus escritos de ficción por medio de personajes femeninos complejos. En este sentido, la escritura será vista como una estrategia de “autoexpresión” y autonomía, que permitirá la apropiación de las mujeres de su voz. Así también, la apropiación del campo literario contribuye a su transformación más equitativa y depende de los capitales culturales de las escritoras. Con ello, la apropiación no será vista solo como un proceso individual y personal de las mujeres, sino también uno colectivo de transformación general.

## 2.2. Marco teórico

*Cunde la alarma ante la posibilidad del fin  
del orden patriarcal.*

Rita Segato (2021)

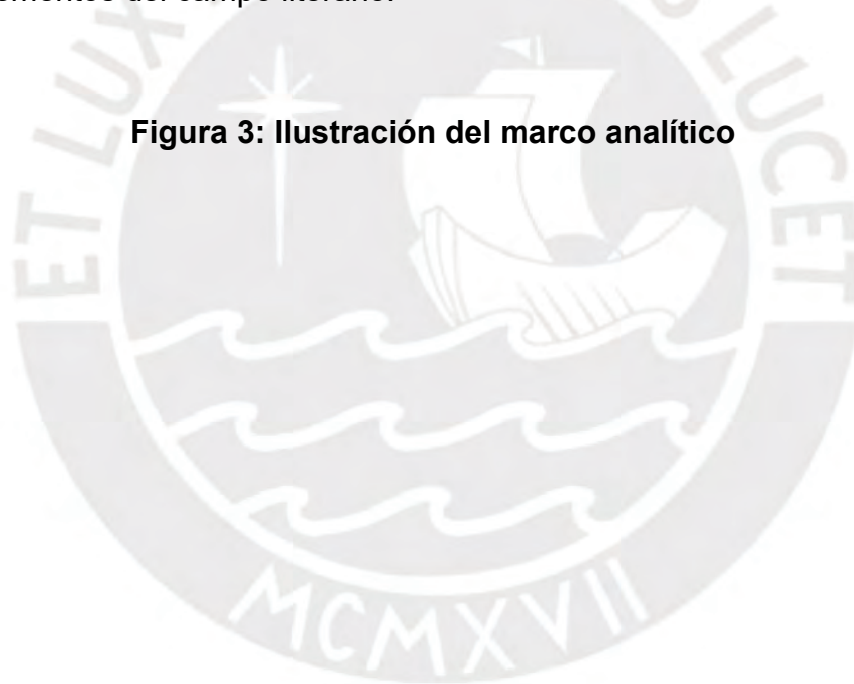
Para responder a la pregunta sobre la construcción de escritoras de ficción en el campo de producción en Perú, esta investigación emplea dos ejes analíticos: primero, el enfoque de género desde una mirada que concilia el análisis de estructuras de poder y la agencia de las sujetas (Scott, 1996; Butler, 2002). Esta herramienta analítica es aplicada al estudio de la literatura en el primer apartado del marco teórico: “Género y literatura de mujeres”. Segundo, el enfoque sociológico a la literatura desde una mirada relacional de Pierre Bourdieu (1995) e interaccionista de Howard Becker (2008), a lo que se añade el concepto de la mediación en el arte. Ello conforma el



segundo apartado teórico: “Sociología y literatura”, en el que se utilizan las perspectivas mencionadas para definir el campo de la producción literaria<sup>11</sup>.

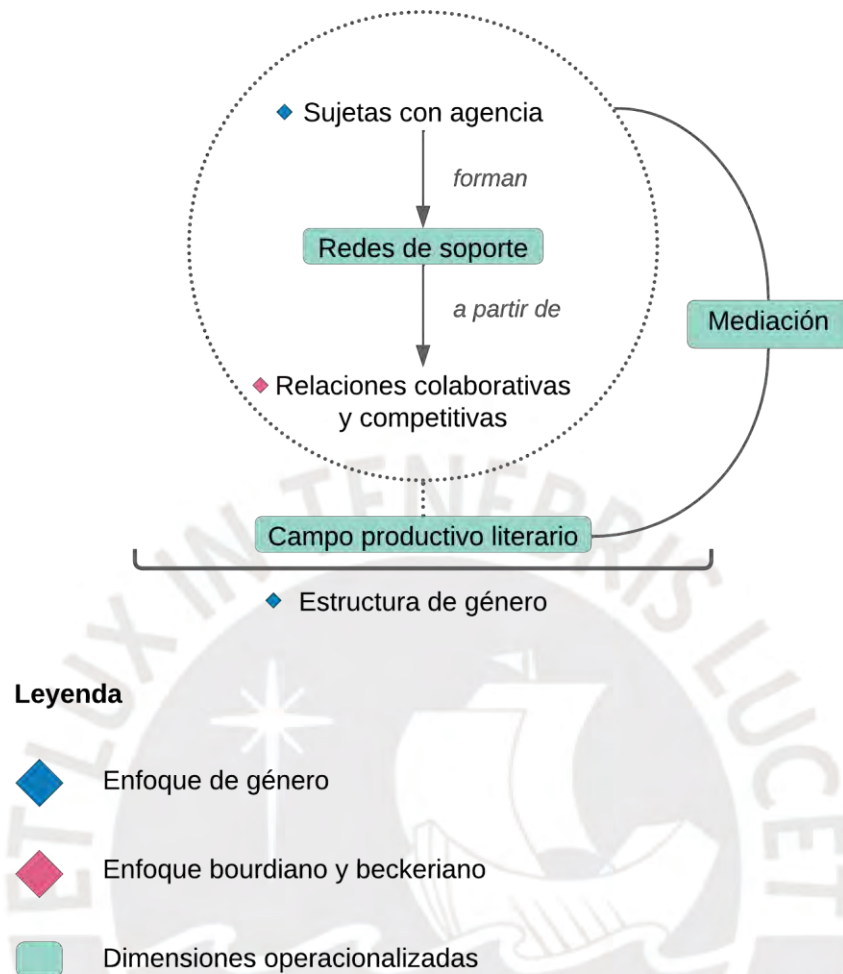
Los contenidos conceptuales de ambos ejes analíticos se organizan en la **Figura 3**. Se observa que hay una estructura de género con relaciones de poder entre hombres y mujeres en la que se desarrolla el campo de producción literaria. Es así que las jerarquizaciones sociales repercuten en las jerarquizaciones literarias, donde el factor a analizar es el género. Dentro del campo productivo literario, compiten y colaboran actores en distintas posiciones de dominación. Un tipo de actor son las escritoras, quienes son sujetas no pasivas que ejercen su agencia ante las estructuras de dominación. Estas actoras desarrollan estrategias frente a las constricciones estructurales, como la formación de redes de soporte y su capacidad de mediación con otros elementos del campo literario.

**Figura 3: Ilustración del marco analítico**



---

<sup>11</sup> Además de las y los principales autores señalados, se emplean los planteamientos de otros escritores que hayan antecedido sus propuestas, o que las hayan desarrollado posteriormente.



Elaboración propia (2022)

### Género y literatura de mujeres

Estudiar el género es como mirar al interior de un caleidoscopio: encontramos un panorama colorido, aunque saturado, de conceptos, definiciones y dimensiones. Los saberes del género son diversos: pueden ser nociones de sentido común, cánones científicos, planteamientos académicos o máximas políticas. Cada elemento es un reflejo del otro, pero debe haber un ejercicio de depurar cuáles no aportan a la discusión de la investigación en cuestión. En el caso del estudio de mujeres en literatura, se opta por hablar de un análisis estructural de relaciones de poder y significaciones de las diferencias sexuales. Sin embargo, esto no debe dejar de lado

a la mujer misma, cuya agencia y subjetividad han sido peligrosamente olvidadas en algunas interpretaciones estructuralistas del género. A continuación, conciliaremos ambas aproximaciones y las aplicaremos al estudio de la literatura.

Comunmente, el género y el sexo han sido contrapuestos, relegando el primero a roles binarios e interpretando el segundo como categorías biológicas estables que justifican dichos roles. Sin embargo, esta dicotomía, equivalente a la oposición naturaleza-cultura, ignora que las diferencias percibidas entre los cuerpos sexuales también tienen orígenes y efectos sociales. Según Judith Butler (2002), el “sexo” es el producto de las “normas reguladoras” que son reiteradas y materializadas a través de prácticas culturales. A esto se le conoce como *performativo*, “en tanto producen los efectos que nombran: al describir las diferencias sexuales, las prescriben; al enunciarlas, las materializan” (Grandinetti, 2011, p. 2). Para Joan Scott (1997), estas diferencias que distinguen los sexos establecen relaciones sociales de poder que tienen al género como un “elemento constitutivo” (p. 287).

Cuando Simone de Beauvoir (1949) indicó que “no se nace mujer: se llega a serlo” (p. 207), aludía a que los atributos de “ser mujer” y “ser hombre” son construidos socialmente. Para De Beauvoir, la exaltación de la figura del varón en los medios a los que una niña está expuesta conllevan a una idea de superioridad masculina que ella interioriza. En sus palabras, “la Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él, no la considera como un ser autónomo [...]” (De Beauvoir, 1949, p. 32). De esta manera, los hombres constituyen el grupo nominador que marca y construye un signo que señala la inferioridad, anclado en la diferencia genital. En contraste, el grupo signado serían las mujeres, quienes constituyen la otredad y lo subalterno.

Dicho de otra forma, las *diferencias* sexuales se transforman en *desigualdades* sexuales y estas en desigualdades *sociales*, jerarquizándose la relación entre hombres y mujeres (Zavala de Cosío, 2005, p. 152). Al respecto, Pierre Bourdieu (2000) sostiene que las relaciones de dominación establecen principios de diferenciación sexual que justifican y naturalizan las diferencias socialmente establecidas entre los sexos. Las características sexuales diferenciadas reciben *significados de género*, que son ideas sobre los atributos que caracterizan la forma de



ser de las personas (Connell, 1997). Según Luis Rondán (2015), dichos significados se articulan y forman narrativas que se denominan *discursos de género*, los cuales “caracterizan las acciones e interacciones de varones y mujeres en función de los significados de sus rasgos sexuales” (p. 106). Raewyn Connell (1997) define uno de estos discursos de la siguiente manera:

La masculinidad, si se puede definir brevemente, es al mismo tiempo la posición en las relaciones de género, las prácticas por las cuales los hombres y mujeres se comprometen con esa posición de género y los efectos de esas prácticas en la experiencia corporal, en la personalidad y la cultura (pp. 38-39).

La mirada estructural del género revela los engranajes de poder, las creencias cimentadas, las construcciones biológicas y todo cuanto demuestre la existencia de un sistema externo a los individuos. Sin embargo, sería un error asumir estas estructuras como entidades inamovibles, olvidando que son construídas socialmente y, por tanto, falibles. Una objeto de crítica de Bruno Latour (2001) hacia los estudios estructurales en sociología es, precisamente, la adopción de una actitud “paternalista” al individuo, casi reduciéndolo a un objeto pasivo. Si las realidades materiales son construídas a partir de la repetición de prácticas culturales, entonces el enfoque debe estar en los actores y redes que las ejercen. Por tanto, será necesario reconocer que la predictibilidad de la estructura de género es limitada, pues está abierta al fracaso y a la resistencia de quienes han sido sometidas a los márgenes.

Las mujeres han sido catalogadas como cuerpos abyectos, cuerpos erróneos, cuerpos residuales. Pero esta marginalización demuestra que no han sido arrojadas a un exterior absoluto, sino a un “exterior constitutivo” (Butler, 2002), el cual es un “espacio potente de subversión generado por el propio proceso performativo, pues tiene la capacidad de irrumpir en el espacio de lo definido y desestabilizarlo” (Cano, 2014, p. 8). Las mujeres no son entes pasivos, son actoras generadoras y cuestionadoras de estructuras que ejercen su capacidad de agencia, la cual puede ser entendida como una autonomía condicionada por el contexto. También son entes reflexivos que sostienen discursos sobre su propia existencia, manejando subjetividades compartidas, pero únicas y valiosas. Por lo cual, hablar de género no es solo estudiar la estructura, sino también a las mujeres y entenderlas como actoras, agentes y sujetas.

Al estudiar el campo de la literatura, este análisis estructural y de agencia del género debe ser aplicado. En la esfera literaria, la valoración de la escritora también es afectada por su sexo en intersección con el resto de sus identidades étnicas, económicas y sexuales. Así, la exaltación de la figura del varón de la que hablaba De Beauvoir (1949) también está presente en la literatura, donde “[se] celebran virtudes masculinas, [se] imponen valores masculinos y [se] describen el mundo de los hombres” (Woolf, 1929, p. 140). Esto se muestra en el canon literario, el cual ha sido marcado por la “dominación masculina, blanca, heterosexual y, en muchos casos, anglosajona” (Moreno, 1994). En otras palabras, como lo propone Pierre Bourdieu (1995), las jerarquizaciones sociales permean en las posiciones culturales y literarias.

Sin embargo, las relaciones de poder y los discursos de género no solo se evidencian en la historia de la tradición literaria, sino también en el ejercicio contemporáneo de la escritura. La actividad literaria de las mujeres fue y continúa siendo una actividad de resistencia, en tanto que supone el irrumpimiento de un espacio considerado exclusivamente masculino. Las mujeres están insertas en un contexto de género excluyente que limita su desarrollo e incursión en el ámbito público. Al respecto, Rocío Silva Santisteban (1998) señala que “escribir como mujer” es:

[...] desafiar al poder falocéntrico, en primer lugar, romper con el silencio [...]. Una vez fuera del silencio, una vez planteado el espacio de ese otro lugar, es necesario crear otro poder. Considero que ese poder está en la palabra propia (y no apropiada) (p. 124).

Así como la estructura de género es corruptible, el orden de género en la literatura también lo es. Como señala Doris Moromisato, “para las mujeres, el acto de escribir es pasar de lo privado a lo público. [...] Es dejar el mundo invisible para pasar a la autoría y sus consecuencias sociales” (citada en Gutiérrez, 2014, p. 9). Por lo tanto, las mujeres que viven y escriben cuestionan su marginalidad social y literaria, acercándonos al fin del “orden patriarcal” que profetiza Rita Segato (2021). Para las mujeres, el lema puede ser el de “existo, luego, resisto”, una suerte de *cogito ergo sum* que plantearía que el hecho de existir les da la capacidad de resistir. En la literatura, dichas subversiones se manifiestan por medio de estrategias que toman las mujeres para construirse como escritoras y posicionarse en un adverso campo literario.

### Sociología y literatura

¿El estudio de la experiencia literaria necesariamente implica una lectura exclusivamente literaria de los textos? ¿La sociología está condenada a profanar la obra de arte, el placer estético y a su “creador”, o su análisis científico es más bien una amenaza a la “distinguida” y narcisista pretensión artística? Preguntas similares acompañan la propuesta de Pierre Bourdieu (1995) sobre el estudio del arte desde una mirada de conflicto, a partir de la cual el campo artístico es una arena de competencia en la que los agentes interactúan para mantener o transformar su estructura. En contraste, Howard Becker (2008) propone una mirada colaborativa del arte, la cual sostiene que distintos actores sociales interactúan de forma cooperativa durante el proceso creativo artístico. En las siguientes líneas, conciliaremos ambas miradas y las complementaremos con una propuesta sobre los procesos de mediación en el arte.

Para comenzar, el concepto de la mediación es complejo porque ha sido desarrollado por distintas disciplinas y su definición varía en cada una. En áreas como el derecho o las relaciones internacionales, es entendida como una forma de resolver conflictos. En estudios educativos, supone generar estrategias que promuevan el aprendizaje de los estudiantes. En los trabajos familiares, busca satisfacer los intereses y necesidades de los miembros. Incluso en algunas áreas de los estudios culturales, tiene propósitos educativos, recreativos y cívicos. Lo que estas acepciones guardan en común es que tienen una mirada positiva a la mediación, en tanto que se la concibe como conciliadora y productiva. Sin embargo, el uso del concepto que empleamos en esta investigación tiene un sentido distinto.

Para Bruno Latour (2001), la mediación es “algo que sucede pero no es plenamente causa ni plenamente consecuencia, algo que ocurre sin ser del todo un medio ni del todo un fin” (p. 183). En esta línea, pero aplicada al espacio del arte, Antoine Hennion (2007) ve a la mediación como el proceso global de producir, cambiar y transformar simultáneamente el objeto artístico y su audiencia en cualquier momento dado, señalando que “los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone deben llevar” (citado en Acord & DeNora,

2008, pp. 226). Esta mirada difiere de las anteriores en distintos aspectos. Primero, no la concibe como una estrategia intencional, sino más bien como una ocurrencia. Segundo, no tiene inicio ni fin, sino que es simultánea: afecta a la vez que es afectada. Tercero, dado que no tiene la intención de resolver un problema, tampoco tiene una connotación necesariamente positiva. Solo es.

Asimismo, la aproximación bourdiana al arte debe entenderse en el marco general de su teoría de conflicto y reproducción social, donde incorpora sus conocidos conceptos de *habitus*, capital y campo, entre otros. El *habitus* es el concepto central del marco teórico de Bourdieu, y lo define como el sistema de disposiciones internas al individuo que reflejan las estructuras sociales externas a él, a la vez que forman la manera en que este percibe y actúa en el mundo (Bourdieu, 1984). Dicho de otra forma, es el producto de la trayectoria social de una persona, la cual ha sido internalizada desde la niñez. Esta trayectoria debe ser entendida como un modo único de navegar por el espacio social, y está comprendida por la serie de posiciones que la persona ocupa sucesivamente en distintos campos, incluyendo el literario.

Para comprender la estructura y funcionamiento del mundo social, Bourdieu (1986) introduce el concepto del capital y distingue cuatro tipos principales. Primero, el *capital económico*, el cual puede ser convertido directamente en dinero. Segundo, el *capital social*, que está conformado por conexiones sociales que pueden ser convertidas, en determinadas condiciones, en capital económico. Tercero, el *capital cultural*, el cual comprende competencias, habilidades y cualificaciones que garantizan que una persona pueda ser considerada como “cultura”. Este es enfatizado por Bourdieu como el dominante, pues “las diferencias entre capitales culturales marcan las diferencias entre las clases sociales” (1984, p. 69). Finalmente, emplea la noción de *capital simbólico* para referir a cualquier forma de poder, proveniente de cualquier tipo de capital, que no es percibido como tal y que, en su lugar, es entendido como una exigencia legítima de reconocimiento, deferencia, obediencia o servicios de otros (Bourdieu, 1995).

Cuando Bourdieu estaba desarrollando su teoría de campos sociales, el concepto de campo ya era de uso común en áreas como la física y las matemáticas (Hilgerz & Mangez, 2015). Si bien algunas características pueden variar dependiendo de la



disciplina, el punto común entre todas las teorías de campos es el rechazo a la existencia de un espacio absoluto con individuos que existen independientemente de su relación con otros. A esta idea relacional, Bourdieu le añade que los campos también sirven para designar distintos subespacios dentro de un espacio global. De esta manera, entiende al campo como una configuración de relaciones objetivas entre posiciones que son definidas por su potencial en la distribución de las diferentes especies de poder. Asimismo, estas posiciones se aprecian en parejas opuestas de dominación como pobre/rico, noble/plebeyo o culto/inculto.

Los universos sociales contienen numerosos campos que coexisten y son relativamente autónomos, cada uno con sus propias reglas de juego. Esta autonomía está marcada por la existencia de capitales que son específicos a cada tipo de campo, y cuyos principales poseedores se erigen como élites en su subespacio. En particular, Bourdieu (1995) argumenta que los campos de las artes y otros campos culturales relacionados han luchado históricamente por autonomía, la cual ha sido lograda parcialmente en determinadas épocas y lugares. Asimismo, propone que el capital cultural se ha desarrollado en oposición al capital económico, y que este conflicto se expresa en los campos opuestos del arte y los negocios. Mathieu Hilgers y Éric Mangez (2015) resume esta parte de la teoría de Bourdieu de la siguiente manera:

El campo literario o artístico, por ejemplo, generará un polo autónomo (por ejemplo, 'el arte por el arte') y un polo heterónimo favorable a quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el 'arte burgués'). [...] Así, en el cuento literario, los nuevos productos de vanguardia se oponen a los productos de masas (p. 9).

A diferencia de Bourdieu, Howard Becker piensa el arte en términos de cooperación y no de competencia, plantea mundos literarios en lugar de campos, y parte de la interacción entre individuos y no de la relación entre sus posiciones en la estructura. Para Becker (2008), la producción de arte requiere de una extendida división del trabajo entre distintos individuos cuyas labores facilitan las herramientas y rutinas que emplea el artista. Si bien este puede producir la *idea* de la obra artística, su ejecución necesariamente requerirá de la intervención de otras personas. Esto quiere decir que una obra no solo es resultado de un proceso creativo "solitario", sino también de todas las actividades que tuvieron que ser efectuadas para su producción.

Asimismo, estas actividades tampoco están limitadas a las personas que son explícitamente integrantes de los mercados artísticos, sino que incorporan a personas cuyas labores parecen estar removidas del oficio literario central. Por ejemplo, el conductor del vehículo donde se transporta la mercancía de libros, el fabricante de la computadora empleada por la autora para escribir o la persona que limpia el local de la imprenta donde se imprimen los libros. Becker no concibe demarcaciones claras entre quienes participan en los mundos artísticos y los que no. Por ello, emplea la metáfora de “mundos”, con la cual representa el orgánico movimiento de distintos individuos y rechaza la idea de límites estancos entre ellos. En contraste, la metáfora de “campos”, para Becker (2008), está limitada por reglas y prácticas que excluyen a los extraños, imposibilitando su participación en la actividad colectiva a menos que sean elegidos por las personas que ya forman parte de ella.

En esta línea, Becker señala que la idea de “mundo” contiene personas que necesariamente consideran conscientemente la existencia de los demás y moldean lo que hacen en consecuencia. Ellas desarrollan gradualmente sus líneas de actividad y toman nota de cómo otros responden a lo que hacen. Por el contrario, sostiene que la idea de “campo” tiene como entidades principales a fuerzas, espacios, relaciones y actores (aunque los actores están caracterizados solo por su poder relativo) que desarrollan estrategias a partir de los distintos niveles de poder disponibles para ellos. Becker enfatiza al individuo, sus subjetividades y su capacidad de adaptación e influencia sobre el funcionamiento de los mundos de arte.

Al conciliar la perspectiva relacional de poder de Bourdieu e interaccionista de Becker, podemos entender que los vínculos colaborativos entre los actores literarios entran en contexto con las posiciones relativas de dominación en el campo literario. Esta aliación bourdiana-beckeriana nos lleva a pensar en la existencia de procesos colaborativos en relaciones de poder conflictivas. Asimismo, en ambas propuestas, podemos abstraer que el concepto de la mediación está siempre presente, aunque nunca mencionado explícitamente. En el caso de Bourdieu, su teoría demuestra la mutua influencia de la cultura explícita y las clases sociales a través del *habitus*. Asimismo, enfatiza el efecto recíproco que tienen las esferas de la producción y recepción artísticas. Por su lado, Becker sostiene que los participantes aprenden de las convenciones practicadas en los mundos literarios a los que pertenecen al observar



la organización, preferencias y hábitos de otros. Simultáneamente, su participación afecta estas convenciones y determina la valoración de la obra artística.

### 2.3. Metodología

*Este libro incluye las voces de las mujeres y,  
sin duda, la mía propia.*

Cristina Alcalde (2014)

Debido a la naturaleza del problema de investigación, el presente es un estudio de carácter cualitativo. Las investigaciones de este tipo producen datos descriptivos a partir de las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable (Taylor y Bogdan, 1990). El conocimiento que se genera se conoce como inductivo, pues su función no es generalizar a partir de la información recogida, sino más bien organizar e interpretar dicha información en función del marco teórico propuesto (Strauss y Corbin, 2002). En el proceso de indagación inductiva, “la investigadora interactúa con los participantes y con los datos, busca respuestas a preguntas que se centran en la experiencia social e individual, cómo se crea y cómo da significado” (Universidad de Jaén, s.f.).

En este sentido, esta tesis estudia el fenómeno de la literatura de mujeres en Perú desde las voces y experiencias de las escritoras que lo componen. Para ello, empleamos el método de estudio de caso, pues es una herramienta que nos permite describir exhaustivamente la ocurrencia de un problema o fenómeno dentro de un contexto definido por la investigadora. Este método está presente desde el planteamiento de la pregunta que guía la investigación misma, pues suele emplear el “¿cómo?” y “¿por qué?” para hacer referencia a la existencia y descripción de la interrelaciones de procesos (Yin, 1994). Según Donatella della Porta (2008), el estudio de caso explora “la diversidad, incluyendo los datos desviados o atípicos, con una

amplia descripción de uno o algunos casos, que por lo general se pueden contrastar en distintas dimensiones” (p. 207).

Sin embargo, como señalan Anselm Strauss y Juliet Corbin (2002), “cuando se construye una teoría de manera inductiva, la preocupación es la representatividad de los conceptos y cómo varían éstos en cuanto a sus dimensiones” (p. 234). Por esta razón, sumado al estudio de caso, también tomamos elementos de la teoría fundamentada introducida por Barney Glaser y Anselm Strauss (1967). Este método tiene el objetivo de concebir y desarrollar una teoría basada en la colecta y en el análisis sistemáticos de datos. Sus características incluyen: (1) mirada retrospectiva y análisis crítico de situaciones; (2) reconocimiento de la tendencia a los sesgos; (3) pensamiento abstracto; (4) flexibilidad ante la crítica constructiva; (5) sensibilidad a las palabras y acciones de las sujetas de estudio; (6) sentido de absorción al trabajo.

La investigación cualitativa también se caracteriza por ser holística. Según Steven Taylor y Robert Bogdan (1990), “las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo” (p. 7). Por esta razón, la investigadora cualitativa debe estudiar a las personas en su contexto actual y el pasado. Asimismo, debe reconocer las identidades multifacéticas de sus participantes, “tanto impuestas como construidas por ellas mismas, producidas a través de la interacción de nombres y roles sociales impuestos sobre nosotras por las narrativas dominantes” (Alcoff, 2004, p. 3). A partir de ello, esta tesis buscó conocer información sobre sus participantes que no se limitaran a sus roles literarios, incorporando así elementos biográficos y otras trayectorias laborales.

Es importante resaltar que la investigación cualitativa rechaza la idea de una investigadora “neutral” y “objetiva” que puede ser separada de su objeto de estudio (Della Porta y Keating, 2008). En su lugar, esta metodología reconoce la carga de subjetividades que la investigadora y los participantes comparten durante el proceso de investigación desde el momento de la selección del estudio, la recolección de datos hasta el análisis de la información. De esta manera, ser consciente del “yo” como investigadora permite comprender nuestros preconceptos y, por tanto, interpretaciones sobre las experiencias de otros. En las palabras de Rosana Guber (2001), “la reflexividad inherente al trabajo de campo es el proceso de interacción,

diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente -sentido común, teoría, modelos explicativos- y la de los actores o sujetos/objetos de investigación” (p. 21).

Para la selección de nuestros casos de estudio, realizamos un mapeo de las escritoras contemporáneas en Perú y aplicamos dos criterios principales en nuestra búsqueda. El primero fue encontrar autoras que se desempeñaran en el género de narrativa y que tengan experiencia publicando cuentos y novelas. El segundo criterio consistió en determinar si dichas escritoras habían publicado por lo menos una obra narrativa en los últimos cinco años, esto con el objetivo de recolectar la información lo más actualizada posible sobre el campo de producción literaria de hoy. A partir de ambas reglas, se armó un listado de quince autoras potenciales, número que se fue reduciendo conforme evaluamos otros factores como la experiencia productiva literaria, la experiencia en otros roles literarios (como gestión cultural, edición, venta, entre otros), la accesibilidad de su contacto y mi afinidad personal por sus obras y trayectorias.

Con el objetivo de realizar un trabajo a profundidad sobre los procesos de construcción de las escritoras, se decidió seleccionar únicamente dos casos de estudio. Es así como la lista inicial de quince autoras se resumió a dos: Julia Wong y Claudia Salazar. Julia nació en Chepén en 1965, y es hija de padre chino y madre tusán. Ha vivido en países como Alemania, Argentina, China y, actualmente, Portugal. Sus inicios literarios fueron en la poesía, pero actualmente también se desempeña como narradora y gestora cultural. Por su parte, Claudia nació en Lima en 1976, su madre es ancashina y su familia paterna proviene de Chiclayo y Huancayo. Se desempeña principalmente como profesora, aunque también es narradora y gestora cultural. Actualmente, reside en Estados Unidos.

La recolección de información constó de dos partes: la búsqueda de fuentes secundarias y la aplicación del instrumento de la entrevista como fuente primaria. Por un lado, empleamos el método etnográfico virtual para recopilar información ya existente sobre las escritoras y los espacios literarios en los que se desenvuelven. A través de la etnografía virtual, indagamos sobre aspectos biográficos y productivos de las escritoras, así como lo que se haya escrito sobre ellas. Este método ha

acompañado distintas etapas de la investigación, y ha sido empleado tanto como preparativo para la realización de entrevistas como posterior complemento de ellas. María Ruiz y Genaro Aguirre (2015) describen a la etnografía virtual de la siguiente manera:

[...] el investigador podrá emplearla para internarse en lo que desea estudiar para observar relaciones, actividades y significaciones que se generan con la interactividad en los mundos virtuales, donde como “etnógrafo [podrá habitar] en una suerte de mundo intermedio, siendo simultáneamente un extraño y un nativo...” (p. 75).

Por otro lado, el recojo de información primaria incluyó la aplicación de entrevistas. Para Denzin y Lincoln (2005) la entrevista es “una conversación, es el arte de realizar preguntas y escuchar respuestas” (p. 643). Asimismo, Cristina Alcalde (2014) señala que esta técnica está fuertemente influenciada por las características personales del entrevistadora. El tipo de entrevista a aplicar fue semiestructurada, por medio de la cual se prepara un guión temático de referencia. Las preguntas son abiertas para permitir que la informante exprese opiniones e introduzca temas de discusión, aunque el guión permitirá alinear la conversación a los temas que son de interés para el estudio. Así también, se propone la entrevista en profundidad para incorporar las perspectivas que tienen las informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal y como las expresan con sus propias palabras (Taylor y Bogdan, 1990).

Dado que esta tesis estudia a las escritoras en el contexto del campo literario peruano, las entrevistas estuvieron dirigidas no solo a nuestros casos de estudio, sino también a representantes del mundo editorial, comercial y de la crítica literaria en Perú. Para desarrollar las guías de entrevistas, nuestro punto de partida fue desagregar las dimensiones presentes en la hipótesis y las preguntas generales y específicas de esta investigación. Estas dimensiones fueron problematizadas en el marco teórico y las definimos en función de los enfoques conceptuales que seleccionamos. A partir de dichas definiciones, encontramos qué aspectos debían ser analizados y propusimos las preguntas que serían necesarias para conseguir su información. Finalmente, discernimos qué preguntas podrían ser contestadas por cada representante literario, con lo cual repartimos guías diferenciadas por tipo de informante. Este proceso puede ser encontrado en los **Anexos A y B** al final de todo el documento.

En total, se realizaron nueve rondas de entrevistas entre los meses de mayo 2021 y septiembre 2022, y fueron reunidos siete informantes que incluyeron escritoras, editores, librerías y una crítica literaria. La duración de las entrevistas fluctuó entre los 50 minutos y la hora con 20 minutos. En primera instancia, las entrevistas estuvieron dirigidas a Julia y Claudia, nuestras informantes principales. Solo ellas fueron entrevistadas en dos ocasiones y recibieron preguntas referidas a aspectos biográficos. En segunda instancia, el segundo grupo de entrevistas estuvo dirigido al resto de representantes literarios y fueron seleccionados con el objetivo de obtener información sobre el funcionamiento holístico de la industria literaria. Se buscaron informantes que provengan de uno o más de los tres campos literarios principales (producción, consumo y crítica) y fueron hallados por medio de recomendaciones directas, lectura de estudios académicos y su participación en espacios de discusión como ferias.

Así, el tercer informante fue Julio Zavala, librero, escritor y gerente general de la Librería Escena Libre, un espacio independiente que fomenta la “bibliodiversidad”. La cuarta informante fue Nataly Villena, quien es escritora, editora y crítica literaria. Además, es la fundadora del portal *Las Críticas*, un conjunto feminista que promueve la literatura de mujeres. El quinto entrevistado fue Salomón Senepo, el editor y gerente de Borrador Editores, una empresa que tiene la reputación de ser la editorial independiente que ha publicado a más mujeres en Perú. En sexto y séptimo lugar se encontraron las informantes de la Librería Sur, que incluyeron a Malena Sanseviero, directora de la librería y considerada “la autoridad mayor del libro en el país” (Caretas, 2021), y Solange Chávez, quien trabaja como librera con ella. En la siguiente tabla, encontraremos un resumen de los participantes en nuestras entrevistas.

**Tabla 1: Relación de entrevistas**

Nº	Nombre y fecha	Ocupación	Tipo de informante
1	Julia Wong (08/05/2021)	Escritora, gestora cultural	Caso de estudio



2	Julia Wong (09/08/2022)		
3	Claudia Salazar (10/05/2021)	Escritora, profesora	Caso de estudio
4	Claudia Salazar (19/09/2022)		
5	Julio Zavala (12/05/2021)	Librero y editor (Librería Escena Libre)	Informante editorial y comercial
6	Nataly Villena (29/05/2021)	Autora, editora y crítica literaria (portal <i>Las Críticas</i> )	Informante editorial y de crítica literaria
7	Salomón Senepo (10/07/2021)	Editor (Borrador Editores)	Informante editorial
8	Malena Sanseviero (11/06/2021)	Gerenta (Librería Sur)	Informante comercial
9	Solange Chávez (11/06/2021)	Librera (Librería Sur)	Informante comercial

Elaboración propia (2022)

Para finalizar, es pertinente señalar que este estudio fue llevado a cabo en conformidad con los principios éticos de la investigación establecidos por el Comité de Ética PUCP (s.f.). Estos incluyen: respeto por las personas, beneficencia y no maleficencia, justicia, integridad científica y responsabilidad. Estos principios llevan consigo deberes de las investigadoras, entre los cuales se incluye la transparencia sobre la naturaleza de la investigación con los participantes y el respeto de su libertad y autonomía para participar o retirarse del estudio. Asimismo, si bien en esta investigación están explicitados los nombres de los participantes y la autoría de sus ideas, la garantía de su confidencialidad y derecho al anonimato se mantuvo presente en todo momento. La información sensible, ya sea explícita o implícitamente señalada como tal, fue omitida del análisis de los resultados.



### **Capítulo III: Prometeas. Las mujeres en la historia del campo de ficción en Perú**

*La mujer, silenciosa y resignada, cruzó barreras de siglos repitiendo apenas, con miedoso sigilo, las mágicas palabras: libertad, derecho.*

Clorinda Matto de Turner (1895)

La historia de la literatura de mujeres es la historia de la lucha por los derechos femeninos. Factores como el analfabetismo, la pobreza, la falta de autonomía, el escrutinio público y la persecución del activismo político han inhibido la creación literaria de las mujeres en la historia. Estos problemas han sido previamente estudiados por Virginia Woolf (1929), Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) a través de las metáforas de “la habitación propia” y “la loca del ático”, respectivamente. Ellas hacen referencia, por un lado, a la ausencia de oportunidades para el desarrollo creativo e intelectual de las mujeres; y, por el otro, a la represión y marginación social de las escritoras. A continuación, exploraremos cómo las escritoras del siglo XIX y XX en Perú enfrentaron y abordaron estos dilemas para desarrollar la literatura de mujeres que conocemos hoy.

#### **3.1. Libertad, exilio y olvido: la primera generación de escritoras ilustradas**

El 14 de diciembre de 1895, Clorinda Matto de Turner presentó su conferencia “Las obreras del pensamiento en la América del Sud” en el Ateneo Grand Splendid de Buenos Aires. En ella, Matto hizo un recorrido por las escritoras hispanoamericanas que, desde su quehacer literario, habían aportado al pensamiento intelectual y a la formación de los Estados latinoamericanos. Su objetivo era visibilizar aquellos textos ignorados por el canon de principios del siglo XX “para entender la construcción de la nación desde las voces subalternas” (Buenahora, 2016; p. 204). Escrito más de un siglo después, este apartado es un nuevo esfuerzo por explorar la contribución de las mujeres en la literatura peruana y, simultáneamente, en la construcción de una ciudadanía más democratizada.

Un elemento central en la lucha por los derechos femeninos, especialmente entre las activistas feministas del siglo XX, fue la demanda por el acceso de las mujeres peruanas a la educación. Si bien ya habían existido centros de enseñanza para niñas y jóvenes durante el Virreinato de Perú (1542 – 1821), estos eran lugares costosos que, además, exigían “que las jóvenes aceptaran un nuevo régimen de vida durante los años que duraba su educación” (Estudios Indianos, s/f). Más adelante, en 1822, don José de San Martín declaró que “las ventajas del régimen educativo debían ser extendidas al sexo femenino, el cual había sido tratado con negligencia por el gobierno español” (en Dador, 2017, p. 4). Sin embargo, el gobierno peruano no fue mejor en su trato con las mujeres.

En 1825, Simón Bolívar estableció el Colegio de Educandas en Cusco y el Gioneeo de Lima. Sin embargo, según Jennie Dador (2017), estas iniciativas “resultaron ser dignos aliados de la memorización arcaica y del entrenamiento femenino para su rol de cuidado doméstico” (p. 4). Además, estas ofertas educativas solo podían ser accedidas por mujeres de determinada clase, raza y lugar de proveniencia. Por esta razón, no es coincidencia que las precursoras del activismo político en Perú fueran mujeres generalmente instruidas y de clase alta provenientes de Lima y Cusco. Valiéndose de su estrecha movilidad social, ellas canalizaron sus reclamos sobre la condición de la mujer en la sociedad a través del ejercicio del periodismo y la literatura. Bajo el anonimato o seudónimos, escribían y publicaban en espacios como *El Ateneo de Lima*, *El Perú ilustrado* y la *Revista Social* (Dador, 2017).

Además de ello, el contexto durante y después de la Guerra del Pacífico (1879 – 1884) perjudicó el desarrollo literario en Perú, mermando especialmente la escritura de mujeres. Debido a la guerra misma, la ocupación de Lima y el bloqueo del Callao en 1880, el país sufrió la carencia de importaciones de libros y de papel de imprenta (Goswitz, 2018). Sumado a ello, en junio de 1882, el General Lynch juzgó que la “peligrosa libertad de imprenta” era incompatible con las restricciones de la Ley Marcial impuesta por la ocupación militar. Por ello, decretó la prohibición de “la publicación de periódicos, folletos, hojas sueltas, sin permiso de este cuartel General”

(en Varillas, 1979). Debido a la censura literaria y el cierre de la prensa peruana, algunas escritoras decidieron publicar sus escritos en la prensa extranjera<sup>12</sup>.

A fines del siglo XIX, también se desarrollaron propuestas y debates públicos entre mujeres intelectuales acerca de cómo asegurar condiciones justas para las mujeres. Uno de estos hitos fue el ya mencionado discurso de Matto, en el que defiende la ilustración de la mujer y propone que las obreras del pensamiento son aquellas mujeres que “no solo dan hijos a la patria, sino, ¡prosperidad y gloria!” (Matto, 1895, p. 171). Luego, en 1898, Mercedes Cabello de Carbonera publicó el artículo “Los exámenes” en *El Comercio*, donde propuso restringir el derecho de las congregaciones religiosas de educar a las niñas y a las jóvenes. Según Cabello, las instituciones religiosas eran corruptas y no estaban capacitadas para formar “mujeres profesionales, libres pensadoras o capacitadas para un trabajo” (en Díaz, 2020, p. 215).

En respuesta, Lastenia Larriva de Llona publicó “Réplica ineludible”, también en *El Comercio*, tan solo una semana después. En ella, expresó su desconcierto y refutó los argumentos de Cabello desde su propia experiencia como madre cuyas hijas habían recibido una educación religiosa. Sin embargo, probando la crítica de Cabello, Larriva señaló que “las niñas educadas por las monjas son las hijas más respetuosas y las esposas más sumisas” (Larriva, 18989, p. 3). A partir de este debate, Teresa González de Fanning publicó una serie de artículos en *El Comercio* que luego fueron compilados en el libro *Educación femenina: colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1898), que fue publicado como folleto con la finalidad de ser repartido gratuitamente. En él, González expresó su apoyo por las ideas de Cabello y defendió el trabajo de colegios y profesoras laicas.

Otro conflicto entre ensayistas peruanas se dio a conocer por la correspondencia entre la argentina Juana Manuela Gorriti y Ricardo Palma<sup>13</sup> en la que Gorriti hablaba de las

---

<sup>12</sup> Algunos ejemplos son: Mercedes Cabello, en Madrid, París y Lima; Carolina Freyre, en La Paz, Sucre y Buenos Aires; Clorinda Matto de Turner, en Buenos Aires; Amalia Puga, en Nueva York, La Habana, Barcelona, Buenos Aires, Bogotá y Panamá.

<sup>13</sup> Ambos intercambiaron 53 cartas durante nueve años (1882 – 1891).

tensiones entre Matto y Cabello (Holgúin, 2018). El espacio periodístico e intelectual no fue, pues, un ambiente unificado en el que las mujeres luchaban por lo mismo. Conforme estas mujeres adquirieron notoriedad en la república de las letras, aparecieron las “rivalidades, tensiones y diferencias ideológicas” (Peluffo, 2013) propias de la publicidad de las ideas que anteriormente se les había negado. Por lo cual, luchas como la educación digna para las mujeres fueron personales y dispersas. Además, las mujeres que expresaron públicamente sus cuestionamientos al régimen católico-colonial fueron rechazadas y reprimidas por los grupos de poder y de la intelectualidad de la época (Dador, 2017). Como señala Giobanna Buenahora (2016, p. 204):

Muchas de ellas tuvieron autoridad en su época y participaron en los debates del momento, pero fueron sometidas a mecanismos posteriores de desautorización o de sanción social que provocaron su anonimato, la desaparición de su obra y la falta de legitimidad de su aportación en las literaturas nacionales. Estas autoras forjaron un camino que fue desde la oralidad y la escritura privada al texto destinado a la publicación.

Las escritoras de fines del siglo XIX recibieron ataques y comentarios sexistas por parte de autores hombres. Uno de los casos más representativos fue Mercedes Cabello de Carbonera, conocida como la iniciadora de la novela realista peruana, quien escribió seis<sup>14</sup> novelas de crítica social y ganó enemigos entre los grupos de la clase alta limeña y peruana. El primer ataque provino del poeta Domingo de Vivero, quien se burló diciéndole que mujeres como ella “han sido la causa de las desgracias de los hombres” y llamándola una “pedante [que no le] importa al mundo” (en Guardia, s/f, p. 8). También recibió las burlas permanentes del grupo de Ricardo Palma y Eloy Buxó en *La Broma*, quienes atentaban contra ella y otras mujeres. En el colmo de la envidia contra el éxito de la escritora, Juan de Arona deformó las sílabas de su nombre y la apodó “Mierdecas Caballo de Cabrón”.

Otra peruana víctima de la exclusión social por su labor de escritora fue Clorinda Matto, quien escribió tres<sup>15</sup> novelas y es conocida como la fundadora del indigenismo

---

<sup>14</sup> *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887), *Los amores de Hortensia* (1887), *Blanca sol* (1889), *Las consecuencias* (1890) y *El Conspirador* (1892).

<sup>15</sup> *Aves sin nido* (1899), *Índole* (1891) y *Herencia* (1893).

literario. La reacción contra ella fue violenta y se le recriminó de “anticlerical” hasta el punto que el Arzobispo de Lima, Monseñor Antonio Bandini, la excomulgó y catalogó de pecado la lectura de la revista *El Perú Ilustrado*, donde ella publicaba (Guardia, s/f). Eventualmente, Matto fue obligada a renunciar a *El Perú Ilustrado* y fundó *La Equitativa*, una imprenta en la que solo se empleaban mujeres. En vista de ello, al igual que Cabello, fue desprestigiada y animalizada por Arona con el apodo de “Clorenda, La Mula equetateva” como caricaturización de la pronunciación serrana de “la equitativa” (Peluffo, 2002).

El surgimiento de la ficción de mujeres en Perú puede explicarse como una reacción ante la censura generalizada de la prensa y la sanción social particularmente sometida a las escritoras. Las mujeres ya habían emprendido un desarrollo ensayístico y el público intercambio de sus ideas, por lo que el bloqueo parcial de la prensa peruana las hizo ejercer su ciudadanía por medio de otros géneros literarios. Según María Goswitz (2018), “esos momentos de soledad y congoja no fueron desaprovechados, sino por el contrario se convirtieron en el germen de una segunda fase escritural” (p. 164). A partir de ello, estas ensayistas comenzaron a entrenarse en otros géneros como la novela, el drama y las tradiciones. Es así como la literatura de mujeres en Perú encontró sus inicios en el periodismo, para luego emprender un giro hacia la ficción<sup>16</sup>.

### **3.2. Cuando despertó, las mujeres todavía estaban allí: mujeres del siglo XX y el nuevo milenio**

Durante el siglo XX, la lucha por los derechos de las mujeres continuó siendo batallada por activistas y escritoras. Recién a partir de 1908, se permitió oficialmente la matriculación de las mujeres en las universidades y la obtención de sus grados

---

<sup>16</sup> Además de Cabello y Matto, otras ensayistas de fines del siglo XIX también dieron el paso a la escritura de ficción, como Margarita Práxedes, Juana Rosa de Amézaga y María Nieves y Bustamante.



académicos (Dador, 2017). En 1914, la escritora<sup>17</sup> y luchadora social María Jesús Alvarado Rivera fundó en Lima el primer grupo feminista, llamado Evolución Femenina. Sin embargo, en 1924, fue encarcelada por seis meses y exiliada durante once años cuando se negó a revelar los nombres de los campesinos, estudiantes y obreros a quienes les había prestado la imprenta de su escuela para imprimir folletos de protesta contra la Ley de Conscripción Vial promulgada por el gobierno de Augusto Leguía (Chaney, s/f). Con ello, finalizó la primera gran etapa del feminismo en la historia republicana del Perú.

Otras activistas y escritoras continuaron construyendo el camino de la literatura de mujeres de hoy. Zoila Aurora Cáceres, discípula de Clorinda Matto de Turner e hija de Andrés Avelino Cáceres, fundó el colectivo Feminismo Peruano en 1924, con el cual realizó una serie de intervenciones públicas que eran similares a las que había hecho María Alvarado unos años antes. Sin embargo, a diferencia de Alvarado, Cáceres representó al feminismo ilustrado de una privilegiada formación educativa. Sus escritos tuvieron una marcada proyección internacional al ser publicados en París, Madrid y Lima. Además, los géneros literarios que exploró fueron la novela, la autobiografía, el relato histórico, la crítica artística, entre otros. A pesar de sus contribuciones, Cáceres ha sido frecuentemente relegada de la historia de la literatura peruana (Centro Cultural Inca Garcilaso, 2022).

Este también ha sido el caso de Lastenia Larriva de Llona, quien fue la primera peruana en publicar un libro de cuentos. Cinco años antes de su muerte, Larriva publicó *Cuentos* en 1919, precisamente en medio de los años cruciales del cuento peruano, pues *El caballero Carmelo* de Abraham Valdelomar había sido publicado en 1918, y *Cuentos andinos* de Enrique López Albuja en 1920. Sin embargo, el libro de Larriva fue perdido por cien años hasta que fue publicado por la revista *Variedades* en 2019. Para Julio Zavala, “cuesta todavía explicar cómo es posible que una escritora de esta calidad haya publicado un libro y haya pasado de manera invisible,

---

<sup>17</sup> Entre sus obras de ficción escritas, están *Nuevas cumbres* (1923), *La Perricholi*, novela histórica dramatizada en treinta jornadas (1946) y *Amor y gloria: el romance de Manuela Sáenz y el Libertador Simón Bolívar* (1952).



disvolviéndose en la realidad” (entrevista 5, 2021). Si bien su nombre es mencionado en las investigaciones sobre la historia de peruanas intelectuales, Larriva no ha destacado como otras representantes.

Durante la segunda década del siglo, las mujeres de las agrupaciones feministas que habían sido disueltas se aliaron a dos principales partidos políticos, el APRA y el Partido Socialista. Sin embargo, pronto descubrieron que la lucha por la equidad entre hombres y mujeres no era parte de su agenda. La narradora y activista Magda Portal, una de las fundadoras del APRA, fue censurada por sus compañeros de partido al impulsar el voto y la participación política de las mujeres. En el II Congreso Nacional Aprista, en 1948, Víctor Raúl Haya de la Torre sentenció que las mujeres no tenían voto ni serían reconocidas como militantes del partido, sino tan solo simpatizantes. Luego de ello, Portal nunca regresó al partido, aunque su intercambio con el líder aprista quedó registrado (Casa de la Literatura Peruana, 2018):

**Haya de la Torre:** Hemos llegado a la conclusión de que las mujeres, dado que en el Perú no votan, no pueden ser consideradas como auténticos miembros del Partido Aprista. Las mujeres solo pueden ser simpatizantes.

**Magda Portal:** ¡Pido la palabra!

**Haya de la Torre:** No hay nada en debate.

**Magda Portal:** ¡Esto es fascismo!

En 1933, se aprobó el voto femenino únicamente en elecciones municipales para “las mujeres peruanas mayores de edad, las casadas o que lo hayan sido” (en Dador, 2017, p. 6). En el mismo año, Rosa Arciniega publicó *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*, una novela distópica sobre la modernidad. Con ello, su novela se adelantó a *1984* (1948), de George Orwell, y es comparada con *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley. A pesar de ello, su libro fue publicado en España y este no vino a Perú sino hasta 86 años después, en 2019. Lo que es más, el libro no fue traído por una editorial peruana, sino que surgió de la iniciativa de una estudiosa española que “descubrió” a la autora y propuso reeditarla para volver a publicarlo (Chávez, entrevista 9, 2021).

En vista de lo anterior, las mujeres todavía vieron su acceso a la arena pública estuvo limitado por obstáculos sociales y legales. Según el Código Civil de 1936, las mujeres “debían atender personalmente el hogar” (artículo 161) y podían ejercer cualquier

profesión o trabajar fuera de su casa siempre que obtengan “el consentimiento expreso o tácito del marido” (artículo 173)<sup>18</sup>. Estas leyes civiles prevalecieron incluso durante la concesión del voto femenino a través del Decreto Ley 12391 en 1955. En 1963, solo las mujeres que supieran leer y escribir ejercieron por primera vez su derecho al sufragio. Esta limitación no solo afectó a las mujeres analfabetas, sino específicamente a mujeres indígenas. Recién en 1979, la Asamblea Constituyente declaró el “voto universal”, por lo que las mujeres indígenas ejercieron su voto por primera vez en 1980.

La segunda mitad del siglo XX en Perú fue caracterizada por un descontrolado desarrollo urbano y la experiencia de la migración andina hacia Lima. Esto, junto con la influencia de las vanguardias europeas, inspiró la modernización de la narrativa peruana y la formación de un grupo de escritores conocidos como la Generación del 50. Entre algunas de sus representantes, se encontraban algunas, aunque pocas, poetisas mujeres. Según Carmen Ollé, “en los años 50, las poetisas que escribieron no eran conocidas, incluso Blanca Varela no fue tan leída sino hasta fines de los 70. Allí tenemos los nombres de Yolanda Westphalen, Cecilia Bustamante y Julia Ferrer, quien publicó dos libros que nadie recuerda” (Casa de la Literatura Peruana, 2016). En 1965, Bustamante fue la primera mujer ganadora del Premio Nacional de Poesía (y única, hasta el 2020) y mencionó lo siguiente:

Haber obtenido este premio fue algo terrible, casi lo peor que me pasó en la vida. Los colegas estuvieron descontentos y me lo hicieron ver permanentemente con desdén y con burla. Nunca tuve ningún agasajo, ni siquiera una foto (Casa de la Literatura Peruana, 2016).

Durante la década de 1960 y 1970, surgió en la región el fenómeno literario y editorial del Boom latinoamericano. Sus inicios se suelen enmarcar con la publicación de *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas Llosa, o *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Otros escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes también fueron algunos de los más reconocidos en el fenómeno. A pesar de sus hitos incontestables,

---

<sup>18</sup> Sumado a ello, la administración de los bienes comunes era conferida a sus maridos a menos que ellos les deleguen algunas facultades administrativas o las mujeres emprendan un juicio (artículos 188, 189 y 190).

las mujeres que formaron parte de él fueron raramente acreditadas. La subrepresentación de las mujeres también estaba presente en el contexto sociopolítico de Perú. En 1978, se logró el reconocimiento constitucional de la igualdad jurídica entre hombres y mujeres. En 1980, la presencia femenina en el Parlamento no alcanzó ni siquiera el 11% y, en 1987, dos mujeres ocuparon por primera vez el cargo de ministras de Estado (Dador, 2017).

A la par, hubo transformaciones en la economía de mercado que comenzó a valorar, siquiera superficialmente, la comercialización de lo femenino. Por lo cual, Perú y otros países de la región experimentaron un aumento de la promoción de actividades culturales realizadas por mujeres. Sin embargo, el logro de mayor autonomía en el hogar, laboral y económica no afectó mucho la arcaica división sexual del trabajo. Por esta razón, no solo se refuerza el rol tradicional de género asignado a la mujer (relacionado a actividades reproductivas, “limitando aspiraciones y expectativas individuales”), sino que también aumentan su pobreza de tiempo al reducir su disponibilidad ante el trabajo y el ocio (Alencastre, 2017, p. 9). Además, la representación y promoción de políticas dirigidas a las minorías sexuales continuaron siendo silenciadas.

La literatura peruana de mujeres ha explorado la agresión a la sexualidad femenina desde sus inicios. En *Aves sin nido* (1889), Matto denunció la pedofilia y a los curas que violaban a las indias y, en *Herencia* (1895), la violencia sexual en todas las clases sociales de Lima. Sin embargo, a partir de la década de 1980, los efectos sociales, políticos y culturales del conflicto armado interno influenciaron todavía más esta corriente entre los contenidos de las escritoras. El fenómeno de violencia sexual hacia mujeres, particularmente indígenas, inspiró escritos sobre la agresión a la corporeidad y la exploración de la sexualidad femenina. Francisca Denegri (2015) propone el concepto *gine sacra* para “el sujeto femenino excluido del marco legal moderno de ciudadanía” (p. 71) y lo atribuye a las mujeres deshumanizadas y “violables”.

Algunas poetas vanguardistas incursionaron estos temas desde la vivencia corporal y sexual, ya no explorando la sexualidad solo como trauma, sino placer. Entre algunas de sus representantes, se encontraban Carmen Ollé, Patricia Alba, Rocío Silva Santisteban y Mariela Dreyfus. En contraste, hubo una tardía formación de los

movimientos LGTBIQ+ en Perú que surgieron en 1980, mientras que otros países latinoamericanos lo experimentaron una década previa. Recién a partir de la década de 1990, la literatura en Perú experimentó un boom en los temas de homosexualidad y lesbianismo. Por ejemplo, con *Las dos caras del deseo* (1994), de Carmen Ollé, o *Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco. Además de ello, la escritura de cuentos de mujeres fue representado principalmente por Pilar Dughi<sup>19</sup>. Según Leyla Bartet, las escritoras hacia fines del milenio “ya no son sumisas o rebeldes, prostitutas o puritanas. Son más bien personajes complejos que afrontan la soledad, el divorcio, el mundo del trabajo” (p. 4).

Los textos escritos por mujeres que durante el siglo XIX y XX fueron invisibilizados por el canon y reducidos a meras “obritas” literarias, hoy conforman la literatura peruana de mujeres. El desarrollo del talento de la escritura ha estado históricamente relacionado a la intelectualidad, cuya emergencia depende de una formación educativa, formal e informal, que permita el acceso a una cultura y redes específicas. Las mujeres emplearon la literatura para acceder al derecho de ciudadanía del que se les privaba social y legalmente. Conforme avanzaban los logros de acceso a derechos femeninos durante el siglo, la incursión de la literatura de mujeres fue todavía mayor. Muchas han tenido que pagar con el exilio, incurriendo en una fuga literaria de mujeres que Perú todavía adolesce. Sin embargo, ya sea con exilio u olvido, la literatura les dio algo más: libertad.

---

<sup>19</sup> Autora de los libros de cuentos *La premeditación y el azar* (1989) y *Ave de la noche* (1996). Además, publicó la novela *Puñales escondidos* (1988) y su libro póstumo *La horda primitiva* (2008).

## **Capítulo IV: ¡Precaución! Escritoras en construcción**

*La sociología debería redescubrir esa alma olvidada, la autora, quien ha sido deconstruida hasta el olvido.*

Wendy Griswold (1993)

Un encuentro entre dos mujeres: ella, escritora; yo, investigadora. Hacia el final de la entrevista, Nataly Villena me declara: “En treinta o cuarenta años, se acordarán de que existíamos las escritoras de ficción” (entrevista 6, 2021). Además de referirse a los críticos literarios o el público general, sus palabras se dirigían también a la academia misma. Como señalara Wendy Griswold (1993) treinta años atrás, la sociología todavía no ha aprendido a interesarse por ellas. En este capítulo, emplearemos el enfoque sociológico y de género para estudiar a la escritora como sujeta, agente y actora a través de los casos de Julia Wong y Claudia Salazar. Exploraremos sus trayectorias, obras y los procesos externos e internos que atraviesan al navegar el campo literario en Perú.

### **4.1. Conocemos a las escritoras y sus obras**

#### Julia

Julia Wong Kcomt-Bosch es una gestora cultural y escritora tusán nacida en 1965 en la ciudad de Chepén, ubicada en la región de La Libertad. Es hija de un padre chino procedente de Panyu y una madre tusán de Trujillo con ascendencia hakka. Al crecer, Julia fue criada entre Chepén y Macao, una ciudad china que había sido ocupada por el Imperio portugués desde mediados del siglo XVI hasta fines de 1999. Durante su infancia en Perú, su familia había tenido una pequeña hacienda en un ghetto chino, donde su padre era agricultor y su madre era agroexportadora. Sin embargo, luego de la reforma agraria de Velasco, se produjo una ruptura en su estructura familiar: su padre retornó a Macao y su madre se quedó en Chepén. Ella tenía 4 años.

La relación de Julia con la literatura comenzó quizá incluso antes de su nacimiento. Quiriendo tener un hijo escritor, su padre eligió ponerle el nombre de Ling Sui, un



nombre con género neutro que en chino significa “espíritu del libro”. Al respecto, ella señala:

Yo tengo un gran problema y no sé si es místico, mítico, o los dos. [Mi papá] quería que yo fuera un hijo hombre, pero nací mujer. El problema no era mi género, sino que él quería tener un hijo escritor, un hijo poeta. Entonces, me puso un nombre neutral, ni femenino ni masculino [...]. Desde chica, me decía: ‘yo te he puesto ese nombre y ya no importa que no seas hombre, pero tú vas a ser escritora’ (entrevista 1, 2021).

Desde pequeña, comenzó a leer los libros que habían en la biblioteca de su casa y la de sus tíos. Dado que su hermano vivía en los Estados Unidos y su familia era china, “habían muchos libros en otros idiomas y por eso sabía que existían otros mundos” (entrevista 1, 2021). Sus primeros escritos incluyeron poemas, ensayos y cuentos en el periódico mural de su secundaria cuando ingresó a un colegio de monjas colombianas que practicaban la teología de la liberación. Esta corriente teológica proponía una pedagogía centrada en la “educación popular, participativa y una movilización cultural que lleve a todos los sectores marginados a que tengan un sentido crítico de la vida y una participación política y cultural” (Arcila et al., 2014, p. 301). Todavía podemos encontrar la huella de esta pedagogía en la acción artística y política de Julia.

Entre los 11 y 16 años, Julia comenzó a visitar a su padre en Macao todos los veranos. Al terminar el colegio, dejó su lugar en Chepén para cursar estudios de Derecho y Ciencia Política en la Universidad de Lima, y de Literatura y Humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú<sup>20</sup>. Notó que habían pocos referentes femeninos peruanos en las obras que estudiaba: “Todas teníamos que leer a Blanca y creo que en Lima solo estaban Rocío Silva, Carmen Ollé y Mariela Dreyfus. Blanca era el farol grande, ellas tres eran lamparitas y el resto de nosotras no existíamos” (entrevista 1, 2021). Fue entonces que comenzó a leer “literatura gringa” a la que consideraba casi prohibida, pues sabía que no sería del agrado de su familia con valores tradicionales y budistas.

---

<sup>20</sup> También ha estudiado Sociología y Filosofía en Tue Bingen, Stuttgart y Freiburg en Alemania. Estudió Literatura inglesa en la Universidad de Macau.



Durante su tiempo en la Universidad de Lima, describe que habían alrededor de 400 estudiantes en la facultad de Letras y solo un manojito de ellos no eran blancos, incluyéndose. Entre 1982 y 1983, cursó estudios en Alemania con la beca American Phil Service y experimentó un trato de igualdad y respeto que no había tenido en Lima. “Sufrí mucho porque no era blanca. [...] Luego de haber vivido en Alemania, nunca más quise estar en el Perú” (entrevista 2, 2022). Efectivamente, luego de ello se mudó a Macao, Alemania, Hong Kong, Argentina, y Portugal, pero no volvió a vivir en Perú. A este país solo regresa brevemente para eventos a la que es invitada u organiza, o para visitar a su familia. No es accidente que Julia sea la única de sus hermanos en no sentirse peruana, aunque tampoco se considera china.

Su primera obra publicada fue en 1994 con su volumen de poesía *Historia de una gorda*, el cual fue autopublicado y financiado por sus primas en Trujillo a través de una impresión artesanal al estilo cartonera. Sus años en China la habían expuesto a la hiperproducción e industrialización literaria que, en sus palabras, contribuían a “una pérdida de la valoración del libro”. Quiriendo evitar este resultado, decidió ser copartícipe del proceso productivo de su libro, práctica que continúa hasta el día de hoy, aunque no tan intensivamente como en sus inicios. Ella señala:

Me interesaba mucho que la difusión sea de corto alcance para que pudiera haber una comunicación más intensa entre el productor (que es el escritor) y el público lector. Para mí, el sueño era solamente publicar 500 o 1000 libros y que se mantuviera el aura para esos 1000 libros. No había leído a Walter Benjamin en esa época, pero ya intuía lo que era el aura de un libro. Deja de ser un producto industrial, pero se convierte en un mensaje espiritual de ti hacia tu lector. Sabía que si te lanzas con una súper gran editorial, se pierde eso (entrevista 1, 2021).

**Figura 4: Portada del poemario *Historia de una gorda*, 1994**

# HISTORIA DE UNA GORDA

Julia Wong Kcomt



Colección propia (2021)

A partir del año 2000, Julia intensificó su producción literaria y, desde el 2010, comenzó a organizar el Festival Internacional de Poesía en Chepén. Sus colecciones de poesía incluyen *Historia de una gorda* (1994), *Los últimos blues de Buddha* (2002), *Iguazú* (2003), *Ladrón de codornices* (2005), *Un salmón ciego* (2008), *Bi-rey-nato* (2009), *Un pequeño bordado sobre la vergüenza* (2011), *Lectura de manos en Lisboa* (2011), *La desmineralización de los árboles* (2013), *Un vaso de leche fría para el rapsoda* (2016), *Urbe enardecida Ubre enardecida* (2020), entre otros. En cuanto a narrativa, ha publicado novelas y colecciones de cuentos como *Bocetos para un cuadro de familia* (2008), *Margarita no quiere crecer* (2010), *Doble felicidad* (2012),

*Los papeles rotos* (2014), *Mongolia* (2015), *Aquello que perdimos en la arena* (2019), *Océano al revés* (2021) y *Cuaderno negro de Almada* (2022).

En sus trabajos, explora con frecuencia elementos autobiográficos y temáticas como la identidad, la migración y la sexualidad. En *Historia de una gorda*, por ejemplo, Julia aborda los problemas que atravesó al intentar aceptar su cuerpo e imagen femenina (López-Calvo, 2014). Su tiempo en Macao y Hong Kong la había expuesto a los cuerpos delgados de las chicas que la rodeaban, contra quienes comparaba su propio peso. Mientras el volumen explora su nostalgia por Chepén en poemas como “Intento interminable”, donde leemos: “Chepén mi pequeño pueblo / está demasiado lejos” (p. 5), también expresa unas ansias cosmopolitas que nos transporta a sus viajes a Alemania, España y Francia. En estas tierras, Julia deja entrever su miedo a la soledad y encuentra refugio en la exploración de su eros en poemas como “Incendio en Puerto Viejo”: “Antes de morir / se debe hacer el amor / unas mil ciento veintisiete veces” (pp. 23-25).

En su breve novela *Bocetos para un cuadro de familia* (2008), Julia retrata la fragilidad de la unión familiar. Por medio de una narradora que carece de “sentido de pertenencia”, cuenta la historia una familia china desde sus orígenes en el norte peruano. En *Doble felicidad* (2013), Julia cuenta la historia de una familia marcada por la tragedia de las migraciones. En el relato, luego de un fallido intento de armar una vida familiar en China, dos hermanas son separadas desde niñas y hacen sus vidas en hemisferios opuestos. La hermana mayor, Mercedes, retorna a Perú junto a su madre y la menor, Sofía, se cría con su padre en China. Ambas hermanas son un reflejo inverso de la otra: mientras Mercedes se convierte en una granjera serrana que forma una familia y pierde un hijo, Sofía se vuelve una monja budista que desarrolla anorexia y una locura que deviene en su muerte.

Por su parte, *Mongolia* (2015) explora otra faceta del dolor de los viajes, esta vez desde el punto de vista de una madre atormentada por la muerte temprana de su hijo: “[...] allí está lo divino, en el sometimiento, en esa absoluta dependencia, entre mi hijo y yo” (p. 25). En *Océano al revés* (2021), Julia no solo nos transporta a tierras lejanas, sino también a tiempos ajenos. Enmarcada en la llegada del científico prusiano Alejandro Von Humboldt a Las Américas, la novela nos introduce a una niña con

orígenes filipinos que, haciéndose pasar por varón, decide abordar una embarcación en Sevilla con dirección a nuestro continente. Sus aventuras involucran a personajes ficticios e históricos, y sus narraciones mantienen una inocencia y crudeza mientras explora ideas sobre la libertad, el nomadismo y la identidad racial, de género y sexual.

Los textos hasta ahora mencionados son solo una pequeña porción del trabajo literario de Julia y, aunque las temáticas que explora son recurrentes, la manera en que las desarrolla en cada obra es difícil de prever. El problema de la migración, en particular, denota una complejidad que evoluciona en cada trabajo: en algunos de sus escritos encontraremos una nostalgia por el pasado perdido y un deseo por el regreso, mientras que en otros encontraremos la nueva destinación como punto de consuelo y libertad. A veces, los viajes serán objeto de trauma y dolor, mientras que en otros serán caminos de sanación. A través de sus textos, Julia habla de sí misma y, simultáneamente, incorpora elementos universales que pueden ser identificados por distintos públicos. Elementos como la familia, el cuerpo, las injusticias sociales y la no pertenencia.

### Claudia

Claudia Gisselle Salazar Jiménez es una escritora y académica nacida en 1976 en la ciudad de Lima. Su madre es ancashina y trabajaba como supervisora en una empresa de limpieza, mientras que la familia de su padre proviene de Chiclayo y Huancayo y él trabajaba manejando transporte escolar. Cuando Claudia tenía alrededor de 3 años, comenzó a asirse de los libros administrativos de su abuelo, quien trabajaba en la Municipalidad, y subrayaba las palabras que entendía para luego crear historias con ellas. A los 6 años y sin saber quién era William Shakespeare, comenzó a leer con *Hamlet*. Disfrutó tanto del libro que sintió un impulso por continuar la historia luego de la muerte del protagonista. Su entrada en la literatura fue, en sus palabras, “inocente”, pues pudo disfrutar de libros desde una mirada externa al canon.

A los 8 años, le fue regalada una máquina de escribir con la que comenzó a producir guiones inspirados en miniserias de televisión y novelitas cortas al estilo de la revista *Vanidades*. Más adelante, ya en el colegio, comenzó a escribir cuentos. En 1992, ganó un concurso escolar con su relato sobre un Atahualpa ficcionalizado jugando con los

conquistadores, y el premio fue un viaje a España. Aunque el cuento no fue publicado, era la primera vez que un escrito suyo había sido mostrado públicamente, por lo menos para ser evaluado por un jurado. Sin embargo, cuando Claudia comenzó a estudiar Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decidió tomarse las cosas “más en serio” y quemó los escritos que había producido y acumulado con cariño desde su niñez. Hasta el día de hoy, lamenta esa decisión.

Luego de deshacerse de estos escritos, Claudia atravesó los años de sus estudios de pregrado sin escribir nada de ficción. Para cuando había terminado su carrera y reanudó la escritura, la inseguridad sobre la calidad de sus trabajos todavía estaba presente. Años después, y gracias a los estudios que posteriormente realizó sobre escritoras latinoamericanas, entendería que estos autocuestionamientos están muy presentes en la escritura de mujeres.

Me metí a un taller de escritura buscando pura validación, en la onda de: si me dicen que esto vale la pena, sigo escribiendo. Y si no, me quedo solo como crítica literaria [...]. Está muy presente en las mujeres, más que en ellos, el “¿será valioso esto? ¿Me puedo llamar escritora? ¿A partir de cuándo puedo autorreconocerme como tal?”. Esa duda siempre está ahí [...]. Siempre con el temor de si valdrá la pena o no (entrevista 3, 2021).

En el 2003, tuvo su primera publicación impresa con la revista literaria *Fuegos de arena*, que fundó y dirigió con sus amigos de la universidad. Con la intención de ahorrar la mayor cantidad posible de dinero, decidieron que la redacción, diagramación, diseño y distribución de la revista estaría a cargo de ellos mismos. Comprendieron entonces que había un límite a cuán lejos podían llegar de manera independiente, pues las librerías con las que querían trabajar se negaban a recibir revistas que no fueran entregadas por distribuidoras. Si bien los procesos se agilizaron con cada número publicado, especialmente en cuanto a los aspectos productivos, decidió entonces que quería dejar la autopublicación.

El momento más fastidioso fue con *Fuegos de arena* porque teníamos que tocarle la puerta a la distribuidora. Ya son casi 20 años de esa revista, pero recuerdo haber pensado en ese momento: “El día en que yo publique algo mío, quiero hacerlo con una editorial que se encargue de esto [...]. No quiero pasar otra vez lo que pasé con la revista: estar tocando puertas, distribuidoras y, sobre todo, tener que insistir para recoger la plata” (entrevista 3, 2021).

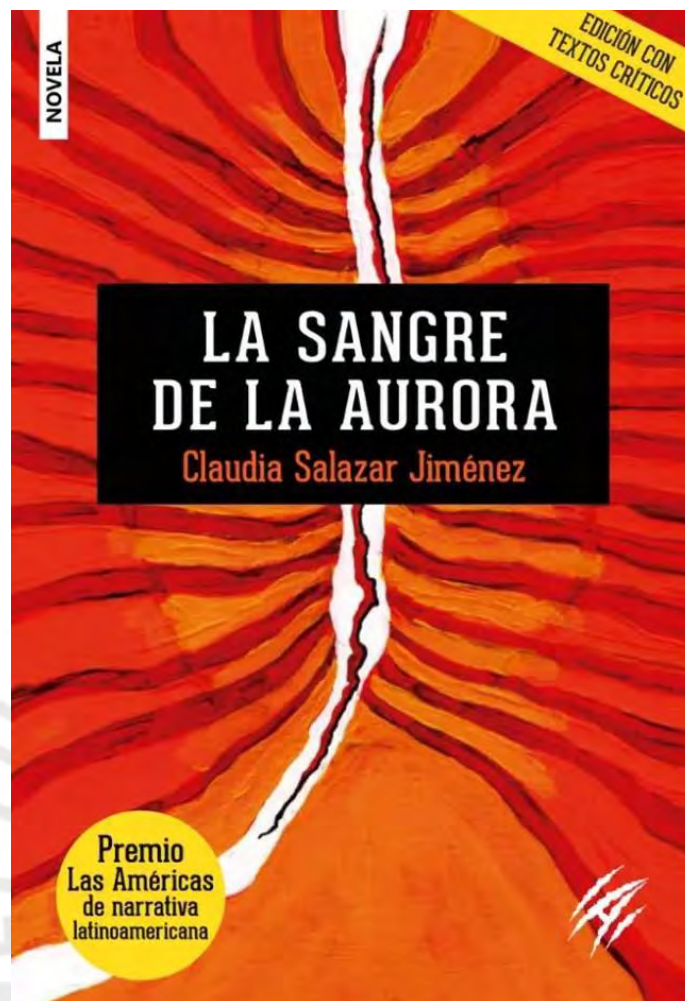
En el 2004, se mudó a Estados Unidos para luego convertirse en Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Nueva York. En el 2010, Claudia fundó y dirigió



PeruFest, el primer festival dedicado al cine peruano en los Estados Unidos con el objetivo de mostrar el talento peruano a nivel internacional. En el 2011, co-editó y publicó la antología *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica* con la editorial Estruendomudo y el apoyo del Centro Cultural de España. Esta es la primera antología literaria sudamericana en su género y sus 48 invitadas hicieron un encuentro entre la poesía y la narrativa lésbica sudamericana contemporánea. Así también, entre el 2011 y 2020, Claudia fue parte del profesorado del Sarah Lawrence College, donde dictó clases de Español y Literatura Iberoamericana.

Desde el 2007, a partir de un curso de su maestría sobre escritura creativa, Claudia había comenzado a concebir una historia sobre el conflicto armado interno peruano desde un ángulo femenino que, años después, se convertiría en *La sangre de la aurora* (2013). Tras años de trayectoria como editora y literata, la publicación de esta novela fue más sencilla. Los contactos que había forjado en el espacio literario peruano hasta entonces la ayudaron, por medio de un “boca a boca”, a encontrar la siguiente editorial con la que iría a trabajar: Animal de Invierno. *La sangre de la aurora* no solo se convirtió en la primera novela publicada de Claudia y uno de los primeros libros de dicha editorial, sino también en la ganadora del Premio de las Américas 2014 otorgado a la mejor obra escrita en español en el 2013. Actualmente, es profesora de escritura y literatura latinoamericana en la Universidad Politécnica Estatal de California.

**Figura 5: Portada de la novela *La sangre de la aurora*, 2013**



Colección propia (2021)

La trayectoria de Claudia en la literatura parte desde su labor académica, la cual podemos apreciar en artículos que, entre otros, incluyen “Configuraciones de la mujer en la narrativa contemporánea de temática lésbica en Sudamérica” (2012), “Reflexiones sobre el Encuentro de Escritoras Peruanas de 2014” (2014b) o “Subjetividades en las fronteras del género: una lectura de la narrativa lésbica peruana del siglo XX” (2018), el último de los cuales la hizo ganadora del Premio Sylvia Molloy a la investigación académica. Como editora, dirigió la revista *Fuegos de arena* y las antologías *Voces para Lilith* (2011), *Escribir en Nueva York* (2014a) y *Pachakuti Feminista. Ensayos y testimonios sobre arte, escritura y pensamiento feminista en el Perú contemporáneo* (2020). Sus libros de narrativa incluyen la colección de cuentos

*Coordenadas temporales* (2016), la novela *La sangre de la aurora* (2013) y la novela histórica juvenil *1814, año de la Independencia* (2017a).

Desde sus trabajos académicos hasta los narrativos, Claudia explora distintas temáticas, especialmente de género, violencia y elementos inspirados en eventos reales. *La sangre de la aurora* es un ejemplo perfecto de la integración de estos tres aspectos, pues emplea la popular temática de la memoria histórica del conflicto armado interno vivido en Perú y le aporta un ángulo femenino, frecuentemente relegado. El relato nos sitúa en la década de 1980 entre Lima y Lucanamarca para conocer a tres personajes principales: Modesta, una campesina indígena; Marcela, una senderista; y Melanie, una periodista limeña. A pesar de que sus historias no se cruzan, las tres mujeres son víctimas de violencia sexual, física y psicológica en tiempos de guerra, tanto a manos de senderistas, como de militares.

En *Coordenadas temporales* (2016), encontramos distintos relatos inspirados en noticias que Claudia leyó y que le impactaron fuertemente. El primer cuento, “Aquellas olas”, tiene una alternación en la narración de voz masculina y femenina, por medio de las cuales descubrimos que un padre con diabetes ingresa a una operación para amputar su pierna derecha con gangrena, y los doctores le terminan cortando erróneamente la izquierda. En otro de sus relatos, “En paz”, descubrimos al cuerpo momificado de una mujer que es encontrado años después de su muerte. Según cuenta Claudia en una entrevista con *Entrelíneas* (2019), si bien estas noticias no son comunes en Latinoamérica, sí lo son en países como Europa y Estados Unidos, lo que la llevó a pensar: ¿qué tan solo puede estar alguien para que que a nadie le interese su muerte?

Continuando con esta colección, “El grito” retrata el estrés post-traumático de una inmigrante y ex soldada de guerra, mientras “Pantalla en blanco” sigue el conflicto de una pareja de inmigrantes en Estados Unidos que experimenta violencia doméstica y decide no reportarla por miedo a ser deportados. Otros de sus cuentos en esta colección cuentan con elementos más fantásticos como “Cyber-Proletaria”, el cual nos presenta un escenario distópico en el que una *cyborg* decide poner una clínica de fertilidad que se adueñe del mercado de procreación con el objetivo final de poner fin a la reproducción humana. Asimismo, “Carta a Salvador” es narrado desde la

perspectiva de un supuesto Franz Kafka que continúa vivo hasta el día de hoy. El cuento deja a nuestra discreción determinar si estamos leyendo una historia fantástica o las alucinaciones de un hombre que se cree Kafka.

Las obras de Claudia están fuertemente entrelazadas con sus planteamientos feministas sobre la recuperación de voces marginales, particularmente de mujeres, y sus críticas hacia los problemas de raza y colonialismo. No es coincidencia que los trabajos en los que aborda temáticas de opresión suelen ser narrados desde una voz femenina, mientras que los relatos con únicamente voces masculinas no necesariamente traslucen críticas sociales. La complejidad narrativa de Claudia también se manifiesta en los subgéneros de ficción que emplea para contar sus historias: mientras que unas son narraciones realistas, otras tienen aspectos fantásticos que juegan con el enigma entre lo real e imposible. Mientras que unas son narraciones inspiradas en eventos históricos, otras dan la cara a un futuro completamente hipotético. Todas, sin embargo, mantienen elementos universales, ya sea en temáticas, eventos de memoria compartida o preocupaciones humanas.

#### **4.2. Tensiones con el campo literario peruano**

##### Todos los caminos te alejan de Roma: conflictos en el campo y emigración

"¡Yo acá no soy nadie, no pertenezco!", exclama Julia mientras explica por qué decidió emigrar de Perú (entrevista 1, 2021). Ella se suma a una larga lista de artistas peruanos que, ya sea por exilio o migración voluntaria, reubicaron sus carreras y vidas fuera del país. A diferencia de las escritoras y activistas peruanas del siglo XIX y XX que estudiamos en el **Capítulo III**, los procesos de migración de Julia y Claudia no se debieron a motivos de persecución política o a la represión de sus libertades de expresión. Sin embargo, como lo señala Johanna Russ (1983) "la ausencia de prohibiciones formales contra la realización de obras de arte no excluye la presencia de otras prohibiciones poderosas e informales" (p. 6). En las siguientes líneas, conoceremos los conflictos que ambas escritoras enfrentaron en Perú, la emigración



que decidieron emprender y cómo ambos elementos se articulan a través de procesos de mediación en la producción de sus obras.

A partir de los trazos biográficos que describimos en el subcapítulo anterior, podemos ahora estudiar las razones principales por las que Julia y Claudia decidieron emigrar del país. Para Julia, a excepción de sus años tempranos en el *ghetto* chino de Chepén donde se crió, su vida en Perú la expuso a racismo y conflictos con su identidad. Ello, sumado a los años en los que vivió en otros países cuando era joven, la llevó a buscar tratos de respeto e igualdad en distintas culturas y a construir su identidad cosmopolita. Su conflictiva relación con Perú y China, en particular, ha mediado en la gran mayoría de sus trabajos literarios. Esto no solo en términos de los contenidos narrativos que explora, sino también de las posturas políticas que se sostienen detrás de cada texto. En sus palabras, Julia señala:

Perú es un país que está en constante ataque al bien común. Si eres mujer, escritora, no blanca, racializada y, en mi caso, madre soltera, eres demasiado vulnerable en este país. [...] Además, el migrante nunca está bien visto. En mis escritos, yo quería recalcar que cada etnia es distinta y debe ser mirada desde su propia valoración. Quería resaltar lo difícil que es tener la etnia tusán en Perú y lo mal filtrada que está desde el lado antropológico. [...] Quizá hay un activismo personal que se nota en mis libros (entrevista 1, 2021).

Por su lado, desde que Claudia se mudó a Estados Unidos en el 2004 para el estudio de su doctorado, su carrera profesional la mantuvo fuera del país. Su decisión se debió principalmente a la búsqueda de mejores oportunidades académicas y económicas. En sus palabras, “las condiciones económicas y de trabajo en el Perú son muchísimos más duras, por eso nace el querer migrar” (entrevista 4, 2022). Asimismo, su experiencia como inmigrante (en particular, escritora inmigrante) se vislumbra en algunos contenidos de sus escritos, pero también en su actividad como editora. En el prólogo de *Escribir en Nueva York* (2014a), por ejemplo, Claudia señala que los participantes de dicha antología son “escritores migrantes, que cuestionan las identidades estabilizadas, atravesados por esta vivencia nómada, o que ya han hecho del nomadismo algo intrínseco” (p. 12).

Para ambas autoras, existe un tercer conflicto con Perú, especialmente con respecto a su campo literario: la dificultad para desarrollar su trabajo artístico en el país. En las palabras de Claudia, “en la escritura peruana, siempre hemos sido escritores



migrantes [...]. El Perú no es un buen terreno para tener un trabajo creativo” (entrevista 4, 2022). Si bien este problema es compartido por hombres y mujeres, en el **Capítulo I** ya estudiamos a fondo cómo la dificultad por el reconocimiento en la recepción de críticos literarios y el público general está más presente en las escritoras peruanas. En esta línea, Julio Zavala reflexiona sobre los logros literarios de Julia y Claudia:

Claudia reside en Estados Unidos, es miembro de la academia norteamericana y eso le da otra visibilidad. Si ella se hubiese quedado acá en el Perú, no creo que habría tenido las oportunidades y posibilidades de visibilizar su trabajo como lo ha podido hacer allá. Julia también tiene ese tema, es una mujer cosmopolita y apátrida, que ha estudiado en Alemania y ha vivido en todos lados... Argentina, México, Portugal, y más. Eso también ayuda a visibilizar bastante sus escritos porque trabaja con muchas editoriales independientes de otros lados (entrevista 5, 2021).

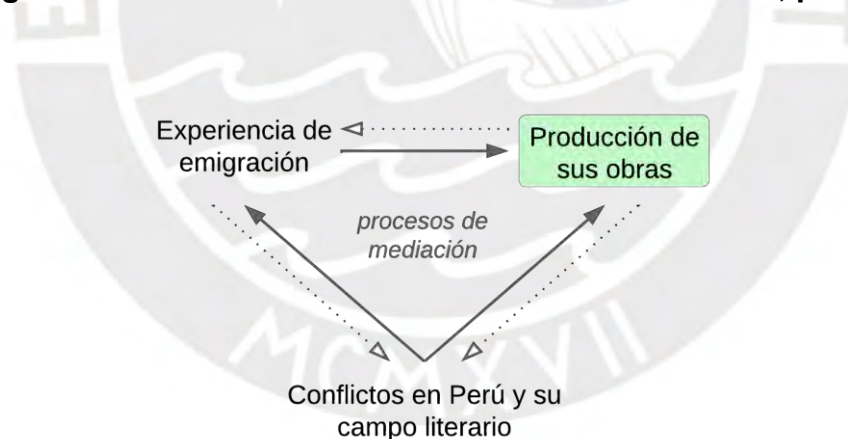
Asimismo, su calidad de inmigrantes y la continuación de sus vínculos con el campo literario peruano dan cuenta de un “campo transnacional literario”. Según lo propuesto por Ludger Pries (1998) a partir del corpus teórico de Bourdieu, los campos transnacionales surgen en el contexto de los procesos migratorios internacionales y forman espacios que son “estructuras de referencia para las posiciones y los posicionamientos sociales” que trascienden los contextos de las sociedades nacionales (p. 115). A pesar de ser espacios desterritorializados, en ellos se sostiene el intercambio y desarrollo social que permite a una migrante transnacional mantener lazos con su lugar, y campo literario, de origen. Al respecto, la escritora, editora y crítica literaria Nataly Villena sostiene que: “Todos los peruanos [que escriben] empezamos en Perú y, aún en el extranjero, escribimos sobre Perú. No porque estemos en otro país somos menos peruanos” (entrevista 6, 2021).

Es así como interpretamos a Perú, el extranjero y sus respectivos campos literarios como mediadores en la producción literaria de Julia y Claudia. Para comprender esta idea, debemos recordar que la perspectiva teórica de Bruno Latour (2001) concibe a la mediación como un proceso de transformación simultánea, por medio de la cual una entidad se articula con otra, produciéndose “un lazo que no existía con anterioridad y que en cierta medida modifica a [las dos entidades] iniciales” (p. 214). Además, los mediadores son entendidos como todas aquellas entidades que materializan una relación, por lo que no están limitados solo a sujetos, sino también a objetos y actores de naturaleza diversa. Aterrizando estos conceptos a nuestra investigación,

encontramos que las experiencias de Julia y Claudia en el Perú y el extranjero transformaron y fueron transformadas por la producción de sus obras literarias.

A partir de lo expuesto, los elementos mencionados se organizan en la **Figura 6** desde una mirada de conflicto en el campo literario. Si bien este apartado fue enmarcado en una perspectiva bourdiana de la literatura, la complementamos con dos elementos que están ausentes o poco desarrollados en ella. Primero, analizamos a las escritoras no solo como actoras en una estructura, sino también como sujetas (Scott, 1996; Butler, 2002; Becker, 2008). Por esta razón, estudiamos sus subjetividades desde las *experiencias* que atravesaron en el campo literario peruano y en sus procesos de emigración. Segundo, empleamos el concepto de la mediación para estudiar la compleja articulación entre procesos, estructuras y sujetas (Latour, 2001; Hennion, 2007). Si bien todos los elementos retratados en el gráfico median entre sí, nos concentramos en la influencia que las experiencias en Perú y en el exterior tienen sobre la producción literaria de Julia y Claudia.

**Figura 6: Procesos de construcción de las escritoras, parte I**



Elaboración propia (2022)

Para que Julia y Claudia pudieran posicionarse en el campo literario peruano, tuvieron primero que emigrar de Perú. Si bien la tendencia a la “fuga artística” ya estaba presente entre las escritoras y activistas estudiadas en el **Capítulo III**, las dinámicas migratorias de las escritoras actuales han cambiado. Todavía prevalece una

hegemonía masculina en el campo, pero las prohibiciones contra el desarrollo literario de la mujer ya no son formales. Las autoras del siglo XIX y XX buscaban acceder a la ciudadanía a través de la lucha por el derecho a la educación y el voto, así como el rechazo a la represión de su libertad de expresión. La generación literaria de Julia y Claudia, en contraste, parte de dichos logros y lucha por algo más: la búsqueda de visibilidad, de reconocimiento, de una tierra que sepa su nombre.

### Creé una tierra que sepa mi nombre: formación de redes de soporte entre colegas y otros capitales culturales

El 11 de abril del 2005, treinta y nueve escritoras peruanas firmaron una carta abierta denunciando el clima de "racismo de género" ejercido por escritores y críticos literarios hacia las mujeres en el campo literario peruano (Di Paolo et al., 2005). En su oposición a las "actitudes maledicentes y segregacionistas" que habían experimentado por años, estas mujeres dejaron entrever las capacidades de resistencia y organización de las que hablamos en el primer apartado de nuestro marco teórico. Son estas capacidades las que permiten que, dentro de las limitaciones de la estructura, las mujeres no sean impotentes y desplieguen su autonomía. En las siguientes líneas, estudiaremos las relaciones colaborativas propias del campo literario, la formación de redes de soporte y cómo ambos elementos median en la producción literaria de Julia y Claudia.

Tanto Bourdieu (1995) como Becker (2008) asignan un rol central a la interacción social en el estudio de la producción literaria, pues interpretan a las artes como el resultado de las relaciones entre personas. En particular, la propuesta beckeriana enfatiza las interacciones de colaboración, y no de competencia, que son necesarias para la finalización de un producto artístico. Para Julia, esta definición es consecuente con su experiencia, pues declara que el proceso creativo en solitario de sus escritos solo compone una fracción del producto final. En la actualidad, ella trabaja con editoriales independientes como Animal de Invierno, Borrador Editores, Peisa, Altazor, entre otras, que le permiten acompañar de cerca el acabado final de sus libros. El proceso, sin embargo, no es lineal y en él median una diversidad de actores literarios con los cuales negocia y concede decisiones sobre sus libros:

Cuando le entregas a tu editor lo que tienes en mano, sabes que el libro recién está a un 60%. De ahí, tiene que pasar por otras manos que te revisen, te lean y te digan qué cosas tienes que rehacer. Siguen colándose hasta que pasa a una sesión de editorial, que incluye ortografía y estilo. [...] Después de eso, pasa a una persona extra que no tiene nada que ver con el alma del libro, y [...] al final, ya por supuesto entra el diagramador, la carátula y todas esas cosas. [...]. El editor quiere vender lo que estás haciendo y, si no se puede vender, va a querer cambiarlo para venderlo. Y tú dices: ¡no! Esa es la frase de oro y yo quiero que salga. Entonces, ahí tienes que negociar, aceptar y hacer algunas concesiones (entrevista 1, 2021).

Para Becker (2008), esta extendida división del trabajo en el arte y, en consecuencia, las relaciones colaborativas entre los actores literarios son propias del funcionamiento de los mundos literarios: "si una u otra de estas actividades no se realiza, el trabajo artístico ocurrirá de alguna otra manera" (p. 5). Si bien el producto final será distinto, no por ello será imposible de realizar. En otras palabras, la cooperación de la que habla Becker es parte intrínseca de la producción literaria, no una estrategia que emplean los actores para brindarse apoyo mutuo. Por ello, al considerar la capacidad de resistencia de las escritoras, podemos hablar también de otra forma de organización y cooperación que sí tiene una naturaleza estratégica: la formación de redes de soporte.

Estas redes permiten a las actores dar y brindar apoyo, con beneficios para sí mismas y otras. Asimismo, ellas pueden constituir espacios oficiales (de los que los miembros son formalmente parte) o círculos informales (donde amistades y colegas se brindan apoyo orgánicamente). Indistintamente del tipo, la participación en estas redes permite que la escritora acceda a contactos, referencias y oportunidades de exposición que las ayuda a posicionarse en el campo literario. Específicamente en el arte, se les abre camino en espacios artísticos como exhibiciones, ferias, reseñas, medios de noticias, premios y demás (Bailey, 2017). Asimismo, estas redes no se limitan únicamente a actores del espacio artístico, sino que surgen también de los otros capitales culturales y sociales que tienen las escritoras.

Para Julia, su identidad sino-peruana le permitió participar y formar parte de círculos y actividades dirigidas a visibilizar la diversidad étnica en el arte. Por ejemplo, ella cuenta que fue invitada en el 2020 a leer algunos de sus escritos en el Museo de Arte de San Antonio, en Texas. En la introducción del evento, la organizadora Johana Testi declaró: "Nunca quise leer poesía escrita por gente blanca". Si bien estas palabras le parecieron un tanto extremas a Julia, no pudo más que identificarse con el mensaje

detrás: la necesidad de reconocer a las etnias que han sido históricamente excluidas del canon literario. Asimismo, este motivo inspira su participación en la comunidad Tusanaje, una red formal que está dirigida al estudio, difusión y conexión de las comunidades chinas en Perú. Esta red, además, difunde el trabajo de artistas y escritores de larga trayectoria de origen chino de todo el mundo.

Por su parte, la pertenencia de Claudia a la academia le otorga una posición de legitimidad en el campo literario respecto a otras escritoras, especialmente por su afiliación a instituciones importantes como la Universidad de Nueva York. Ella considera que una de las razones por las cuales su novela *La sangre de la aurora* obtuvo tanto reconocimiento fue la producción intelectual de ensayos que se escribieron sobre la misma. En sus palabras, “en oleadas, siguen saliendo estudios académicos sobre *La sangre*. La usan en clases sobre violencia en maestrías, doctorados y demás. Yo, como académica, estoy feliz leyendo las cosas que salen” (entrevista 3, 2022). De esta manera, las referencias de artículos y tesis sobre su novela no solo le otorga visibilidad como escritora, sino también como académica.

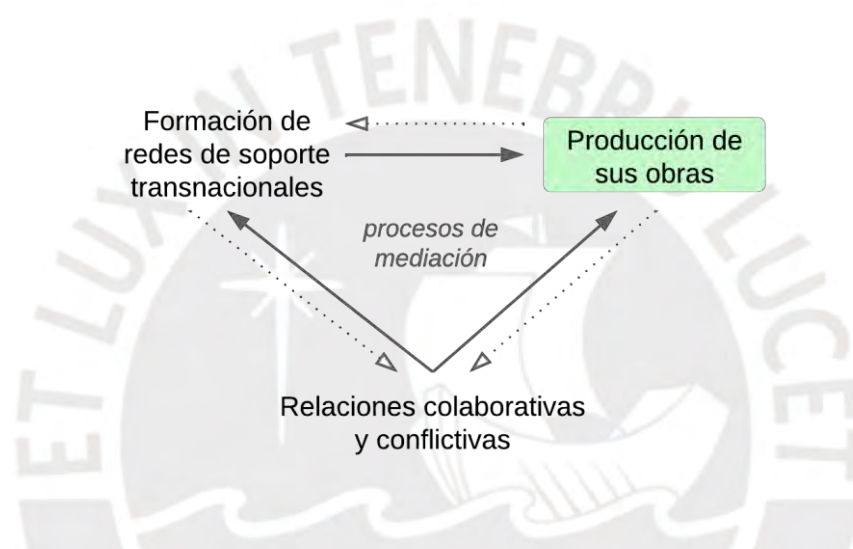
Además de sus respectivas redes de representación étnica y académica, las redes de soporte literarias son comunes a ambas escritoras. Por ejemplo, han participado en un espacio virtual de crítica literaria llamado *Las Críticas*, una red formal que busca “generar y dar visibilidad a la voz y escritura de mujeres en el ámbito de la cultura” (*Las Críticas*, s.f.). Su fundadora, Nataly Villena, señala que “una solita no vale nada en el mundo literario, así que este es un camino que debemos hacer juntas. Tenemos que andar en mancha para que nos lean” (entrevista 6, 2021). Al ser este un espacio virtual, permite la colaboración entre personas de distintos puntos del planeta, particularmente sosteniendo las ideas sobre el campo literario transnacional y los procesos inmigratorios de las escritoras.

A partir de lo expuesto, los elementos analizados son organizados en la **Figura 7** desde una mirada colaborativa de la literatura. Esta perspectiva beckeriana no se opone a lo propuesto en el apartado previo, sino que lo complementa al permitir encontrar relaciones colaborativas en el marco de otras interacciones conflictivas. Proponemos, además, que ambos tipos de relaciones son *propias* del campo literario, mientras que las redes de soporte son formadas consciente y activamente por las



mujeres en respuesta. En esta línea, al análisis de las escritoras como entes reflexivos con subjetividades propias, añadimos una mirada de ellas como actoras con agencia y la capacidad de transformar su contexto (Butler, 2002; Latour, 2001). Si bien todos los elementos retratados en el gráfico median entre sí, nos concentramos en cómo las relaciones colaborativas y la formación de redes de soporte median en la producción literaria de Julia y Claudia.

**Figura 7: Procesos de construcción de las escritoras, parte II**



Elaboración propia (2022)

Ahora más que nunca, el campo literario nacional no está territorializado, sino que se compone de una constelación colaborativa y transnacional facilitada por la era virtual. Las mujeres al interior de esta constelación son heterogéneas y sus procesos de construcción como escritoras también lo son. Desde sus trayectorias de vidas e identidades, disponen de capitales que les permite acceder a redes de soporte particulares. Estas redes son mediadoras en los procesos de producción literaria de Julia y Claudia. Como aprendimos en el apartado previo, la mediación significa articular y transformar a las entidades en cuestión de manera simultánea (Latour, 2001; Hennion, 2007). En esta línea, la participación que Julia y Claudia tienen en los círculos mencionados las expone a posibilidades de visibilidad y legitimidad.

Simultáneamente, su reconocimiento literario también les abre camino en sus respectivas comunidades.

#### **4.3. Tensiones internas: de autopercepciones a aspiraciones**

“¿Será valioso esto? ¿Me puedo llamar escritora? [...] Esa duda siempre está ahí, incomodando”, cuenta Claudia al reflexionar sobre el momento en el que se reconoció por primera vez como escritora (entrevista 3, 2021). Esta incertidumbre fue denominada por Gilbert y Gubar (1979) como la “ansiedad de la autoría” al describir una tensión particularmente manifestada en las mujeres en la literatura. En este apartado, estudiaremos los procesos internos de construcción de Julia y Claudia como escritoras a partir de las tensiones externas que ellas atravesaron para posicionarse en el campo literario peruano. En particular, exploraremos las autopercepciones y aspiraciones que manejan ambas, y cómo dichos elementos median en la producción de sí mismas como escritoras.

Tanto Julia como Claudia sostienen que la hegemonía masculina del canon literario alimenta los autocuestionamientos que las mujeres tienen sobre la calidad de su escritura. En particular, Claudia reconoce dentro de sí misma una timidez, bastante propia de las escritoras mujeres, que fue la responsable de hacerla tardar tanto en publicar una obra netamente suya a pesar de haber comenzado a escribir desde niña. El acto de publicar era entendido por Claudia como una manera de determinar la originalidad y el aporte de su obra, y por tanto un filtro para dirimir si valía la pena volver públicos sus escritos. Ya había pasado un año de la publicación de *La sangre de la aurora* para cuando ella se llamó a sí misma como escritora por primera vez. Si bien otros periodistas ya la llamaban “escritora”, le había costado reconocerse a sí misma como tal.

Similarmente, por el lado de Julia, el momento en el que por primera vez se reconoció a sí misma como escritora ocurrió cuando su carrera literaria ya tenía alrededor de diez años de iniciada. Para entonces, ella ya había publicado tres libros, había escrito varias reseñas en el periódico y sus escritos habían sido destacados en antologías,

pero todavía no se creía escritora. No fue hasta que Abelardo Oquendo le dijo en el 2004 que quería publicar su libro *Bocetos para un cuadro de familia* en la revista literaria *Hueso húmero* (la cual luego fue reimpresa por Borrador Editores), que Julia se dijo a sí misma: “yo sé escribir”. En esta línea, ella señala que “la duda propia es muy grande [...] porque eres demasiado marginal o demasiado salida del canon” (entrevista 1, 2021).

A partir de sus trayectorias literarias, ambas escritoras han desarrollado lo que llamaremos “éticas literarias”. Con ello no nos referimos a los juicios morales que Julia y Claudia incorporan en sus obras, sobre los cuales ya discutimos previamente. El término propuesto hace referencia, en cambio, al establecimiento de estándares sobre el comportamiento literario ideal de su propia producción literaria. Por un lado, Julia apuesta por una autogestión de los procesos productivos que la permita ser copartícipe de la finalización de sus libros, por lo que prefiere trabajar con editoriales independientes. Esta decisión está justificada por dos razones: primero, considera que la hiperproducción del libro obstaculiza la comunicación directa entre la escritora y el público lector, quebrantando el “mensaje espiritual” que la primera quiere transmitir. Segundo, la producción autogestionada e independiente se erige como una pequeña revolución cultural que se opone al canon literario.

Por su parte, Claudia sostiene una ética literaria dividida en tres niveles: de la autopercepción, al desarrollo creativo, a la reinterpretación de su obra a partir de su público. En primer lugar, se compromete a respetar sus procesos e “impulsos de escritura”, incluso en momentos en los que se siente insegura sobre ella (entrevista 3, 2021). En segundo lugar, si bien Claudia trabaja con editoriales independientes, su motivación se opone a la autopublicación. En su lugar, ella intenta concentrarse únicamente en el proceso creativo de la escritura y considera que una editorial independiente le ofrece un mejor control sobre los tiempos de publicación y más libertad creativa, particularmente en cuanto a la exploración de temas controvertidos como fue con el caso de *La sangre de la aurora* (Salazar, 2017b).

En tercer lugar, Claudia reconoce cómo sus escritos son apropiados por distintos públicos, a partir de lo cual ella misma atraviesa un proceso de reinterpretación de su obra. Su cuento “En paz” de *Coordenadas temporales*, por ejemplo, partió de un

sentimiento de pena profunda hacia las personas que mueren solas, pero al leerlo en voz alta frente a una audiencia, el público le encontró un tono humorístico al relato y lo recibió con risas (Entrelíneas, 2019). Esta reinterpretación también ocurrió con *La sangre de la aurora*, la cual Claudia había escrito pensando en la situación de violencia de las mujeres durante el conflicto armado interno de Perú. Sin embargo, se dio con la sorpresa de que públicos de distintos países asumían a las experiencias de violencia política como suyas:

Cuando presenté *La sangre* en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara luego de ganar el premio, justo estaba ocurriendo la crisis de la desaparición de los 43 estudiantes en Yuxinapa. Muchos estudiantes me dijeron [...]: “Oye, tu novela nos hace pensar la violencia que estamos pasando en México en este momento” [...]. En Argentina, se fueron más para el lado de la sexualidad [...]. Luego, para la traducción en inglés, se enfocaron más en la cuestión literaria. Y en Perú, la recepción fue mucho más politizada, algunos decían que era pro Sendero, ¡te imaginas! [...] En Chile, la presentamos en medio de bombas lacrimógenas porque coincidió con las revueltas del 2019 y fue loquísimo porque estábamos leyendo *La sangre* en ese contexto, llorando por las bombas. [...] Todo esto hizo que *La sangre* fuera más real para mí (entrevista 3, 2021).

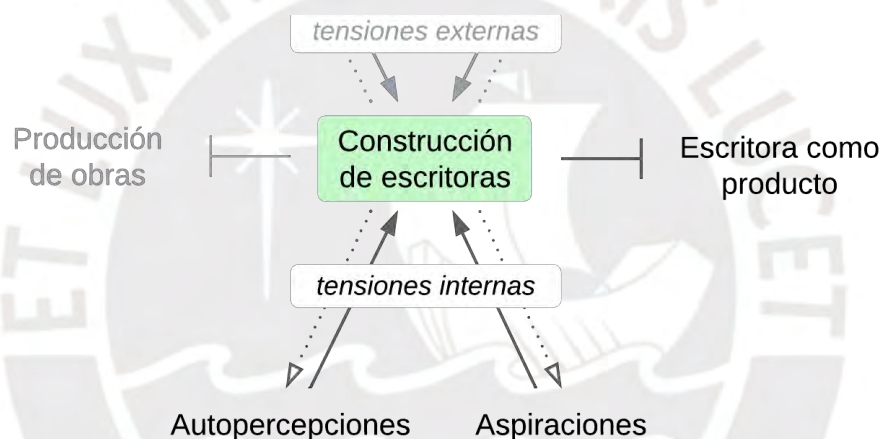
Además de las percepciones que las escritoras tienen sobre sí mismas y sus obras, también manejan aspiraciones sobre sus carreras literarias. Tanto Julia como Claudia desearían poder dedicarse únicamente a la escritura, pero no pueden por cuestiones económicas. Para Bourdieu (1995), solo las personas con capital económico y simbólico significativo pueden aventurarse a tomar posiciones riesgosas en la ausencia de ganancias económicas inmediatas. En esta línea, Becker (2008) señala que los artistas que monetizan su trabajo lo producen en el tiempo que encuentran disponible después de haber cumplido con sus otras obligaciones. Al respecto, Claudia comenta que, como escritora, “si te quedas en Perú, tienes que trabajar muchísimo más para ganar dinero y te quedarían menos horas para dedicarte al trabajo creativo” (entrevista 4, 2022). Similarmente, Julia señala:

“[...] yo ahora hago todo para vivir. No me pagan mucho, pero me ha costado años. Estoy en un momento medio feo en el que escribo para que me paguen y se ha perdido un poco la efervescencia, la pasión... pero tengo que comer y darle de comer a mi hija” (entrevista 1, 2021).

Los elementos explorados en este apartado son organizados en la **Figura 8** junto a una forma resumida de los componentes de los apartados anteriores. Si bien enmarcamos estos resultados en la aliación teórica bourdiana-beckeriana que hemos

descrito previamente, a ella le añadimos una mirada a las tensiones internas que las escritoras atraviesan, lo cual ha sido un factor ausente en ambos autores. Proponemos que la construcción de las escritoras en el campo literario no solo depende de la producción de sus obras literarias, sino también de ellas mismas como producto (Bourdieu, 1995). Por tanto, construirse como escritoras no solo significa posicionarse en el campo, sino también desarrollar percepciones y aspiraciones que tienen sobre sí mismas, sus obras y el futuro de sus carreras.

**Figura 8: Procesos de construcción de las escritoras, parte III**



Elaboración propia (2022)

En la búsqueda y creación de una tierra que sepa sus nombres, Julia y Claudia continúan construyéndose a sí mismas como escritoras. Si bien la denominada “ansiedad de la autoría” sigue presente en ellas, también lo está el desarrollo de éticas y aspiraciones literarias. Por un lado, exploramos la variedad de las éticas literarias y su consecuencia con las trayectorias literarias de Julia y Claudia. Por el otro, recorrimos el punto que ambas guardan en común: el deseo de poder vivir de la literatura. Estas tensiones previas han sido pensadas desde lo presentado en los apartados previos, donde estudiamos cómo las escritoras perciben las situaciones de conflicto y colaboración del campo literario peruano, a partir de lo cual desarrollan



valores morales y estrategias como la incorporación de temáticas políticas en sus escritos y la formación de redes de soporte.



## **Capítulo V: Perú. un ecosistema literario imperfecto**

*Nada era individual. Ningún esfuerzo, por desarticulado, por desconectado [...] de la gran máquina, era perdido.*

Rosa Arciniega (1933)

En la novela distópica *Mosko-Strom: El torbellino de las grandes metrópolis* (1933), la “gran máquina” hace referencia tanto a la urbe ficticia de la historia, llamada Cosmópolis, como a la Humanidad misma. De esta manera, Rosa Arciniega describía la vida en sociedad como el funcionamiento de engranajes con un “enorme mecanismo incomprensible y sutil” (p. 93). Como hemos encontrado en secciones previas, esta descripción puede aplicarse a distintos subespacios de la vida social, los cuales disponen de reglas invisibles que influyen y son influenciadas por las personas que en ellos actúan (Bourdieu, 1995; Becker, 2008). En las siguientes líneas, evaluaremos la situación literaria de manera comparativa en la región y estudiaremos el campo literario peruano como un ecosistema, en lugar de un engranaje, que depende de la interacción de los campos de producción, consumo y crítica literaria.

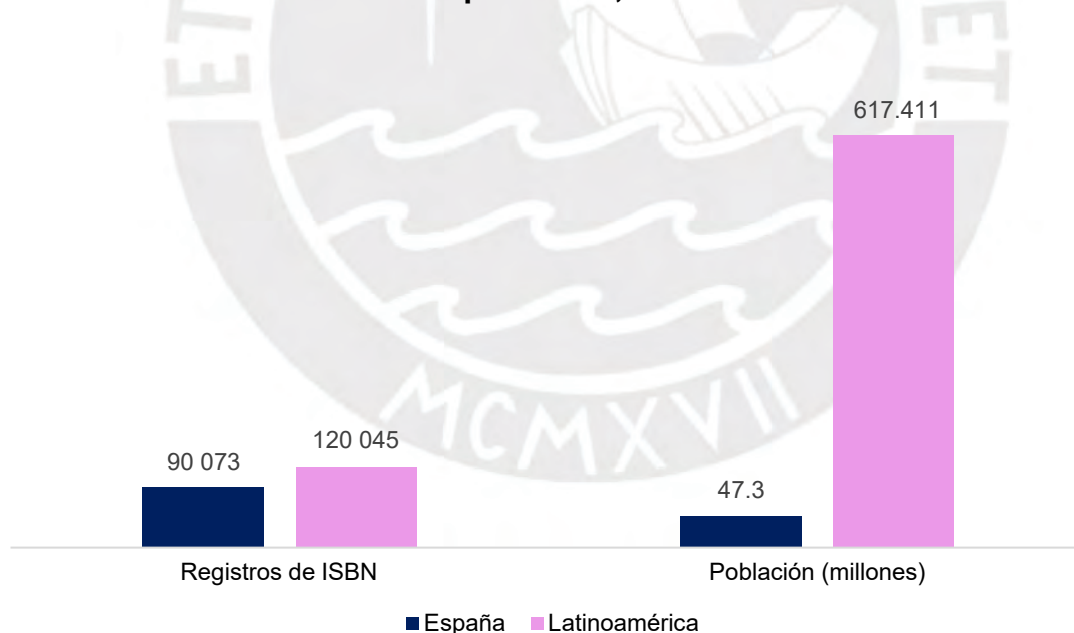
### **5.1. Un fantasma recorre Latinoamérica, el fantasma del libro: situación comparativa del libro en la región**

¿Cuáles son los obstáculos y oportunidades que enfrentan las industrias literarias en Latinoamérica? Según el informe del Consejo Británico (2021) sobre la situación de los sectores editoriales en la región, el ecosistema literario latinoamericano se comporta de manera similar a otras áreas del mundo, con una tendencia a la “concentración y consolidación de la cadena productiva, catálogos comparables y autores transnacionales” (p. 13). Esta situación es consistente con lo descrito por Bourdieu (1995), para quien la creciente comercialización y concentración del campo cultural deviene en la homogenización de productos culturales. Por estas razones, Bourdieu reconoce el rol del Estado en la protección de los intereses de los

productores culturales. En esta sección, conoceremos cómo distintos Estados y mercados de la región influyen y toman medidas respecto a sus industrias literarias.

El espacio editorial está marcado por desigualdades cuyos efectos se manifiestan tanto en el comercio de libros físicos, como en la venta de derechos de traducción. Uno de los desafíos más grandes que enfrentan los mercados literarios en Latinoamérica es su compleja relación con España, país que concentró el 45% de las producciones literarias en español en el 2019. Además de ello, como está ilustrado en la **Figura 7**, a pesar de que la población total de Latinoamérica es mayor que la española en más de 570 millones, la producción latinoamericana solo es mayor por cerca a treinta mil títulos. Esto quiere decir que en España se publican diecinueve títulos por cada diez mil habitantes, mientras que el promedio latinoamericano es de 1.9 títulos.

**Figura 9: España y Latinoamérica. Comparación entre registros de ISBN y población, 2019**



Elaboración propia (2022) a partir de Cerlalc (2021) y el Banco Mundial (2019)

La tradición cultural, el peso económico, la posición geográfica y las políticas estratégicas convierten a España en “el centro organizador de la edición en lengua

castellana” (Cerlalc, 2020, p. 17). A considerable distancia, le siguen Argentina, México y Colombia, los cuales concentran más del 60% de las producciones en Latinoamérica con un total de 73 243 títulos registrados en el 2019. La competencia que emerge entre estos centros editoriales españoles y latinoamericanos es descrita por el Consejo Británico (2021) de la siguiente manera:

El sentimiento general es que, debido a su poder económico, España llega a imponer la versión peninsular en todo el mundo mientras se niega a aceptar, por ejemplo, traducciones hechas en América Latina (peor aún, hay escritores latinoamericanos que adoptan el “español de España” porque esperan lograr éxito en España) (p. 7).

El relativo éxito productivo literario en Argentina, México y Colombia está marcado por sus políticas estatales de promoción y protección del libro. En primer lugar, a pesar de la crisis económica que ya había comenzado a atravesar, Argentina se erigió como el país con mayor cantidad de títulos registrados en la región en el 2019, con un total de 27 668 registros. Sus estrategias públicas editoriales son efectuadas por la Agencia de Inversiones y Comercio Internacional, la Dirección de Asuntos Culturales y la Cámara Argentina del Libro. Estas están encargadas de la promoción internacional de autores y libros, las misiones comerciales exteriores y la organización de ferias. Asimismo, el país gestiona el Programa Sur de Traducciones, el cual es “una política de apoyo a la publicación de traducciones de autores argentinos en el exterior” que ha apoyado a más de 1300 traducciones de títulos argentinos en los últimos diez años (Cerlalc, 2020, p. 37).

Seguido de Argentina, México fue el segundo país con mayor cantidad de registros de ISBN en Latinoamérica en el 2019, con 25 653 títulos registrados<sup>21</sup>. Asimismo, el país también desempeña un rol importante como reexportador de libros producidos en España a los mercados centroamericanos (Cerlalc, 2020). Actualmente, las políticas del libro mexicanas atraviesan algunos cambios todavía no concretados, como la disolución de ProMéxico en el 2018, un fideicomiso del gobierno que promovía la inversión internacional y apoyaba políticas de internacionalización cultural y comercial

---

<sup>21</sup> A pesar de su alta producción editorial bruta, la tasa productiva de México en el 2019 fue de tan solo dos títulos registrados por cada diez mil habitantes, un dato que fue presentado en la **Figura 2** del **Capítulo I**.

del sector editorial. Además, México cuenta con un programa público llamado ProTrad que, si bien ha tenido algunas interrupciones en los últimos años, ha logrado ofrecer “apoyo económico [...] a editoriales extranjeras para traducir obras de autores mexicanos a sus idiomas” y viceversa (Cerlalc, 2020, p. 41).

Por su parte, Colombia registró 19 922 títulos en el 2019, una distancia de casi seis mil registros respecto a México (Cerlalc, 2021). En su caso, la Cámara Colombiana del Libro es el actor principal en las políticas de internacionalización literaria y tiene el objetivo de ampliar los mercados externos del libro nacional. Asimismo, está encargada de “la gestión de la participación del país en ferias internacionales, la capacitación y la administración de un programa de traducciones” (Cerlalc, 2020, p. 39). Respecto a lo último, el programa se denomina Reading Colombia y es financiado en un 90% por el Ministerio de Cultura. Además, es coordinado conjuntamente por la Biblioteca Nacional y la Cámara, y entrega entre diez y doce becas de traducción al año.

Perú, en cambio, registró tan solo 8 157 títulos en el 2019 (Cerlalc, 2021). La falta de apoyo estatal para la promoción de la lectura y la producción literaria es una de las dificultades más grandes que el mercado editorial peruano enfrenta. Esta ausencia normativa afecta desproporcionadamente a las pequeñas empresas de producción y distribución literaria en Perú, obstaculizando su competencia con los mercados editoriales de otros países:

En el lado de los independientes, tienes muchos menos recursos, pero muchas más ideas. A la vez, eres mucho más propenso a cualquier modificación de las reglas del juego. Una de las cosas que ocurren en el mercado peruano es que no tenemos las reglas del juego muy definidas (Zavala, entrevista 5, 2021).

Las grandes cadenas pueden influenciar el precio del mercado y establecer descuentos agresivos con los que el sector literario independiente no puede competir. Durante la crisis económica ocasionada por la pandemia de la COVID-19, cuando la vulnerabilidad del mercado literario había incrementado en toda la región, la normativa peruana continuó asfixiando a su industria independiente más que otros países de Latinoamérica. Para muchas librerías y editoriales, el internet ha sido el único recurso para sobrevivir la crisis, puesto que esta limita las oportunidades de venta directa. Sin embargo, a pesar de esta crítica situación, el gobierno peruano estableció que solo



los negocios que pudieran facturar tres millones de soles al año podrían vender a través de internet. Para empresas como la Librería Escena Libre o Borrador Editores, esto es simplemente inalcanzable.

Asimismo, hay una falta de promoción estatal de eventos literarios como las ferias de libro. A diferencia de otros países, el Estado peruano no auspicia ni brinda un espacio para el recinto de las editoriales más pequeñas, sino que estas son financiadas por otras organizaciones, entre universidades, embajadas y la venta de entradas. Así, muchas no pueden acceder a la FIL por los altos costos de alquiler, lo cual limita mucho más sus oportunidades de venta directa, especialmente en tiempos de pandemia (PuntoEdu, 2018). No fue hasta el 2020 que el Estado hizo una primera compra a Borrador Editores, lo cual ayudó a la financiación de esta emblemática editorial (Senepo, entrevista 7, 2021). Sin embargo, Perú todavía se encuentra muy por detrás de otros países.

México, Chile y Argentina tienen un patrón en común, que yo lo vengo viendo desde hace varias décadas: la participación del Estado dentro de los concursos, de la visibilidad... que un escritor pueda ganarse un premio que te permita escribir tu libro un año y, además, que el Estado te lo visibilice y lo compre en una licitación. Entonces, ese ecosistema de premios, de beneficio cultural, evidencia que tu escritor es parte de tu patrimonio cultural también (Zavala, entrevista 5, 2021).

Las estrategias de promoción y protección en Perú existen, pero no logran proteger la fragil industria independiente del libro. Sin embargo, otros países de la región que experimentan menor estabilidad económica que Perú han logrado impulsar su mercado editorial. La reducción de las reglas de juego del campo literario en Perú responden a un modelo económico neoliberal que prioriza el desarrollo de las grandes cadenas transnacionales y la neocolonización de la industria peruana, limitando con ello no solo el desarrollo del sector independiente, sino también de la escritura y producción nacional. Asimismo, esta situación afecta a escritoras como Julia y Claudia, quienes optan por publicar sus obras con editoriales independientes por los motivos que estudiamos en el **Capítulo IV**.

## 5.2. Detrás de la magia de los libros, el campo de la producción literaria

### La industria editorial peruana en el siglo XX

El desarrollo editorial es crucial para comprender la construcción de la producción literaria peruana. Los estudios de imprenta y producción literaria contemporánea “permiten cruzar campos tan variados como la historia del libro, la historia económica, la historia social, la historia política, la historia institucional, la historia de la técnica, la historia artística”, entre otros (en Arrambide, 2019, p. 10). Según Julio Zavala (2012), la impresión en Perú tuvo un origen complicado desde el siglo XVI, lo que dificultó la labor editorial durante los siglos siguientes. Si bien la imprenta data del siglo XVI en Perú, la prensa es testigo de nuestra historia recién desde el siglo XVIII con publicaciones como la *Gaceta de Lima*, el *Mercurio peruano* y *El Peruano*, entre otros (Biblioteca Nacional, s.f.). A continuación, nos enfocaremos en la producción del libro en Perú desde mediados del siglo XX hasta inicios del nuevo milenio.

En Perú, el moderno movimiento bibliográfico tuvo como precursor a Jorge Basadre, quien en 1935 tuvo como iniciativa instituir censos anuales de libros y folletos peruanos. En 1943, al ser reorganizada la Biblioteca Nacional, nació el *Anuario Bibliográfico Peruano*, el cual cumpliría “la misión de publicar anualmente un censo de los libros y folletos que hayan sido impresos en el Perú, y una lista clasificada de las publicaciones periódicas” (Biblioteca Nacional, 1946). Gracias a este, es posible conocer con mayor claridad el progreso de la producción literaria en Perú. En 1945, ya se hablaba de la necesidad de estimular la actividad creadora de las regiones fuera de Lima, pues las aportaciones de aquellas eran inferior al diez por ciento (Biblioteca Nacional, 1946). Durante el período de siete años entre 1943 y 1949, se registró la producción de 4 298 libros y folletos.

El 30 de noviembre de 1950, el gobierno de Manuel Prado aprobó la Ley N° 13270 o Ley de Promoción Industrial, la cual brindaba ventajas arancelarias y tributarias a las empresas que incurran en actividades productivas. Durante los años 1953 y 1959, se registraron 4 896 libros y folletos, un aumento del 14% respecto al periodo anterior (Biblioteca Nacional, 1975). Sin embargo, a mediados de la década, Perú no se encontraba todavía en condiciones para competir con otros países de la región como México o Argentina en cuanto a calidad y cantidad de producción literaria. En 1954, el

poeta Sebastián Salazar Bondy señaló que publicar en Perú es “tirar el dinero a la calle. El libro peruano, falto de todo atractivo exterior, modesto y caro al mismo tiempo, está condenado a fracasar” (en Hirschhorn, 2005, p. 69). Dos días después, Salazar Bondy publicó en *La Prensa* que la labor de un editor:

[...] no consiste en tomar un original, llevarlo a la imprenta, corregir las pruebas y entregarlo sin más a las librerías. [...] El editor hace el libro y lo difunde por los medios más modernos y activos de la propaganda, tal como el fabricante de cualquier objeto anuncia a toda voz la bondad de su mercadería. [...] La misión del editor es también, y quizá principalmente, hacer lectores. Y a estos hay que convocarlos y multiplicarlos por intermedio de una campaña intensa que despierte la curiosidad y se las cultive (en Hirschhorn, 2005, p. 70).

Con el fin de la dictadura de Manuel A. Odría en 1956, muchos exiliados retornaron al país, incluyendo intelectuales que buscaban un sustento económico. Esto, junto a la llegada de maquinaria para impresión *offset* a Perú<sup>22</sup> en la misma década, permitió el avance de iniciativas editoriales y el reforzamiento de la industria editorial (Aguirre, 2017). En Latinoamérica, la producción editorial sacaba tiradas muy reducidas de libros, lo que supuso precios caros y una circulación muy limitada de libros, por lo que el consumo literario había sido reservado mayoritariamente para las élites. Con la llegada de las imprentas *offset*, se expandió la capacidad de reproducción a bajo coste y el consumo de libros a sectores de la población que anteriormente habían estado limitados monetariamente para su adquisición. Con ello, hubo un inicio en la industria de producción literaria dirigida al consumo de masas (Gras, 2001).

A fines de 1956, el laureado poeta e intelectual Manuel Scorza retornó a Perú e impulsó una iniciativa de dinamización y promoción cultural que, mediante la venta directa, permitió la difusión de libros de bolsillo a bajo coste: los Festivales del Libro (Gras, 2001). Esta iniciativa fue originada en Perú y terminó expandiéndose por otros países de América del Sur mediante una red de colaboradores. La industria editorial, pues, también se nutrió de la habilidad editorial y gestora de Scorza, reconociendo así la importancia de los mecanismos de promoción de libro para la construcción del campo editorial en el país y región. En total, se realizaron cuatro series de este festival

---

<sup>22</sup> Llegó inicialmente en México, donde los *pocket books* irrumpieron en su mercado editorial como fruto de la influencia estadounidense.

en Perú. En la primera, se realizaron unas tiradas de 10 000 ejemplares por título; en la segunda, en julio de 1957, de 15 000; en la tercera, en diciembre de 1957, se alcanzaron 50 000; finalmente, en julio de 1958, se publicaron 25 000 ejemplares por título<sup>23</sup> (Gras, 2001). Con ello, se aprendió que vender libros en series y no individualmente permitía la reducción de costos y la generación de ingresos de más rápidamente.

En la década de 1960, se estableció la exoneración de impuestos de libros, cuadernos impresos, revistas, periódicos y música clásica impresa o grabada (Ley N° 13710). Además, en febrero de 1962, se aprobó una ley que exoneraba los derechos de importación a la maquinaria, equipos y material de imprenta que estuvieran destinadas a las empresas de radio, televisión, periodismo y editoriales (Ley N° 13978). Con el fin de los Festivales del Libro, el siguiente proyecto que formó la industria editorial peruana fue Populibros, que se desarrolló exclusivamente en Perú y se lanzó en julio de 1963. El plan original del proyecto era publicar mensualmente una selección de cinco títulos, los cuales serían libros a bajo precio, producidos “en serie” y con materiales modestos (Aguirre, 2017).

**Figura 10: Perú. Seis portadas de Populibros, 1960 - 1965**

---

<sup>23</sup> Las dos primeras series se desarrollaron bajo la identidad editorial del Patronato del Libro Peruano. En las siguientes dos, la reemplazó la editorial promotora de la Organización Continental de los Festivales del Libro, con lo que la calidad de las ediciones empeoró.





Compilación propia (2021)

La iniciativa estuvo acompañada de una campaña publicitaria que innovó la industria editorial peruana, con promociones en diarios, avisos televisivos e, incluso, paneles en las calles. Así también, se incorporó la participación de especialistas encargados de la propuesta visual, lo que inspiró a muchos lectores a coleccionar los libros y formar una biblioteca (Casa de la Literatura Peruana, 2017). Algunas de estas portadas se pueden apreciar en la **Figura 10**. Con todo, el éxito de ventas de Populibros fue masivo, posicionando sus centros de ventas en barrios muy poblados, como Miraflores y el Callao, pero también en fábricas como D'Onofrio y Nicolini (Aguirre, 2017). Con el tiempo, la venta de los libros se expandió a librerías fuera de



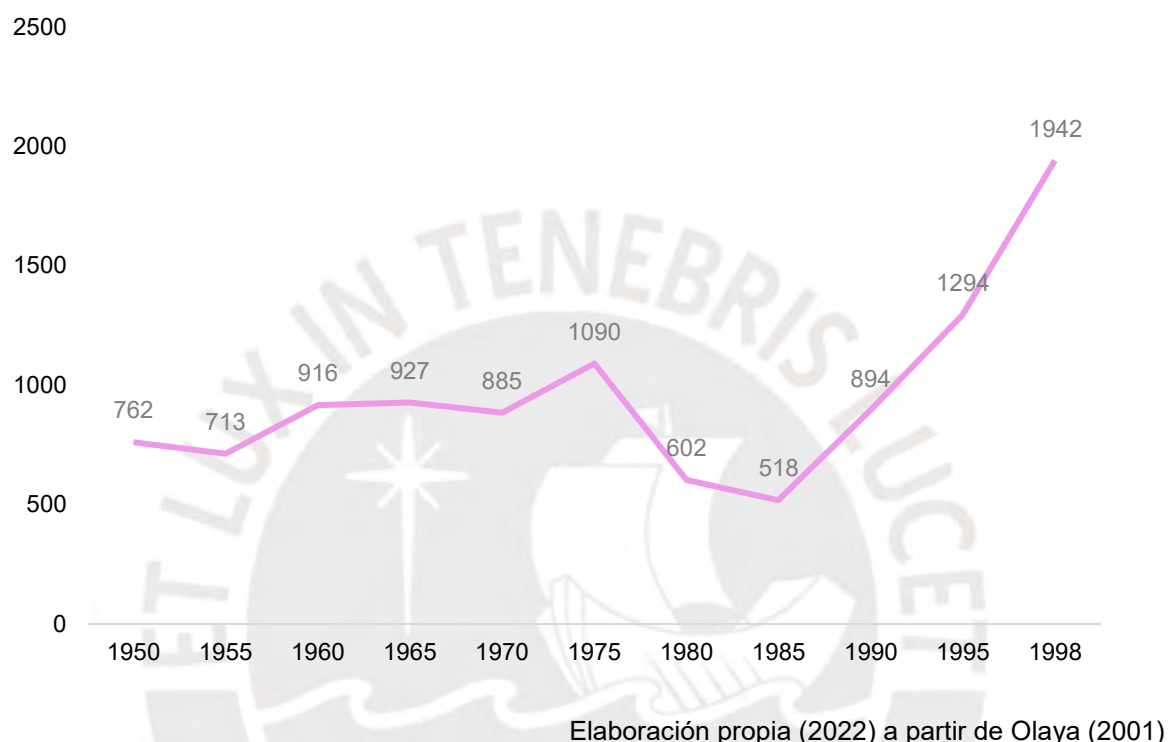
Lima, como: Studium, en Trujillo y Arequipa; Fondo Universitario de Cultura Económica, en Cusco; y la librería de Ángel Martín Rubio, en Ayacucho (Aguirre, 2017). Globalmente, 1972 fue marcado como el Año Internacional del Libro, lo cual fue acompañado por iniciativas de UNESCO para el fomento del libro y la lectura. A la par, en la región, la década de 1970 también fue caracterizada por el fenómeno literario y de marketing del Boom latinoamericano. En Perú, en 1972, se estableció que la Dirección General de Extensión Educativa formaría una comisión para la coherencia de Perú con el Año Internacional del Libro (Resolución Ministerial N° 150-72-ED), lo cual evidenció un aumento relativo de la actividad editorial en el país (Olaya, 2001). Sin embargo, a fines de la década, *El Comercio* publicó su balance editorial señalando que, si bien la producción literaria de 1977 y 1978 había sido encomiada por “su fecundidad y trascendencia”, 1979, en comparación, “ha supuesto cierto descenso cuantitativo y cualitativo, sobre todo en los terrenos de la novela y la crítica” (en Olaya, 2001).

La crisis económica de la década de 1980 desestabilizó los avances de la industria editorial hasta el momento. Entre 1972 y 1980, el flete postal había aumentado casi en diez veces su coste. Ello, sumado a la inflación, el alto costo del papel y la falta de créditos promocionales para las editoriales, había contribuido al aumento del precio de los libros en Perú (Skinner, 1983 en Olaya, 2001). En esta década, durante el gobierno de Alan García, se estableció una tasa arancelaria del 15% sobre el valor CIF del libro y las publicaciones periódicas con el objetivo de remontar la crisis fiscal. Ello mermó los logros de décadas previas para acceder a precios más bajos en la producción y venta de libros, a su vez ostaculizando la democratización de la lectura en Perú.

El fundador de la librería El Virrey, Eduardo Sanseviero, señaló en 1993 que “el libro en el Perú cuesta el doble de lo que se paga en los países de origen porque los librerías que queremos importar directamente libros no podemos hacerlo por los impuestos que existen” (en Olaya, 2001). En el 2001, la industria editorial peruana produjo USD 6.61 millones de dólares en comparación a los USD 9.22 millones que había logrado en 1997, lo cual supuso una caída del 28% (Libros Peruanos, s.f.). Luego de ello, con la introducción de la Ley de Democratización del Libro y de Fomento a la Lectura en el

2003 (Ley N° 28086), el país experimentó una evolución favorable de las exportaciones, importaciones y el número de títulos editados.

**Figura 11: Perú. Producción de libros, 1950 - 1998**



La **Figura 11** ilustra el ritmo irregular de la producción nacional entre 1950 y 1998. Sumado a ello, se debe tomar en cuenta que estos registros no evolucionaron al ritmo del crecimiento poblacional. En general, se puede apreciar que las coyunturas sociales, económicas y políticas afectaron el ámbito editorial peruano, lo cual fue especialmente evidenciado en las cifras de producción literaria de la década de 1980. Si bien nos enfrentamos a una ausencia de estadísticas oficiales del siglo XX sobre la industria editorial, esfuerzos estatales como el Anuario Bibliográfico Peruano permitieron pintar un panorama aproximado de la situación.

Finalmente, si bien la producción literaria se concentró principalmente en Lima, también encontramos aportes importantes desde otras regiones del país. Además, la industria editorial en Perú también dependió de espacios de sociabilidad y redes que

se desarrollaron entre intelectuales a lo largo de la región. En gran medida, estas redes estuvieron condicionadas por las crisis políticas en Perú, especialmente en gobiernos caudillistas y autoritarios. A lo largo de estos periodos de tensión, se desarrollaron flujos y redes políticas, literarias o de exiliados, que permitieron las interacciones e intercambios (a veces ocultas y temporales) que permitieron el desarrollo editorial del campo literario peruano.

### En la encrucijada de la producción literaria de hoy: el caso de Borrador Editores

Distintas disciplinas que estudian el arte, como la crítica literaria, la historia del arte o la sociocrítica, interpretan al artista como el “creador’ no creado” y dejan de lado una mirada del artista como producto del campo literario (Bourdieu, 1995, p. 291). La sociología, en su lugar, debe mirar más allá de la creencia de los poderes cuasi-mágicos de los artistas, a quienes estudia más bien como el resultado de las condiciones económicas y sociales del campo. Asimismo, debe examinar los procesos de creación, manufactura, márketing, y demás, que están involucrados en la materialización de la obra de arte (Becker, 2008). En las siguientes líneas, estudiaremos las características del campo de la producción literaria en el que Julia y Claudia se construyen, y los conflictos de poder que se manifiestan en él.

Según los últimos datos de la agencia peruana del ISBN: Biblioteca Nacional del Perú, se identificaron 994 agentes editores en el 2016. Este concepto comprende a todas las personas jurídicas y naturales que registran sus obras, incluyendo “editoriales privadas, editoriales universitarias, editores-autores, entidades estatales y otros actores de la cadena (distribuidoras y empresas cuya actividad principal no es la editorial)” (citado en Cámara Peruana del Libro, 2017, p. 11). Estos agentes pueden ser agrupados a partir de distintos criterios, como está organizado en la **Tabla 2**. En esta, se desarrolla una tipología editorial dependiendo de si 1) tiene un objetivo lucrativo; 2) se especializa en una temática o público; 3) cuenta con su propia distribuidora de papel e insumos; 4) depende de un grupo editorial.

**Tabla 2. Tipología editorial**

<b>Categoría</b>	<b>Tipo</b>
Orientación empresarial	Con fines de lucro Sin fines de lucro
Temática de sus publicaciones	Especializadas Multidisciplinarias
Nivel de integración	Hacia delante Hacia atrás
Dependencia	Independientes Transnacionales Fondos editoriales

Elaboración propia (2022) a partir de Chumbiauca (2016) y Zavala (entrevista 5, 2021)

Los editores independientes se contraponen a la industria editorial transnacional y se suelen caracterizar por la bibliodiversidad, la publicación en formatos novedosos y la libertad de conducir su negocio bajo sus propios criterios y principios (Bourdieu, 1995). Este es el caso de Borrador Editores, un sello editorial que se formó en el 2006 y, desde entonces, se ha consolidado como una alternativa importante en el mercado editorial que ofrece un catálogo moderno y original. Su propósito es ser un “activo difusor de obras de autores peruanos” y cuentan actualmente con más de cincuenta títulos propios. Aunque ha logrado sobrevivir a otras editoriales independientes que surgieron alrededor de la misma época, Borrador Editores ha atravesado ciertos momentos de inestabilidad, un problema de sostenibilidad que aqueja a muchas empresas editoriales de este alcance. Al respecto, Salomón Senepo, gerente y editor de Borrador Editores, comenta lo siguiente:

Las transnacionales [...] no son una competencia nuestra, porque nosotros estamos dirigidos a otro público, pero sí vemos que nuestro público y mercado son chiquitos, [y son] avasallados con la oferta que tiene de fuera. [...] Nosotros tenemos que hacer la

demanda para publicar un libro no. No tenemos apoyo del gobierno, no hay apoyo de ninguna institución (entrevista 7, 2021).

Una de estas limitaciones es lograr la difusión adecuada para los libros que producen, lo cual comenzó a ser afectado favorablemente con la masificación del internet en los últimos cinco años (entrevista 7, 2021). Además de ello, la relativa vulnerabilidad de estas empresas se intensifica en periodos de inestabilidad, como la crisis sanitaria y económica originada por la pandemia de la COVID-19. Con los mandatos de distanciamiento social obligatorio y cuarentena, más de la mitad de editoriales peruanas tuvieron la dificultad de adecuarse al nuevo sistema. Esto se debe a que las editoriales independientes encuentran su mayor volumen de ventas de manera directa en las ferias del libro (específicamente, la Feria Internacional del Libro de Lima), mientras que solo el 10% de la venta global del negocio proviene de la venta en las librerías (entrevista 7, 2021).

En esta línea, Julio Zavala señala que las independientes “nacen, renacen, vuelven a morir y aparecen de nuevo” (entrevista 5, 2021). En contraste, las editoriales transnacionales son conglomerados globales que generan altos niveles de ventas y acumulan un amplio catálogo de escritores reconocidos internacionalmente. Este alcance, a su vez, depende del acceso que las transnacionales tienen hacia canales de difusión, como portales de noticias extendidos. Según la definición del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (2010), estas editoriales son empresas cuyo “radio de acción abarca más de una nación”, pues “sus estrategias de producción y comercialización se adoptan para el conjunto de países en donde operan” (p. 80). En Perú y Latinoamérica, los dos más grandes grupos editoriales que se instalaron fueron Penguin Random House y Planeta. Según Julio Zavala:

Lamentablemente, la concentración de editoriales es un fenómeno global, los grandes grupos absorben cada vez más editoriales. Antes, había un equilibrio. Estaba Anagrama, Salamanga... editoriales que manejaban un punto medio, pero todas estas editoriales han sido compradas por grandes grupos (entrevista 5, 2021).

La tensión y competencia entre las editoriales independientes y transnacionales se relacionan al hecho de que las “reglas de juego” del campo literario favorecen desproporcionalmente a las segundas. Sin embargo, su relación también ha sido colaborativa. A principios de los años 2000, solo había presencia de editoriales

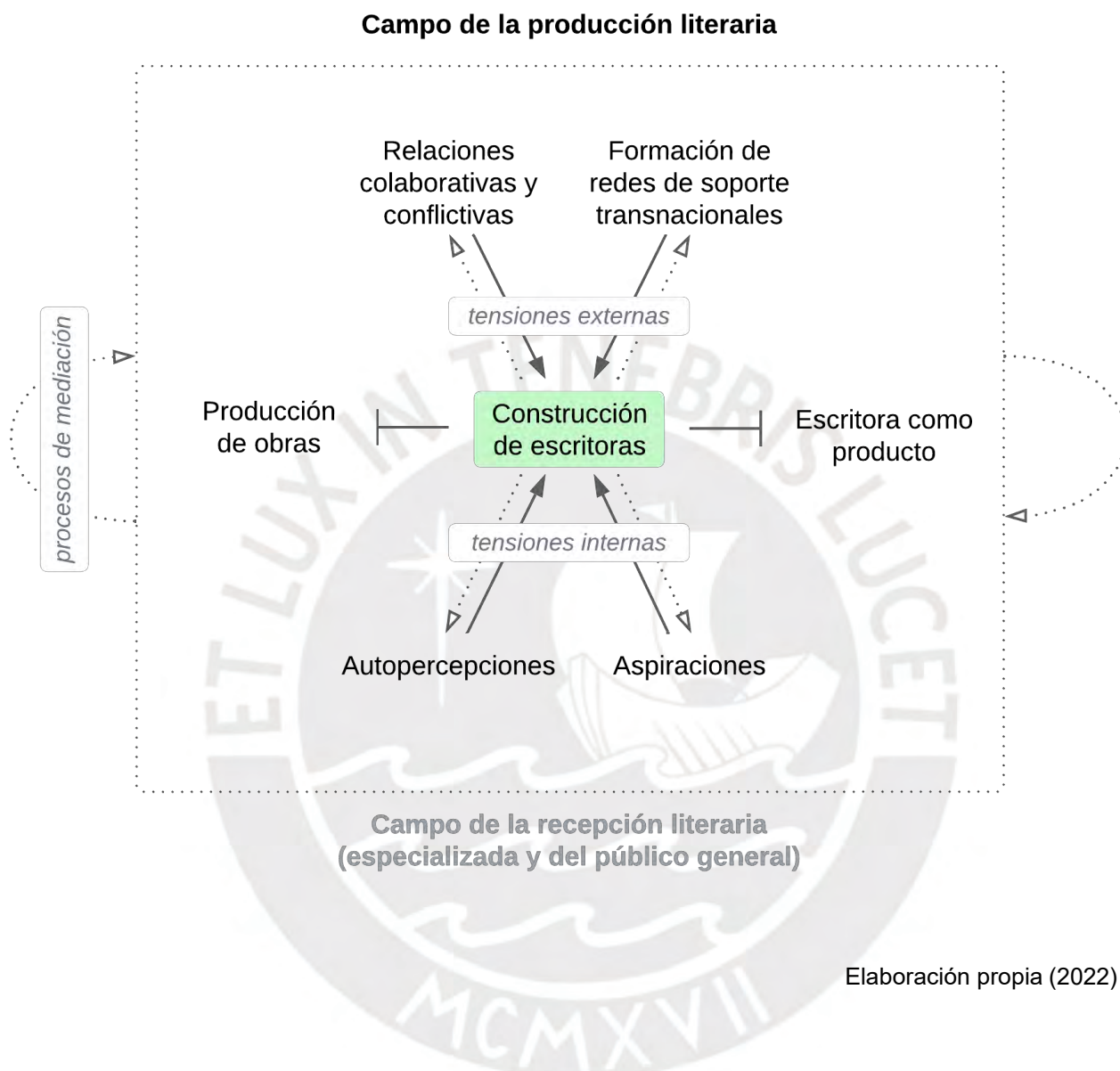


independientes, las cuales dinamizaron el campo editorial peruano y permitió la formación de un campo literario lo suficientemente atractivo como para justificar la llegada de empresas como Penguin Random House. A su vez, las transnacionales también han beneficiado al mercado editorial en Perú. Estas grandes empresas realizan trabajos de *scouting* para recoger los libros más exitosos de las editoriales independientes, brindando visibilidad no solo a Perú como productor literario, sino específicamente a la editorial pequeña y su autora.

Por "ecosistema del libro", me refiero a que todos somos parte de todo. Evidentemente, yo sé que si a la autora de una editorial independiente le va bien, en un momento se va a ir a una grande. Es parte de la "evolución natural" de una autora porque va a llegar a otras lenguas (Zavala, entrevista 5, 2021).

A partir de lo expuesto, organizamos los elementos explorados en este apartado y en el **Capítulo IV** en la **Figura 12**, la cual ilustra de manera completa los procesos de construcción de las escritoras en el campo literario peruano. Proponemos que las escritoras atraviesan tensiones externas e internas, las cuales median en su construcción en el campo de dos maneras: la producción de sus obras literarias y de sí mismas como productos en el espacio literario. Enmarcamos estos procesos de construcción en el campo de la producción literaria, una terminología propia de la teoría bourdiana. A él, le añadimos el dinamismo propio de la teoría beckeriana por medio de la representación de los procesos de mediación que interconectan a todos los actores y entidades en el campo.

**Figura 12: Procesos de construcción de las escritoras, parte IV**



La desmitificación de la escritora consiste en el reconocimiento de las condiciones materiales de su producción literaria. Se debe diferenciar entre los procesos de creación y producción literaria, donde el primero se puede realizar en solitario (el “mito de lo individual”) por las escritoras, mientras que el segundo depende de una cadena compuesta por etapas y actores. Asimismo, la creciente comercialización del campo cultural, en lugar de devenir en una diversificación de la oferta, resulta más bien en la homogenización de productos culturales (Bourdieu, 1995). Las editoriales, como actores en el campo literario, acumulan capital económico y simbólico, definiendo con

ello las relaciones asimétricas de poder (Bourdieu, 1995). Sin embargo, en medio de la competencia entre editoriales transnacionales e independientes, también se pueden encontrar elementos colaborativos. Estos procesos deben ser acompañados por una adecuada normativa pública que permita la sostenibilidad de las editoriales independientes.

### **5.3. La otra constelación: el campo de la recepción literaria**

Entre la desnutrición lectora y los supermercados literarios: el caso de la librería

#### Escena Libre

En Perú, la lectura es un hábito cotidiano solo en un 15,5% de peruanos, porcentaje que tiende a descender en función del nivel socioeconómico de la persona. Asimismo, los peruanos leemos en promedio 3.3 libros al año, una cifra bastante baja especialmente en comparación a los españoles, quienes leen un promedio de 8.7 libros anualmente (Instituto de Opinión Pública, 2015). Estas prácticas lectoras dibujan una parte del comportamiento del campo de la recepción literaria en Perú, el cual está conformado por un público general, por un lado, y autoridades literarias, por el otro. Para Bourdieu (1995), el estudio adecuado de las instituciones específicas que son indispensables para la producción artística debe ser respaldado por el estudio de las instituciones indispensables para el consumo. En este apartado, nos concentraremos en el público lector general, su capacidad de consumo y la oferta literaria que está dirigida a ellos.

Según un informe sobre las prácticas lectoras del Ministerio de Cultura (2022), las razones por la que las personas en Perú no leen se debe a una pobre estimulación, falta de tiempo y el acceso restringido a materiales de lectura. Sumado a ello, la crisis económica peruana de la década de 1980, los bajos índices de alfabetización y la falta de políticas de fomento de la lectura a fines del siglo pasado, han mermado la situación actual de la lectura en el país. A partir de la década de 1990, se instauraron reformas neoliberales que tenían el objetivo de “abrir” los mercados nacionales todavía más al mercado global, amenazando la capacidad de los Estados de proteger los sectores

culturales y públicos de sus economías. Preocupado por ello, Bourdieu envió una carta abierta al director general de la Organización Mundial del Comercio (OMC) advirtiendo que los ciudadanos serían convertidos en simples consumidores (Speller, 2011).

Los actores colectivos involucrados en el consumo y el hábito de la lectura son las bibliotecas y las librerías. Las segundas forman parte de la cadena industrial del libro, pues son empresas con una finalidad de lucro que, además, se subdividen de manera similar a las editoriales según su dependencia. Es así como encontramos, principalmente, cadenas transnacionales y librerías independientes. Las primeras se benefician de políticas e incentivos fiscales, la facilitación del crédito y la reducción de tributos aduaneros, lo cual favorece la circulación y alcance masificado de sus productos literarios. Por lo cual, la venta de sus libros se desempeña a la par de un modelo neoliberal con una “lógica de supermercado”, que produce libros y escritores de manera masificada.

En contraste, se erigen las librerías independientes. Estas pueden variar desde un modelo más institucional y comercial, a una organización principalmente comprometida con el servicio de la extensión de la cultura lectora. Algunos de sus valores comunes corresponden a las de los pequeños comerciantes, dueños (relativos) de su negocio y el gestor cultural que elabora una propuesta especializada para su clientela (Noël & Torregrosa, 2017). Precisamente, la independencia de las librerías se caracteriza por una “exaltación de la subjetividad y singularidad”, presentando una oferta más personalizada que la de las cadenas transnacionales. Si bien estas características construyen una oferta de calidad, también incrementa la vulnerabilidad de las librerías independientes, las cuales ya se ven debilitadas por un bajo consumo literario y la dominación de las transnacionales en el mercado:

Una cadena muy grande en el mercado pueda manejar descuentos sumamente agresivos que evidentemente van en detrimento del otro ecosistema de librerías que existen porque una librería independiente pequeña no tiene el mismo poder de negociación frente a la editorial que le da en consignación los libros. Ahí encontramos un constante desequilibrio (Zavala, entrevista 5, 2021).

El contraste entre la lógica de supermercado literario y de oferta personalizada también se hace presente en la construcción identitaria de quienes venden en sus librerías, quienes son los canales principales a través de los cuales los libros llegan a los consumidores. Es así como las transnacionales cuentan con “vendedores de

libros”, mientras que las independientes construyen “libreros” (Zavala, entrevista 5, 2021). Estos se diferencian en que el primero es un “comerciante de cualquier otro producto”, sin capacidad para asesorar al cliente. Por el contrario, un librero sí posee esta capacidad, pudiendo “escoger el mejor material para la venta” y “dar valor” al libro (Villanueva, 2004, p. 8). A ello, Solange Chávez, librera de Librería Sur, añade que “el librero es [...] un profesional que se dedica a la literatura, y que [la] promueve” (entrevista 9, 2021).

El “constante desequilibrio” del que hablaba Julio Zavala no se da solo en el espacio de las librerías, sino también entre editoriales independientes y librerías transnacionales, y viceversa. Cuando una editorial independiente entra en contacto con un punto de venta masivo, suelen darle a la librería una reputación de apoyo a la escritura independiente, mejorando su imagen institucional. Sin embargo, este apoyo no se mantiene a lo largo del negocio, como fue el caso de Borrador Editores:

Una librería como Crisol, que tiene veinticinco tiendas, te puede levantar o, en mi caso, botar. [...] No trabajo con Crisol porque me deben plata, no les doy libros desde el año 2014. [Desde ese año], les he dicho que me devuelvan lo que lo que tienen en su almacén, pero tampoco lo han hecho. [...] Son personas difíciles de contactar. [...] Este año, se han contactado con algunas editoriales [para establecer] un acuerdo de distribución y empezales a pagar. A mí me invitaron para participar en un anaquel que ellos han denominado “Apoyo a las editoriales independientes”. Les dije que primero me paguen para conversar. No lo hicieron, así que no estoy en su anaquel [...]. No deberían coaccionar tu actuación por esos medios, pero ese es el caso de Crisol (entrevista 7, 2021).

En respuesta, el sector independiente, compuesto por editoriales y librerías, tiene una dinámica de apoyo mutuo para enfrentarse a un campo dominado por empresas transnacionales de producción y venta literaria. Así, Julio Zavala, gerente de la librería independiente Escena Libre, señala que:

Al final, te hace esclarecer que tus aliados naturales serán las editoriales independientes con las que vas trabajando. No vas a tener la misma gran oferta que una gran cadena, pero sí vas a tener una oferta mucho más personalizada, y eso es un plus muy importante (entrevista 5, 2021).

La situación del consumo literario en Perú está caracterizada por una desnutrición lectora y un mercado dominado por la lógica de supermercado de cadenas transnacionales, lo cual limita la sostenibilidad de las librerías independientes. Por una parte, esto se evidencia en los limitados índices de lectura en el país, especialmente en los niveles socioeconómicos más bajos. Por otro lado, impera el modelo neoliberal



que favorece a las empresas transnacionales. Estas ejercen su poder económico en las distintas etapas de la cadena literaria, desde el proceso de imprenta hasta su distribución. A su vez, dominan y establecen “reglas de juego” que convierten al libro como un producto masificado de “un solo uso”. Si bien las librerías independientes tienen un alto capital cultural, carecen del capital económico de las transnacionales.

### Escribir desde el contra-canon: el caso del portal *Las Críticas*

“[...] Queda en evidencia lo fundamental que es incluirnos no solo en la parte de la producción de escritura, sino también en la crítica”, comenta Claudia al discutir sobre la masculinizada práctica de la crítica literaria en Perú (Salazar, 2017b). Su importancia también fue enfatizada por el grupo de escritoras que, en el 2005, respondieron conjuntamente a los abusos y burlas que habían experimentado en el campo: “algunos poetas y críticos sostienen [...] que la poesía escrita por las mujeres o ‘no existe’ o ‘es un mito’, por ‘no ofrecer nada novedoso’” (Di Paolo et al., 2005). En las siguientes líneas, estudiaremos la situación actual de la crítica literaria en Perú y los recursos que emplean las mujeres para posicionarse en dicho campo.

El fenómeno de la crítica literaria oscila entre la producción y recepción literaria, pues, por un lado, consiste en la escritura de un ensayo valorativo sobre una obra o escritora en particular. Por el otro, el ejercicio ensayístico requiere de la interpretación de receptores especializados que tienen la “autoridad de ser creadores de gustos” (Bourdieu, 1995, p. 57). Por tanto, el crítico literario es escritor y lector a la vez. A partir de su alto capital cultural, estos actores tienen el “monopolio de la legitimidad literaria” para determinar si su objeto de análisis constituye un gusto “puro” o “vulgar” (Bourdieu, 1988; 1995, p. 224). Sin embargo, ¿qué ocurre cuando son mujeres quienes ocupan ese rol? ¿De qué manera se manifiesta su legitimidad literaria si, a la vez, la masculinización y el centralismo geográfico de la crítica literaria las deslegitima en el canon?

En la recepción literaria especializada de Perú, las escritoras contemporáneas son frecuentemente omitidas de los reconocimientos sobre sus obras, particularmente en instancias de acreditación formal. Estas acciones pueden incluir premios, formas de financiamiento públicas o invitaciones oficiales a eventos de promoción literaria, entre

otras. Por medio de ellas, los acreedores del reconocimiento pueden acceder a una acumulación de su capital simbólico y hasta económico. Sin embargo, la crítica literaria, el público y los estudios académicos actuales todavía parecen reducir la literatura de mujeres en Perú a solo dos representantes: Clorinda Matto de Turner, en el género de la ficción, y Blanca Varela, en la poesía. Para Claudia, esto pone en evidencia "la manera en que se construyen los cánones literarios, siempre desde una perspectiva masculina y que, si considera a las mujeres, usualmente lo hace cuando ya están muertas" (Salazar, 2017b).

En respuesta a situaciones como esta, el portal *Las Críticas* surge en el 2016 como un espacio que busca generar visibilidad a la producción y lectura de mujeres. Las escritoras que componen este equipo ocupan un rol activo en la transformación del campo literario latinoamericano. Este es un proyecto fundado y dirigido por Nataly Villena, y su portal reúne a escritoras de todo hispanoamérica. Sus integrantes son mujeres con un capital cultural alto, pues está compuesto de escritoras, universitarias, periodistas culturales, editoras, docentes y lectoras que buscan difundir sus opiniones, antes no escuchadas ni validadas. Por tanto, entre sus contenidos se incluye las producciones periodísticas, académicas, históricas, hermenéuticas y la ginocrítica<sup>24</sup>. Sobre su surgimiento, la directora señala que su experiencia laboral y personal:

[...] me permitió darme cuenta que había un vacío [...] en el mundo de las letras en español para la crítica hecha por mujeres. Que sí se hacía alguna vez, por aquí, por allá, pero era de una manera bien episódica. No habían mujeres que tuviesen columnas de crítica literaria (entrevista 6, 2021).

En cambio, la crítica literaria tradicional es masculina y, por tanto, muchas veces reproduce actitudes de masculinidad hegemónica. El campo de la crítica literaria, como cualquier otro campo de la teoría bourdiana, adscribe valor a una propiedad cuya eficacia se mide dependiendo de su adherencia a las leyes de su campo. Las "reglas de juego" son masculinas (con lógica "machista", como lo denomina Nataly

---

<sup>24</sup> La ginocrítica, o crítica literaria feminista, "es un discurso que reflexiona sobre el poder, la jerarquía y el dominio masculino en el ámbito cultural. Desde luego, persigue una lucha política, una lucha que empieza con el reconocimiento de la legitimidad de las escrituras de las mujeres, de su tradición literaria y estrategias literarias que implican y demuestran la opresión masculina". (en López, 2016, p. 129).

Villena) y ellas exponen la lucha entre los dominantes y los dominados, entre los “doctos” y los “mundanos” (Bourdieu, 1988). Estos agentes en acción entran al campo de las disposiciones con una posición, que es propiamente establecida por el *habitus* de sus agentes. Así como la escritura de hombres puede tener rasgos temáticos y estilísticos comunes debido a su hegemonía social, lo mismo sucede con la crítica literaria de hombres que compone el canon de la escritura ensayística.

Hay un entendimiento de la crítica como un ejercicio del poder casi de vida o muerte. [...] Como si fuese un libro a ser asesinado en unos cuantos párrafos. En realidad, decían: ese libro merece o no merece ser leído. Me parecía a mí que era súper triste servirse del poquísimo espacio que hay para los libros para darle vida o muerte a un libro, para decretar (porque a mí me gusta o no me gusta) que tal o cual merece ser leído o no. Me parecía muy pobre. Me parecía, además, súper machista. Yo me dije que si yo escribiera, si yo tuviera el espacio para escribir, nunca diría e iría a amanzar contra un escritor, contra un libro (entrevista 6, 2021).

Así, la identidad masculina cisgénero pesa en la valoración del ensayo crítico, pero también lo hace la manera en que el ensayo está escrito y si sigue la lógica masculina de vida o muerte que critica Nataly Villena. Las experiencias de las mujeres escritoras también han sido marcadas por su posicionamiento en la jerarquización de géneros del campo literario. Sin embargo, su aproximación contrasta con la crítica *mainstream* masculina:

Nuestra mirada de mujeres que no es autoritaria, no tiene por qué ser autoritaria, ni por qué ser absolutista, ni por qué ser aplastante porque nuestra situación en la sociedad nos ha hecho entender que hay muchas voces y muchas maneras de ver las cosas. Que no hay, como en el mundo patriarcal, una voz que es la que determina lo que va a ser y lo que no va a ser, sino donde hay muchas posibilidades para todo e, incluso, muchas lecturas (Villena, entrevista 6, 2021).

Además del género, otros factores como la regionalización también afectan el desarrollo de la crítica literaria en Perú. La mayor parte de la producción ensayística se concentra en Lima, por lo que limita el acceso de lectores de otras regiones. Ante esta dificultad, el internet se erige como una oportunidad para democratizar la escritura y lectura crítica. Desde su gestación, el proyecto *Las Críticas* fue pensado de manera virtual, principalmente porque su creadora vive en Francia y no habría podido hacer nada en papel en Perú. Además, la impresión física de sus volúmenes habría implicado su distribución exclusiva en algunos puntos de la capital, como otras revistas literarias que existen actualmente.

Las revistas de papel van a ser para los fetichistas de papel, alguno que otro. Pero todo tiene que ser virtual. Las escritoras que yo conocía vivían en todas partes. Si tuviese que hacerlo en papel, tendría que dedicarlo solo a la gente de Lima y me parecía terrible ignorar a tantísima gente que, en el Perú, se hacen cosas tan bonitas. Yo siendo cusqueña, mis amigas cusqueñas, yo sé cuántas cosas maravillosas hacen y nunca se han podido publicar en Lima por la distancia física, geográfica y, a veces, mental entre Cusco y Lima (Villena, entrevista 6, 2021).

La tradición crítica ha sido históricamente masculina, pero la crítica de mujeres está construyendo nuevos criterios de lo que supone hacer una buena práctica de la crítica literaria. En espacios literarios subalternos de género, las reglas de juego son definidas desde la experiencia social de las mujeres. Así, los rasgos autoritarios en una crítica son considerados más bien negativos, redefiniendo lo que es considerado “buen gusto” en su ejercicio de una distinción subalterna. Además, estas ensayistas, por medio de redes de soporte como las estudiadas en el **Capítulo IV**, practican la sororidad literaria, leyéndose y escribiéndose entre sí con el objetivo de transitar permanentemente a una nueva fase de la crítica literaria en Perú. De manera representativa, el portal *Las Críticas* se erige como una iniciativa peruana que ha logrado democratizar la escritura crítica como profesión para las ensayistas latinoamericanas.

## Conclusiones

Esta investigación ha buscado comprender la manera en que las escritoras de ficción se construyen en el campo literario de Perú. A partir de los datos empíricos que fueron presentados en el **Capítulo I**, se partió por la premisa de que este campo opera bajo reglas contradictorias de género, pues mantiene lógicas hegemónicas masculinas a la vez que experimenta cambios de mayor equidad social (Ruiz Bravo, 2001). De ahí que se le calificara como un espacio lleno de incertidumbre para las mujeres, quienes enfrentan obstáculos para ser legitimadas y visibilizadas en la producción y recepción literaria. A partir de ello, se definió como enfoques teóricos, por un lado, a la perspectiva de género desde un análisis de las estructuras de poder y la agencia de las sujetas (Scott, 1996; Butler, 2002). Por el otro, a la perspectiva sociológica de la literatura a partir de una conciliación entre la mirada de conflicto de Pierre Bourdieu (1995) y colaborativa de Howard Becker (2008).

Para ello, se eligieron como casos de estudio a las escritoras de ficción Julia Wong y Claudia Salazar. Paralelamente, se describieron y analizaron los casos de otros actores del campo literario peruano, principalmente: Borrador Editores como fuente editorial, Librería Escena Libre como fuente comercial y el portal *Las Críticas* como espacio de crítica literaria. Cabe señalar que los hallazgos que serán relatados a continuación, con excepción de los análisis históricos, no pueden ser generalizados a la experiencia de todas las escritoras de ficción en Perú.

El primer objetivo específico de investigación fue conocer las características del campo de producción de ficción en Perú. Para ello, se hizo primero un recorrido histórico por las autoras peruanas que establecieron los cimientos de la literatura de mujeres y los logros en derechos femeninos, reconociendo la influencia mutua entre ambas luchas. Se determinó que dichas escritoras se enfrentaban a problemas como la falta de oportunidades para el desarrollo creativo e intelectual de las mujeres, y a la represión y marginación social a causa de sus ideas y escrituras. Estos problemas son descritos a través de las metáforas de “la habitación propia” (Woolf, 1929) y “la loca del ático” (Gilbert & Gubar, 1979), respectivamente, y son los antecedentes del dilema que enfrentan las escritoras contemporáneas hoy: lo que proponemos como el



dilema de “una tierra que sepa mi nombre”, específicamente referido a la búsqueda de reconocimiento y visibilidad.

A través de este análisis histórico, también encontramos que la ficción de mujeres en el país surgió primero del ejercicio periodístico y ensayístico del siglo XIX, para luego emprender un giro hacia la ficción. De esta manera, las mujeres emplearon la actividad de la escritura para acceder al derecho de ciudadanía del que se les privaba social y legalmente. Es así como, mientras las activistas decimonónicas luchaban principalmente por el derecho a la educación, el avance del feminismo durante el siglo XX mejoró la accesibilidad de las mujeres a instancias de formación educativa y política. Por lo cual, las escritoras de la primera mitad del siglo XX ahora abogaban más bien por el derecho al sufragio, y las escritoras de la década de 1980 atravesaban un periodo de revolución sexual en sus escritos.

Asimismo, se exploró el rol que tuvo la historia de la industria editorial en la formación del campo literario peruano. Durante la primera mitad del siglo XX, esta industria fue mermada por periodos de autoritarismo caudillista y otras formas de crisis política y económica. Sin embargo, con el fin de la dictadura de Manuel Odría en 1956, varios escritores exiliados pudieron retornar al país, y su regreso marcó el inicio de las primeras iniciativas estatales orientadas a la promoción cultural. El mismo año, por medio del establecimiento de redes literarias e intelectuales en todo Latinoamérica, se instauraron los primeros festivales de libros. Luego, durante la década de 1960 y 1970, se establecieron leyes de exoneración de impuestos a las industrias editoriales que facilitaron la importación de libros y la maquinaria necesaria para producirlos, así como otra normativa que alineara la política peruana con la política internacional de la celebración del libro.

Sin embargo, la crisis económica de la década de 1980 retrocedió los avances que la industria editorial peruana había desarrollado en las tres décadas previas. Sumado a ello, las políticas neoliberales a nivel nacional e internacional de la década siguiente limitaron la capacidad de los Estados de proteger sus sectores culturales. Si bien la situación editorial peruana mejoró con la llegada del nuevo milenio y la introducción de leyes como la Ley de Democratización del Libro y de Fomento a la Lectura en el 2003, la industria había quedado bastante debilitada. Hasta el día de hoy, se mantiene

una deficiencia en la normativa pública de la promoción y protección de la literatura nacional a comparación de países como Argentina, México y Colombia. En consecuencia, al interior del campo peruano de la producción literaria, prevalece una aplastante ventaja de las editoriales transnacionales sobre las independientes.

Además, reconocemos al campo literario como un ecosistema que, además de incluir el campo de la producción, también incorpora al campo de la recepción literaria. A su vez, este último se subdivide en dos sectores: el consumo y la crítica literaria. Por un lado, la industria comercial del libro en Perú está dominada por un modelo neoliberal que, ante reglas de juego indefinidas, beneficia el avance de las grandes cadenas transnacionales y limita el desarrollo de la producción nacional literaria. Mientras que el sector transnacional opera bajo una lógica de supermercado, el independiente ofrece una alternativa personalizada que es atractiva para Julia y Claudia. Por otro lado, la tradición crítica literaria ha sido históricamente masculina, pero prevalecen espacios literarios subalternos de género, donde las reglas de juego son definidas desde la experiencia social de las mujeres. Así, los rasgos autoritarios en una crítica son considerados más bien negativos, redefiniendo lo que es considerado “buen gusto” en su ejercicio de una distinción subalterna.

El segundo objetivo específico fue comprender la manera en que los procesos de mediación se manifiestan en la producción literaria de Julia y Claudia. Para ello, cabe precisar que, según lo propuesto por Bourdieu (1995), dicha construcción fue interpretada en dos sentidos: primero, la producción de sus obras literarias y, segundo, el desarrollo de sí mismas como productos del campo. Asimismo, partimos de la idea de que los procesos de mediación articulan y transforman todos los elementos de estudio de manera simultánea (Latour, 2001; Hennion, 2007). En particular, nos concentramos en la influencia que las experiencias en Perú tuvieron sobre su decisión de emigrar del país, y cómo ambos elementos se manifiestan al interior de sus obras literarias a través de los contenidos narrativos y posturas políticas que trabajan.

En particular, nos enfocamos principalmente en tres distintos motivos que mediaron en su decisión para migrar al exterior. Para Julia, su conflicto principal con Perú es la experiencia de discriminación étnica que ha sufrido desde que era joven, lo cual la impulsó a definir su identidad cosmopolita en la búsqueda de culturas que la traten

con mayor respeto e igualdad. Por el lado de Claudia, la motivación principal era la búsqueda de mejores oportunidades académicas y económicas. Sin embargo, una motivación común para ambas es la dificultad de desarrollar un trabajo artístico en el país. Tanto Julia como Claudia aspirarían a poder dedicarse únicamente a la escritura, pero no pueden por cuestiones económicas. Si bien este problema es propio del campo literario en Perú, la dificultad por el reconocimiento en la recepción de críticos literarios y el público general está más presente en las escritoras.

Así también, estas experiencias median en la construcción interna de las escritoras. A partir de las trayectorias literarias de Julia y Claudia, cada una desarrolla “éticas literarias”, las cuales refieren a los estándares que ellas mismas establecen sobre el comportamiento literario ideal de su propia producción literaria. Por un lado, Julia ha desarrollado una apreciación a la autopublicación y a la preservación del “aura” de un libro. Sus años viviendo en China la expusieron a procesos de hiperproducción literaria que ella quería evitar con sus propios escritos. Con la finalidad de evitar una “pérdida de la valoración del libro”, adoptó más bien la decisión de ser copartícipe en los procesos productivos de sus libros.

Por su lado, Claudia sostiene una ética literaria dividida en tres niveles: de la autopercepción, al desarrollo creativo, a la reinterpretación de su obra a partir de su público. La primera hace referencia al respeto de sus procesos creativos, incluso en momentos de autocuestionamiento e inseguridad sobre su escritura. El segundo, en cambio, hace referencia a la búsqueda de control y libertad para escribir, inclinándose por el trabajo con editoriales independientes pero separándose de los procesos de autopublicación. Finalmente, la tercera hace referencia a un proceso de diálogo con su público. Ella sostiene que cada público se “apropia” diferenciadamente de la obra de la escritora al asignarle un significado según su bagaje interpretativo literario. De esta manera, Claudia se permite a sí misma atravesar un proceso de reinterpretación de su obra.

El tercer objetivo específico de investigación fue entender la manera en que Julia y Claudia emplean las redes de soporte en sus procesos de producción literaria. Propusimos que hay una diferencia entre relaciones colaborativas y redes de soporte. Nos referimos a las primeras para indicar acciones de cooperación que son propias e

inevitables del campo literario (Becker, 2008). En contraste, la formación de redes son estrategias intencionales que se desarrollan en respuesta a los conflictos que las escritoras atraviesan en estos espacios. Según los casos de Julia y Claudia, estas redes tienen el objetivo de posicionarse a sí mismas (y a otras) en el campo. En esta línea, las escritoras se erigen como seres reflexivos y con agencia que tienen la capacidad de transformar su contexto.

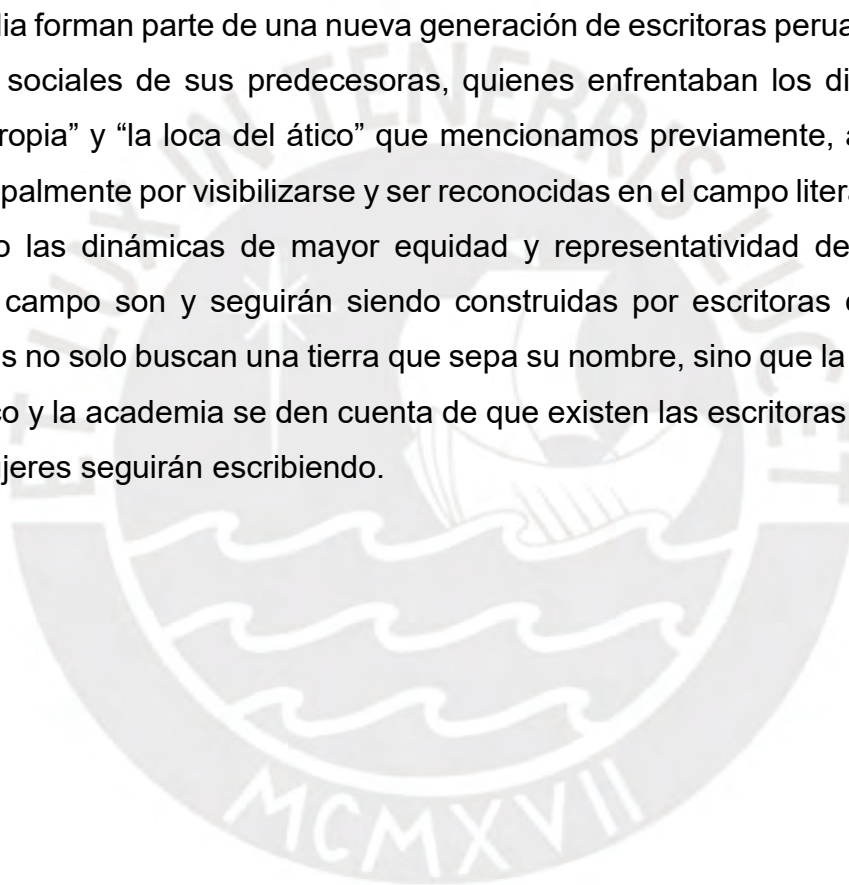
Se plantea que estas redes de soporte pueden constituir espacios oficiales o círculos informales, donde los primeros involucran una suerte de participación formal y los segundos son conformados por amistades y colegas que se brindan apoyo orgánicamente. Asimismo, la conformación de estas redes puede ser de dos tipos: por un lado, los pares o colegas literarios, que incluyen a otros miembros del campo literario como escritoras, críticas, editoras, entre otras. Por otro lado, miembros de otros capitales culturales o sociales de la escritora, como los círculos académicos en el caso de Claudia y grupos de representación étnica en el de Julia. A partir de lo observado, los usos de la participación en redes de soporte pueden ser dos: primero, si se trata de círculos de pares literarios, las redes facilitan contactos, transmisión de conocimiento y visibilidad al interior de la industria.

Por otro lado, cuando se trata de círculos no literarios como los espacios académicos o de representación étnica, las redes permiten exponer a la autora y sus obras a audiencias que previamente no habrían estado involucradas en el campo literario. Si bien su poder no reside en ofrecer contactos o conocimiento sobre el funcionamiento de la industria, sí expanden la visibilidad de la autora y la oportunidad de abarcar nuevos públicos. Con ello, ambos tipos de redes permiten a la escritora la posibilidad de posicionarse, visibilizarse y legitimarse en el campo literario de Perú. Tomando en cuenta que Julia y Claudia se encuentran residiendo al exterior de Perú y en países diferentes, estas redes funcionan transnacionalmente. Asimismo, la des-territorialización de las mismas es superada por las herramientas virtuales de comunicación.

Para concluir, cabe mencionar que la literatura de mujeres existe y no es una subcategoría, sino una entidad en sí misma. En específico, la ficción es un género menos explorado y reconocido entre las escritoras en Perú, a comparación de la

poesía y la literatura infantil. Para estudiar a estas escritoras, debemos reconocerlas como seres reflexivos que sostienen discursos sobre su propia existencia, manejando subjetividades compartidas, pero únicas y valiosas. Por lo cual, sus procesos de construcción son heterogéneos, aunque guardan algunos elementos en común como los procesos de mediación, el establecimiento de redes de soporte y las características del campo en el que se desarrollan. Para construirse en el campo literario, las escritoras atraviesan procesos externos e internos por medio de los cuales se posicionan en el campo y desarrollan percepciones y aspiraciones sobre sí mismas.

Julia y Claudia forman parte de una nueva generación de escritoras peruanas. Gracias a los logros sociales de sus predecesoras, quienes enfrentaban los dilemas de “la habitación propia” y “la loca del ático” que mencionamos previamente, ambas ahora luchan principalmente por visibilizarse y ser reconocidas en el campo literario peruano. Es así como las dinámicas de mayor equidad y representatividad de género que atraviesa el campo son y seguirán siendo construidas por escritoras como Julia y Claudia. Ellas no solo buscan una tierra que sepa su nombre, sino que la crean. Hasta que el público y la academia se den cuenta de que existen las escritoras de ficción en Perú, las mujeres seguirán escribiendo.





## **Bibliografía**

### **Epígrafes**

Alcalde, C. (2014). *La mujer en la violencia*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Allende, I. (5 de junio de 2017). Presentación del libro *Más allá del invierno*. Casa América. Obtenido de <https://www.casamerica.es/literatura/mas-alla-del-invierno>

Arciniega, R. (1933). *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metropolis*. Pesopluma.

Griswold, W. (1993). Recent Moves in the Sociology of Literature. *Annual Review of Sociology*, XIX, 455-467.

Matto de Turner, C. (1895). Las obreras del pensamiento en la América del Sur (Lectura hecha por la autora en el Ateneo de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1895). En C. Matto de Turner, *Aves sin nido*. Sendes.

Segato, R. (8 de marzo de 2021). "Cunde la alarma ante la posibilidad del fin del orden patriarcal" dijo Rita Segato a DW. DW. Obtenido de <https://www.dw.com/es/cunde-la-alarma-ante-la-posibilidad-del-fin-del-orden-patriarcal-dijo-rita-segato-a-dw/a-56809492>

Sontag, S. (2003). *La literatura es libertad*. Discurso que pronunció Susan Sontag al recibir el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en Francfort. Obtenido de <https://bibliotecas.unileon.es/tULECTura/files/2019/07/Susan-Sontag.pdf>

Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Feedbooks.

### **Obras citadas de Julia y Claudia**

Salazar, C. (Directora editorial). (2003). *Fuegos de arena 2-3: revista de literatura*. Obtenido de <https://biblioteca.casadelaliteratura.gob.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=4157>

Salazar, C. (Ed.) (2011). *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*. Estruendomudo.

Salazar, C. (2012). Configuraciones de la mujer en la narrativa contemporánea de temática lésbica en Sudamérica. *Letras femeninas*, 38 (1), 109-120. Michigan State University Press. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/23345559>

Salazar, C. (2013). *La sangre de la aurora*. Animal de invierno.

Salazar, C. (Ed.) (2014a). *Escribir en Nueva York. Antología de narradores hispanoamericanos*. Grupo Editorial Caja Negra.

Salazar, C. (2014b). Reflexiones sobre el encuentro de escritoras peruanas de 2014. *Letras femeninas*, 41 (1), 140-146. Michigan State University Press. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/44733773>

- Salazar, C. (2016). *Coordenadas temporales*. Animal de invierno.
- Salazar, C. (2017a). *1814, año de la Independencia*. Arsam.
- Salazar, C. (2018). Subjetividades en las fronteras del género: una lectura de la narrativa lésbica peruana del siglo XX. *Letras Hispanas: Revista de literatura y cultura*, 14 (1), 215-224. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6835925>
- Salazar, C. (Ed.) (2020). *Pachakuti Feminista. Ensayos y testimonios sobre arte, escritura y pensamiento feminista en el Perú contemporáneo*. Grupo Editorial Caja Negra.
- Wong, J. (1994). *Historia de una gorda*. Libertad.
- Wong, J. (2002). *Los últimos blues de Buddha*. Noevas Editoras.
- Wong, J. (2003). *Iguazú*. Ediciones Atril.
- Wong, J. (2005). *Ladrón de codornices*. Ediciones Patagonia.
- Wong, J. (2008). *Un salmón ciego*. Borrador Editores.
- Wong, J. (2008). *Bocetos para un cuadro de familia*. Borrador Editores.
- Wong, J. (2009). *Bi-rey-nato*. El Suri Porfiado.
- Wong, J. (2010). *Margarita no quiere crecer*. Borrador Editores.
- Wong, J. (2011). *Un pequeño bordado sobre la vergüenza*. Grupo Editorial Matalamanga.
- Wong, J. (2011). *Lectura de manos en Lisboa*. Editatú Editores.
- Wong, J. (2012). *Doble felicidad*. Editatú Editores.
- Wong, J. (2013). *La desmineralización de los árboles*. Paracaídas Editores.
- Wong, J. (2014). *Los papeles rotos*. Editora El Viaje.
- Wong, J. (2015). *Mongolia*. Animal de invierno.
- Wong, J. (2016). *Un vaso de leche fría para el rapsoda*. Celacanto.
- Wong, J. (2019). *Aquello que perdimos en la arena*. Peisa.
- Wong, J. (2020). *Urbe enardecida Ubre enardecida*. Viajera.
- Wong, J. (2021). *Océano al revés*. Ediciones Altazor.
- Wong, J. (2022). *Cuaderno negro de Almada*. Editorial Gafas Moradas.

## Referencias generales

- Arcila, S., Gómez, M., Gómez, F., Gómez, R., & Urrego, M. (2014). La influencia de la teología de la liberación en el pensamiento pedagógico de Paulo Freire y de Luis Oscar Londoño Zapata. *Ágora*, 15 (1), 291-305.

- Acord, S., & DeNora, T. (2008). Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. *The American Academy of Political and Social Science*, 223-237.
- Adamo, G. (2021). *Publishing sectors in Argentina, Colombia, Mexico, Peru*. British Council.
- Aguirre, C. (2017). "Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa" El proyecto editorial Populibros peruanos (1963 - 1965). *Políticas de la Memoria*, 204 - 222.
- Alcalde, C. (2014). *La mujer en la violencia*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Alcoff, L. (2004). Identities: Modern and Postmodern. En L. Alcoff, & E. Mendieta, *Identities*. Williston: Blackwell Publishers.
- Alegre, S. (2010). Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo. *Dossiers Feministes* (14), 108-128.
- Arrambide, V. (2019). La imprenta de El Mercurio (1862 - 1865): una empresa editorial en Lima del siglo XIX. *Revista del Archivo General de la Nación*, 9 - 30.
- Avelar, I. (2009). La construcción del canon y la cuestión del valor literario. *Aisthesis* (46), 213-221.
- Bailey, I. (2017). The (In)Visibility of Four Black Women Artists: Establishing a Support Network, Defining Obstacles, and Locating Self through Art. *Visual Culture & Gender*, XII, 48-57.
- Barragán, A. (26 de mayo de 2020). Las librerías independientes en Latinoamérica: "Nos han salvado nuestros seguidores de redes sociales". *Verne*.
- Bartet, L. (s.f.). *¿Tiene sexo la literatura?*
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Biblioteca Nacional del Perú. (s.f.). Obtenido de Publicaciones periódicas: <https://www.bnp.gob.pe/colecciones/publicaciones-periodicas/>
- Biblioteca Nacional del Perú. (1946). *Anuario Bibliográfico Peruano de 1945 bajo la dirección de Alberto Tauro*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1975). *Anuario Bibliográfico Peruano 1967 - 1969*. Lima: Biblioteca Nacional.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. Universidad de Yale.
- Booth, W. (1988). *Las compañías que elegimos: una ética de la ficción*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. En J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). New York: Greenwood.

- Bourdieu, P. (1995). *The Rules of Art*. (S. Emanuel, Trad.) Stanford, California: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Madrid: Ediciones Anagrama.
- Brooks, C. (1979). *The New Criticism*. *The Sewanee Review*, LIIIVII(4), 592-60.
- Buenahora, G. (2016). Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista. En N. Blazquez, & M. Castañeda, *Lecturas críticas en investigación feminista* (págs. 195 - 214). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabanilles, A. (1988). Crítica literaria feminista. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, 79-85.
- Cámara Peruana del Libro. (2007). *Compendio estadístico sobre el libro en el Perú*. Lima: Cámara Peruana del Libro.
- Cámara Peruana del Libro. (2017). *Estudio diagnóstico del sector editorial del Perú*. Centro Regional para el Fomento en América Latina y el Caribe, Cerlalc-Unesco.
- Cano, M. (2014). Transformaciones performativas: agencia y vulnerabilidad en Judith Butler. *Oxímora Revista Internacional de Ética y Política* (5), 1-16.
- CARE Perú. (2020). *Deserción escolar y brecha de género: las niñas son las más afectadas por la desigualdad educativa*. Recuperado el diciembre de 2020, de <https://care.org.pe/notas/desercion-escolar-y-brecha-de-genero-las-ninas-son-las-mas-afectadas-por-la-desigualdad-educativa/>
- Casa de la Literatura Peruana. (1 de octubre de 2016). *El legado literario de Blanca Varela y la tarea pendiente sobre su obra*. Obtenido de <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/page/180/?cat=hzipqsgbky>
- Casa de la Literatura Peruana. (2017). *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)*. Lima.
- Casa de la Literatura Peruana. (2017). *Trazos cortados: poesía y rebeldía de Magda Portal*. Lima: Biblioteca nacional del Perú.
- Cassirer, E. (1963). *Antropología filosófica*. F.C.E.(49).
- Centro Cultural Inca Garcilaso. (2022). Zoila Aurora Cáceres. *Compromiso y legado intelectual*. Obtenido de <https://www.ccincagarcilaso.gob.pe/actividades/zoila-aurora-caceres/>
- Cerlalc - Unesco. (2012). *El libro en cifras. Boletín estadístico del libro en Iberoamérica*. Bogotá.
- Cerlalc - Unesco. (2020). *Políticas y estrategias de internacionalización editorial en América Latina*. Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.
- Cerlalc - Unesco. (2021). *El espacio iberoamericano del libro 2020*. Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.



- Chaney, E. (s.f.). *María Jesús Alvarado Rivera: biografía y manifiesto*. Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables.
- Chumbiauca, C. (2016). *Impacto de la Ley de Democratización del Libro y de Fomento de la Lectura (Ley N° 28086) en las editoriales independientes*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Código Civil. (1936).
- Congreso de la República. (16 de setiembre de 2020). Comisión de Cultura y Patrimonio Cultural. *Dictamen recaído en los proyectos de Ley 3035/2018-CR, 4557/2018-CR, 4752/2019-CR y 4819/2019-PE, mediante los que se propone, con texto sustitutorio, "Ley que reconoce y fomenta el derecho a la lectura y promueve el libro"*. Lima, Lima, Perú.
- Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En T. Valdes, & J. Olavarria, *Masculinidad/es: poder y crisis* (págs. 31-62). Santiago de Chile: Isis Internacional, FLACSO.
- Cores, B. (1971). La sociología de la literatura y el modelo socioliterario. *Revista española de la opinión pública* (24), 53-92.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist politics*. University of Chicago Legal Forum.
- Cros, E. (1983). *Théorie et pratique sociocritiques. Montpellier: Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques*.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Universidad de Michigan, Editorial Gredos.
- Crowe Ransom, J. (1937). Criticism, Inc. *The Virginia Quarterly Review*.
- Culler, J. (1991). De la deconstrucción. En *Teoría y crítica del estructuralismo*. Cátedra, Madrid.
- Dador, J. (2017). La lucha de las mujeres por la igualdad de género en el Perú. Un recorrido por la educación y la acción política. *Tarea*, 2 - 7.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. París: Éditions Gallimard.
- De la Rosa, R. (s.f.). *Escritores, escritoras y el sexismo en literatura*. Obtenido de <https://www.dragonmecanico.com/2016/10/sexismo-en-literatura.html>
- Decreto Supremo N° 007-2008-ED. (25 de abril de 2008). *Declaran de interés público la creación y funcionamiento de la "Casa de la Literatura Peruana"*. El Peruano.
- Della Porta, D. (2008). *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*. Cambridge University Press.
- Denegri, F. (2015). Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú. En F. Denegri, & A. Hibbet, *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (págs. 65 - 78). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Diaz Manunta, J. (2020). La influencia de la intelectual peruana en el desarrollo del papel de la mujer de inicios del siglo XX. *LETRAS*, 211 - 225.



- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*.
- Doll, D. (2007). Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile. *ed de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal* (71), 83-100.
- Duchamp, L. T. (2004). *The Grand Conversation* (1º edición ed., Vol. I). Seattle: Aqueduct Press.
- Duchet, C. (1971). *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit. Littérature* (1), 5-14.
- Fondo Monetario Internacional. (2018). *World Economic Outlook Database*. Obtenido de International Monetary Fund: <https://www.imf.org/en/Publications/WEO/weo-database/2018/October/weo-report?c=184,&s=PPPGDP,NGDPRPPPPC,PPPPC,PPPSH,&sy=2018&ey=2018&ssm=0&scsm=1&sc=0&ssd=1&ssc=0&sic=0&sort=country&ds=.&br=1>
- Franco, J. (1992). "Si me permiten hablar": La lucha por el poder interpretativo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (36), 111-118.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP.
- Ghica, S. (2013). Bourdieu Sociologist of Literature. *Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala*, V (1), 35-45.
- Gilbert, S., & Gubar Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic*. Yale University Press.
- Goldmann, L. (1967). The Sociology of Literature: the Status of Problems and Methods. *International Social Science Journal*, XIX (4), 493-516.
- Gonzalez de Fanning, T. (1898). *Educación femenina, colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos*. Lima: Tipografía de "El Lucero".
- Goswitz, M. (2018). *Escritoras y ensayistas: hacia el rescate y la dignificación de la ensayística femenina en la prensa decimonónica peruana*. UNED.
- Grandinetti, J. (2011). Quedarse afuera. Algunas reflexiones en tono al cuerpo y lo abyecto. *IX Jornadas de Sociología*.
- Gras, D. (2001). Manuel Scorza y la internacionalización del mercado literario latinoamericano: del patronato del libro peruano a la organización continental de los festivales del libro (1956-1960). *Revista Iberoamericana*, 45 (197), 741 - 754.
- Grauerholz, E., & Pescosolido, B. (1989). Gender representation in children's literature. *Gender & Society*, 113-125.
- Griswold, W. (1993). Recent Moves in the Sociology of Literature. *Annual Review of Sociology*, XIX, 455-467.
- Guardia, S. (s.f.). *Perseguidas, locas, exiliadas: las mujeres y la educación femenina del siglo XIX*. Universidad de San Martín de Porres; Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL.
- Gutiérrez, J. (2014). El seudónimo masculino y la androginización de la mujer escritora. *Artes & Humanidades*, IV (14).

- Guzmán, J. M. (2008). Panorama de las teorías sociológicas de la novela. *Cultura y representaciones sociales* (5), 88-124.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. (2007). Those things that hold us together: Taste and sociology. *Cultural Sociology* 1 (1), 97-114.
- Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Memoria Académica* (16).
- Hernández, J. (2006). El género y la escritura femenina. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 117-135.
- Herrnstein, B. (1983). Contingencies of Value. *Critical Inquiry* (1), 1-35.
- Hirsch, P. (1972). Processing, fads and fashions: an organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, LXXVII (4), 639-659.
- Holguín, O. (2018). Notas sobre la complicidad intelectual de Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti. *Revista del Instituto Ricardo Palma*, 141 - 177.
- House, J. S., Umberson, D., & Landis, K. (1988). Structures and processes of social support. *Annual Review of Sociology*, 293-318.
- Ilustración Peruana Caretas. (8 de febrero de 2021). *¿Sueño cumplido o locura? Cinco nuevas librerías a la carga*. Obtenido de Caretas <https://caretas.pe/cultura/sueno-cumplido-o-locura-cinco-nuevas-librerias-a-la-carga/>
- Instituto de Opinión Pública. (2015). *Estado de la opinión pública. Libros y hábitos de lectura*. Pontificia Universidad la Católica del Perú.
- Jodelet, D. (2011). Aportes de las representaciones sociales al campo de la educación. *Espacios en Blanco - Serie indagaciones* (21), 133-154.
- Kristeva, J. (diciembre de 1977). (F. Rossum-Guyon, Entrevistador) *Revue des Sciences Humaines*, nº 168.
- Larriva de Llona, L. (18 de enero de 1898). Réplica ineludible. *El Comercio*.
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. (C. Porter, Trad.) Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B. (2001). La Esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 56-81.
- Di Paolo, R., Ollé, C., Pollarolo, G., Silva Santisteban, R., Varela, B.,... Quintana Rondón, L. (16 de abril de 2005). *Perú: Carta abierta de escritoras peruanas*. Obtenido de La insignia [https://www.lainsignia.org/2005/abril/ibe\\_054.htm](https://www.lainsignia.org/2005/abril/ibe_054.htm)
- Le Breton, D. (1992). Introducción. En *La sociología del cuerpo* (H. Castignani, Trad.). Siruela.
- Ley N° 13710. (4 de setiembre de 1961). *Comprendiendo en las exoneraciones consideradas por el Art. 6° de la Ley N° 13526, los libros, cuadernos impresos, revistas, periódicos y música clásica impresa o grabada*.

Ley N° 13978. (30 de enero de 1962). *Exonerándose a las Estaciones de Radio y Canales de Televisión Comerciales, que funcionan en la República, del pago de Derechos de Importación.*

Ley N° 28086. (11 de octubre de 2003). *Ley de Democratización del Libro y Fomento a la Lectura.* El Peruano.

Libros Peruanos. (s.f.). *Situación actual: El libro en el Perú.* Obtenido de <http://www.librosperuanos.com/librosylectura/detalle/00000000019>

López, L. (2016). *Otro modo de ser. Escritoras latinoamericanas que han configurado nuevos imaginarios desde la literatura feminista.* Universidad Internacional de Andalucía.

López-Calvo, I. (2014). *Dragons in the Land of the Condor. Writing Tusán in Peru.* The University of Arizona Press.

Lukacs, G. (1962). *The historical novel.* Londres: Merlin Press.

Madrid Villacorta, C. (2019). *La mujer peruana y sus obras.* Indecopi.

Manky, O. (2007). La lucha por nominar: los significados de «lo andino» en la narrativa peruana contemporánea. *Debates en Sociología* (32), 91-108.

Marx, K., & Engels, F. (1958). *Selected Works.* Mosco: Foreign Languages Publishing House.

Matto de Turner, C. (1895). Las obreras del pensamiento en la América del Sur (Lectura hecha por la autora en el Ateneo de Buenos Aires, el 14 de diciembre de 1895). En C. Matto de Turner, *Aves sin nido.* Sendes.

Meza, C. (2009). Utopía y compromiso en la escritura de narradoras contemporáneas centroamericanas. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* (5), 132-153.

Ministerio de Cultura. (2022). *Factores asociados al hábito lector y las prácticas lectoras en personas jóvenes y adultas. Estado de la cuestión.* Perú Lee: Dirección del Libro y la Lectura.

Ministerio de Educación. (2019). *Evaluación censal.* Recuperado el diciembre de 2020, de Sistema de Consulta de Resultado de Evaluaciones, SICRECE: [https://sistemas15.minedu.gob.pe:8888/evaluacion\\_censal\\_publico](https://sistemas15.minedu.gob.pe:8888/evaluacion_censal_publico)

Moreno, H. (1994). Crítica literaria feminista. *Debate feminista*, IX, 107-112.

Murlidhar, A. (2014). The Historical Development of the Sociological Approach to the Study of Literature. *International Journal of Innovative Research & Development*, III (5), 658-662.

Negrín, E. (1993). Edmond Cros: de la sociología de la literatura a la sociocrítica. *Literatura mexicana*, IV (1), 169-177.

Noël, S., & Torregrosa, G. (2017). La independencia de las librerías. *Trama & Texturas*, 70 -79.

Olaya, J. (2001). *La producción del libro en el Perú, período 1950 - 1999.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



Ortega, J. (1999). Diálogos sobre género, diferencia y literatura. En J. Ortega, S. Reisz, M. Martos, M. Dreyfus, G. Minardi, C. Esparza, C. Zanelli, R. Silva Santisteban, & R. Silva Santisteban (Ed.), *El combate de los ángeles* (1º edición ed., págs. 15-25). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peluffo, A. (12 de noviembre de 2013). *Las mujeres del siglo XIX hicieron política desde la literatura*. (P. Timoteo, Entrevistador)

Peluffo, A. (2002). Las trampas del naturalismo en Blanca Sol: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37 - 52.

Portocarrero, G. (2015). *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pouliquen, H. (2017). De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica. *La Palabra* (31), 39-49.

Pries, L. (1998). Las migraciones laborales internacionales y el surgimiento de espacios sociales transnacionales. Un bosquejo teórico-empírico a partir de las migraciones laborales México-Estados Unidos. *Sociología del trabajo* (33), 103-129.

Proyecto Estudios Indianos. (s.f.). *Glosario de Indias*. Obtenido de Proyecto Estudios Indianos <http://estudiosindianos.org/glosario-de-indias/educacion-de-las-mujeres/>

PuntoEdu. (19 de marzo de 2018). *Informe PuntoEdu sobre la industria editorial peruana*. Obtenido de Pontificia Universidad Católica del Perú <https://investigacion.pucp.edu.pe/institucionales/informe-puntoedu-la-industria-editorial-peruana/>

Robinson, L. (1983). Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario. En E. Sullá, *El canon literario* (págs. 115-138). Madrid: Arco Libros.

Rondan, L. (2015). ¿Construyendo una masculinidad «alternativa» desde la escuela peruana? Una aproximación a la socialización masculina del joven en un colegio limeño de orientación alternativa. *Debates en Sociología* (41), 103-131.

Ruiz Bravo, P. (2001). *Desde el margen. Representaciones de la masculinidad en la narrativa joven en el Perú*. Lima: Centro de la mujer peruana Flora Tristán.

Ruiz Bravo, P. (2007). Género y educación en las escuelas rurales. En M. Barrig, *Fronteras interiores. Identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ruiz, M., & Aguirre, G. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI (41), 67-96.

Russ, J. (1983). *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press.

Salazar, C. (2017b). *Claudia Salazar: «Prefiero decir "literatura escrita por mujeres" que "literatura femenina"»*. Jot Down. Obtenido de <https://www.jotdown.es/2017/12/claudia-salazar-prefiero-decir-literatura-escrita-por-mujeres-que-literatura-femenina/>

Scott, J. (1997). El género: Una categoría útil para en análisis histórico. En M. Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (págs. 265-302). México: PUEG.

Silva Santisteban, R. (1999). Introducción y ¿Basta ser mujer para escribir como mujer? En J. Ortega, S. Reisz, M. Martos, M. Dreyfus, G. Minardi, C. Esparza, C. Zanelli, R. Silva Santisteban, & R. Silva Santisteban (Ed.), *El combate de los ángeles* (1º edición ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Speller, J. (2011). *Bourdieu and Literature*. Open Book Publishers.

Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.

Swingewood, A., & Laurenson, D. (1972). *The Sociology of Literature*. Londres: Mac Gibbon and Kee.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1990). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Traba, M. (1985). Hipótesis sobre una escritura diferente. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (págs. 21-26). Ediciones Huracán.

Universidad de Jaén. (s.f.). *Metodología cualitativa*. Obtenido de Universidad de Jaén [http://www.ujaen.es/investiga/tics\\_tfg/enfo\\_cuali.html](http://www.ujaen.es/investiga/tics_tfg/enfo_cuali.html)

Vargas, I. (2012). La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. *Calidad en la Educación Superior*, III (1), 119-139.

Varillas, A. (30 de diciembre de 1979). Diarios y revistas y la ocupación de Lima. *Revista de la Universidad Católica* (6).

Villanueva, A. (2004). El circuito informal de libros en el Perú: el caso de la cámara popular de librerías del Jirón Amazonas. *Biblios*, 3 - 15.

Walker, A. (1985). *The Color Purple*. Orion, Kindle books.

Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. Feedbooks.

Woolf, V. (1981). *La literatura y las mujeres*. Barcelona: Lumen.

Zavala de Cosío, M. (2005). Impacto sobre la fecundidad de los cambios en los sistemas de género. *Cuaderno CRH*, XVIII (43), 151-165.

Zavala, J. (2012). Situación del mercado editorial en el Perú. *Trama & Texturas* (19), 123 - 128.



## Anexos

### **Anexo A: Guías de entrevista**

#### Guía de entrevista 1: Casos de estudio

(Julia Wong y Claudia Salazar)

##### *Datos personales e introducción*

1. ¿De dónde es tu familia? ¿Dónde naciste tú?
2. ¿A qué se dedicaban tus padres?
3. Además de ser escritora, ¿tienes alguna otra ocupación?
4. ¿Cómo surgió tu interés por la literatura?
5. ¿Cuál fue tu referente inicial en la literatura?

##### *Relación con la literatura*

6. ¿Qué es para ti la literatura? ¿Qué es lo que más te gusta de escribir?
7. ¿Cuáles son los géneros y contenidos que más te gustan explorar?
8. ¿Qué escritores lees?
9. ¿Piensas que hay diferencia con la literatura que escriben los hombres?
10. ¿Cuál crees que es la situación de la literatura de mujeres en Perú?

##### *Trayectoria literaria*

11. ¿Cuál fue el primer texto que escribiste?
12. ¿Quién fue la primera persona que te llamó escritora? ¿Cómo te sentiste?
13. ¿Cómo fue tu primera publicación?
14. ¿Tuviste alguien que te haya guiado en este proceso?
15. Cuéntame lo que te ha gustado, los logros, la parte positiva.
16. ¿Cuáles son los retos, las dificultades que has enfrentado y que enfrentas?
17. Como escritora de ficción, ¿hay algún otro reto en particular?
18. ¿Cómo ves la situación del campo literario de ficción en Perú?

*Relaciones con la industria de producción y recepción literaria*

19. ¿Cómo es el proceso de publicar un libro? ¿Tienes agente literario?
20. ¿Con qué editoriales sueles trabajar? ¿Por qué?
21. ¿Cómo es el proceso de edición de tus obras?
22. ¿Cómo ha sido tu experiencia con mercados editoriales en otros países?
23. ¿Cómo ha sido la recepción de tus obras de ficción en el mercado? ¿Y entre los críticos literarios? ¿Quiénes suelen hablar de tu obra?
24. ¿Consideras que tus obras han tenido una recepción distinta entre Perú y otros países? ¿Por qué?
25. ¿Cuál crees que es el público que lee tus obras?
26. ¿Has participado en eventos de promoción de tus obras y/o exposiciones artísticas?
27. ¿Qué medios empleas para relacionarte con tu público?

*Redes de soporte*

28. ¿Existen círculos de escritoras mujeres artistas en Perú?
29. ¿Formas parte de algún círculo de escritoras o mujeres artistas? ¿Se han manifestado como colectivo? ¿Cómo se reúnen y dialogan?
30. ¿Encuentras apoyo en otros círculos culturales o políticos? ¿Por qué?
31. ¿Cuál es tu participación en estos otros grupos?
32. ¿Cuáles has sentido que han sido los efectos de estos círculos en tu carrera literaria?

*Cierre*

33. ¿Cuál es el futuro del campo de ficción en Perú?
34. ¿Qué deberían hacer los actores literarios (autores, críticos, editoriales) para que la literatura de ficción sea un terreno más amigable para las mujeres en Perú?
35. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?

Guía de entrevista 2: Segunda ronda de preguntas a los casos de estudio

(Julia Wong y Claudia Salazar)

### *Procesos productivos*

1. ¿Qué proceso sigues cuando comienzas a escribir una obra?  
(Desde la concepción de la idea, el trabajo de escribir la obra, etc.)
2. ¿Qué proceso sigues cuando terminas de escribir una obra?  
(La edición, corrección, publicidad, etc.)

### *Estrategias de recepción*

3. ¿Sueles participar en eventos para promover tus obras? I.e. ferias de libro, exposiciones artísticas, etc.
4. ¿Con qué propósito participas?
5. ¿Escribes para algún público en particular? Es decir, ¿hay un público que específicamente quisieras que lea tus obras?
6. ¿Qué tipo de público crees que lee tus obras?
7. ¿Te relacionas con tu público de alguna manera? Se podría entender “relacionar” como: interactuar con el público (en persona u online), estar al tanto de sus comentarios, exponer frente a ellos, etc.

### *Redes de soporte*

8. ¿Formas o has formado parte de algún círculo de escritores o escritoras? De ser así, ¿has buscado o encontrado en estos alguna forma de apoyo?
9. ¿Has interactuado o guardas relación con otros escritores peruanos? ¿Has sentido apoyo, competencia, alienación, etc.?
10. ¿Has recibido alguna vez críticas duras/negativas sobre alguna de tus obras?  
Si ese es el caso, ¿cuáles fueron los comentarios?

### *Migración literaria*

11. Hay una diáspora de escritoras peruanas en el extranjero. ¿Por qué crees que se debe eso? Y tú, en particular, ¿por qué decidiste migrar?

12. ¿Tú crees que un escritor peruano (hombre o mujer) puede sostenerse económicamente únicamente de su escritura? ¿Hay alguna diferencia entre nuestro país y otros países?

### *Cierre*

13. Si pudieras dedicarte solo a escribir, ¿lo harías?
14. ¿A qué aspiras llegar como escritora? ¿Qué es lo que supone para ti tener éxito en la literatura? Según ello, ¿crees que has llegado a tener éxito como escritora?
15. ¿Cuál crees tú que es la situación de la literatura de mujeres en Perú? Según tu experiencia, ¿hay alguna diferencia entre nuestro país y otros países?
16. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?

### Guía de entrevista 3: Representante editorial y comercial

(Julio Zavala)

#### *Datos personales e introducción*

1. Sé que estás relacionado al mundo editorial y comercial. Cuéntame un poco qué es lo que haces. ¿Desde hace cuánto?
2. ¿Qué estudiaste? ¿Cómo así comenzaste en el mundo de la literatura?

#### *Mundo editorial*

3. ¿Cuál es el proceso que sigue una autora desde que finaliza un manuscrito hasta que lo publican?
4. ¿Cómo dirías que esto ha cambiado en los últimos años?
5. ¿Qué tipos de editoriales hay? ¿Con qué editoriales trabajas?
6. Escena Libre es un espacio pluralista, ¿por qué nació esta apuesta por una librería explícitamente dirigida a mujeres, disidencias sexuales, etc.?
7. ¿Qué tipo de autores hay en función a su relación con las editoriales?

8. ¿Qué tan formales son los procesos de las editoriales independiente?
9. ¿Qué es lo que más busca el público? ¿Influyen los *rankings* de lo más vendido en la producción de una autora?

### *Género*

10. En el 2019, hiciste una entrevista en la que señalabas que había sido un año de reconocimiento para las autoras peruanas. ¿En qué sentido?
11. ¿Cómo ves la diferencia entre la venta/producción de autoras mujeres vs. hombres?
12. ¿Cómo ha cambiado el segmento de ficción de mujeres en los años?
13. ¿Cómo estamos frente a otros países?
14. ¿Cuáles deberían ser las condiciones para que esto florezca como en Chile y Argentina?
15. ¿Cuáles son las barreras para que una mujer sea publicada y que tenga éxito en ventas?

### *Comercial*

16. ¿Cómo crees que es la relación entre las editoriales y las librerías?
17. Cuando los compradores vienen, ¿qué tanta importancia le dan a libros de mujeres?
18. ¿Realizas eventos de promoción de literatura?

### *Cierre*

19. ¿Cuál es el futuro del campo de ficción en Perú?
20. ¿Qué deberían hacer los actores literarios (autores, críticos, editoriales) para que la literatura de ficción sea un terreno más amigable para las mujeres en Perú?
21. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?

## Guía de entrevista 3: Representante editorial y crítica literaria

(Nataly Villena)



### *Datos personales e introducción*

1. Sé que estás relacionado al mundo editorial y comercial. Cuéntame un poco qué es lo que haces. ¿Desde hace cuánto?
2. ¿Qué estudiaste? ¿Cómo así comenzaste en el mundo de la literatura?

### *Mundo editorial*

3. ¿Cuál es el proceso que sigue un autor desde que finaliza un manuscrito hasta que lo publican?
4. ¿Cuál es el panorama de las editoriales en Perú? ¿Qué tipos hay? ¿Cuáles son las predominantes?
5. ¿Cuál es el rol de las editoriales independientes en la producción nacional?
6. ¿Qué caracteriza a una editorial independiente en Perú?
7. ¿Con qué editoriales has trabajado? Tanto de editora como de escritora.
8. El mundo editorial está condicionado por lo que un supuesto lector va a querer y que esto restringe la publicación de trabajos. ¿Ha habido algún cambio en los últimos 5 años?
9. ¿A qué atribuyes estos cambios?
10. ¿Cómo es el trabajo con mujeres escritoras desde las editoriales?

### *Género*

11. ¿Cuál consideras que es la situación de las escritoras mujeres en Perú, especialmente escritoras de ficción?
12. ¿Cómo ves la diferencia entre la venta/producción de autoras mujeres vs. hombres? ¿Se ha acortado la brecha?
13. ¿Cómo estamos frente a otros países de Latinoamérica?
14. ¿Cuáles deberían ser las condiciones para que esto florezca como en Chile y Argentina?
15. En tu experiencia como editora y escritora, ¿cuáles son las barreras para que una mujer sea publicada y que tenga éxito en ventas?

16. ¿Qué significa que la producción peruana esté concentrada en Lima? ¿Cómo dificulta eso a escritoras de otros lugares en Perú?

17. Las escritoras a las que entrevisto ya no están en Perú. ¿Alguna razón?

### *Recepción literaria*

18. ¿Quiénes escriben sobre mujeres en Perú?

19. ¿Cómo describirías la situación de la crítica literaria en Perú y el rol de *Las Críticas*?

20. “Lo importante es no estar solo”, “situación de soledad”. ¿*Las Críticas* ofrecen un espacio de soporte?

### *Cierre*

21. ¿Cuál es el futuro del campo de ficción en Perú?

22. ¿Qué deberían hacer los actores literarios (autores, críticos, editoriales) para que la literatura de ficción sea un terreno más amigable para las mujeres en Perú?

23. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?

## Guía de entrevista 5: Representante editorial

(Salomón Senepo)

### *Datos personales e introducción*

1. Sé que estás relacionado al mundo editorial y comercial. Cuéntame un poco qué es lo que haces. ¿Desde hace cuánto?

2. ¿Cómo así comenzaste en el mundo de la literatura?

### *Mundo editorial*

3. ¿Desde hace cuánto trabajas en Borrador Editores?

4. ¿Cómo es la dinámica de publicación de un libro en Borrador Editores? Cuéntame cuál es el proceso de cualquier autor desde que les llega la obra hasta que la publican.
5. ¿Qué posición crees que ocupa BE en el campo de producción peruano? ¿Cuál es el panorama de las editoriales en Perú? ¿Qué tipos hay? ¿Cuáles son las predominantes?
6. ¿Cómo es la relación entre editoriales independientes y transnacionales en Perú?
7. ¿Cuál es el rol de las editoriales independientes en la producción nacional?
8. ¿Qué caracteriza a una editorial independiente en Perú?
9. ¿Con qué librerías has trabajado? ¿Cuál ha sido tu experiencia con ellas?
10. El mundo editorial está condicionado por lo que un supuesto lector va a querer y que esto restringe la publicación de trabajos. ¿Ha habido algún cambio en los últimos 5 años?

#### *Género*

11. ¿Cuál consideras que es la situación de las escritoras mujeres en Perú, especialmente escritoras de ficción?
12. ¿Cómo ves la diferencia entre la venta/producción de autoras mujeres vs. hombres? ¿Se ha acortado la brecha?
13. ¿Cómo estamos frente a otros países de Latinoamérica?
14. ¿Cuáles deberían ser las condiciones para que esto florezca como en Chile y Argentina?
15. ¿Qué significa que la producción peruana esté concentrada en Lima?
16. Las escritoras a las que entrevisto ya no están en Perú. ¿Alguna razón?

#### *Cierre*

17. ¿Cuál es el futuro del campo de ficción en Perú?
18. ¿Qué deberían hacer los actores literarios (autores, críticos, editoriales) para que la literatura de ficción sea un terreno más amigable para las mujeres en Perú?
19. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?

### Guía de entrevista 5: Representante comercial

(Malena Sanseviero y Solange Chávez)

#### *Datos personales e introducción*

1. ¿Cuál es tu ocupación y cómo te adentraste en el mundo de la lectura, tanto por ocio como profesionalmente?
2. ¿Cómo surge Librería Sur?
3. ¿Qué estudiaste? ¿Cómo así comenzaste en el mundo de la literatura?

#### *Comercial*

4. ¿Cómo se posiciona Librería Sur en el mercado? ¿Con qué editoriales trabaja?
5. ¿Es independiente o dependiente?
6. ¿Cómo es la relación entre las editoriales y las librerías?
7. ¿Qué importancia le dan tus clientes a libros de mujeres?
8. ¿Hacen eventos de promoción de literatura?

#### *Género*

9. ¿Cuál consideras que es la situación de las escritoras mujeres en Perú, especialmente escritoras de ficción?
10. ¿Cómo ves la diferencia entre la venta/producción de autoras mujeres vs. hombres? ¿Se ha acortado la brecha?
11. ¿Cómo ha cambiado el segmento de ficción de mujeres en los años?
12. ¿Cómo estamos frente a otros países de Latinoamérica?
13. En tu experiencia como editora y escritora, ¿cuáles son las barreras para que una mujer sea publicada y que tenga éxito en ventas?
14. ¿Qué significa que la producción peruana esté concentrada en Lima?
15. Las escritoras a las que entrevisto ya no están en Perú. ¿Alguna razón?

#### *Cierre*

16. ¿Cuál es el futuro del campo de ficción en Perú?
17. ¿Qué deberían hacer los actores literarios (autores, críticos, editoriales) para que la literatura de ficción sea un terreno más amigable para las mujeres en Perú?
18. ¿Hay algo más que quieras añadir o te parezca de interés comentar?





### Anexo B: Matriz de operacionalización – Parte I

Pregunta general	Preguntas específicas	Hipótesis	Dimensiones
<p>A partir de los casos de Claudia Salazar y Julia Wong, ¿de qué manera se construyen las escritoras de ficción en el campo contemporáneo de la producción literaria en Perú?</p>	<p>¿Cuáles son las características del campo de la producción literaria en Perú?</p>	<p>En Perú, el campo productivo de ficción está poco desarrollado y linda entre lógicas contradictorias de género. Las escritoras peruanas de ficción se construyen frente a la incertidumbre de este campo por medio de dos estrategias: el empleo de redes de soporte y el diálogo con el público para legitimarse junto al resto de integrantes del campo productivo y asegurar su posición en un mercado que les es adverso.</p>	<p>Campo productivo literario</p>
	<p>¿Cómo se manifiestan los procesos de mediación en la producción de obras de las escritoras?</p>		<p>Redes de soporte</p>
	<p>¿Cómo se desarrollan las redes de soporte de las escritoras en los procesos de producción de sus obras?</p>		<p>Mediación</p>

## Anexo B: Matriz de operacionalización – Parte II

Dimensiones	Definición	Aspectos de análisis
Campo productivo literario	Comprende los procesos de los mercados editoriales al preparar obras literarias y escritoras como materiales de consumo. Estos procesos son establecidos por una extendida división del trabajo y no solo son una actividad "solitaria" artística (Becker, 1982), sino que también involucra labores comerciales, legales, etc. Cada miembro del campo tiene una posición relativa, formándose relaciones de dominación (Bourdieu, 1995). El campo de producción literaria depende del campo de consumo y viceversa; a su vez, ambos son definidos por el contexto social.	Actividad creativa individual
		Relación autora-editorial
		(Auto)valoración de las autoras
Redes de soporte	A partir de relaciones sociales y literarias de dominación, se forman redes colaborativas para la producción literaria (Bourdieu, 1995; Becker, 1985). Una forma de colaboración son las redes de soporte en el arte, las cuales son frecuentemente empleadas por mujeres para dar y recibir apoyo en un campo social y literario que las ubica en una posición de subordinación. En literatura, las redes de soporte ayudan a introducir a las artistas a espacios artísticos mainstream (Bailey, 2017) y "contraculturales".	Redes de mujeres literatas
		Otras redes con capital social y cultural distintos
Mediación	Proceso global de producir, cambiar y transformar simultáneamente el objeto artístico y su audiencia en cualquier momento dado (Hennion 2007; Latour, 2001). Las relaciones de mediación son relaciones activas, no de simple intermediación. Definen las relaciones entre el arte y la sociedad, a la vez que son definidos por ellas (Hennion, 2002). Esta definición resalta la labor (agentiva) de los sujetos, no solo de los objetos y la estructura, en el campo literario.	Escritora-público
		Escritora-actores literarios
		Escritora-obra