

## Annemarie Heinrich, retratista

Por Paola Cortes-Rocca

*Texto leído durante la presentación del libro “Annemarie Heinrich. Intenciones secretas”, realizada en MALBA el jueves 11 de junio de 2015.*

Annemarie Heinrich abre su propio y modesto estudio en 1930 y se vuelve fotógrafa profesional. Se vuelve, entre otras cosas, retratista del *star system* local. Productora de un tipo particular de imágenes, el retrato de figuras públicas que son una herramienta central para la industria cultural porque inventan la figura del autor donde sólo habría objetos, novelas, libretos, partituras. La cámara de Heinrich habla de ese encuentro entre un rostro, una gestualidad y la construcción de ese artefacto que es el actor, la escultora, la bailarina o el músico.

Sus retratos eran además fotografías que tenían un itinerario múltiple: devenían otra cosa, un dibujo en colores que se deformaba y multiplicaba en revistas y carteles, un instrumento de promoción que circulaba, con el sello del estudio, en las oficinas de productores y agentes, o una pieza coleccionable, en las manos de los admiradores que la recibían firmada. Hay una foto de la espectacular Dolores del Río, el pelo recogido, las cejas perfectas, las luces y las sombras subrayando la escultura de sus pómulos, el misterio de su escote. Al dorso aparece el sello del estudio de Heinrich y al pie, está la dedicatoria a la “espléndida fotógrafa Annemarie Heinrich” y la firma de la diva. La foto sintetiza la complejidad de este tipo de imagen que es el retrato de personalidades públicas: entre su ser para la duplicación y la pieza única, entre la captura de la distinción de la diva y los lugares definidos siempre de antemano por el mercado cultural. Habla, también, de otros lazos tan intensos como invisibles entre el cuerpo –de la retratada y de la fotógrafa– y la firma –de la retratada y de la fotógrafa–. O, dicho de otro modo, la imagen señala las condiciones que la hacen posible como imagen y que se dejan leer como un sello en el reverso de la estampa o como una rúbrica en los márgenes de los esplendores del espectáculo.

Al igual que otros retratistas contemporáneos, como Cecil Beaton, Irving Penn o Richard Avedon, la espléndida Heinrich aprendió a poner en suspenso estas diferentes modalidades que articularían visión, contexto, lectura, es decir, un género como el retrato público o privado. Todo el que posa para su cámara deviene parte de un cuadro que trabaja con la sintaxis compositiva de las vanguardias que inauguraron el siglo XX y los elementos de la sofisticación y el *glamour* de la industria cultural. Al recorrer los retratos de Heinrich no se advierte una diferencia radical entre las fotos de sus hijos, conocidas y clientas particulares y las imágenes de intelectuales, divas y personalidades del mundo del teatro y la danza. Quien entra al estudio, se vuelve un ícono, engalanado por el retoque minucioso que espesa las pestañas o ajusta las siluetas. Annemarie Heinrich hace del procedimiento constructivo de Cartier-Bresson, la captación del momento preciso, un núcleo de su estilo como retratista. El momento preciso es, en ella, el gesto preciso, la expresión exacta que funciona como condensación metonímica, un rasgo de estilo que actúe como emblema visual del personaje, la mirada arrabalera de Tita Merello, la pose exuberante de Tilda Thamar, el flequillo de Berta Singerman.

No hay foto de entrecasa, ni figuración naturalista. Todas son estampas espléndidas: espléndido es Antonio Truyol, el primer bailarín del teatro Colón; espléndida la cara masculina de Carmen Amaya y su tocado de flores. Absolutamente espléndido es, también, el retrato escultórico de la vendedora de sombreros, una de las primeras clientas de Heinrich.

# MALBA

La imagen de su hija Alicia tomada en 1948 es un ejemplo contundente de que el ojo de Heinrich no cede al espontaneísmo, o al registro casero o casual, ni siquiera en el espacio del retrato familiar. Aquí, el elaborado fondo –una puntilla colgada de manera desigual– remarca el cuerpo de una niña. La solera blanca con detalles de flores juega con el fondo y subraya la piel que queda al descubierto y el rostro angelical, levemente inclinado. Con posado descuido infantil o con artificiosa coquetería venida del mundo de los grandes, un bretel cae de costado, dejando al descubierto la línea de un hombro que, de todos modos, quedaría expuesto. Es otro retrato espléndido de una chica que será testigo y heredera de la consolidación de la fotografía como oficio y de la definición de un estilo para ejercerlo.

Hay una fotografía de Gilda Lousek tomada por Heinrich en 1953. Esta joven rubia y de ojos claros condensó el modelo de la chica “al natural”, con una belleza sencilla y de barrio que proponía la identificación en lugar de la distancia. Heinrich la captura así, casi sin maquillaje ni adornos, el pelo suelto, la mirada relajada y dirigida hacia delante. Gilda contiene la respiración y exhibe una mano con la palma abierta que, en la economía de la imagen, vale tanto como el rostro. Gilda no saluda, ni le dice al espectador que espere o se detenga; su mano no está suspendida en el aire sino apoyada en un vidrio que media entre ella y la fotógrafa, entre ella entonces y nosotros que la miramos ahora. El contrapunto sintetiza el lugar de la mano en la fotografía de Heinrich: es un elemento casi tan expresivo como la cara, dice tanto como un gesto preciso o una pose perfecta. O dice más: las yemas achatadas de Gilda delatan el vidrio: sin la mano no advertiríamos que está ahí. La mano, entonces, habla, sobre todo, de esa mirada fotográfica que con insistencia practicó Edward Weston: una mirada que no es directa, ni pictórica ni cinematográfica, la mirada que solo nos ofrece el ojo de medusa de la cámara. El ojo de Heinrich, adiestrado por la industria y la experimentación estética de posguerra, será el encargado de encontrar en una mano la expresividad que pasamos por alto, la elocuencia que habitualmente le atribuimos solo al rostro.

Es justamente por eso que todas las llamadas imágenes de manos también pueden leerse como si fueran retratos. Es por eso también que creo que el retrato es más que un género en Heinrich, es algo así como la forma de la fotografía) Pero volviendo a la mano es un fragmento anodino y, sin embargo, sintetiza el imaginario de identificación e identidad (desde las líneas de la mano en las que los adivinos leen la buena y la mala fortuna hasta las manos con sus huellas dactilares como el punto privilegiado de absoluta individualidad corporal). Entre las muchísimas imágenes de manos de Heinrich, me detengo en otra (además de esta de Gilda).

La otra foto es la de las manos del artista uruguayo Guillermo Facio Hebequer en el féretro.

La imagen fue tomada en 1935 y, junto a ella, Heinrich indica: “Una de mis primeras fotos. Me acompañó mi padre”. Imaginemos la escena. El artista que registró las penurias de la clase obrera y luego sus gestas de resistencia, el que rechazó el lienzo para elegir técnicas de reproducción que le permitieran llegar a ese público que era objeto de su trabajo, el que practicó el realismo y la denuncia social está ahora muerto prematuramente. Tiene apenas 46 años. La joven Annemarie asiste a las exequias, acompañada de Walter Heinrich, su padre. Ella tiene 23 años, una cámara y algunas decisiones que tomar. Puede sacar una foto efectista e impúdica del muerto, puede registrar el ritual de la despedida y el duelo, puede captar el compañerismo, la admiración y el dolor entre los asistentes. Ésta es una de sus primeras fotos, pero ya es fotógrafa. Ya es, en alguna medida, la fotógrafa que va a ser. Entonces elige el detalle que pasaría desapercibido pero que representa de un modo sumamente genuino al artista muerto: toma una foto de sus manos, de esas manos que produjeron litografías y aguafuertes. Son manos delicadas, casi femeninas con unas uñas largas y levemente ennegrecidas. Son las manos de alguien que podría haber sido un pintor de salón, pero lo descartó para convertirse en un trabajador del arte, un grabador que vivió la práctica estética como una forma de activismo político.

# MALBA

Ese detalle del detalle, ese negro de las uñas es, simultáneamente, la oscuridad de lo mórbido y la materialidad del trabajo: los rastros de la carbonilla, los resabios de alguna tintura.

En el velorio de Guillermo Facio Hebequer, Annemarie Heinrich toma su primera foto pero ya es fotógrafa. Corta un fragmento, un aleph que funciona como cifra del retratado. En esa fotografía de 1935, ya está el ojo que caza el detalle que conecta cuerpo y persona, fragmento y relato, pincelada visual y biografía. La joven de 23 años ya es fotógrafa; Heinrich ya es —más allá de cuál sea la imagen que tome— una espléndida retratista.

Las manos son, en la obra de Heinrich, una variante del retrato: fabrican una historia, un pasado, formas de suspenso y misterio; dan a ver algo, un cuerpo, un gesto o un fragmento que coagula el sentido para dejarlo estallar con mayor potencia. O, dicho de otro modo: las manos son, en la producción de una espléndida retratista como Heinrich, una reflexión sobre la fotografía. Ellas exhiben los mecanismos de espectacularización de la imagen, su pulsión metonímica, su vínculo existencial con el mundo del cual brotan. Más que como metáfora de sentidos sublimes —y supuestamente “artísticos”—, las manos de Heinrich son una meditación visual sobre los materiales de la estética fotográfica en general y de la suya en particular.

Para cerrar me gustaría referirme a un tipo especial de retrato.

Me fascina particularmente esa fotografía tan conocida de 1947 que se llama *Autorretrato con hijos*. En los autorretratos, el artista es a la vez, fuente y objeto de la representación, su cuerpo aparece allí para ser capturado por la imagen y también para firmarla con su presencia. Sin embargo, este autorretrato tiene algunas peculiaridades que agregar al género. Aquí Heinrich no posa como una de las mujeres que retrató en su estudio; no se muestra como el cuerpo que está detrás de la escena, organizándola; no identifica para sí un gesto, unas manos o una pose exacta que capture a la gran retratista. Tampoco aparece rodeada de fotografías o sosteniendo la cámara, como alguien que tiene como oficio ser fotógrafa, así como otras son actrices o escultoras. En este autorretrato —y en otro similar que incluye a su hermana Úrsula—, Heinrich ejerce y captura el acto de fotografiar.

Se trata de una escena similar al cuadro en el que Diego Velázquez se pinta a sí mismo, frente al caballete, pintando. En el fondo hay un espejo, cuya función ha sido muy comentada por la crítica de arte: nos permite ver a los reyes, esos personajes que se encuentran fuera del lienzo, virtualmente en nuestro lugar, y que están posando para el pintor y motivando toda la escena. Ese espejo del fondo, explica Foucault, no revela algo oculto o velado, sino que repone aquello que todos los personajes ven y que funciona como condición de la representación y de la escena. En la foto de Heinrich, el espejo no es un detalle en el fondo de la imagen. Es lo más importante porque ésta es, en realidad, la fotografía de un objeto, de una bola espejada que, como un aleph, contiene todo el universo familiar, profesional, doméstico, pictórico.

Si en la pintura de Velázquez los personajes miran hacia afuera del lienzo y el espectador hacia adentro, como si los separara un vidrio, en esta fotografía de Heinrich todos miramos para el mismo lado, todos miramos al espejo. En el cuadro barroco, la mirada del espectador y de los personajes se complementa, hay algo que unos ven y otros no (el pintor ve el lienzo que pinta pero nosotros no, nosotros vemos el cuadro que lo incluye a él pero él no lo ve y no se ve). En la fotografía, el régimen visual de todos coincide: la fotógrafa, los hijos, la cámara y el espectador miran hacia la esfera espejada. No se trata solo de una coincidencia de miradas, sino de una ampliación del campo de visión, de una visualidad sin restos y sin más allá, trabajada solo por las modulaciones del tiempo: ellos vieron, entonces, un espejo que les devolvía su propia imagen; nosotros vemos, ahora, una fotografía de un espejo que los sigue reflejando aunque ya no estén.

# MALBA

El *Autorretrato con hijos* es una de las fotos más espléndidas de Annemarie Heinrich. Hace coincidir el cuerpo de la fotógrafa y la firma, deja aparecer a la mujer que está detrás de toda foto para firmar ésta, superpone el oficio de fotografiar y la vida familiar, el estudio y la casa. Es una imagen sobre los espejos y los hijos, es decir, sobre la sensualidad y la monstruosidad de la reproducción y la reproducibilidad. Es una foto espléndida en su coqueteo con una duplicidad barroca perdida en la época de la de la óptica moderna. Es una estampa en la que ya no nos preguntamos –como frente al lienzo español– si vemos o nos ven, sino cuáles son las pasiones y terrores que despierta esa visión soberana.

Entre el espejo barroco, que muestra ese más allá de la mirada como condición de la imagen, y el espejo esférico moderno, que coincide y se despega temporalmente de la imagen que lo contiene, ocurrió algo, un acontecimiento: una ampliación casi infinita del campo visual. El *Autorretrato con hijos* de Annemarie Heinrich es, en realidad, la imagen de un ojo artificial que miramos mirar, la representación perfecta de ese sueño o de esa pesadilla de la visión total que se llama fotografía.