



# En

La portada de Julia Codesido para  
los *Siete ensayos de interpretación  
de la realidad peruana*

# la vanguardia

Natalia Majluf

# indigenista



Archivo

José Carlos Mariátegui

Biblioteca "Amavta"

**Estudios Mariateguianos**

**1**

# En

La portada de Julia Codesido para  
los *Siete ensayos de interpretación  
de la realidad peruana*

# la

# vanguardia

Natalia Majluf

# indigenista

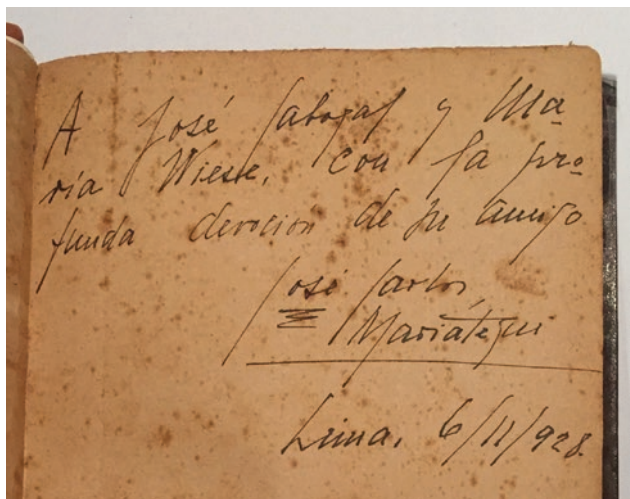


Archivo  
José Carlos Mariátegui

La carátula diseñada en 1928 por Julia Codesido para los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui posiblemente sea la imagen más radical de la gráfica peruana de los años veinte. **A** Una serie de trazos enfrentados en tono primitivista transforma la síntesis formal en una visualidad disruptiva, que en el contexto de la Lima de los años veinte sólo podía identificarse con una posición revolucionaria. Sin duda era una imagen apropiada para el libro de un pensador socialista que intentaba construir nuevas bases para pensar el Perú. Esa portada, que se usó casi sin variaciones en las tantas ediciones populares publicadas tras la muerte de Mariátegui, debe ser la imagen más difundida de un libro en la historia editorial peruana.<sup>1</sup>

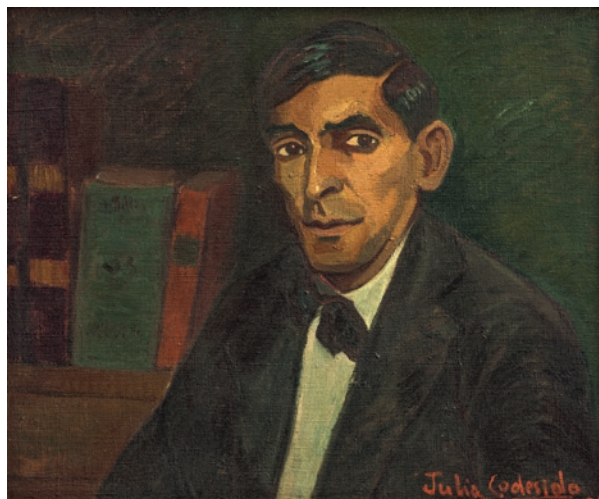
Pero Codesido no era en realidad quien estaba llamada a diseñar esa portada. Era José Sabogal, el artista más cercano a Mariátegui, profesor de Codesido en la Escuela Nacional de Bellas Artes y líder visible del movimiento indigenista que *Amauta* impulsó. Como director gráfico de la revista, Sabogal había mantenido un control férreo sobre el diseño de las publicaciones editadas por Mariátegui. Pero un viaje a Argentina y Uruguay coincidió con el proceso editorial de los *Siete ensayos*. Cuando Mariátegui empezó la producción de su libro, cuyas pruebas estaba corrigiendo a mediados de 1928, el pintor se encontraba en Buenos Aires.<sup>2</sup> Regresaría a fines de octubre, cuando el tomo ya había salido de la imprenta y se encontraba a la venta en librerías. Su ejemplar de los *Siete ensayos* lleva una dedicatoria de Mariátegui fechada en Lima el 6 de noviembre de 1928, pocos días después del almuerzo de bienvenida que le organizaron sus amigos.<sup>3</sup> **B**





B

En ausencia de Sabogal, Codesido era la elección lógica para diseñar la carátula del que se anunciaba como el principal libro de Mariátegui. Había estado asociada al proyecto de *Amauta* desde el comienzo, incluso antes de la aparición de la revista, cuando su nombre se listó entre los futuros colaboradores en la hoja de difusión aparecida en 1926.<sup>4</sup> Tenía ya para entonces cierta cercanía con Mariátegui, a quien retrató ese mismo año. **C** Su compromiso con el proyecto quedó demostrado en mayo de 1928, cuando apoyó la fundación de la editorial Amauta con la compra de algunas acciones.<sup>5</sup> **D** Por eso, en los meses en que su maestro estuvo ausente ella quedaría a cargo de la edición gráfica de *Amauta*.<sup>6</sup> Fuera de Sabogal, Codesido fue la artista con mayor visibilidad en las páginas de la revista y la única aparte de él que tuvo a su cargo alguna portada.<sup>7</sup> Un dibujo a sanguina de un perso-



C

naje indígena, que todavía se conserva en el Archivo Mariátegui, ilustró la tapa del decimotercer número en marzo de 1928. Unos meses más tarde publicó un retrato de Manuel González Prada, y un dibujo suyo, inspirado en los diseños de los mates burilados, apareció en la carátula en octubre de 1928. Muchas de las obras que presentó en su primera exposición de 1929 fueron reproducidas antes en *Amauta*.<sup>8</sup> El trabajo gráfico que Codesido realizó para la revista es prácticamente indistinguible del de su maestro. En las carátulas producidas bajo su dirección aparecen algunos calcos de los diseños de los mates que Sabogal ya había introducido, un grabado cuya autoría no hemos podido identificar y un dibujo suyo de dos mujeres indígenas.<sup>9</sup> **E** Es como si hubiera querido pasar inadvertida, no afectar ni la autoría ni la ascendencia de Sabogal como responsable del diseño de la revista.



Sociedad Editora "AMAUTA"

**Certificado** N° 103

Por una acciones totalmente pagadas

Nos. 4

a favor de la Srta Julia Codesido

Emitido

el 11 de Mayo de 1928...



D

AMAUTA



Dibujo de Julia Codesido

¿EXISTE UNA LITERATURA PROLETARIA? OPINIONES DE ANDRÉ BRETON,  
JEAN COCTEAU, LUC DURTAİN, E. VANDERVELDE, WALDO FRANK, UNAMUNO Y OTROS  
MEXICANIZACION Y ARGENTINIZACION, POR ANTENOR ORREGO  
TOJIRAS, POR GAMALIEL CHURATA  
ESQUEMA DE UNA EXPLICACION DE CHAPLIN, POR JOSE CARLOS MARIATEGUI

AÑO III

LIMA, OCTUBRE DE 1928  
SOCIEDAD EDITORA "AMAUTA"  
CASILLA DE CORREO 2107  
WASHINGTON, IZQUIERDA 544-000



E

En la breve nota que le dedicó poco antes de que se hiciera cargo de la dirección gráfica de *Amauta*, el propio Mariátegui señalaría que Codesido había exhibido en los salones de la ENBA, "con modestia de discípula tímida que no quisiera que se fijaran demasiado en ella."<sup>10</sup>

Pero en la carátula que diseñó para Los *Siete ensayos* no quedan rastros de esa timidez, ni de sometimiento alguno al estilo de Sabogal. Es una propuesta completamente abstracta, que rompe de forma radical con la cultura gráfica de los veinte. El diseño se basa en el estilo decorativo de la cerámica precolombina de la cultura Chiribaya, del que Codesido se apropia para exagerar el dinamismo de su lenguaje formal. **F** Crea a partir de ese modelo una trama recargada, atravesada por elementos enfrentados y superpuestos. Sobre esa superficie en movimiento, el nombre del autor, el título y los datos de edición se insertan sobre negro en recuadros delineados en blanco, como los trazos que describen las formas abstractas del fondo. El titular se encuadra en una ventana trapezoidal que evoca con cierta imprecisión arqueológica la arquitectura inca.<sup>11</sup> Las iniciales JC en gruesas letras negras en la esquina inferior izquierda de la portada afirman con énfasis la autoría. El diseño original debió ser una gouache o una témpera, al igual que la recreación del diseño que la propia Codesido dibujaría hacia la década de 1960 por encargo de la familia Mariátegui, posiblemente con la intención —nunca realizada— de ilustrar la cubierta de una reedición de los *Siete ensayos*.<sup>12</sup> **G**

La cultura Chiribaya se desarrolló entre Arequipa y Moquegua, precisamente la región en donde Mariátegui había nacido, aunque el autor del libro, aparentemente, no sabía que ese había sido su lugar de nacimiento.<sup>13</sup> La ignorancia de ese origen convertiría la elección de Codesido en una decisión guiada exclusivamente por sus ideas sobre la imagen que quería construir para los *Siete ensayos*. Si bien no ha



sido posible identificar la cerámica que inspiró a Codesido, por esos años era ya usual encontrar objetos precolombinos en las salas de Lima, y no es del todo improbable que la pieza haya podido pertenecer incluso al propio Mariátegui. Chiribaya no era un estilo que tuviera gran difusión. Un indicio es que sólo unos pocos entre los cientos de estudios que Elena Izcue hizo por esos años de piezas precolombinas pueden relacionarse con Chiribaya. **H** Incluso hoy la cerámica asociada a esa cultura está en gran parte ausente de las principales colecciones públicas.<sup>14</sup> Todo esto no hace sino confirmar la intención de Codesido de buscar en el repertorio precolombino un estilo que pudiera representar esa idea de una vanguardia local que Mariátegui proyectaba.

G



H



La arqueología había ido tomando posición en la cultura visual desde la década de 1910, impulsada por nuevos descubrimientos y por la fundación de los primeros museos nacionales. Es posible que en el interés de Codesido también haya influido su amistad con el escritor incaísta Augusto Aguirre Morales, autor de una debatida novela, *El pueblo del sol*, publicada en 1924.<sup>15</sup> No era, claro, la primera artista en usar modelos precolombinos, pero su propuesta es muy distinta de las recreaciones figurativas asociadas al modernismo simbolista, o incluso del refinamiento decorativo de Izcue, su compañera de clase en la ENBA. Pero si el interés por lo precolombino era ya común, la forma de abordarlo era inédita. Codesido dejó definitivamente atrás la rebuscada figuración incaísta de portadas como la que Sabogal había diseñado algunos años antes para *Los hijos del sol* de Abraham Valdelomar,





I

pero también la estilización clásica de las propias carátulas de *Amauta*. Su diseño para los *Siete ensayos* podría más bien haber servido para ilustrar el tono profético de *Tempestad en los Andes*, el libro de Luis E. Valcárcel que la editorial Amauta había publicado el año anterior. Hay cierta correspondencia entre la radicalidad primitivista de la imagen de Codesido y esas fuerzas telúricas que Valcárcel había anunciado estarían como un cataclismo para transformar definitivamente el país.

En Chiribaya Codesido había descubierto una suerte de modernismo arcaico que sintonizaba con su propia voluntad de ruptura estética y política. Aunque no parece haber militado en ningún partido, estuvo siempre cerca de los grupos intelectuales más directamente involucrados con la acción política desde al menos inicios de la década de 1920. Cuando todavía estudiaba en la ENBA llegó a trabar una estrecha amistad con el líder estudiantil Víctor Raúl Haya de la Torre y con la pacifista norteamericana Anna Melissa Graves.<sup>16</sup> Entre sus amigas más cercanas se encontraba la escultora Carmen Saco, activa militante comunista y parte del círculo íntimo de Mariátegui. Tampoco es casual que algunos años después haya participado como representante del Perú en el primer congreso de artistas contra la guerra y el fascismo, organizado en Nueva York por artistas norteamericanos vinculados al comunismo.<sup>17</sup>

En términos estéticos, la portada de los *Siete ensayos* introducía en la escena artística peruana la idea de una abstracción vanguardista. Es cierto que esa experimentación no alcanzaría de la misma forma y en el mismo grado a su pintura, pero también lo es que la gráfica y la plástica en esos años recorrieron caminos paralelos y separados. Con todo, Codesido fue la pintora de los veinte más abierta a explorar nuevos lenguajes formales.<sup>18</sup> Hacia 1928 empezó a dejar atrás los estudios académicos de la figura humana que Daniel Hernández había

impuesto en la ENBA y que luego Sabogal intentó adecuar al contexto local introduciendo modelos y accesorios andinos. Su primera exposición en la Academia Alcedo de Lima a fines del año siguiente incluía todavía muchos de esos masivos desnudos indígenas que quedaron de su época de estudiante, pero también piezas que apuntaban en otras direcciones. Maderas como *Hilanderas*, que reprodujo *Amauta* en 1929, marcaban claramente el vuelco a una mayor síntesis formal, lo cual sugiere que Codesido fue explorando lo nuevo desde géneros menores, para pasar luego a la pintura. **I** Al momento de su segunda exposición en la Universidad de San Marcos en 1931, ya Codesido había dado un salto hacia lo que Antonino Espinosa Saldaña definió como “un estilo decorativo mural”.<sup>19</sup> Los grandes cuadros que presentó en esa muestra, como *Las velas* o *Mercado indígena*, marcan un punto alto en la historia de la pintura del siglo XX. No hay cuestión que son producto de la renovación estética impulsada por *Amauta*. Mariátegui logró reunir a intelectuales y artistas que de otra forma no se habrían encontrado y los obligó a confrontar nuevas ideas. Su revista fue la plataforma que facilitó la circulación internacional del arte peruano, pero también el vehículo que hizo posible introducir el trabajo de artistas de vanguardia de distintos puntos del mundo al insular medio local. Las pinturas de Codesido de fines de los veinte e inicios de los años treinta de hecho remiten al recuerdo de los murales de Fernando Leal y Diego Rivera que había podido ver precisamente en las páginas de *Amauta*. Es evidente que buscaba modelos alternativos a los que tenía disponibles localmente. Y eso incluía a la pintura de Sabogal.

Codesido fue saliendo con dificultad de bajo la sombra de su maestro. En la reseña que dedicó a su primera exposición individual, Aguirre Morales enfatizó el “temperamento propio”, y la creciente independencia de Codesido frente a Sabogal. Apelando al género masculino, la declaró entonces como “uno de los más fuertes pintores de Améri-

ca” (énfasis en el original).<sup>20</sup> El comentario tenía la intención de marcar el sentido absoluto del elogio, definiendo a Codesido como una artista que competía en igualdad de condiciones con los hombres: la vindicación femenina pasaba, paradójicamente, por la masculinización. Carmen Saco también reseñaba la primera exposición de Codesido en la propia revista *Amauta* con un comentario en ese sentido. Según Saco, la pintora habría “acercado las lejanías implacables” de los diversos grupos sociales, “con una energía y autoridad nada femeninas.”<sup>21</sup> Anunciaba al mismo tiempo que la muestra daría “un nuevo sentido social a la mujer, relegada hasta el día de hoy a las oscuras y mecánicas tareas de sacudir los bibelots y cambiar las flores marchitas de los salones.”<sup>22</sup>

No debió ser fácil para las pintoras de los veinte imponerse en una sociedad conservadora y patriarcal, en que no había otro espacio para la mujer que no fuera el ámbito doméstico, o acaso el pedagógico. *Amauta* fue clave para facilitar el proceso de afirmación de mujeres activas en el periodismo, la política, la literatura y, sobre todo, en la plástica, un campo en el que las mujeres representaban una amplia mayoría frente a los hombres, aunque esa proporción numérica no impidió que fueran los pintores quienes ocuparan el mayor espacio en los puestos de enseñanza, en la prensa y en las exposiciones. Codesido estuvo entre las primeras en alcanzar un reconocimiento autónomo, pero le costó años de sobrellevar una crítica que tenía como lugar común discutir su trabajo como una simple extensión de la obra de Sabogal.<sup>23</sup> Si en su único ensayo dedicado a Codesido Mariátegui no pudo abstenerse “de cumplir justicia a Sabogal por lo que, visiblemente, le debe Julia Codesido (*sic*),” unos años más tarde no dudaba en incluirla en pie de igualdad frente a su maestro.<sup>24</sup> Cuando tuvo que enviar un retrato suyo a *La Vida Literaria* de Buenos Aires, escogió el óleo que le había pintado Codesido y no el que había hecho años

antes el pintor argentino Emilio Pettoruti.<sup>25</sup> Para fines de la década de 1920 Codesido había alcanzado con esfuerzo hacerse un lugar no sólo en la mirada de Mariátegui, sino también en la escena cultural de Lima. Había logrado diseñar una nueva posibilidad para pensar el indigenismo en relación con las vanguardias.

La carátula de los *Siete ensayos* puede leerse como una primera afirmación de la independencia de Codesido, quizás incluso como una pequeña sublevación frente a la autoridad de Sabogal. La pintora le había lanzado el guante, y Sabogal respondió inmediatamente. Apenas regresado de Buenos Aires se encontró ante el reto de rediseñar la revista con el fin de adecuar la gráfica al nuevo formato introducido en su ausencia. Para el siguiente número de *Amauta* creó un diseño totalmente abstracto, una figura roja escalonada, también de evocación precolombina, que se imponía sobre un sólido fondo negro. **J** Era la primera de una serie de portadas que en los meses y años siguientes convertirían a Sabogal en uno de los diseñadores más innovadores de la región. El pasado precolombino dejaba de ser tan sólo una referencia distante que podía inspirar recreaciones figurativas para convertirse en fuente de nuevos lenguajes formales. No es posible ya ver ese cambio si no es desde la perspectiva de la carátula de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Julia Codesido había tomado el liderazgo; había marcado el rumbo gráfico de un indigenismo de vanguardia.



## Legendas

**A** Julia Codesido. Portada de José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1ª ed. Lima: Biblioteca "Amauta", 1928. Biblioteca José Carlos Mariátegui, Lima.

**B** José Carlos Mariátegui. *Dedicatoria a José Sabogal en ejemplar de los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Colección privada, Lima.

**C** Julia Codesido. *José Carlos Mariátegui*, 1926. Óleo sobre lienzo, 50.5 x 60.5 cm. Museo de Arte de Lima, donación viuda de Mariátegui e hijos S. A.

**D** Sociedad Editora Amauta. *Certificado de acciones de la Sociedad Editora Amauta a nombre de Julia Codesido*, 1928. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima.

**E** Julia Codesido. Diseño de carátula de la revista *Amauta* 2, n.º 18 (octubre 1928).

**F** Plato. *Cultura Chiribaya*. Centro Mallqui. Ilo, Perú, 2018. Fotografía: Yutaka Yoshi.

**G** Julia Codesido. *Recreación del diseño de portada de Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, [1960]. Lápiz, témpera y tinta sobre cartón, 30.6 x 22.8 cm. Museo de Arte de Lima, donación viuda de Mariátegui e hijos S. A.

**H** Elena Izcue. *Estudio de motivo prehispánico*, ca. 1920-1926. Acuarela sobre papel, 10.7 x 19 cm. Museo de Arte de Lima, donación Elba de Izcue Jordán.

**I** Julia Codesido. *Hilanderas*, 1929. Xilografía sobre papel, 26.6 x 24.6 cm. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima.

**J** José Sabogal. Diseño de carátula de la revista *Amauta* 3, n.º 19 (noviembre-diciembre de 1928).

## Notas

1 Se calculan en casi cien las ediciones póstumas del libro de Mariátegui publicadas tanto en el Perú como en el extranjero. Sólo las dos primeras ediciones populares de 1957 y 1958 tuvieron una tirada de 50,000 ejemplares cada una.

2 Sabogal se encontraba en Montevideo en junio de 1928, cuando exhibió sus xilografías en el Salón Moretti y Castelli. El 7 de setiembre inauguraría su exposición en la Asociación Amigos del Arte en Buenos Aires. Véase Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *Sabogal* (Lima: Museo de Arte de Lima, 2013), 311. Mariátegui menciona estar trabajando en las pruebas de su libro en una carta a José María Eguren, Lima, 6 de agosto de 1928. "Archivo José Carlos Mariátegui, Lima."

<https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-jose-maria-eguren-6-8-1928>

3 El 3 de noviembre sus amigos organizaron un almuerzo de bienvenida al pintor. Majluf y Wuffarden, *Sabogal*, 311.

4 [José Carlos Mariátegui], [Anuncio de la revista *Amauta*]. 1926. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima. <https://archivo.mariategui.org/index.php/anuncio-de-la-revista-amauta>

5 Certificado de acciones a favor de Julia Codesido, Lima, 11 de mayo de 1928. Archivo José Carlos Mariátegui, Lima. No sabemos si hubo otros aportes por parte de la pintora. <https://archivo.mariategui.org/index.php/certificado-de-acciones-a-nombre-de-julia-codesido>

6 Véase Natalia Majluf, "El indigenismo como vanguardia. El papel de la gráfica," en *Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930* (Lima: Museo de Arte de Lima, Blanton Museum of Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019), 138-149.

7 Esto sin contar el retrato de José Guadalupe Rodríguez de Diego Rivera, que se introdujo en la portada de junio de 1929, pero que no puede ser considerado propiamente un diseño de carátula.

8 Julia Codesido, "Dibujo de González Prada," *Amauta* 2, n.º 16 (julio de 2008); 8. En los números de mayo y de julio-agosto de 1929 *Amauta* publicó varios lienzos y grabados de Codesido. Véase "Arte peruano," *Amauta* 3, n.º 23 (mayo de 1929): 17-19; "Arte americano", *Amauta* 3, n.º 25 (julio-agosto de 1929): 17-19.

9 No sería improbable que la xilografía anónima con la imagen de un inca que figura en el número 16 de la revista, y que hasta ahora ha sido atribuido a Sabogal, pueda quizás atribuirse a Codesido.

10 [José Carlos Mariátegui], "Arte peruano. Julio Codesido (sic)," *Amauta* 2, n.º 11 (enero de 1928): 10.

11 Los colores de las ediciones populares de los *Siete ensayos* publicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX fueron modificados, de forma que el amarillo original fue transformado en un color más bien tirado al naranja. Cuando Codesido recreó su diseño décadas después a pedido de la familia, usó también el color naranja.



12 Según la tradición, la familia le habría encargado la misma carátula, pero ella optó por una reinterpretación. La témpera, hoy en la colección del MALL, adornaba la chimenea de la casa de Anna Chiappe en la calle Alcanfores, en Miraflores. Comunicación personal de José Carlos Mariátegui Ezeta.

13 Según José Carlos Mariátegui Ezeta, quien refiere a un artículo temprano identificado por Gustavo Valcárcel, en que el nombre de Mariátegui se asocia con Moquegua. Una nota publicada en esa ciudad lo cita como un "comprovinciano". Véase "José Carlos Mariátegui," *Juventud*, Moquegua, 24 de mayo de 1931, 1.

14 Hasta donde hemos podido ver, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú conserva un número relativamente reducido de cerámicas Chiribaya. Sin embargo, no hemos podido definir en qué fecha ingresaron esas piezas al museo.

15 El retrato que Codesido hizo de Aguirre Morales fue publicado en *Amauta*. Mariátegui participó en el debate en torno a las ideas de Aguirre Morales, quien negaba la existencia del comunismo inca. Véase Gerardo Leibner, *El mito del socialismo indígena. Fuentes y contextos peruanos de Mariátegui* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999), 112-116.

16 Geneviève Dorais, "Indo-America and the Politics of APRA Exile, 1918-1945," tesis doctoral (University of Wisconsin-Madison, 2014), 50, 328.

17 Véase el estudio preliminar y las actas del congreso en Matthew Baigell y Julia Williams, *Artists Against War and Fascism. Papers of the First American Artists' Congress* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1986), 54, 212. El congreso se llevó a cabo en Nueva York en febrero de 1936.

18 Sobre la trayectoria más amplia de Codesido, véase Luis Eduardo Wuffarden, *Julia Codesido (1883-1979). Muestra antológica* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004).

19 Antonino Espinosa Saldaña, "La exposición de pinturas de Julia Codesido," *El Comercio*, 21 de setiembre de 1931.

20 Augusto Aguirre Morales, "La obra pictórica de Julia Codesido," *El Comercio*, 9 de enero de 1930.

21 Carmen Saco, "Sugestiones del arte de Julia Codesido," *Amauta* 4, n° 27 (noviembre-diciembre de 1929): 17.

22 Ibid., 20.

23 En su reseña a la exposición de 1931 Raygada todavía evocaba a Sabogal, pero para desmontar la tradición crítica y anunciar que con esa exposición, Codesido ingresaba "a la plana mayor del arte peruano actual." Véase C. R. [Carlos Raygada], "Del ambiente artístico. Julia Codesido reveló una nueva modalidad de su arte en la exposición de pintura inaugurada ayer en la Universidad de San Marcos," *El Perú, diario de la mañana*, Lima, 16 de setiembre de 1931, 3. Agradezco a Ricardo Kusunoki por compartir esta referencia.

24 Para la revista que proyectaba con Samuel Glusberg recomendó incluir a pintores como Rivera y Sabogal: "Frank puede darle opinión sobre nuestro José Sabogal y nuestra Julia Codesido," escribió. Véase carta a Samuel Glusberg, Lima, 9 de febrero de 1930. Luego ofreció también enviar obras de Sabogal, Blas y Codesido para el número especial de *La Vida Literaria* que preparaba con Glusberg. Carta a Samuel Glusberg, Lima, 11 de marzo de 1930. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-samuel-glusberg-11-3-1930>

25 En carta a Samuel Glusberg, Lima, 25 de marzo de 1930, Mariátegui ofrece enviarle "un apunte de Eguren y la foto del óleo de Julia Codesido". <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-samuel-glusberg-25-3-1930>

## Natalia Majluf

Historiadora y curadora. Su trabajo se centra en el estudio del arte y la cultura visual del largo siglo XIX en América Latina. Entre las publicaciones que ha editado o co-editado se encuentran *Los incas, reyes del Perú*, *Luis Montero: 'Los funerales de Atahualpa', El primer siglo de la fotografía: Perú, 1842-1942, Tipos del Perú*, *Sabogal, José Gil de Castro, pintor de libertadores, Chambi y Redes de vanguardia. 'Amauta' y América Latina, 1926-1930*. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales de la National Gallery de Washington, D.C., de la Fundación Getty y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Ha enseñado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Universidad de Chicago y en la Universidad de Cambridge. Entre 1995 y 2018 fue curadora en jefe y luego directora del Museo de Arte de Lima. Ha integrado los comités editoriales de LASA-LARC y de la plataforma *Trama, Espacio de Crítica y Debate*. Entre 2020 y 2023 creó y dirigió la página de recursos digitales "Historias. Arte y cultura del Perú," desarrollada para el MALL y Fundación Telefónica. Su libro, *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Image of Modern Peru*, traducido al castellano como *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, recibió el premio ALAA y Arvey Foundation Book Award en 2023.

Primera edición digital,  
diciembre de 2020  
Segunda edición digital,  
febrero de 2024  
Primera edición impresa,  
julio de 2025

1000 ejemplares

Editado por  
Archivo Memoria Global  
para su sello editorial  
Archivo José Carlos Mariátegui  
Calle Contralmirante Montero 411, Int 1201  
Magdalena del Mar, Lima, Perú

Coordinación  
Ana Torres Terrones  
José-Carlos Mariátegui  
Ricardo Portocarrero Grados

Concepto y diseño  
vm& estudio gráfico

© Del texto  
Natalia Majluf

© De las fotografías  
Archivo José Carlos Mariátegui  
Centro Mallqui  
Sucesión José Sabogal

ISBN 978-612-49518-2-4

Hecho en el Depósito Legal en  
la Biblioteca Nacional del Perú  
N° 2025-06306

Impresión  
Impreso en Don Bosco Editores SAC  
RUC 20605756612  
Jr. Recuay nro. 288. Urb. Chacra  
Colorada, Breña, Lima, Perú

Esta edición es de distribución gratuita

