La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX

Carlos Estela-Vilela

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/8872>

DOI: 10.4000/artelogie.8872

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Carlos Estela-Vilela, «La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX», *Artelogie* [En línea], 16 | 2021, Publicado el 27 enero 2021, consultado el 02 septiembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/8872> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.8872>

Este documento fue generado automáticamente el 2 septiembre 2021.

Association ESCAL

La sociedad de vidrio. El fotógrafo migrante Eugène Courret y la construcción de la memoria visual y las identidades en Perú durante la segunda mitad del siglo XIX

Carlos Estela-Vilela

Imágenes migrantes

- 1 El apellido Courret representa una parte fundamental de la memoria visual peruana. Esta familia, proveniente de Angulema, una ciudad del sudoeste francés, se consagró desde el primer tercio del siglo XIX al comercio de productos entre Francia y América latina. François Courret, el patriarca que cruzó el Atlántico primero hacia Chile, se instaló luego en Lima, la capital de Perú. Fue allí donde desarrolló un próspero negocio dejando de lado el oficio de peluquero que ejerció en su tierra natal. Sus hijos, Achille y Michel (aunque conocido como “Eugenio” o “Eugène”) son fruto de este tránsito migratorio: El mayor nació en Santiago de Chile mientras que el menor lo hizo en Angulema y allí fue inscrito en los registros civiles como Michel, ningún rastro del famoso nombre que lo identifica en la historia de la fotografía peruana.
- 2 Todo parece indicar que Michel viajó a Perú para dedicarse al flamante y prometedor negocio fotográfico. Podría incluso haber estudiado sus técnicas antes de abandonar la patria. En todo caso, fue de la mano de su compatriota Eugène Maunoury que conoció los detalles de este negocio. Junto a él trabajó un par de años antes de independizarse e instalar junto con Achille el estudio *Fotografía Central* en 1863. Dos años después compraron el estudio y fondo de Maunoury. De esta manera puede resumirse el origen de uno de los imperios fotográficos más longevos y exitosos en América latina.

- 3 *Courret* llega a convertirse en una marca que trasciende la propia familia. “Eugène” regresa a Francia para continuar su labor fotográfica en París¹ al iniciarse la última década del siglo XIX, pero vende su fondo a Adolphe Dubreuil, más que un operario en su estudio, un amigo cercano de la familia. François Courret aparece como testigo en su acta de nacimiento, además, existen varias fotografías que dan cuenta de esta proximidad. Dubreuil, sin duda en un sensato intento de aprovechar el patrimonio acumulado alrededor de los Courret, continúa empleando la marca. Muestra de que el negocio mantenía su apogeo al iniciar el siglo XX es la construcción, en 1905, del edificio Art Nouveau que constituyó la renovada sede del estudio fotográfico y que sigue en pie a pesar del evidente abandono de las autoridades en una de las más concurridas calles del centro histórico de Lima. Allí añadió en la fachada, debajo de “E. Courret y Cía.”, su nombre: “A. Dubreuil, sucesor”.
- 4 Lo hace también su hijo, René, quien solo a partir de 1924, deseando un poco más de independencia comienza a promocionar su negocio como “Fotografía Dubreuil”, antes de liquidar el estudio en 1935 y repartir en forma de pago a los trabajadores el fondo constituido por millares de placas de vidrio.
- 5 En conclusión, cuando hablamos de Courret nos referimos a un periodo de setenta años (1865-1935) de imágenes relacionadas con este apellido e involucra el legado de Maunoury, cuyo fondo fue adquirido y explotado por Courret, como hemos mencionado antes, por supuesto, el trabajo realizado por Achille y Eugène, pero también la obra fotográfica de Dubreuil padre e hijo.
- 6 Sin embargo, esta historia de fotografía y migración que se extiende hasta inicios del siglo XX involucra también a otros miembros de esta particular familia. Achille, casado con la ciudadana francesa Carolina Albertini con quien tuvo un hijo nacido en Lima en 1855: Charles Courret, un explorador miembro de la *Société de Géographie Commerciale*, quien se instaló en Indochina como colono y publicó en 1884 un libro a partir de sus exploraciones en África ilustrado con grabados que bien pudieron haber sido realizados a partir de fotografías suyas.
- 7 Además de una intensa actividad comercial, Charles participó en diversos gremios de agricultores, defendió los intereses de los colonos franceses en Tonkin y estuvo vinculado a la dirección de una asociación de ciudadanos de la Charente radicados en Indochina: *La Cagouille*. Esta participación en la vida asociativa de los colectivos migrantes franceses es otro punto en común con la generación precedente. Su padre contribuyó a la fundación de la Sociedad de *Beneficencia Francesa en Lima* y junto con su hermano, Eugène, estuvo inscrito en la *Compañía de bomberos France 2*.
- 8 Por su lado, el hermano menor, Michel Albert, nacido un año después en Angulema, llevó adelante una carrera como fotógrafo paisajista en Niza donde se había instalado su padre a inicios de la década de 1880. Existen varias tomas suyas de Cannes, Mónaco, Menton, entre otros. Incluso llegó a trabajar con Eugène Disdéri en la edición de un álbum de fotografías del Observatorio de Niza.
- 9 Es necesario, en este punto, tener en cuenta una problemática común en la investigación sobre la historia de la fotografía en este periodo. Tal como hemos visto, la obra de los hermanos Courret está íntimamente vinculada con la de su antecesor, Maunoury y sus sucesores, Adolphe y René Dubreuil. Una débil noción de derechos de autor, sumada a las dinámicas propias de la compra y venta de los fondos fotográficos en aquella época complican la tarea de dilucidar la autoría de muchas imágenes. Aun

cuando es posible determinar una distancia estilística entre la etapa de Courret y la de Dubreuil, la trascendencia de la primera hace que muchas imágenes le sean atribuidas mientras que, tanto por el contenido como por la variación de formatos y la asunción de una nueva sensibilidad estética, corresponden a la segunda.

- 10 El hecho de que padre e hijo compartan la misma inicial (“A” por “Achille”, pero también por “Albert”) genera la duda acerca de la atribución de ciertas imágenes correspondientes al periodo en que los Courret se instalan en la Riviera Francesa. Algunas plataformas de venta en línea privilegian el nombre del padre, sin embargo, al tratarse de paisajes debemos inclinarnos a pensar que el responsable es Albert; la gran mayoría de tomas realizadas por los hermanos Eugène y Achille son retratos de estudio.
- 11 Veremos que más adelante, esta predilección por la fotografía paisajística explica la orientación de lo que podemos denominar como “marca Courret”, a través del sobrino de Eugène, hacia las tarjetas postales.
- 12 Albert, quien contrajo matrimonio con la hija de su prima en Verteillac, regresó cerca del lugar de origen para continuar ejerciendo el oficio. Existen varias postales de las primeras décadas del siglo XX firmadas por “M. Courret, phot, Barbezieux. Esta comuna –actualmente, Barbezieux-Saint Hilaire– está ubicada a poco más de treinta kilómetros de Angulema y a cincuenta de Verteillac, donde se asentó la familia de su esposa. Por otro lado, Aubeterre-sur-Dronne, lugar donde se encuentra enterrado su padre, está a casi cuarenta kilómetros de allí (TAUZIN-CASTELLANOS, 2019).
- 13 Un hecho que podríamos considerar anodino, rescatado por el diario parisino *La Croix* en 1907 relaciona a Courret con el fotógrafo Georges Trochon². Se trata de un accidente en bicicleta ocurrido cerca de Chalais y sufrido por “M. Courret, photographe chez M. Trochon à Barbezieux”. Es imposible que se trate de Achille puesto que murió un año antes del suceso.
- 14 Que la tercera generación de la familia regrese a la región desde la cual François partió a inicios del siglo XIX para tentar suerte en América es muy significativo, en particular a la luz de sus movimientos migratorios. Por un lado, Eugenio regresó a su patria pero prefirió la región parisina, el sobrino Charles se instala en Francia en el siglo XX, sin embargo, Michel Albert, como su padre, ejerció el negocio que hizo célebre a la familia en Niza, antes de terminar en Charente.

El lente de la Historia

- 15 Una mirada distraída alrededor del trabajo fotográfico de Courret podría insinuar que nuestro fotógrafo tuvo la suerte de estar en el momento y el lugar indicado y que simplemente se encargó de registrar lo que aconteció, sin embargo, este acercamiento, ciertamente ingenuo, revelaría desconocimiento acerca de las condiciones técnicas de la labor fotográfica en la época, por un lado y, por otro, negaría la actitud frente al potencial de la fotografía para la construcción de la historia que definitivamente demostró Courret.
- 16 Hemos dicho que Maunoury instruyó a su joven aprendiz en el oficio. El año en que se independizó, Eugène realiza el reportaje sobre la muerte del presidente San Román para la revista francesa *Le Monde Illustré* (1863) –publicación en la que su antecesor colaborara con relativa frecuencia. Ese mismo año se embarcó hacia Tahití, en ese entonces Polinesia francesa. Es altamente probable que su interés haya encontrado

origen en la problemática observada desde 1861 por Lesseps, cónsul general de Francia en el Perú, concerniente al tráfico de kanaks (canacos) realizado en condiciones inhumanas (URRUTI, 2015: pp. 112-122). Cientos de polinesios murieron en extrañas condiciones durante algunos de estos viajes, otros, al parecer, fueron secuestrados con el fin de ser vendidos en Perú para satisfacer la falta de mano de obra. Por este motivo la diplomacia francesa se vio obligada a intervenir duramente ante el gobierno peruano. Courret pasará varios meses en las islas Marquesas –emprende el retorno en marzo de 1864– fotografiando Papeete, edificios de gobierno, casas, el muelle, los pobladores, etc. Fue uno de los primeros fotógrafos profesionales que visitó este territorio; un año antes allí estuvo cumpliendo función semejante Gustav Viaud.

- 17 Cuando regreso de Tahití a Perú, las relaciones con España se habían complicado. Los españoles reclamaban la indemnización de guerra pactada luego de la batalla de Ayacucho al punto que toman posesión de las islas Chincha, territorio que albergaba un importante yacimiento de guano, estiércol de aves costañas que se convirtió en un poderoso fertilizante y fuente de descomunales ingresos al país. Se trata de un contexto bastante explosivo, Perú le declara la guerra al país europeo quien amenaza con bombardear el Callao. El 2 de mayo de 1866 se desarrolla el combate decisivo. Para estos momentos, Courret contaba ya con el estudio en la calle Constitución en el puerto limeño que probablemente le sirvió como centro de operaciones mientras documentó las acciones desarrolladas aquel día. Gracias a su documentación se puede reconstruir, de alguna manera, la defensa de la ciudad que fue realizada con gran ánimo a partir de la movilización espontánea de gran cantidad de civiles que allí se congregaron para protegerla. Aquel suceso fue considerado como una “segunda Independencia” por el pueblo peruano –y por las naciones aliadas: Chile, Bolivia y Ecuador. El fotógrafo se encargó de hacer circular *cartes de visite* en las que se puede apreciar los cañones chalacos y, años después, fotografió el monumento erigido en conmemoración de la importante fecha. En 1869 expuso en la Exposición Industrial de Lima el óleo que E. Crapelet realizó a partir del hecho y que difundió también en el popular formato. La distinción recibida en esta exposición fue utilizada, como era costumbre, en la promoción del estudio. Del mismo modo, el rostro del ilustre intelectual, ministro de Defensa, José Gálvez, muerto durante la contienda, fue divulgado de manera semejante elevándolo como un héroe nacional.
- 18 El otro gran conflicto que le tocó atravesar fue la determinante Guerra del Pacífico. Las imágenes de Courret documentan el estado en que la irrupción de las tropas chilenas dejó a Chorrillos durante la ocupación de Lima en 1880. En este sentido, es elocuente la comparación que propone Babilonia³ entre las fotografías que el vencedor hizo del único campo de batalla fotografiado, panorámicas, tomadas desde el Morro Solar, mientras que las tomas de Courret se realizan desde el mismo balneario destruido, haciendo hincapié en los daños perpetrados.
- 19 Al comenzar la guerra, en 1879, según la matrícula de patentes, se encontraban operando cuatro estudios fotográficos, el de Castillo, los dos de Courret y el de Colmenares y Davey. Varios militares chilenos indican en sus diarios que se hicieron fotografías con Courret: El doctor Guillermo Castro apunta en su diario personal el día 13 de junio de 1881: “Me mandé sacar una docena de retratos donde Courret” (BABILONIA, 2009: p. 39). Justo Rosales, en su testimonio sobre la campaña en el Perú hace lo propio: “Como se andaba diciendo que muy pronto marchábamos al sur, quise primero retratarme con mi traje de campaña, como lo hice así, en efecto. Me retraté

hoy en la fotografía Courret, calle del Palacio.” (BABILONIA, 2009: p. 41). También la correspondencia de otros soldados de menor rango transmite esta fascinación. Abraham Quiroz escribe a sus familiares solicitando dinero expresamente para hacerse fotografiar y comunica su alegría al concretar el objetivo⁴.

- 20 La dinámica del intercambio de retratos como tarjetas de visita no excluyó a los altos mandos del ejército. Babilonia transcribe una anécdota consignada en las memorias de Andrés A. Cáceres ocurrida antes de enfrentarse en Huancayo (1884) al jefe chileno, Antonio Gutiérrez, apodado “el Araucano”: “Antes de marcharse me escribió nuevamente y como prueba de su simpatía y recuerdo me envió su retrato con la sencilla y significativa dedicatoria: “A mi estimado enemigo”. Le respondí agradeciéndole su gentileza y, como recíproco testimonio de mi simpatía, le remití también el mío” (BABILONIA, 2009: p. 39).
- 21 Las imágenes que nos ha legado Courret de ambos conflictos documentan bien los preparativos antes del ataque (cañones chalacos) o los resultados provocados por los mismos (el balneario de Chorrillos reducido a escombros), en ningún caso nos muestran, debido a las condiciones técnicas de la fotografía en este momento y, seguramente también, por comprensibles motivos de seguridad, las acciones durante la guerra. En este sentido, sus fotografías funcionan como un recordatorio de la afrenta y la destrucción, y por tanto, constituyen un documento irremplazable de la historia peruana, pero también adquieren importancia en la conformación de la memoria colectiva en tanto brindan una suerte de paliativo a los dolorosos acontecimientos a través de las figuras de los héroes sacrificados por defender a la patria.
- 22 Lo dicho revela que, en efecto, existió en Courret una conciencia del potencial de las imágenes fotográficas en la construcción de aquello que podía convertirse en Historia. Alan Trachtenberg establece una relación entre el fotógrafo y el historiador, ambos buscan un balance entre “reproducción y construcción” (TRACHTENBERG, 1989). No se puede contar todo, tampoco fotografiarlo todo. Courret eligió, entre las ilimitadas posibles imágenes, capturar algunas. Es de esta manera que opera su juicio, a pesar de la pretendida objetividad o transparencia que suele atribuirse a la fotografía, existe siempre una selección que incluye y excluye, incluso aquello que es seleccionado es fotografiado desde un ángulo (es útil recordar, la comparación de las fotografías de la destrucción de Chorrillos realizadas por vencedores y vencidos, aludidas anteriormente) y difundido en algún formato específico, incluso en los álbumes o la vitrina del estudio, la disposición, el orden otorgado nos dice algo equivalente a la narrativa que el historiador emplea cuando reconstruye los acontecimientos. El visor de Courret es un instrumento político, “una herramienta para hacer el pasado apto para el futuro” (TRACHTENBERG, 1989: p. XIV).
- 23 Al estudiar las imágenes sobre la implementación de las vías ferroviarias en el Perú, salta a la vista también una intención que, en este caso, parece asimilarse a la de quienes comisionaron a Courret la documentación de este proceso, motivados por conservar una memoria de la empresa o, tal vez, con el objetivo de asegurar inversionistas. En 1875 es encargado para organizar el álbum de la Empresa Nacional de Ferrocarriles del Perú (ENAFER) en la que muy probablemente estuvieron involucrados otros fotógrafos como Richardson. En sus investigaciones sobre la representación gráfica del paisaje andino, Majluf ha notado ya que en las imágenes en cuestión, las vías férreas son protagónicas, antes que la misma locomotora que aparece difícilmente (MAJLUF, 2013). Esto corresponde a que fueron capturadas antes de que el ferrocarril

llegue a su destino, lo cual apoya la hipótesis de que las imágenes habrían servido como material para promoción y búsqueda de inversión. El énfasis que puede observarse en ellas está puesto en resaltar la proeza tecnológica que significó llevar este medio de transporte a la rudeza de la geografía andina. Los poblados y las personas también están casi ausentes y la presencia de la naturaleza es convocada en la medida en que permite mostrar de qué manera la ingeniería humana pudo domesticarla. El paisaje no parece interesarle a Courret, asimismo, pareciera tratar de pasar desapercibido, eliminar “cualquier sugerencia de una visión personal” (MAJLUF, 2013: p. 6). Tiene una misión específica que cumplir: contar la batalla que ha ganado la modernidad contra el paisaje.

- 24 Ya sea por una voluntad profesional particular guiada por su desarrollada intuición y talento para satisfacer las demandas de su público o en atención de pedidos concretos – otro ejemplo notable es el registro fotográfico del *Parque de la Exposición*, realizado con ocasión de la Exposición Internacional de 1872–, Courret ha documentado la historia del país a través de sus retratos de los más notables héroes o civiles, las guerras o la evolución de la Lima de fin del siglo XIX.

Retrato, realidad y cuerpo

- 25 En una de las investigaciones pioneras en sociología de la imagen, Gisèle Freund concentra su atención en el retrato en tanto agente vulgarizador de la técnica fotográfica a partir de la satisfacción de la necesidad de representación que se manifiesta cada vez con mayor intensidad a medida que avanza el siglo XIX (FREUND, 2011: p. 12). “Mandarse a hacer” un retrato representaba el acto simbólico mediante el cual las capas ascendentes de la sociedad podían representar para sí mismos y los otros dicho ascenso. Es a esta moda que debe su desarrollo técnico y expansión.
- 26 Hasta antes del daguerrotipo, quienes accedieron a representarse a través de un retrato fueron quienes podían pagar a un artista para que lo haga al óleo sobre un lienzo o sobre alguna de esas miniaturas ovaladas que se atesoraban como joyas (en efecto, algunas de ellas se confeccionaban con metales y piedras preciosos). Ambos tipos suponen un distintivo de clase. Con el advenimiento de la fotografía, la posibilidad de retratarse se extendió y, como consecuencia, la actividad de los pintores se vio amenazada. El recelo natural de parte del gremio se expresa de manera constante. El pintor Francisco Laso desalienta a los animados por la “funesta fantasía de ser artista en el Perú” pues solo la miseria les espera a merced de un público que prefiere el retrato fotográfico por razones económicas (LASO, 2003: p.94). La manera en que fotografía y pintura interactúan es compleja. La reproducción mecánica carece de la subjetividad y del estatus artístico de la pintura, pero su pretendido realismo será una herramienta sobre la cual se apoyarán muchos pintores para elaborar sus obras. No pocos fotógrafos fueron también pintores; el retoque los hizo frecuentes en los estudios fotográficos⁵.
- 27 Hasta el día de hoy se le atribuye a la fotografía una objetividad irreprochable. En este sentido, supera a cualquier lienzo en cuanto a reproducción fidedigna de la realidad. Cumple el ideal de una época dominada por el afán realista. En este sentido, Pultz propone a la fotografía como una “metonimia de la Ilustración”, su “herramienta perfecta”, en la medida en que permite acceder a la observación –paso ineludible para

el conocimiento- del mundo empírico de manera mecánica y objetiva, sin la intervención de los humanos sentimientos (PULTZ, 1995: p. 9).

- 28 El poder de la evidencia es una de las más grandes ventajas del lenguaje fotográfico. Sumado a la rápida evolución de su reproductibilidad hicieron inevitable una rápida metamorfosis en la percepción del cuerpo individual en la sociedad, el cuerpo colectivo.

La *carte de visite* y la multiplicación de las imágenes

- 29 La *carte de visite* es una fotografía rectangular de 6,5 por 9 cm que se pegaba sobre una pieza de cartón grueso en cuyo reverso –la mayoría de las veces también en el margen inferior– consignaba información correspondiente al estudio productor de la misma. Debe su nombre a la “tarjeta de visita” cuyas dimensiones emula, pero su función no es exactamente la misma. Esta tarjeta de presentación contenía el nombre y algún otro dato significativo de quien la entregaba. En un principio caligrafiada y luego impresa, su uso –desde finales del XVIII– denotaba la pertenencia a un rango social elevado, la posesión de una red en cuyo seno se intercambiaban estos sencillos artefactos.
- 30 La idea de reemplazar el texto de presentación por una fotografía no fue una novedad de André-Adolphe-Eugène Disdéri, fotógrafo francés que patentó en 1854 –el mismo año en que se fundara la *Société française de la photographie*– un método para reproducir varias copias de una toma empleando una misma placa de vidrio (MCCAULEY, 1985). Disdéri fue un típico emprendedor de su época, la motivación detrás de sus innovaciones era económica y no tanto artística. Supo percibir la demanda y ahora su nombre permanece asociado al formato que convirtió a la fotografía en un medio de comunicación masivo.
- 31 Las características ligadas a su producción desarrollaron una retórica en función de determinados requerimientos técnicos. El retrato continuó prevaleciendo, pero esta vez el de cuerpo entero –la distancia entre el modelo y el fotógrafo permitía abrir más el diafragma para capturar mayor luz. Debido a la reducida dimensión de este tipo de retratos, los detalles son difícilmente percibidos, lo que se puede apreciar es la postura, la ropa (indicadores de pertenencia a un oficio, a un grupo social). La producción del retrato se hizo mucho más sencilla, rápida y barata. La *carte de visite* hizo que la fotografía se haga ubicua; su tamaño, peso, resistencia permitieron que pueda ser trasladada fácilmente, incluso enviada por correo. Este tipo de interacción no tiene precedentes. Su carácter explícito crea la ilusión de “hacer presente” al ausente a través de una imagen de su cuerpo antes reservada a quien pudiera pagar un óleo.
- 32 Este tipo de fotografía fue fundamental en un periodo histórico caracterizado por la “estandarización” de la sociedad y la popularización de criterios (democráticos, liberales, progresistas, etc.) aplicables a todos, de los cuales la naciente burguesía fue el modelo. Es cierto que cada retrato, en principio, es único porque cada cuerpo es único, sin embargo, la impresionante reproductibilidad del formato, la repetición de los fondos pintados, las columnas, los muebles que desfilan idénticos detrás de los modelos, los mismos gestos, poses y vestuarios, terminan por “transformar lo individual en un bien maleable”, es decir en una mercancía. Aquel cuerpo que decide pasar por este ritual del estudio fotográfico es desmitificado, el cuerpo “es” no por aquello que lo diferencia, sino por lo que lo hace semejante a los otros con quienes quiere relacionarse.

- 33 Tagg coincide con esta idea sobre el doble juego que implica el retrato capaz de describir individualidad al mismo tiempo que la inscribe en una determinada identidad social sin dejar de poseer intrínsecamente el carácter de objeto de lujo capaz de conferir estatus. Sin embargo, es más sugerente su alarma sobre el retrato fotográfico, aludiendo a su uso por parte de la policía, hospitales, colegios, como una herramienta para ejercer “poder sobre el cuerpo social, generando nuevas formas de conocimiento y novedosos y refinados medios de control (TAGG, 1993: p. 58)”.
- 34 La manera en que Napoleón III o la Reina Victoria permitieron y hasta promovieron la difusión de sus retratos y los de su familia nos permite intuir que fueron conscientes de su carga ideológica. Cada imagen suya al alcance de las masas fortaleció el discurso que los hacía cercano a ellas, les entregaron la posibilidad de presenciar el espectáculo de su privacidad. A través de esta propaganda los líderes se reinstalan en la vida nacional y aquel ciudadano capaz de adquirir e intercambiar el cuerpo identificable de su emperador actualizaba la sensación de pertenencia a una comunidad imaginada (nación)⁶.

Los rostros de la nación criolla

- 35 Comerciantes, miembros del clero, académicos e incluso reacios, recalcitrantes poetas anarquistas pasaron por el estudio Courret de quien podemos decir aquello que Trachtenberg anota sobre Mathew Brady, a quien considera un auténtico historiador nacional debido al amplio registro que llevó a cabo tanto de los notables de su época como de los ciudadanos ordinarios (TRACHTENBERG, 1989). Como el norteamericano, Courret no fue ni el primero ni el único, sin embargo, su extensa obra y el éxito que supuso a través de más de medio siglo definitivamente lo hacen destacar entre sus colegas. Estas características determinaron que pudiera modelar el rol público de la fotografía a través del retrato.
- 36 En sentido estricto, no se puede hablar de una revolución burguesa en el Perú, sin embargo, es innegable que la sociedad peruana participó en el “proceso de reproducción de una serie de variantes de la misma”. Determinadas variables vinculadas con la herencia virreinal, una atávica relación con el Estado, la naturaleza de las dinámicas laborales o la ausencia de una voluntad de industrialización capitalista que convirtió a los grupos de poder en una clase rentista complejizan la comprensión de este fenómeno en el ámbito peruano. Lo que no se puede negar es la asunción inmediata de los patrones occidentales en boga por parte de los medios urbanos de la Costa, una norma que, como una fuerza centrífuga, atrajo a los demás estratos de la sociedad.

Presidente G. Billinghurst, 1885.

- 37 El experimento burgués peruano –en realidad se concentró en la capital: Lima– se encontraba en marcha y requería de herramientas para consolidar su identidad e instaurar el modelo de modernidad y civilización en la joven república en la medida en que esto beneficiase a sus intereses. Una intención que se hace más clara a través del acceso al poder del Partido Civil a través de Manuel Pardo en 1872 que no poseía un proyecto político definido y cuyo “objetivo era más bien constituir una república conformada por notables o –tomando prestado el término usado para describir el periodo 1895-1919– una «república aristocrática».
- 38 Uno de sus instrumentos fue la fotografía. La *carte de visite* permitió la construcción de la imagen burguesa. Como se ha dicho anteriormente, por un lado es afirmación del cuerpo individual, pero sus características físicas y el uso social produjeron al mismo tiempo la inserción de los sujetos que posaron en determinado rango social, por un lado, los notables criollos que constituirían la república criolla soñada beneficiada con la “bendición” del guano, pero también “los otros”.

Otros peruanos

- 39 Ha quedado claro que la principal clientela del estudio provenía de los estratos mejor acomodados de la capital. Estos ciudadanos criollos buscaron evidenciar su pertenencia a esta nueva clase emergente y en dicho intento, los retratos fotográficos significaron un excelente apoyo. En los álbumes de muestra a disposición de cada nuevo cliente que llegaba a los estudios para hacerse un retrato se podía reconocer una galería de los miembros de dicha clase presentando los distintivos característicos: una determinada vestimenta, gestos y posturas, en el mejor de los casos algún detalle que identifique la actividad que ocupa al nuevo modelo, una suerte de guía que mostraba la manera en

que debía uno verse y comportarse para ser. Sin embargo, al mismo tiempo, en ciertas ocasiones, el estudio recibía ciudadanos distintos que no se ajustaban a las características de los primeros y cuyas fotografías recibían otro trato al momento de ser distribuidas.

- 40 La flamante nación criolla estaba ávida de reconocerse, pero al definir su identidad, se busca mostrar claramente lo que se es y lo que no. Deseaba justificar una ascendencia blanca, europea difícilmente comprobable en desmedro de cualquier carácter étnico local, es decir, indígena.
- 41 Un rápido análisis de una cita de Juan Bustamante, un hacendado e intelectual del altiplano peruano que tomó partido por los indios durante la Rebelión de Huancané (1866-1868), puede orientarnos para comprender la percepción que se tenía del indígena en la época. A continuación, un fragmento del manifiesto redactado al ser nombrado “Apoderado General de los Indios” y publicado en *El Comercio* el 25 de febrero de 1867:

«Los incautos indios de Huancané, exasperados de su amarga y penosa posición, si se lanzaron al terreno de la insurrección fue porque sus quejas y reclamos fueron del todo desatendidos por los juzgados y tribunales [de Puno]. Mas yo les ofrezco a los indios la halagüeña esperanza de un venturoso porvenir, con el escrito que voy a presentar ante el soberano Congreso, como apoderado de ellos, pidiendo el remedio para los males que los atormentan. Conozco muy bien que los levantamientos brutales de las masas semibárbaras habrían hecho sucumbir la flor de la nación, esto es la porción civilizada y progresista de ella⁷.»
- 42 García hace un pertinente análisis (GARCÍA, 2002: p. 118): Los indios son infantilizados (“incautos” y es preciso que sean representados por un “apoderado” como Bustamante), reducidos a brutos o salvajes (“masas semibárbaras”) que deben ser educados. Las tres últimas líneas son claves. Se alude a una “nación” conformada por la “porción civilizada y progresista”, una que excluye a los indios que no pasen por la educación occidental y cristiana. No hay valores que rescatar de ellos, no se puede pensar que pudieran asumir algún tipo de gobierno por su propia cuenta. Este pensamiento que algunos, sin equivocarse, han catalogado de “primer indigenismo (OSSIO, 1992)” incrusta sus raíces en las teorías que llevaron al indio a la postración que lo caracterizó en esos momentos y es un ejemplo bastante representativo del discurso que la clase dirigente tuvo en relación con una gran parte de la población peruana y que se desprende también de las representaciones gráficas que se hicieron de ella.
- 43 No solo los intelectuales, la mayoría de la clase que detentaba el poder oscilaba entre el temor, el rechazo o, en el mejor de los casos, como el de Bustamante: el proteccionismo. La construcción de esta imagen acerca del poblador originario corresponde a “la preocupación de las nuevas familias de la élite republicana de presentarse a sí mismas como racialmente superiores para adquirir control sobre una sociedad que percibían como inestable y conflictiva” (OLIART, 1995: p. 84).
- 44 Algunas de las características atribuidas a lo indio y, por extensión a lo “no blanco”, es decir, “negro”, “mulato”, en su momento “chino”, tienen que ver con la ignorancia, la suciedad, la barbarie, la debilidad, la promiscuidad, entre otros. Un proyecto para desestimar a cualquier individuo que tenga la piel más oscura o “parda” y que permitía el control de la movilidad social en el complejo caleidoscopio de la naciente nación.

A la izquierda, foto de Courret; a la derecha, grabado para *Lima* de Manuel A. Fuentes.

- 45 Courret, como otros fotógrafos de la época, también retrató a estos ciudadanos y sus fotografías contribuyeron a la construcción de los estereotipos. De hecho, se trata de todas esas series reconocidas como “tipos peruanos” o “vistas del Perú” que se encuentran en las colecciones de diversas instituciones como la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, el Museo Etnológico de Holanda o la Biblioteca Nacional de Francia, por citar solo unos cuantos ejemplos. Dichos tipos incluyen indígenas, mulatos, una extensa variedad de oficios populares (aguateros, vendedores de velas, arrieros, lecheros, entre otros). No es nada nuevo⁸, fotografías en las que el modelo raramente posa, retratos de cuerpo entero que permiten admirar la ropa que lo caracteriza –y que suele aparecer recubierta de polvo o hecha harapos– y que dejan entrever la desconfianza o rechazo del retratado cuya motivación frente al lente dista evidentemente de la que poseyeron los modelos burgueses.
- 46 En un artículo sobre el rol de la fotografía en la construcción del discurso nacionalista irlandés, Sarah Jane Edge describe una dinámica semejante en la que el Estado se esmera en construir una imagen del irlandés como un ciudadano inferior a través de la circulación de fotografías en las que se muestran individuos provenientes de zonas rurales, con vestimenta de un estilo extraño, despeinados y con los rostros sucios que demuestran una “falta de control corporal e irrespeto por las convenciones de la cultura de la clase media” (EDGE, 2004).
- 47 Muchos de los tipos peruanos presentan las características que Edge destaca para el caso irlandés y pueden resumirse en esta falta de civilización, asociada a un determinado origen étnico –un prejuicio, entonces, eminentemente, racista– contra la que lucha la burguesía también en el Perú y que buscaba transformar a través de la educación, la política y la economía.
- 48 La mirada de Courret no es antropológica –recordemos que la fotografía comenzaba a usarse ya con esos fines–, él había descubierto un nicho comercial, sin embargo, comparte algo con las “ciencias sociales” de la época, una voluntad taxonómica propia

de un discurso de vulgarización. Su fotografía se pone “al servicio de una ideología cientificista” y, aunque no haya sido plenamente consciente de esto, despliega, al mismo tiempo, su poder para “establecer y mantener el orden colonial” (PULTZ, 1995: p. 21).

- 49 Este otro ciudadano podía ser representado a condición de ser convertido en un “tipo”, un personaje, pintoresco, exótico, un bien de consumo en el extranjero, sin embargo, la mayoría de las amas de leche –de origen afroperuano– que se destinaban en las familias pudientes para hacerse cargo de los niños, aparecían en los retratos junto a sus “amos” con el rostro cubierto.

50 Una imagen de exportación

- 51 Otro personaje encubierto es, sin duda, el mejor ejemplo para comprender cómo funcionó la producción de imágenes en respuesta a una demanda extranjera de contenidos exóticos o pintorescos. Aunque la saya y manto que caracterizaron a la vestimenta de la *tapada* colonial se habían extinguido a mediados del siglo XIX por diversas razones entre las que destaca principalmente ese desplazamiento hacia las costumbres europeas en boga a la que se aludió anteriormente, las *cartes de visite* de Courret –y otros fotógrafos como él– se encargaron de convertir al ícono nacional en un bien coleccionable por los viajeros que visitaban la capital peruana.
- 52 Múltiples documentos de la época dan cuenta de cierta fascinación por el exotismo del personaje que radicaba en la asociación con tópicos moriscos equivalentes y que, en consecuencia, operaba en el contexto del orientalismo que encantaba al público del viejo continente, pero quizás en particular por el erotismo que se desprende de la atmósfera de misterio que envuelve al ideal de la mujer peruana que se había construido el visitante foráneo. Esta última característica, además, es fuertemente apoyada a través de los testimonios de los diversos viajeros que registraron a través de la pluma su paso por el Perú.

Dos “tapadas” limeñas (SCHWARZ, 2017).

- 53 Al resucitar a la *tapada* y descontextualizarla del espacio urbano recreándola dentro de su estudio, Courret “congela la figura femenina en un halo de nostalgia, extraída de la experiencia directa y vuelta estática” (WOLF, 2012).
- 54 La estandarización que se realiza a través de los tipos como el de la *tapada* opera también desde el mundo del libro, pero siempre en relación a imágenes fotográficas que se reprodujeron mediante grabados realizados a partir de las mismas. Manuel Atanasio Fuentes, jurista y periodista, se sirvió del catálogo de Courret para su obra *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* publicada en Francia en 1867. Fuentes necesitaba ilustrar los lugares que debían ser visitados por los viajeros así como los personajes que se encontraban habitualmente en ellos y que ya fueron mencionados: la vendedora de tisanas, el vendedor de velas, entre otros que adornaron las páginas de este tipo de publicaciones muy demandadas por el público visitante de Lima.
- 55 De manera semejante parece haber operado Marcel Monnier, periodista y explorador francés que el 4 de mayo de 1888 da una conferencia en la *Société Géographique de Paris* sobre su viaje a América del Sur (1886-1887). Para la ocasión, hace reproducir la imagen de un aguaruna del Alto Amazonas atribuida a Courret y cuya copia se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia. El grabado titulado *Mon Pilote*, que aparece en su libro *Des Andes au Para* (MONNIER, 1890: p. 118) es una reproducción de esta fotografía. Del mismo modo, el grabado *Le Teniente de Gobernador* (MONNIER, 1890: p. 281) corresponde a otra fotografía atribuida a nuestro fotógrafo y que forma parte del álbum *Types sud-américains, personnalités péruviennes ou de passage au Pérou* (1870-1880) conservado también en la BNF. En dicho álbum, la fotografía en cuestión presenta una anotación en lápiz: « araucano ». Si esta información es cierta, la fotografía fue tomada mucho antes del viaje del escritor y no corresponde a un habitante amazónico. Esta última contradicción problematiza la verosimilitud del relato de Monnier, más aún en tanto la publicación asegura que los dibujos, realizados por G(eorges) Profit, fueron elaborados “a partir de los croquis y fotografías del autor”.
- 56 Por su cuenta, Olivier Ordinaire emplea seis grabados que aparecen en el libro de Monnier para ilustrar su breve texto *Les anthropophages du Pérou* (ORDINAIRE, 1898) sin hacer ninguna referencia bibliográfica. Lamentablemente, estas costumbres no son casos tan aislados en la época. También se ha comprobado que el famoso explorador Charles Wiener manipuló material fotográfico para dar credibilidad a sus exploraciones en Bolivia y Perú (RIVIALE, 2003). En todo caso, este comportamiento es una muestra del intenso tráfico que genera este tipo de imágenes a partir de una avidez especial propia de la época.

Izquierda, grabado del libro de Monnier. A la derecha, fotografía atribuida a Courret.

57 **Burgueses conversos**

- 58 Un caso curioso está representado por cierta porción de la comunidad china y es un ejemplo de un procedimiento de aceptación social en el seno de la convulsa sociedad limeña entre los siglos XIX y XX.
- 59 Por un lado, la migración china despertó cierto rechazo en un sector de la población local que bien puede graficarse a través de una publicación como la revista *Fray K. Bezón* que contribuyó a configurar un estereotipo negativo de estos ciudadanos orientales. Sin embargo, es sumamente interesante observar los retratos realizados por Courret⁹ y Dubreuil de sus miembros destacados: Ezequiel Chan Kan, un próspero hombre de negocios, principal propietario de la firma Hop On Wing (Lima, 1893), dueño de la compañía naviera The Chungwha Navigation Co. Ltd.; Javier Koo, dueño de una casa comercial (1910) que se inició con un almacén de abarrotes y rápidamente ganó notoriedad o los herbolarios Ho Lo Chuan; Lay Gil; Liu Chin Hang.

Izquierda: Liu Chin Ham (1884), Derecha; Domingo Choi (1911). Placas de vidrio de 18x13cm – Biblioteca Nacional del Perú.

- 60 El ascenso económico y, en consecuencia, social que experimentaron estos modelos asiáticos de Courret –varios de los mencionados fueron presidentes de la Beneficencia China; los herbolarios también hicieron fortuna en el país (TRAZEGNIES, 1999)– es decir, su aceptación en el sector acomodado de la sociedad, es atestiguado mediante estos retratos fotográficos en el estudio en los que puede verse una compleja asimilación de las costumbres orientales y el mantenimiento del vínculo con China, más allá de las características fisionómicas que vale la pena analizar con detenimiento.
- 61 En otras palabras, se puede intuir que el proceso que permite el “blanqueamiento”, es decir, la pertenencia, bien puede basarse en la consecución de determinado nivel socioeconómico.

Conclusiones

- 62 La historia de la familia Courret constituye una fuente riquísima para el estudio de las migraciones entre Francia y América latina cuya dimensión, recién empieza a comprenderse. Ella permite comprender el tránsito intercontinental de sus integrantes, nacidos en los dos extremos del Atlántico, pero también la evolución de sus actividades comerciales y los mecanismos que pusieron en marcha para mantener un vínculo vivo con su patria en el extranjero hasta el punto de reinstalarse en Francia.
- 63 En un primer momento se trata del comercio, luego, es el negocio fotográfico el que concentra el esfuerzo debido a las enormes posibilidades de éxito que Achille y Eugène supieron aprovechar. Las diversas circunstancias sociales, económicas, tecnológicas confluyeron. Esto les permitió contribuir a la conformación de un imaginario gráfico en el país de acogida que permanece vivo hasta nuestros días.
- 64 Las siete décadas de imágenes que representan el legado de los Courret involucran sucesos históricos y la fisonomía de personajes determinantes para el Perú republicano

y están contenidas en decenas de miles de placas que forman parte de la colección albergada en la Biblioteca Nacional del Perú. Esto es algo que salta a la vista, sin embargo, es necesario profundizar a la luz de una mirada multidisciplinaria la información que subyace en cada una de ellas. Nuestro estudio ha pretendido introducir una problemática relacionada con las estrategias de representación de una comunidad nacional naciente cuya heterogeneidad ha complejizado la construcción de las identidades que convivían a lo largo del siglo XIX pero incluso en el momento actual. Las fotografías de Courret reflejan la manera en que los peruanos se enfrentaron a dicha complejidad pero tienen aún mucho por contar.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BABILONIA FERNÁNDEZ BACA, Renzo (2009), *La guerra de nuestra memoria: Crónica ilustrada de la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos – Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- COURRET, Charles (1884), *A l'est et à l'ouest dans l'Océan Indien : Sumatra, la côte du Poivre, massacre de la mission Wallon à Atjeh, Zanzibar, Nossi Bé, Mozambique...* A. Chevalier-Marescq, París.
- EDGE, Sarah Jane. "Photographic History and the Visual Appearance of an Irish Nationalist Discourse 1840-1870." In: *Victorian Literature and Culture*, vol. 32, no. 1, 2004, pp. 17-39. Recuperado de: www.jstor.org/stable/25058650 (Sitio consultado el 15 de junio de 2019).
- FREUND, Gisèle (2011), *La photographie en France au XIXe siècle*. París, Christian Bourgois.
- GARCÍA, Manuel (2002), *La construcción del poder: Estado, Nación e Identidades. La construcción del Estado Nacional en Perú y la marginación política indígena (siglo XIX)*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico.
- JACOBSEN, Nils y DOMÍNGUEZ, Nicanor (2011), *Juan Bustamante y los límites del liberalismo en el Altiplano: La rebelión de Huancané (1866-1868)*. Lima, Asociación Servicios Educativos Rurales.
- LASO, Francisco (2003), *Aguinaldo para las señoras de Perú y otros ensayos: 1854-1859*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos – Museo de Arte de Lima.
- MCCAULEY, Elizabeth Anne (1985), *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. Michigan, Yale University.
- MCCAULEY, Elizabeth Anne (1994), *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. Michigan, Yale University.
- MAJLUF, Natalia. "Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina." In: *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, Buenos Aires, 3 (2013). Recuperado de:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag?=articles/article_2php&obj=126&vol=3 (Sitio consultado el 15 de junio de 2019).

MONNIER, Marcel (1890), *Des Andes au Para*. París, PLON.

OLIART, Patricia. "Temidos y despreciados: raza y género en la representación de las clases populares limeñas en la literatura del siglo XIX". In: *Otras pieles. Género, Historia y Cultura*. Barrig, Maruja y Henríquez, Narda (compiladores). Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995.

ORDINAIRE, Olivier. *Les antropophages du Pérou*. París, PLON, 1898. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116589s> (Sitio consultado el 15 de junio de 2019).

OSSIO, Juan (1992), *Los indios del Perú*. Madrid, Ediciones MAPFRE.

PLUNKETT, John. "Celebrity and Community: The Poetics of the Carte-de-visite". In: *Journal of Victorian Culture* 8 (1): 55-79 · Enero de 2003. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/233264095> (Sitio consultado el 13 de abril de 2019).

PULTZ, John (1995), *The Body and the Lens. Photography 1839 to the Present*. Nueva York, Harry N. Abrams, Incorporated.

URRUTIA CERUTI, Jaime (2015), *Informes de los cónsules franceses en Lima, 1842-1877*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

VILLEGAS, Fernando y TORRES, José Enrique. "Imágenes trasgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920", In: *Illapa*, N°2, diciembre, 2005. [pp. 39-56].

WOLF, Caroline. "Re-presenting La Tapada Limeña: Uncovering Orientalism in the Gendered, Civic Icon of Fin-de-Siglo Peru." (2012) Rice University, Recuperado de: <https://hdl.handle.net/1911/64038> (Sitio consultado el 15 de junio de 2019).

RIVIALE, Pascal "Charles Wiener o el disfraz de una misión lúcida". In: *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 32 (3) 2003, Publicado el 08 diciembre 2003, consultado el 08 marzo 2019. Recuperado de : <http://journals.openedition.org/bifea/6153> (Sitio consultado el 15 de junio de 2019).

SCHWARZ, Herman (2017). *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*. Colección Munilibro N°12. Lima, Municipalidad de Lima.

TAGG, John (1993), *The burden of representation. Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis, University of Minnesota.

TRACHTENBERG, Alan (1989), *Reading American Photographs: Images as History*. Mathew Brady to Walker Evans. New York, Hill and Wang.

TRAZEGNIES, Fernando de. "Discurso por el sesquicentenario de la inmigración china". In: *Derecho PUCP*, [S.l.], n. 52, p. 1011-1028, dec. 1999. Recuperado de:

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/derechopucp/article/view/6456/6516>. (Sitio consultado el 14 de junio de 2019).

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. "La migración francesa al Perú: la familia Courret." In: *Coordenadas*, Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional de Río Cuarto (CIH-UNRC), 2019, *Coordenadas Revista de historia local y regional*. Dossier preparado por Óscar Álvarez Gila y Chiara Pagnotta *Migrantes, colonos y exiliados en el espacio Atlántico, siglos XIX-XX*, 6 (2), pp.144-158.

NOTAS FINALES

1. En París, los Courret llegan a tener al menos tres estudios. El primero en el 19 de la rue Cité du Retiro (1891-1894). Para 1896, se encuentra ya en el 10 del boulevard Montmartre, en los altos del Museo Grévin. En 1900 se muda al 56 de la calle Legendre. Tauzin-Castellanos descubrió recientemente que Eugène vivió en el 44 de la avenue de Verdún en Bois Colombes, en la región parisina (TAUZIN-CASTELLANOS, 2019). Achille regresó a París en 1871, un par de décadas antes de que hiciera lo propio su hermano.
2. i “Fait divers de partout”. In: *La Croix*. Año 28. Núm. 7393, 7 de mayo de 1907 [p. 6]
3. “En este caso, el vencedor se coloca, a través de las imágenes, por encima del vencido. El derrotado, a ras del suelo, nos hace partícipes de su propia tragedia.” Babilonia Fernández Baca, Renzo. *La guerra de nuestra memoria: Crónica ilustrada de la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos – Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009 [p. 37].
4. Quiroz no indica que el nombre del estudio pero su anécdota ilustra ejemplarmente sobre la necesidad en torno a la fotografía, tal vez ante la inminencia de una súbita muerte (BABILONIA, 2009: pp. 39-40).
5. VILLEGAS, Fernando y TORRES, José Enrique. “Imágenes trasgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920”, In: *Illapa*, N°2, diciembre, 2005. [pp. 39-56]. Así mismo, el “pictorialismo”, es decir la intervención artística de un pintor sobre una fotografía, que se fortalece ante la práctica de amateurs hacia el final del siglo procura entregarle al trabajo fotográfico la autenticidad, originalidad y unicidad, estatutos del arte a los que el carácter mecánico de la fotografía, al menos en esta primera época, le impide acceder. (ver: PFLIEGER, Sylvie y SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le marché des tirages photographiques*. Paris, La Documentation Française, 1994.)
6. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
7. JACOBSEN, Nils y DOMÍNGUEZ, Nicanor. *Juan Bustamante y los límites del liberalismo en el Altiplano: La rebelión de Huancané (1866-1868)*. Lima, Asociación Servicios Educativos Rurales, 2011. [p. 111]. Los autores reproducen como Anexo 7 el manifiesto citado en VÁSQUEZ, Emilio. *La rebelión de Juan Bustamante*. Lima, Librería Editorial J. Mejía Baca, 1976 [pp. 164-168]. Incluyen en corchetes las añadiduras de Vásquez.
8. En España o Francia eran populares este tipo de representaciones gráficas, pero también en la literatura costumbrista. En Perú, el antecedente más célebre lo encarna el mulato Pancho Fierro.
9. Una hermosa selección de imágenes se puede encontrar en Derpich, Wilma. *El otro lado azul*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999.

RESÚMENES

La familia Courret se dedicó al comercio entre Francia y Sudamérica, sin embargo, luego de instalarse en Perú, fueron los hermanos Eugène y Achille, y sus sucesores, los Dubreuil, quienes orientaron los negocios hacia la fotografía consiguiendo desarrollar uno de los más importantes y longevos (1863-1935) imperios fotográficos del continente que ha contribuido inmensamente a la conformación de la memoria gráfica del Perú republicano. Gran parte de este patrimonio está constituido por los retratos de la mayoría de la naciente burguesía local, así como de los migrantes que atrajo la prosperidad producto de la explotación guanera. Muchos franceses, italianos, ingleses, chinos o chilenos posaron en el Estudio Courret.

La famille Courret s'est d'abord consacré au commerce entre la France et l'Amérique du Sud. Une fois installés au Pérou, les frères Eugène et Achille et leurs successeurs Dubreuil ont orienté leurs affaires vers la photographie en développant l'un des empires photographiques les plus importants et durables (1863-1935) du continent qui a énormément contribué à conforter la mémoire visuelle du Pérou républicain. Une grande partie de ce patrimoine est constituée de portraits de la bourgeoisie locale émergente, ainsi que des migrants qui sont devenus très fortunés grâce à l'exploitation du guano, des mines et du chemin de fer, entre autres activités. De nombreux Français, des Italiens, des Anglais, des Chinois et des Chiliens ont posé dans les studios Courret. L'histoire de cette famille est une source importante pour la compréhension des dynamiques migratoires des français en Amérique latine pendant le XIXe siècle. D'autre part, l'analyse de sa vaste œuvre photographique permet de reconstruire des événements historiques déterminants et, en même temps, permet de repérer les représentations que les Péruviens ont cherché à construire d'eux-mêmes en tenant compte de la complexité de la diversité ethnique qui caractérise le pays sud-américain encore de nos jours.

ÍNDICE

Mots-clés: Pérou, Eugène Courret, histoire de la photographie, immigration française

Palabras claves: Perú, Eugène Courret, historia de la fotografía, migración francesa

AUTOR

CARLOS ESTELA-VILELA

Université Bordeaux Montaigne

Grupo EMILA-Écritures migrantes latino-américains