

Annemarie Heinrich: en busca del gesto fuerte femenino

Eva L. Stilman¹

El presente trabajo constituye una aproximación a la obra fotográfica de Annemarie Heinrich, cuya labor como retratista de estrellas de radio y televisión es bien conocida por sus colaboraciones en revistas como *Sintonía*, *Antena* y *Radiolandia*, entre otras. En sintonía con la potencia de aquellas famosas imágenes, en su obra existen otros grupos de fotografías de mujeres que serán analizados a continuación.

El escenario político, social y cultural argentino tiene actualmente a la(s) cuestión(es) de género(s) en el centro del debate público. Por ello es preciso reconocer el riesgo de ver en la obra de Heinrich algo que quizás es puesto allí desde la mirada del presente. No obstante, el sentido de las fotografías se construye siempre en ese diálogo que establecen la fotografía como documento del pasado y la mirada que interpreta desde el presente.

En este sentido, se abordará desde una mirada sociológica un corpus de fotografías tomadas entre las décadas del treinta y del sesenta, que presentan instantes que punzan al habitus del cuerpo femenino como cuerpo débil, culposo y sumiso; mediante lo que puede denominarse *gesto fuerte* que, capturado en el cuerpo de las mujeres, resulta contrahegemónico de los discursos de saber-poder de la época.

Breve reseña biográfica de Annemarie Heinrich (1912-2005)

Annemarie Heinrich nació en Alemania en 1912, migró a la Argentina con su familia en 1926, instalándose por un tiempo en Entre Ríos, lugar en donde Annemarie entró por primera vez en contacto con la fotografía a través de un tío fotógrafo. Al año siguiente se mudaron a Buenos Aires y ya en 1929 instaló su primer estudio fotográfico en Villa Ballester.

A mediados de los años treinta, Heinrich ya era reconocida como fotógrafa de artistas y de moda. Trabajó y colaboró en revistas como *Mundo Social*, *La Novela Semanal*, *El Hogar*, *Radiolandia*, *Antena*, *Cinegraf* y *Sintonía*. A partir de 1934 comenzó a realizar diversos viajes en los que capturó paisajes, retratos y reflejos.

Annemarie participó de la fundación tanto del Foto Club Argentino en 1936, como del Foto Club Buenos Aires en 1947. En 1952 y durante siete años fue la única mujer que formó parte de “La carpeta de los diez”, la primera clínica fotográfica en Argentina. Asimismo, fue socia fundadora del Consejo Argentino de Fotografía, directiva de la Asociación Argentina de Fotógrafos Profesionales y miembro de la Federación Argentina de Fotografía.

Heinrich se especializó en retratos y desnudos², con un minucioso trabajo sobre las luces y las sombras en los rostros y cuerpos. La extensa obra de Annemarie permite

¹ Licenciada y Profesora en Sociología (FSOC-UBA), Diplomada en Investigación y Conservación Fotográfica Documental (FFyL-UBA)

² Fue transgresora tanto en el momento histórico que realizó las capturas como en los contextos de circulación de las mismas. En 1991, Annemarie exhibió en la vidriera de su estudio, sito en Callao 1475, en el “pacato” barrio de Recoleta, una fotografía de un desnudo de Niní Gambier realizado en 1946 y fue denunciada ante la Justicia como “exhibición obscena”.

comprender al cuerpo como un espacio simbólico, en donde la fotografía experimenta con las huellas y los sentidos que esos cuerpos y esa mirada fijan cuando se abre el obturador.

El retrato fotográfico

Desde sus orígenes, la fotografía desplazó a otras formas de representación como la pintura o los fisionotrazos, para convertirse en el formato dominante en la elaboración de retratos. El nivel de detalle y la impactante ilusión de realismo provistos por el objeto fotográfico, sumados a la no menos importante belleza de su empaquetado, le permitió al daguerrotipo convertirse en el medio privilegiado para representar rostros y cuerpos.

Los avances técnicos y la astucia de comerciantes como Disderi, creador de la *Carta de visita* (fotografías en copias de albúmina de un tamaño de 6x9 cm que permitían reducir drásticamente el costo) permitieron que la fotografía se masificara más rápidamente. Posteriormente, el desarrollo de la película fotográfica y la popularización de la cámara *Kodak Brownie*, posibilitó el desarrollo de la fotografía doméstica, escindiendo el momento de toma del proceso de revelado y copiado.

Con el correr de los tiempos, la fotografía se transformó en la principal vía de producción y circulación de retratos. La combinación del desarrollo de la fotografía con el de la imprenta, en especial con la creación del halftone (tecnología que facilitó la inclusión de fotografías en la prensa gráfica), hizo que la fotografía en general y el retrato fotográfico en particular puedan circular en distintos soportes, como diarios y revistas. Asimismo, los Estados incluyeron el retrato de rostros y cuerpos como medios de identificación de personas y herramientas de control social. Por su parte, la ciencia también hizo uso del retrato fotográfico como medio de registro (al que atribuyó objetividad al considerarla producto de una máquina) desde la medicina hasta la etnología, antropología e incluso la criminología. De esta manera, en los más diversos ámbitos el retrato fotográfico se consolidó como medio de representación hegemónico de los cuerpos.

Los retratos más célebres de Heinrich

Los retratos fotográficos más reconocidos de Annemarie son aquellos realizados a grandes figuras de la radio, el cine y la televisión; que pueden caracterizarse como retratos comerciales (teniendo en cuenta que fueron producidos para ser publicados en distintas revistas, muchos de ellos en sus portadas). Se trata de retratos realizados en estudio, por lo que la disposición de la escena y la situación de luz son controladas por la fotógrafa. En estos retratos, rostros y cuerpos aparecen rodeados de oscuridad e iluminados con luces fuertes y duras. De esta forma, las fotografías quedan fijadas con un contraste alto, que permite resaltar la figura y generar un halo de misterio a su alrededor. Estas imágenes, si bien no forman parte del corpus que se analizará en este trabajo, es preciso al menos mencionarlas dada su relevancia en la fotografía argentina.

Las mujeres en estas famosas fotografías aparecen también con ese *gesto fuerte* que se mencionó anteriormente y que se desarrollará más adelante, pero existen dos cuestiones que las diferencian del corpus que se trabajará. Por un lado, las mujeres fotografiadas en este tipo de retratos ya habían conquistado un espacio de reconocimiento en la esfera pública, a partir de su trabajo en medios de comunicación masivos. Por otra parte, estos retratos son más cercanos a la figura de *femme fatal*, característica del cine negro o *noir*, en donde la mujer aparece bella y fuerte, pero además peligrosa: porque es una mujer que, consciente de su objetualización, la utiliza

en su propio beneficio (tramando estrategias, manipulando hombres, generalmente movida por la ambición, etc.).

Los retratos documentales de Annemarie

El corpus de fotografías de Heinrich que se analizarán corresponde a retratos documentales disponibles en el archivo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Al recorrer digitalmente el archivo, en la unidad “Investigaciones personales”, dentro de la sección “Mujeres”, ciertas fotografías aparecen como elementos punzantes. En ellas, diversas mujeres (rurales, urbanas, trabajadoras, artistas, madres) aparecen capturadas con sus cuerpos en contexto. Son retratos con la luz del ambiente en el que se encuentra cada retratada, que en numerosos casos se trata de luz natural.

Las mujeres son retratadas en su contexto, por lo que en este caso es la fotógrafa quien se adapta a las situaciones que proporciona el ambiente. Los cuerpos no aparecen rodeados de oscuridad y resaltados por luces duras, sino situados en sus contextos. Al tratarse de luces más difusas, en estas fotografías hay mayor presencia de medios tonos. En este corpus, las mujeres fotografiadas se destacan por la presencia de ese *gesto fuerte*.

Cuerpo y gesto

El cuerpo es moldeado social e históricamente, por lo que nunca es pura materia sino que se trata siempre de un cuerpo simbólico. En tanto tal, es espacio de deseos y disputas, de subjetividad e identidad, de experiencia del mundo, es un espacio representado y representante, significado y significante, productor de poder y objeto de dominación. Por ello, el cuerpo es siempre un territorio en pugna. Desde la sociología, el cuerpo ha sido un objeto *indirecto* de estudio.

El materialismo histórico proporcionó algunas pistas para pensar al cuerpo, en *La ideología alemana* Karl Marx y Friedrich Engels afirman que no hay conciencia por fuera del ser consciente (Marx y Engels, 1974), es decir, la conciencia está y es ese cuerpo, esa existencia material que nace, crece y perece. De esta forma, no habría solo una conciencia alienada, sino también un cuerpo alienado. Un cuerpo que no es *para sí*, dado que es un cuerpo que es para otros, que es para el goce de otros.

Por otra parte, Pierre Bourdieu propone en distintos trabajos el concepto de *habitus* para referirse a lo social interiorizado como sistema de disposiciones, que funcionan como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones. Los *habitus* se configuran e internalizan de acuerdo a la pertenencia a determinados grupos sociales y a la experiencia propia del sujeto. De esta manera, se trata de disposiciones que no son conscientes pero tampoco son inmutables (Bourdieu, 2007).

Por su parte, en *Vigilar y castigar*, Michel Foucault dio cuenta del cuerpo como objeto de la disciplina, al sostener que las diversas instituciones disciplinarias extienden su verdadero poder a partir del detalle, del control de lo aparentemente mínimo. El control minucioso de los movimientos y gestos, permite no solo ejercer el control sobre el cuerpo sino además y fundamentalmente hacerlo productivo. El control disciplinario del espacio, el tiempo y el cuerpo responde precisamente a la necesidad moderna de la productividad (Foucault, 2006).

En su obra *La sociología del cuerpo*, el sociólogo y antropólogo David Le Breton hace una recopilación de las contribuciones de diversos autores. En lo que refiere a lo gestual, se destaca el concepto de *técnicas corporales* de Marcel Mauss, que refiere a

gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica. Mauss sostiene que los seres humanos en cualquier lugar y época, han hecho de su cuerpo un producto de sus técnicas y de sus representaciones. En las técnicas corporales resulta clave una internalización efectiva, ya que una técnica corporal alcanza su mejor nivel cuando se vuelve una suma de reflejos y se impone desde el comienzo a su actor sin esfuerzo de adaptación o de preparación por su parte. Asimismo, se establecen distintas clasificaciones según sexo, ya que las definiciones sociales de hombre y de mujer implican gestos codificados de diferentes maneras (Le Breton, 2002).

La gestualidad comprende lo que los actores hacen con sus cuerpos cuando se encuentran entre sí, tales como rituales de saludos o de despedidas, maneras de afirmar o negar, movimientos del rostro y del cuerpo que acompañan la emisión del habla, dirección de la mirada, variación de la distancia que separa a los actores, maneras de tocarse o de evitar el contacto, etc. Asimismo, tal como David Efron sostiene en su trabajo, la gestualidad humana es un hecho social y cultural y no una naturaleza congénita o biológica que se le impone a los actores (Le Breton, 2002)

Por último, Mary Douglas afirma que el cuerpo es un símbolo de la sociedad y que el cuerpo humano reproduce en pequeña escala los poderes y los peligros que se atribuyen a la estructura social. De esta manera, el cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza el cuerpo. Además, en el cuerpo se despliegan simbólicamente desafíos sociales y culturales. Entre todas las zonas del cuerpo humano, en la cara se condensan los valores más altos porque en ella se cristaliza el sentimiento de identidad y se establece el reconocimiento del otro. Le Breton afirma que el valor social e individual que distingue al rostro del resto del cuerpo, se relaciona con el sentimiento de que el ser por entero se encuentra allí. Por ello, la infinitesimal diferencia de la cara para el individuo es objeto de una incansable interrogación: espejo, retratos, fotografías, etcétera (Le Breton, 2002).

El registro fotográfico como registro predilecto del cuerpo

La fotografía, tal como se indicó anteriormente, se transformó rápidamente en el medio predilecto de representación visual de los rostros y cuerpos. La imagen fotográfica trasciende en el tiempo al objeto o sujeto representado y su carácter de huella del mismo le otorga un estatus privilegiado como documento del pasado. Eso que hoy es imagen fotográfica, alguna vez estuvo allí frente a la cámara para lograr ser capturado y fijado. Las fotografías que (re)presentan figuras humanas son precisamente registros en material fotosensible de la luz reflejada en esos cuerpos.

Al mismo tiempo, la fotografía detenta una especial ventaja para capturar lo gestual. En el correr de la vida cotidiana, en numerosas ocasiones los gestos son efímeros y se desvanecen velozmente, pudiendo incluso no ser percibidos en el momento que suceden. La fotografía se muestra capaz de capturar lo efímero y evanescente de los gestos dejándolos a disposición, ya sea para conocerlos mediante un análisis exhaustivo o simplemente para percibirlos con la mirada, para saber que alguna vez existieron, que alguna vez estuvieron allí.

Ahora bien, las fotografías no poseen sentidos unívocos, dado que esa dimensión documental convive con una dimensión simbólica. La huella fotográfica es una huella que contiene también el punto de vista recortado por el/la fotógrafo/a y que erige su sentido a partir de la práctica hermenéutica del espectador. En este sentido, resulta oportuno mencionar el concepto de *scanning* de Vilém Flusser, quien sostiene que el significado de una imagen depende de dos intenciones: la que se manifiesta en la estructura de la imagen y la del observador. Asimismo, las imágenes técnicas no significan el mundo sino textos, ya que la imaginación que las produce es precisamente

la capacidad de recodificar en imágenes conceptos sacados de textos (Flusser en Indij y Silva, 2017).

De esta forma, por un lado las fotografías de Heinrich documentan que ese *gesto fuerte* estuvo allí, en el cuerpo de esas mujeres y que Annemarie logró capturar y dejó a disposición para las próximas generaciones. Por otro lado, ese *gesto fuerte* que aparece como expresión en la mujer es también un concepto, un texto hecho imagen, que expresa la ruptura del habitus del cuerpo de la mujer como cuerpo débil.

Cuerpo y género

Los cuerpos son espacios simbólicos que son diferenciados por la codificación binaria hombre-mujer en el marco de una héteronormatividad. En esta codificación se establecen una serie de normas de género que rigen los modos de ser y actuar correspondientes a cada uno de ellos.

Al respecto, Le Breton recuerda el relativismo cultural del estatus de los sexos, en tanto los atributos que se le asignan a cada uno de ellos no están basados en inclinaciones naturales propias de cada sexo, sino que tienen un origen cultural y social. Le Breton sostiene entonces que la condición del hombre y de la mujer no está inscrita en su estado corporal, sino que está socialmente construida. En este sentido, afirma que es la educación la que transforma a los niños en actores según la imagen de la mujer y el hombre vigentes en una sociedad determinada. De esta forma, en sociedades como la nuestra, al varón se lo educa para soportar el dolor, en relación con una imagen de virilidad, de la fuerza del carácter. Así, la familia lucha por moldearlo en contra de sus inclinaciones hacia la emotividad, debiendo el niño asimilar las características que se suponen específicas del hombre. Del mismo modo, Le Breton sostiene que se toleran con facilidad e incluso se alientan, las manifestaciones de sensibilidad en las niñas. De esta forma, las lágrimas y los quejidos se admiten menos en el varón que en la niña, a la que se considera más blanda (Le Breton, 2002). En sintonía, E.-G. Belotti sostiene que los moldes distintivos de los sexos preparan un rol futuro para el hombre y la mujer, que depende de los estereotipos de lo masculino y lo femenino. La interpretación que lo social hace de la diferencia entre sexos es la que orienta las maneras de criar y de educar al niño de acuerdo con el rol estereotipado que se espera de él. Por ello es posible afirmar que las cualidades morales y físicas atribuidas al hombre o a la mujer no son atributos del cuerpo, sino que pertenecen a la significación social que se les da y a las normas de comportamiento que esto implica (Le Breton, 2002)

Por otra parte el movimiento feminista, permitió visibilizar desigualdades sociales y estereotipos discursivos y actitudinales, sobre prácticas sociales que convierten a la mujer en un ser cultural que hace su representación ante el hombre y que está subordinada a él (Le Breton: 2002)

Los estereotipos de género son normativos, implican no solamente un sistema de expectativas que define los modelos deseables y esperables según el género, sino que además funcionan como modelos de lo posible, lo que se debe hacer para no ser categorizado como *anormal* y la consecuente marginación que le corresponde a dicha categorización. Al pensar el alcance de los estereotipos de género, resulta oportuno el concepto propuesto por Judith Butler de *performatividad*, que refiere a una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. Al respecto, Butler afirma que la postura de que el género es performativo intenta poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género (Butler, 2017)

De esta forma, los estereotipos de género son además performativos y funcionan así como profecías autocumplidas. Las normas de género son internalizadas y no sólo funcionan de manera prescriptiva, sino que además contribuyen a la existencia misma de aquello que anticipan. De esta forma, se naturalizan disposiciones sociales internalizadas que son codificadas como expresiones de tendencias biológicas.

Los estereotipos no son meros mecanismos de diferenciación social, sino que además establecen jerarquías entre esas categorías, en donde se consolida la dominación masculina. Es precisamente esa jerarquía, esa relación de dominación, la que define las características y roles que corresponden a cada categoría. Los estereotipos de género se construyen a partir del binarismo hombre-mujer (cuya orientación sexual se presupone heterosexual) y cuya asignación de roles y características de cada categoría responden a la dominación masculina.

En esta categorización al hombre, a grandes rasgos, le corresponde el espacio público (de poder), es el llamado sexo fuerte, activo, racional pero a la vez impulsivo, decidido, sostén del hogar y sus colores pertenecen a la gama fría (celeste, azul), es autoridad y quien toma las decisiones importantes. A la mujer, también a grosso modo, le corresponde la esfera privada (único lugar donde le es permitido ser ama, aunque el espacio para las decisiones no existe o es compartido), es definida como el sexo débil, pasiva, emocional, inestable, dubitativa, le corresponden las tareas de cuidado y sus colores pertenecen a la gama cálida (rosa, rojo).

A estos estereotipos le corresponden también formas hegemónicas de expresión de género, es decir, normativas sobre cómo verse, mostrarse, moverse. El hombre y la mujer deben diferenciarse a través del tono de voz, el andar, la gestualidad, los movimientos, del uso de cierta vestimenta y accesorios, etc. No basta con ser sino que además hay que parecer, la apariencia debe brindar una imagen que refleje una correcta adecuación a los mandatos de género.

De esta forma se establecen patrones gestuales de la masculinidad y la feminidad. Las formas de expresar sensaciones y sentimientos también se codifican según estos cánones establecidos para lo femenino y lo masculino respectivamente. Al hombre le corresponde la seriedad, parquedad, dureza, nula o restringida expresión de emociones, tolerancia al dolor (físico y emocional), dominio sobre su cuerpo, experimentación y exhibición de su fuerza física, contacto físico mediante golpes, formas de sentarse ocupando mucho espacio alrededor, etc. A la mujer le corresponde una expresión sonriente, amable, suave, afable, servicial, elevada o desmedida expresión de sus emociones, poca o nula experimentación y demostración de la fuerza física, contacto físico mediante caricias o movimientos suaves, formas de sentarse con las piernas cruzadas, etc.

En suma, el cuerpo es un espacio simbólico que se configura socialmente, en donde las normas y estereotipos de género basados en el binarismo hombre-mujer adjudican formas de ser, pensar y hacer, que establecen no solo un sistema de expectativas sino también un orden jerárquico entre géneros y un horizonte de posibilidades según el rol asignado a cada género.

El busca del *gesto fuerte* femenino

El conjunto de imágenes fotográficas analizadas en este trabajo, como se indicó anteriormente, son retratos documentales. Dichas fotografías son monocromáticas (blanco y negro), lo que hace centrar la mirada en la distribución de la luz (ya que no es necesario procesar la información de la distribución del color, sencillamente porque tal información está ausente) así como también le otorga protagonismo a las formas y las

texturas. El objetivo está dirigido a los cuerpos y rostros de esas mujeres, quienes constituyen claramente el centro de la escena. Los encuadres son en su mayoría planos medios y algunos primeros planos largos y planos enteros. Los planos medios permiten por un lado, establecer cierta cercanía que posibilita ver detalles expresivos en los cuerpos retratados y, al mismo tiempo, dejan espacio disponible para que queden registrados elementos del ambiente, si se combinan con la utilización de un diafragma lo suficientemente cerrado para extender la profundidad de campo más allá del plano de enfoque del sujeto. La utilización de una elevada profundidad de campo, suele ser una característica del género documental, precisamente para poder registrar mayor información y detalle de la escena. De esta manera, en las fotografías documentales de Annemarie aparecen las distintas mujeres y sus distintos contextos. Son cuerpos situados: la trabajadora en un ambiente rural y árido, la modelo en un hotel de categoría, la empleada doméstica en el lavadero, etc.

El *gesto fuerte* presente en las fotografías de Heinrich expresa su potencia fundamentalmente en la mirada de las retratadas, que no se dirige directamente a la cámara sino que va hacia el fuera de cuadro. En este sentido, no parecen miradas que responden a estar viendo algo, sino a estar sintiendo y/o pensando algo. La mirada de esas mujeres y ese *gesto fuerte* que enuncian parecen estar en relación a algo interior. Esa mirada está sostenida además por la postura, en la que los músculos emanan una ligera tensión que da anclaje a ese *gesto fuerte*.

Por otra parte, ese *gesto fuerte*, es expresión de una fortaleza femenina que no necesita de lo masculino para mostrarse fuerte, es decir, no necesita masculinizarse para exhibir su potencia. Asimismo, el hecho de que ese *gesto fuerte* esté presente en mujeres muy distintas (trabajadoras rurales, trabajadoras domésticas, actrices, artistas, científicas, modelos, etc.) y de contextos sociales diversos (ámbito rural, calles urbanas, laboratorio, lavadero, oficina, etc.), da cuenta de una mirada que enfoca en primer plano al género femenino. Ese *gesto fuerte* Heinrich lo espera, lo encuentra y lo captura, tanto en mujeres desconocidas como en su propia hija, desde la aridez rural hasta el hotel lujoso.

Annemarie captura ese *gesto fuerte* como se captura un relámpago: es necesario estar alerta y esperar que irrumpa. El *gesto fuerte* es un momento esperado, pero no forzado. Heinrich espera que se gesticione el gesto y emerja esa fortaleza sin forzar. Tal espera resulta clave porque de lo contrario sería pose, mueca, mera tensión, sería incluso violentar. Un *gesto fuerte* que es mera pose sería encubrir el habitus de dominación masculina en lugar de punzarlo. Las fotografías de Annemarie fisuran el habitus del cuerpo sumiso, cazando el gesto disruptivo. A su vez, el *gesto fuerte* es capturado por una mirada que también es femenina y que precisamente nos deja su huella a través de eso que registra.

Tal como se afirmó en párrafos anteriores, más allá de las características personales de cada individuo, la gestualidad es sobre todo un producto social, es decir, no es una expresividad regida por la naturaleza sino que se construye socialmente. Los gestos funcionan además como índices o indicadores de lo femenino y lo masculino, forman parte de lo que se define como expresión de género.

En el contexto de dominación masculina mencionado, que implica una imposición de estereotipos de lo femenino y lo masculino (con su correspondiente asignación de roles definidos para cada uno) las fotografías de Annemarie cobran un sentido y relevancia particulares. El *gesto fuerte* se manifiesta en el cuerpo de esas mujeres, en su postura, en la mirada, en el rostro que le otorga identidad a ese cuerpo, en cierta tensión muscular, en la mandíbula, en la frente elevada, etc. Ese *gesto fuerte* allí, en el cuerpo de la mujer, adquiere un significado disruptivo, porque funciona como gesto herético que irrumpe y fisura el habitus del cuerpo femenino como cuerpo débil. La gestualidad hegemónica

que corresponde al estereotipo de mujer sumisa, sonriente, servil, culposa, se ve interrumpida en las capturas de Heinrich.

Ese *gesto fuerte* en el cuerpo de la mujer es el producto de la paciente espera de Annemarie, porque cuando se analizan otros disparos de cada serie, puede notarse que ese *gesto fuerte* no está siempre allí, sino que es un instante efímero que es atrapado por el lente de Heinrich. En el caso del retrato, el llamado *instante decisivo* implica la espera paciente y acechante que busca capturar la expresión humana que se decide solemnizar, haciéndola trascender en el tiempo al apretar el disparador. En las fotografías de Heinrich que aquí se analizan, el instante decisivo no se trata principalmente del equilibrio perfecto de las líneas y formas, sino del emerger de esa expresión en esas mujeres que tensa o fisura fugazmente la hegemonía de los mandatos de género. Es también una espera y una decisión porque esa expresión no está presente desde el principio, sino que se trata de una irrupción que se manifiesta como una aparición fugaz que logra ser efectivamente capturada por Annemarie.

En este sentido, cabe remarcar que estas fotografías son el producto de la *decisión* de la fotógrafa de fijar, y por ello hacer perdurar en el tiempo, a *ese* gesto. Una fotografía *es*, existe, porque es el producto de una serie de elecciones entre otras tantas posibles. Qué se mira es una decisión. Cómo se mira eso que se mira también es una decisión. El punto de vista es un posicionamiento, así como el momento del disparo es una elección. De esta forma, cuándo y dónde, quién y cómo, son decisiones de la fotógrafa. Annemarie pone en imágenes técnicas ese texto herético que fisura la hegemonía de los estereotipos de género porque *decide* retratar a esas mujeres en sus contextos y *decide* disparar cuando ese *gesto fuerte* emerge en cada una de esas mujeres, en sus cuerpos y rostros, exhibiendo una fortaleza y una potencia que resquebraja la figura del cuerpo femenino como cuerpo débil. Heinrich decide que sea *ese* gesto y no otros el que quede capturado en la fotografía, haciendo que ese gesto trascienda incluso a la existencia del cuerpo que lo emana y por cierto también del que lo registra, porque esa fotografía sobrevivirá tanto a la retratada como a la fotógrafa. Annemarie deja fijada su mirada y ese *gesto fuerte* a disposición de las generaciones futuras. En este sentido, la fotografía se presenta como registro que permite, tal como afirma Dorothea Lange, documentar la existencia simultánea del pasado, el presente y el presagio del futuro (Lange en Indij: 2017). Heinrich documenta la fuerza femenina que se hace presente en el *gesto fuerte* de cada una de esas mujeres y que seguirá emergiendo en las distintas generaciones de mujeres.

Durante muchos años la ideología de la domesticidad fue hegemónica (de hecho, sigue teniendo vigencia en varios sectores de la sociedad argentina actual), ideología que maternaliza a las mujeres haciendo que la identidad femenina se consagre como tal a partir del ejercicio de la maternidad. De esta manera, el ámbito doméstico se convierte en su espacio de realización en oposición o al menos en tensión con cualquier actividad que se desarrolle en el espacio público (trabajo asalariado, estudios superiores, política, gremialismo, etc.). Si se entienden como relaciones sociales institucionalizadas, las leyes de una sociedad permiten conocerla a través de su análisis. A fin de dimensionar el valor de la mirada de Heinrich registrada en estas fotografías, basta hacer referencia a dos dimensiones legales de la mujer en la historia argentina: derechos civiles y derechos políticos. Es preciso recordar al respecto que la dominación masculina contaba con el andamiaje legal del código civil argentino, a modo de ejemplo: la mujer casada necesitaba de la autorización del marido para ejercer su profesión, disponer de sus bienes y salario. El código civil fue modificado recién en 1926, ampliando en parte los derechos civiles de la mujer. Asimismo, los derechos políticos de la mujer a participar en la elección de sus representantes le fue negada hasta 1947, cuando se logró

finalmente la sanción de la ley del voto femenino, pudiendo votar por primera vez en las elecciones de 1951. Más allá de los datos históricos, lo que resulta central identificar es que los mandatos de género presentaban a la mujer como un sujeto a tutelar, un cuerpo heterónimo.

A su vez, las mencionadas conquistas de ampliación de derechos civiles y políticos de la mujer son el producto del trabajo que llevó adelante el movimiento de mujeres, con sus organizaciones y sus referentes. Ellas permiten enmarcar al *gesto fuerte* de las fotografías de Heinrich como potencia presente en el cuerpo de las mujeres, como gesto potencialmente contrahegemónico.

A modo de cierre, el valor que poseen esas capturas y la propia carrera de Annemarie en su contexto histórico, pueden dimensionarse también con una pequeña anécdota. En 1953, cuando Heinrich ya era reconocida como una fotógrafa prestigiosa y la única mujer que integraba “La carpeta de los diez”, el “elogio” a su obra *Savia* fue: “magnífica elaboración (...) innegablemente puede llegar a ser la expresión artística de un hombre” (Villaro, 2015)

Bibliografía consultada

- Aumont, Jacques 2013 (1990) *La imagen* (Buenos Aires: Paidós)
- Barthes, Roland 2014 (1980) *La cámara lúcida* (Buenos Aires: Paidós)
- Bauret, Gabriel 1999 (1992) *De la fotografía* (Buenos Aires: La Marca)
- Butler, Judith 2017 (1990) *El género en disputa* (Buenos Aires: Paidós)
- Bourdieu, Pierre 2007 (1980) *El sentido práctico* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores)
- --- 2000 (1998) *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama)
- Flusser, Vilem 2017 “La imagen” en Indij, Guido y Silva, Ana (comps.) 2017 *Clic! Fotografía y percepción* (Buenos Aires: La Marca)
- Freeman, Michael 2009 (2007) *El ojo del fotógrafo* (Barcelona: Blume)
- Freund, Gisèle 2014 (1974) *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili)
- Foucault, Michel 2006 (1975) *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores)
- Gramsci, Antonio 2009 *Antología* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores).
- Indij, Guido y Silva, Ana (comps.) 2017 *Clic! Fotografía y Sociedad* (Buenos Aires: La Marca)
- ---- 2017 *Clic! Fotografía y Percepción*, (Buenos Aires: La Marca)
- ---- 2017 *Clic! Fotografía y Estética* (Buenos Aires: La Marca)
- Joly, Martine 2012 (1994) *La imagen fija* (Buenos Aires: La marca editores)

- Lange, Dorothea 2017 “La fotografía documental” en Indij, Guido y Silva, Ana (comps.) 2017 *Clic! Fotografía y Sociedad* (Buenos Aires: La Marca)
- Le Breton, David 2002 (1992) *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión)
- Marx, Karl y Engels, Friedrich 1974 (1968) *La ideología alemana* (Barcelona: Grijalbo)
- Villaro, Julia 2015 “La intimidad de una mirada”, *Clarín* 09/04/2015

Archivos digitales consultados:

- Archivo digital de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), disponible en: <http://untref.edu.ar/icaatom/>
- Archivo digital del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/objeto/fotografia>