

Annemarie Heinrich: fotógrafa del cine clásico argentino y agente de modernización cultural

Annemarie Heinrich: Photographer of Classic Argentine Cinema and Agent of Cultural Modernization

María Aimaretti

CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina

m.aimaretti@gmail.com

Resumen:

Este artículo presenta el avance de una investigación en curso sobre la contribución artística y comercial de la fotógrafa alemana nacionalizada argentina Annemarie Heinrich al cine local durante el periodo clásico (1933-1959). El objetivo general de la pesquisa en la que este artículo se enmarca es reconectar su trayectoria profesional con el suelo artístico, social y económico de una industria en plena modernización, restituyendo el devenir complejo y variado de las prácticas, colaboraciones, trama de relaciones, intereses, preocupaciones y compromisos que mantuvo a lo largo de muchos años de forma ininterrumpida.

En este trabajo se presentan las claves contextuales que hicieron a la emergencia del perfil de la fotógrafa y se analizan una serie de contrapuntos que constituyen las facetas de ese perfil. Buscamos comprender el modo en que ese maridaje polifacético fue el creador de un régimen visual transversal a las industrias del espectáculo que funcionó como mediación social y favoreció una retroalimentación dinámica entre distintas series de producción cultural. Sostenemos que Annemarie Heinrich fue una verdadera agente de modernización estética y protagonista sinérgica de la industria cultural, tanto en materia iconográfica, comercial, como humana: dos caracterizaciones que le devuelven el agenciamiento que le corresponde y que no fueron consideradas hasta el momento en nuestras historias del cine.

Abstract:

This article presents the progress of an ongoing investigation into the artistic and commercial contribution of the German nationalized Argentinian photographer Annemarie Heinrich to local cinema during the classic period (1933-1959). The general objective of the research in which this article is included is to reconnect her professional career with the artistic, social and commercial context of an industry in full modernization, restoring the complex and varied evolution of the practices, collaborations, relationships, interests, concerns and commitments that she maintained throughout for many years.

In this text we present the contextual keys that led to the emergence of the photographer's profile and analyzed a series of counterpoints that constitute the facets of that profile. We seek to understand the way in which this multifaceted mix was the creator of a visual regime transversal to the entertainment industries that functioned as social mediation and favored dynamic feedback between different series of cultural production. Our hypothesis is that Annemarie Heinrich was a true agent of aesthetic modernization and a synergistic protagonist of the cultural industry, both in iconographic, commercial, and human matters: two characterizations that give her back the agency that corresponds to her and that were not considered until now in the Argentine cinema history.

Palabras clave: Fotografía; mujeres; cine argentino; historia del cine; historiografía.

Keywords: Photography; Women; Argentine Cinema; History of Cinema; Historiography.

1. Introducción y posicionamiento

Aunque su nombre sea familiar y hayan sido decenas las fotos que se han visto gracias a su mirada, la mirada de Annemarie Heinrich, ello no supone que desde el campo de la historia del cine argentino se haya prestado suficiente atención a las condiciones de posibilidad de ese modo de ver, trabajar, imaginar y escribir con la luz. Esto es: que se haya situado su práctica (su oficio) y sus procedimientos, modelando y siendo modelados por la industria audiovisual entre las décadas del 30 y el 50. ¿Por qué desgajar sus retratos de las claves materiales y contextuales que los hicieron posibles, independizando una trayectoria profesional esforzada y sostenida de la de un negocio que ella misma ayudó a construir iconográfica, comercial e incluso historiográficamente? ¿Qué potencia heurística tiene seguir afirmando de modo acrítico que Heinrich realizó con regularidad las tapas en las revistas del espectáculo con mayor tirada y consumo masivo, cuando no se interroga cómo se dio su inserción transversal en una ecología compleja y abigarrada de medios? Lejos de la problemática figura de la pionera, ¿puede esta fotógrafa nacida en Alemania en 1912, llegada a la Argentina en 1926 y con un oficio constituido en 1930 (cuando apenas contaba 18 años), considerarse una de las agentes de modernización estética de la cultura popular entre 1933 y 1959?

Este trabajo presenta el avance de una investigación en curso sobre la contribución artística y comercial de la fotógrafa Annemarie Heinrich al cine argentino durante el periodo clásico (1933-1959), que apuesta a reconectar su trayectoria con el suelo artístico, social y económico de una industria en plena modernización, restituyendo el devenir complejo y variado de las prácticas, colaboraciones, trama de relaciones, intereses, preocupaciones y compromisos que mantuvo a lo largo de muchos años. En esta oportunidad, en continuidad con una presentación anterior (Aimaretti, 2024) donde asentamos los planteos crítico-historiográficos que guían nuestra pesquisa desde un enfoque no androcéntrico y materialista, y donde propusimos una periodización del trabajo de Heinrich; el objetivo específico es problematizar las claves contextuales que hicieron a la emergencia del perfil de la fotógrafa

y analizar una serie de contrapuntos que constituyen las facetas de ese perfil. Buscamos comprender el modo en que ese maridaje polifacético fue el creador de un régimen visual transversal a las industrias del espectáculo que funcionó como mediación social (Martín-Barbero, 1987), y favoreció una retroalimentación dinámica entre distintas series de producción cultural, e incluso entre un producto central —una película— y sus derivados —postales, afiches despleables, publicidades de moda.

Dialogando con los estudios sobre cine clásico argentino (Di Núbila, 1959; España, 2000, 2000b; Kriger, 2014), nuestra perspectiva de trabajo está dada por la historia cultural (Burke, 1996, 2006), la crítica feminista a la historia del arte (Cordero Reiman y Sáenz, 2001; Mayayo, 2003; Pollock, 2001, 2002, 2013; Gluzman, 2016; Nochlin, 2020) y las epistemologías situadas (Haraway, 1995; Harding, 2012; Despret, 2022), utilizando, asimismo, la sistematización de información proveniente del archivo de documentos en papel que la artista guardó durante toda su carrera y que prácticamente no había sido utilizado con anterioridad de forma metódica y extensa. Esos materiales son la base empírica a partir de la cual es posible ir más allá del resumen biográfico o la anécdota, para reconstruir una trayectoria densa y materialmente situada: dan cuenta del tiempo y la energía, la vida poco mítica o idílica que hacía posibles esas fotos que hipnotizan.

En efecto, el Archivo Heinrich-Sanguinetti¹ es un reservorio vivo de insumos para la historiografía (Devés, 2017; Esteves y Devés, 2018; Aimaretti, 2024). No solo por sus 400.000 negativos en vidrio, acetato y nitrato, diapositivas y

¹ A cargo de Alicia y Ricardo Sanguinetti, hijos de Annemarie, se encuentra en el Estudio Fotográfico Heinrich-Sanguinetti en la Ciudad de Buenos Aires. En ese inmueble, además, vivió durante décadas la propia fotógrafa. Gracias al compromiso económico de la British Library de Londres (2014, 2016), la UNTREF realizó la digitalización de doce mil negativos (entre 6x6 y 35 mm) del periodo 1935-1960, que se complementó con el tratamiento de algunos catálogos y álbumes, y parte de la documentación personal de la fotógrafa. Ver Belej y Hrycyk (2017) y también <https://archivoiac.untref.edu.ar/fondo-de-annemarie-heinrich>. A nuestra llegada al Estudio en noviembre de 2022, aunque el estado de conservación general era bueno, el conjunto de materiales en papel se hallaba disperso y desorganizado en diferentes cajas y en distintos lugares físicos del inmueble, y sin ninguna sistematización. Desde entonces, nos dedicamos a poner en condiciones de consulta de cara a identificar tanto su volumen real, extensión en el tiempo y diversidad de soportes; como a revisar su contenido, pues tampoco se conocía con exactitud de qué trataban cada uno de los documentos guardados. Llevamos relevados más de quince mil.

contactos, que se corresponden a la obra completa de la fotógrafa entre 1930 y 1987 y entre los cuales hay una proporción muy significativa de materiales vinculados a la industria del cine. Tampoco por la conservación física de las tecnologías con las que trabajó, como cámaras, equipos de ampliadoras e insumos para realizar desde la toma al retoque e impresión a gran escala. Allí se resguardan materiales que, junto con las imágenes del día a día del estudio, constituyen un acceso documental privilegiado a una época clave en la historia del espectáculo en Argentina. Los “papeles de Anne” — correspondencia personal, profesional e institucional; postales y tarjetas; facturas y remitos; cuadernos de notas y diarios íntimos; afiches y carpetas de avisos publicitarios; participación guionada en programas radiales y entrevistas; columnas periodísticas escritas por Heinrich; documentos hemerográficos; colección de revistas de moda y biblioteca; carnets profesionales; catálogos de exposición; croquis y dibujos, entre otros— son fuentes que necesitan una lectura convergente y una interpretación relacional con las “imágenes de Anne”. Esos papeles, son un insumo original para seguir pensando y haciendo historia cultural, materialista y no androcéntrica del cine argentino, siempre y cuando se interrumpa la inercia epistémica: esto es, ir al archivo de una fotógrafa, des-centrando “la” fuente canónica. Estos documentos revelan a una trabajadora y artista agenciándose un espacio como agente mediática; y papeles con agenciamiento propio, que permiten reconstruir con mayor complejidad material el itinerario profesional de Heinrich, volver a amarrarlo a sus condiciones de posibilidad y desde ahí entender mejor el funcionamiento del cine del periodo clásico. Situar su vida creativa, y desde allí producir conocimientos situados.

2. Contextos en contexto

Annemarie Heinrich llega desde Alemania a Argentina cuando tiene 14 años: ya ha vivido una guerra, y ha sido testigo de cómo su madre, sus parientas y vecinas desplegaron estrategias de subsistencia variadas, reemplazaron a los varones en diferentes trabajos, ampliaron sus prácticas y espacios de sociabilidad y aprendieron a ser las que tomaban las decisiones. Esa

experiencia transformadora protagonizada por Wilhelmine Weber —“Non”—, su madre², que fue formativa en el carácter y en la mirada sobre el mundo de Annemarie, se articuló con su vivencia del entorno urbano tanto en Berlín como en Buenos Aires, donde vivió su adolescencia y terminó de definir sus gustos y personalidad en un tiempo de aceleradas transformaciones socio-culturales. María Isabel Baldasarre ha señalado que

Para las décadas de 1920 y 1930, ya puede postularse para la sociedad argentina, la existencia de una “nueva mujer” que ocupa, no sin pujas ni conflictos, nuevos roles sociales en la esfera pública por fuera del más reducido ámbito doméstico: un nuevo sitio en el mundo del trabajo y en los claustros intelectuales y académicos a los que se suman las pretensiones de participación activa en la vida política. (2011, p. 29)

En efecto, durante el periodo de entreguerras, con más acceso a educación e información, y flexibilización en las pautas de entrada al mundo del trabajo, comienza un proceso en el que muchas mujeres convirtieron a la fotografía en un canal de profesionalización. En este especialísimo (y oportuno) contexto podemos situar los primeros pasos de la trayectoria de Heinrich quien, sin contar todavía con un manejo del castellano, se volcó al oficio por necesidad económica y deseo de trabajar. Pero pasaría poco tiempo para que ella misma hiciera de la fotografía su vocación creativa.

Andrea Nelson sostiene que dos de los aspectos claves que implica invocar el modelo de la Nueva Mujer (NM) a la hora de pensar la fotografía moderna y la inserción de las profesionales, es que aporta complejidad y ambigüedad a la mirada analítica. Si bien su origen estuvo en EE.UU. y Europa, lo cierto es que se convirtió en un fenómeno global con manifestaciones culturales locales; y, lejos del mito, fue una realidad social dinámica, con componentes vividos e imaginados: retomando a la crítica de arte Abigail Salomon-Godeau, fue un “locus de ansiedades y fantasías”. Es decir,

² A diferencia del padre —cuyo nombre, trayectoria artística y anécdotas aparecen en todas las biografías de catálogos y reseñas—; la memoria sobre Wilhelmine ha estado prácticamente ausente, prevaleciendo una genealogía paterno-filial. Sobre este aspecto véase Aimaretti (2024).

la Nueva Mujer segura de sí misma y cosmopolita era más que una imagen comercializable. Era un símbolo controvertido de liberación de los roles de género tradicionales (...) que encarnaba un ideal de empoderamiento femenino basado en mujeres reales que realizaban cambios revolucionarios. Para muchas de estas “nuevas” mujeres, la cámara se convirtió en una herramienta eficaz para la autodeterminación y, en términos más prácticos, la generación de ingresos (...) representaba, por un lado, una contribuyente económicamente independiente y autosuficiente a la sociedad y, por otro, una amenaza al control de los hombres en el lugar de trabajo y a la negligencia en las definiciones familiares de feminidad y maternidad (...) [pero, si bien] ayudó a romper las construcciones monolíticas del género (...) no aseguró automáticamente la legitimidad o la igualdad³. (Nelson, 2020, pp. 21-22)

Justamente, en línea con Salomon-Godeau, Nelson explica que no es posible afirmar de modo esquemático que todas las fotografías del periodo de entreguerras se identificaron con el ideal de la NM, que lo hicieron del mismo modo y sin resistencias internas y externas. Por el contrario, lo que sucedió fue, más bien, una miríada diversa de experiencias contradictorias de encarnación de un modelo mientras la autonomía y la igualdad seguían siendo elusivas. Por ende: “(...) las vidas de las mujeres eran una mezcla de experiencias emancipadoras y restrictivas que variaban de un país a otro y de una mujer a otra. Subyacente a esta variabilidad había disparidades entre el estatus público y privado de las mujeres, así como entre las realidades imaginadas y vividas” (Nelson, 2020, p. 24).

En efecto, los primeros años de la profesión de Annemarie no fueron fáciles: no solo por la limitación de recursos materiales, sino debido al machismo y el sexismo dominantes. En muchas entrevistas ella recordó que fueron reiteradas las ocasiones en que tuvo que “defenderse por los cuatro costados” aludiendo a las prevenciones que, aun siendo una muchacha pero con un porte y contextura de mujer, debió tener para no sufrir violencia, maltrato,

³ La traducción es nuestra.

acoso o abuso físico; y que tampoco fueron pocas las circunstancias de discriminación que vivió cuando clientes varones de fotografía social se negaron a ser retratados por ella por el simple hecho de ser mujer y, además, joven⁵. No obstante, su extranjería también pudo haber jugado a favor, moderando aquella doble subalternización: en una ciudad tan europeizada, su acento alemán fue, quizás, un salvoconducto para desempeñarse con cierta cuota de autoridad y seguridad personal.

Ahora bien, teniendo en cuenta las potencias y tensiones que acarrearón las transformaciones políticas, socio-culturales y sexo-genéricas ligadas al modelo de la NM, entender el lugar de Anne como fotógrafa en la industria del entretenimiento producido en Buenos Aires, exige ir más allá de dicotomías maniqueas —masculino=dominador/femenino=dominado—; y, más específicamente, requiere re imaginar el campo cinematográfico en los inicios del periodo clásico “como un espacio susceptible de ocupación múltiple” (Pollock, 2002, p. 39). Esa mirada facilita reponer el espesor y multivalencia del perfil de la artista en su contexto, así como también revisar (y ponderar) las aportaciones provenientes del campo fotográfico al fílmico —tarea que Andrea Cuarterolo (2014) viene desplegando hace tiempo—⁶.

En primer lugar, hay que señalar que el inicio de la carrera de Annemarie alrededor de 1930 coincide con un momento de integración fluido entre consumo de masas, sociabilidad e “interpenetración sin precedentes de fuerzas económicas y culturales. La intersección de mercados en crecimiento

⁵ No se olvide que hasta el primer cuarto de siglo XX la posición de las mujeres en materia de derechos civiles y laborales era tremendamente desfavorable. Alejandra Niedermaier señaló que “En el censo de 1914, y bajo el rubro 13 (Bellas Artes), encontramos: 20 fotógrafas argentinas, de los 619 registrados en total y 33 extranjeras de los 1172 censados ([...]) Recién en 1926 se modifica en la Argentina el régimen de capacidad civil de la mujer” (2008, p. 70) que, hasta entonces, era considerada incapaz y dependiente. Recordemos que, justamente, en 1926 llega a la Argentina Annemarie Heinrich.

⁶ Anotemos que, ya en el siglo XXI tres muestras fueron especialmente significativas en Buenos Aires por su volumen y resonancia públicas: “Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo” (2004, Centro Cultural Recoleta), “Annemarie Heinrich. Intenciones secretas” (2015, MALBA), y “Estrategias de la mirada. Annemarie Heinrich, inédita” (2015, MUNTREF). Ver estudios-catálogos en referencias bibliográficas. Durante 2024, en Berlín hubo tres muestras: “Annemarie Heinrich-Fotografien zwischen Deutschland und Argentinien 1933-1987” (Willy-Brandt-Haus); “De Berlín a Buenos Aires: la fotógrafa Annemarie Heinrich y la vida literaria argentina” (Instituto Ibero-Americano), y “Annemarie Heinrich: Berlín - Buenos Aires - Berlín” (Embajada Argentina en Alemania). Recientemente se presentó el estudio-catálogo *Annemarie Heinrich Inkomplett*.

con nuevas lógicas culturales de publicidad comercial, marketing de masas y nuevas formas de merchandising, en el marco del desarrollo del tiempo libre” (Montaldo, 2016, p. 73). Ella aporta al desarrollo de una industria floreciente —el cine sonoro— en el marco de una sociedad de consumo y en medio de un proceso mayor de industrialización por sustitución de importaciones que estaba ampliando el mercado del entretenimiento y haciendo de sus consumidores, ciudadanos culturales (Romero, 2001; Pujol, 2016).

Durante el macro periodo en que estudiamos la trayectoria de Heinrich (1930-1959), y especialmente en los nodos urbanos, el cine tuvo un sitio absolutamente central en la vida cotidiana de amplísimos sectores de la población: era “la” experiencia cultural moderna y cosmopolita donde se articulaban consumo, visualidad, experimentación, imaginación, poder e identidad. Era, en palabras de Vicente Benet, un medio de alta intensidad (en Peirano, 2023), es decir, el medio de entretenimiento hegemónico en una constelación diversa, abigarrada e interconectada de series masivas y de espacios de sociabilidad que formaban una pujante industria del ocio. Precisamente, bajo la noción de marketing del policonsumo Cecilia Gil Mariño (2015) ha explicado la eficaz forma de organización del sector que permitía ordenar el mercado en forma de red de modo tal que la interpelación a los usuarios fuese polivalente —usuarios que son, a la vez, lectores, oyentes, espectadores y participantes. Por otra parte, con esa noción la autora advirtió el grado de penetración y capilaridad cotidiana y continua de las industrias del ocio, todas ellas atravesadas e impulsadas por la publicidad.

Así, cuando el cine sonoro comienza en Argentina en 1933 los públicos contaban con un asentado compromiso afectivo e intelectual con el mundo del espectáculo, y una expertise de uso e interacción fluidos con las series culturales masivas. Si el teatro y el deporte habían provisto a los espectadores de potentes experiencias interactivas, y el mercado discográfico y la radio una “cultura auditiva” (D’Lugo, 2007), el mercado editorial y el teatro popular habían puesto a su alcance una cultura visual de rostros y corporalidades estelares, vectores de deseo e identificación genérica que, incluso, podían

convertirse en presencias cotidianas gracias a posters, publicidades, revistas y fotografías autografiadas. Annemarie se incorporó a esta red de industrias como fotógrafa independiente, contribuyendo cada vez con mayor protagonismo e incidencia a ese entorno de imágenes. De hecho, su labor fue clave para modelar la dimensión icónica de los textos estrellas de artistas del teatro, la radio y sobre todo el cine, con implicancias económicas y comerciales para individuos y compañías —esto es: con impacto en cachets y contratos—. Asimismo, fue tal la relevancia de su trabajo en el medio, que el paso por su estudio se convirtió en estación obligada para la adquisición simbólica de carta de ciudadanía en el mundillo del espectáculo: un signo de pertenencia y de prestigio⁷.

Inicialmente, Heinrich trabajó para cantantes de ópera del Teatro Colón y, en seguida, como su primer estudio se encontraba muy cerca de Radio El Mundo, su director le encargó las fotos para los afiches de cantantes de tango que, luego de conocerla, seguían visitando su espacio. Eso la condujo a que se involucrara con el mercado discográfico y de la prensa de partituras, a fin de que las portadas y afiches de difusión contaran con imágenes suyas. Fue entonces cuando Julio Korn la convocó para trabajar de modo regular en la revista *Radiolandia*, invitación que se replicó en los medios de *Antena* y *Sintonía*⁸ —sin olvidar que inicialmente había trabajado en *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Mundo Social* como fotógrafa social y de modas—. Casi en simultáneo, llegó al cine sonoro en plena emergencia gracias a dos contactos: don Ángel Mentasti, fundador del estudio Argentina Sono Film quien le solicitó ayuda con los negativos de *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y los afiches publicitarios de la compañía. Y Luis Saslavsky, periodista en el diario *La Nación* y hombre vinculado a grupos plásticos e intelectuales, quien la sumó a sus primeros proyectos como productor y director de SIFAL — *Crimen a las tres* (Alberto Zavalía, 1934) y *Escala en la ciudad* (1934) respectivamente—, y le facilitó el contacto con bailarinas, modelos y actrices,

⁷ Según Sara Facio, ella fue la creadora del género de la foto de espectáculo (1987, p. 9). Ver el libro *Annemarie Heinrich. El espectáculo en Argentina 1930-1970*, con fotos de Heinrich, y texto y curaduría de Facio.

⁸ El coloreado a mano de sus famosas portadas le correspondió a Osvaldo Venturi (afichista), y Vitucho (dibujante).

que luego frecuentaron su estudio y llegaron incluso a convertirse en amigas personales, como fue el caso de Niní Gambier.

Considerando los contextos descritos hasta aquí, que fueron los que hicieron posible y condicionaron la emergencia de Heinrich como profesional de la fotografía del mundo del espectáculo en Buenos Aires, en la próxima sección proponemos una figura de lectura para su polifacético perfil.



F1

3. Ciudadana cosmopolita de ojo modernizador

Nutriéndose sin prejuicios de círculos culturales y sociales heterogéneos — del teatro de revistas a la literatura “cult”, de las artes plásticas al tango, de los intelectuales de izquierda a los intérpretes populares—, fue el complejo perfil de trabajadora *y* consumidora, discípula autodidacta *y* docente informal, autora *y* archivista —aspectos que desarrollaremos en el punto 4—, aquello que hizo posible que Annemarie Heinrich fuese una agente de modernización y protagonista sinérgica de la industria cultural, tanto en materia iconográfica, comercial, como humana: dos caracterizaciones que le devuelven el agenciamiento que le corresponde y que no fueron consideradas

hasta el momento en las historias del cine. En sus imágenes se advierte un impulso/pulsión modernizadora por medio de la cual cierto régimen visual del mundo cinematográfico global, se importaba y adquiría figuraciones locales: es decir, se mostraban patrones de calidad global, dotados de un anclaje local. Un fenómeno que Beatriz Sarlo ([1986] 2020) ha llamado modernidad periférica, y Miriam Hansen ([1999] 2023) modernismo vernacular o vernáculo global⁹. Insertas en el mundo del cine y la prensa gráfica popular, esas imágenes contribuyeron a procesar, a mediar la experiencia de la modernidad en curso: fueron una respuesta local a un fenómeno global de carácter cosmopolita y capitalista de cambios en el sensorio, los imaginarios sociales y la experiencia.

En sus creaciones se advierte un proceso de modernización, glamourización, internacionalización y acción cruzada de industrias masivas (mercado publicitario, moda, prensa, radio, disco y cine). Heinrich articula el registro real y el compromiso comercial, con la experimentación de un lenguaje propio, manteniéndose en sintonía tanto con patrones de calidad global-transnacional hollywoodense, como próxima a los planteamientos formales del Movimiento de la Nueva Visión que “se proponía usar la cámara fotográfica para descubrir más que para registrar, creando con ella sensaciones desconcertantes y logrando en las imágenes un extrañamiento de lo real o de lo cotidiano” (Cuarterolo, 2014, p. 226). Tomando distancia del pictorialismo tradicional en pos de una visión estructural de la realidad, Heinrich produce marcas de modernidad en productos masivos a partir de la dislocación del lugar común y la instalación progresiva de una estética que combina el glamour con el extrañamiento, la perfección con cierta distorsión sutil y/o la acentuación de ciertos rasgos del rostro o el cuerpo. Sus imágenes sorprenden, cautivan, capturan el ojo con angulaciones acentuadas, puntos de fuga oblicuos y un exquisito trabajo compositivo dado por contrastes de texturas, luces y sombras.

⁹ Recuperando a ambas para pensar la producción discográfica, radial y fílmica de los años 30 en Argentina, Matew Karush (2013) ha propuesto la categoría de modernismos alternativos: es decir, de mezclas contradictorias donde programas renovadores co-existen con elementos tradicionales/locales.

Es importante no olvidar que el aporte de Annemarie al cine se da — inicialmente— en simultáneo a un momento riquísimo de la fotografía en la Argentina, donde mientras ésta conquista su autonomía —crecen fotoclubes y medios especializados—, los campos de la moda, el arte, el diseño y la publicidad no estaban compartimentados ni reñían entre sí (Zuviría, 2019). Justamente en esa coyuntura donde, además, el negocio publicitario crecía y en el que la foto disputaba con el dibujo su primacía en los diseños; haciendo uso de un dispositivo moderno que funge como instrumento de modernización cultural y de roles de género —delante y detrás de la lente—, Heinrich interviene produciendo fascinación e imaginación. De forma intuitiva, muy tempranamente realizó pruebas ópticas, fue una observadora de la morfología de objetos, rostros, cuerpos, espacios, superficies, volúmenes y movimientos, y trabajó las texturas como abstracciones, acercándose de modo no sistemático al lenguaje de las vanguardias. La experimentación —en la toma, en el laboratorio, el retoque y el positivado—, fue uno de los rasgos constantes en toda su trayectoria, delatando que la fotografía era su profesión —su trabajo y medio de subsistencia—, más también el ámbito donde desplegaba su vitalidad, su curiosidad e inventiva. La acumulación de tiempo, observación y experiencia empírica es lo que le permitió sedimentar ajustes y aproximarse cada vez más a su objetivo de excelencia y, a fuerza de una estricta rutina de trabajo y creatividad, se convirtió muy pronto en un símbolo de la fotografía moderna. De hecho, fue la única mujer en ser incluida en la primera antología de fotografía moderna editada por el crítico de cine, intelectual y fotógrafo Carlos Alberto Pessano en 1939 en el libro *Fotografías argentinas*, donde se reunían 120 obras de autores diversos¹⁰.

Annemarie fue la creadora de un régimen visual difuso, transversal a todas las industrias del espectáculo y de circulación multicanal, que fue de las tapas de revista a los afiches cinematográficos, de las marquesinas de los cines a los escaparates de las tiendas, de publicidades gráficas a programas de mano, de pósteres a postales, de suvenires a dossieres de prensa. Ella dio entidad visual

¹⁰ Pessano conocía bien a Annemarie, dado que había solicitado sus servicios en varias ocasiones para su revista *Cinegraf*.

y portable a un sistema de estrellas en formación, ofreciendo lo que la radio no podía, y lo que la fugacidad del cine no daba: imágenes estables donde aprender a mirar, mirarse y mirar a los otros, soñando y deseando. Imágenes de cualidad háptica que en su misma composición, gracias al juego de los planos, las direcciones y las texturas, despertaban la pulsión por tocar y manipular aquello que estaba siendo contemplado, convirtiéndose en una verdadera superficie (soporte) de contacto y encuentro entre estrellas y públicos. Las imágenes de Annemarie produjeron otra relación con las estrellas: más íntima y fascinante.



F2

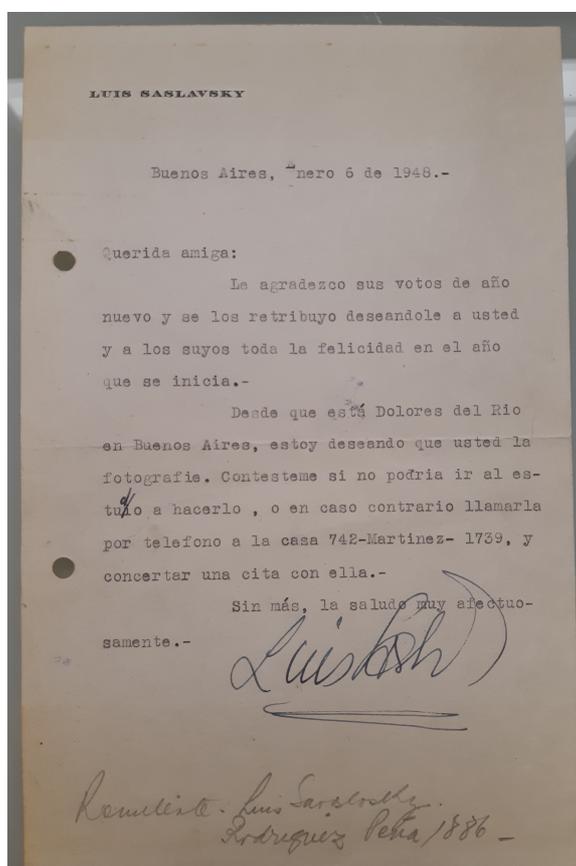
Los documentos de su archivo muestran que se movía “como pez en el agua” en el ambiente artístico y mediático¹¹. Migrante —aunque luego naturalizada como argentina—, Annemarie encontró en muchxs artistas a cómplices creativos y amigos entrañables: construyó muy tempranamente lazos de

¹¹ La imagen de la *Revista Radiolandia* (F2) es elocuente respecto de la inserción mediática de Heinrich: la foto la captura siendo protagonista de una “Reunión de artistas en el nuevo microcine de Chas de Cruz”, en Radio Belgrano. Allí “Annemarie Heinrich expone sus trabajos fotográficos” rodeada de actores, actrices y músicos de primera línea como: Charlo, Tania, Sabina Olmos, Hugo Del Carril y Ana María Linch; Delia Garcés y Chas de Cruz; Ángel Magaña, Agustín Irusta, Polo Zavalía y Juan Carlos Thorry.

afecto y solidaridad con el amplio espectro de trabajadores del cine, la radio y el teatro locales quienes, además, rebasando los vínculos laborales mediados por productoras o compañías, la buscaron para retratar a sus familias o a sí mismos en situaciones personales significativas. Mantuvo trato y correspondencia con diversas personalidades de la cultura tanto artística como popular —de Mirta Legrand a Saulo Benavente, de María Rosa Olivier y María del Carmen Portela a Blaquie-Paloma Efron, desde Juan Carlos Castagnino, Raúl Soldi y Nina Aberle a Delia Garcés, entre otros—: ofreció ayuda y colaboración, y siempre que requirieron de ella la mediación con otro artista accedió solícita. No solo, entonces, fungió como agente de modernización visual y cultural, actante sinérgico entre industrias, sino que también fungió como embrague entre profesionales.¹²

Para que el entretejido entre trabajo y familia lograsen compatibilizarse —un objetivo realmente delicado para una mujer de trabajo como era—, la fotógrafa contó con el sostén de su esposo, el escritor Álvaro Sol, quien al casarse con ella en 1939 se convirtió en su compañero incondicional, organizando administrativa y financieramente

el negocio, y pensando de forma conjunta con ella la sustentabilidad económica del proyecto.¹³



¹² Tal como puede observarse en la carta del director Luis Saslavsky a Annemarie (F3).

¹³ Para un abordaje de la figura de Álvaro Sol como articulador de relaciones sociales y vínculos de amistad entre Heinrich e intelectuales de izquierda/ artistas progresistas; y como compañero de proyectos editoriales conjuntos, ver Esteves y Devés (2018). Contando con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes, quizás la iniciativa editorial más importante de la pareja fue el libro *Ballet en la Argentina* publicado en 1962, con fotos de

4. Un perfil polifacético

En este apartado desarrollaremos una serie acotada de contrapuntos que hacen al perfil de esta mujer que camina la ciudad y está inserta en el mercado del consumo, trabaja de forma autónoma y se convierte en empresaria de su propio negocio; incorpora técnicas y procedimientos, fundamentalmente, a partir de instancias autodidactas y capacita a sus colaboradoras; conecta a las masas con las estrellas a través de una creatividad singular mediada por una máquina/tecnología moderna; y se responsabiliza por el derecho a la memoria de su labor.

4.1 Trabajadora y consumidora: delante y detrás de cámara

Cuando en 1930, armada de una cámara de madera de formato grande para placas de vidrio 12 x 16,5 que su padre había traído de Alemania, decidió instalar su propio espacio en Villa Ballester, para luego mudarse al microcentro porteño, Annemarie Heinrich ya era una ávida consumidora del mundo del espectáculo, pero pronto se convertiría en una experta: durante toda su carrera simultaneó trabajar para el medio y disfrutar de él, retroalimentando ambas dimensiones. No se olvide la localización estratégica de su estudio —primero en la calle Paraguay al 800; luego a la vuelta de manzana, en la Avenida Córdoba 728; y más tarde en Santa Fe 1026— tan cerca de teatros, cines y estaciones de radio. En su correspondencia personal y profesional siempre incluye comentarios sobre el mundillo artístico, críticas a espectáculos teatrales y/o reseñas de películas.

La frecuentación a las salas le proporcionó información para luego hacer fotos publicitarias de esos mismos espectáculos, como también le dio un contacto directo con el público. Por eso, podemos pensar que el espacio de la butaca le servía para inspirarse y aprender (de lo que veía en pantalla), y también para captar el tono y la temperatura de los públicos ante determinados estímulos (lo que veía en los asientos contiguos, escuchaba y “sentía” en su adyacencia). Heinrich fue una orgullosa mujer de plateas. Y si, cuando recién comenzó su trayectoria, Walter, su padre, era quien la

acompañaba; después de haberse independizado como mujer y a lo largo de su vida de casada, no se privó de salir sola de noche y frecuentar teatros y cines: Sol apuntaló y ayudó a organizar las labores domésticas y tareas de cuidado para que ella siguiera teniendo un contacto estrecho con las producciones artísticas contemporáneas y sus creadores¹⁵.



F4

De hecho, Anne y Sol relativizaron ciertas normas y prácticas de obligación familiar y de crianza: por ejemplo, por necesidades operativas sus hijos, vivieron parte de su infancia en un internado y cuando ingresaron en el secundario y volvieron a la casa materna-paterna, pasaban media jornada en el estudio aprendiendo a trabajar de la mano de sus padres. Lo que se percibe en los intercambios epistolares entre la pareja y sus hijos es una relación afectiva basada en el respeto y la confianza: el cariño, el humor y la amistad, no riñeron con la libertad y la responsabilidad mutua. En conversaciones

¹⁵ El objeto “álbum de figuritas” hallado en el archivo en papel de AH revela el modo en que las industrias del cine, la publicidad y el merchandising tenían una potente acción sinérgica: todas las imágenes del álbum fueron tomadas por Heinrich. La conservación de ese objeto no respondió solo a una finalidad profesional, sino al apego afectivo-personal. A mano, ella escribió: “Trabajo echo (sic) junto con Sol que trabajaba con Chaz (sic) de Cruz = crítico cinematográfico en la radio. Con éste trabajo nos casamos” (léase: con este trabajo recibimos el dinero para poder casarnos).

personales, Ricardo y Alicia evocaron un vínculo cercano y honesto con sus padres, en el cual la política y la sensibilidad social, la pasión por el arte y el compromiso con el trabajo, eran materia de diálogo permanente —algo, quizás, poco frecuente en el modelo doméstico y femenino de la época.

Volviendo a los comienzos del estudio, destaquemos que fueron realmente muy modestos, a punto tal que fue habitual el empeño de la cámara fotográfica para comprar insumos para el revelado e impresión de copias (papeles y químicos): el dinero con el que se pagaban esas copias servía luego para recuperar el aparato. A su vez, cabe destacar que con su trabajo Anne fue la proveedora económica principal en su familia de origen, y mantuvo a su madre y su hermana por muchos años, aunque ellas también trabajaron como modelos y realizaron tareas en el estudio¹⁶.

Heinrich fue editora de sus propias imágenes tanto por el recorte de la toma que finalmente imprimía, como por el trabajo de retoque. Su esmero detallista iba de la mano de la consciencia de que lo que hacía formaba parte de un negocio mayor, por lo que se autoimpulsó y promocionó armando carpetas/catálogos que demostraban la amplitud de sus posibilidades expresivas, la calidad de sus producciones y la pregnancia visual-comercial que tenían sus imágenes. Alicia y Ricardo Sanguinetti refirieron en comunicación personal que era muy reservada con la planificación de sus trabajos: combinaba cuotas de disfrute y concentración, espontaneidad y organización minuciosa. Algunas producciones como las tarjetas de salutación del estudio, o las tapas de fin de año de cualquier medio, podían llevarle un poco más de tiempo de elaboración, pero nunca vivió ese proceso con agobio, sino con responsabilidad y júbilo¹⁷. Dado que las placas eran onerosas, no hacía demasiadas tomas: tal vez una docena para una portada, y la mitad para un retrato. Con el correr del tiempo, ganando *expertise*, fue

¹⁶ Mientras vivió con ellas hasta 1937-1939, también sostuvo económicamente a su padre, pero cuando el carácter de Walter volvió la convivencia insostenible, fue su hija mayor quien le exigió irse de la casa.

¹⁷ Dice Diana Weschler que algún crítico la llamó “coreógrafa de la luz” (2015, p. 41). Como bien apunta Juan Travnik, las tempranas vocaciones por la danza y la escenografía se perciben en su estilo fotográfico: “La elección de los elementos que rodean cada personaje, el manejo preciso de la luz, y el cuidado de la relación entre modelo, el vestuario y los fondos para lograr el clima justo en cada toma, es una constante en su obra” (2004, p. 12).

habitual que después de realizar algún encargo remunerado, utilizara el tiempo disponible con la/el modelo para experimentar, jugar con la pose, ensayar determinada puesta de luces o escenográfica. Asimismo, era ella quien buscaba con cierta regularidad elementos decorativos para el estudio que iba combinando según lo exigiera la producción encargada; aunque cuando se trataba de fotos promocionales de películas lo habitual era que le proveyeran de elementos del decorado y el vestuario y que los actores jugaran algunas escenas *in situ*.



F5

Como puede apreciarse, desde muy joven Anne no necesitó de ningún aval masculino (padre o esposo) para forjar una profesión y desempeñarse como trabajadora en el mundo de la cultura: logró y sostuvo su independencia económica a partir de una base inicial realmente muy austera, ejerció la toma de decisiones y la autogestión de su carrera, aprovechó las dinámicas y mecanismos de la industria cultural, a la vez contribuyendo a su expansión y fortalecimiento¹⁸. Nunca se desentendió de los números de su negocio, las

¹⁸ En ese ejercicio comprometido con su profesión, la excelencia de los resultados obtenidos traía aparejado no solo la rentabilidad económica, si no la confianza, el respeto y el cariño de colegas y empresarios, tal como se aprecia en la imagen 5.2, una portada de la *Revista Sintonía* en la que se lee esta dedicatoria manuscrita de su director: “A mi apreciada amiga y

empleadas o el trabajo cotidiano de mantenimiento y actualización de equipos. Heinrich no se parapetó en una torre de marfil a “crear”, esperando que sus empleadas y esposo —quien tenía experiencia administrativa por sus ocupaciones previas— resolvieran problemas y cuestiones ordinarias y operativas, sino que concebía que parte del ejercicio de su profesión era ocuparse también de aquellos aspectos que concernían al cuidado material del estudio.



F6

4.2. Discípula autodidacta y docente informal

Sin escuela profesional, Anne aprovechó su lengua materna para emplearse en casas de fotografía cuyos dueños también eran migrantes europeos, y le pagaban un estipendio mínimo —cuando lo hacían—. Allí, a cambio de labores auxiliares y de reproducción del propio estudio, aprendió técnicas y procedimientos: cuando esa competencia se asentaba, buscaba un otro sitio donde incorporar un nuevo saber —tal vez por eso nunca reivindicó especialmente a ninguna maestra o maestro, resaltando como “la”

valiosa colaboradora artística Annemarie Heinrich. Afectuosamente KARTULO Bs As 25/8/42”.

experiencia formativa el “hacerse desde abajo”—. Si con Rita Branger aprendió la práctica de laboratorio y las formas de puesta en escena de la feminidad, dado que ella se dedicaba a la fotografía social en los círculos pudientes de Buenos Aires —de hecho, según Georgina Gluzman (2021, pp. 228-229), sus imágenes eran especialmente apreciadas en medios como *La novela semanal*—; con Melitta Lang avanzó en su aprendizaje de la técnica del retrato. Luego, de la mano de Sívul Wilenski aprendió los secretos del retoque y con Nicolás Schönfeld el *floú*. Estos últimos, muy poco tiempo después de su aprendizaje ya la consideraban una colega y la ayudaron a insertarse laboralmente en los medios vinculados al mundo del espectáculo.

En paralelo, Annemarie forjó un método autodidacta que continuó durante toda su vida: esto es, el examen sistemático de fotografías a través de revistas de moda, de actualidades y de cine¹⁹. En la construcción de imágenes femeninas cautivantes, George Hurrell fue uno de sus “maestros”: “Hurrell reafirmó en la fotografía de las estrellas de la década del 30 la idea de glamour (...) [que además de belleza seductora, sofisticada y distante] significaba también una fotografía sensual” (Travnik, 2004, p. 16). Recordemos que la inclinación de la cámara, una marca distintiva en su trabajo, fue una inspiración proveniente de la cultura global del cine hollywoodense, donde “los fotógrafos (...) eran muy afectos a inclinar las grandes cámaras de placas de 20x25 cm que generalmente utilizaban, para encuadrar sus retratos. De esta manera, jugaban con los ejes de la cabeza y el cuerpo de los retratados, o movían la caída vertical de las columnas o decorados” (Travnik, 2004, p. 16).

Si con Wilenski y Schönfeld forjarían el género del retrato de estrella en Argentina, fue ella quien se consagró completamente a la tarea, desarrollando y sosteniendo un negocio de altísima productividad y calidad a lo largo de décadas. La demanda de imágenes, tanto de empresarios, estudios, estrellas y público en general, fue exigiendo que de ser un

¹⁹ Ya en la década del 50, y en pos de seguir creciendo profesionalmente, Annemarie impulsó y formó parte de “La Carpeta de los 10” (1952/53-1959): un grupo de fotógrafos que buscó generar un espacio crítico de intercambio entre pares, que se reunía con regularidad para discutir su propia obra y organizar muestras conjuntas. Para un estudio de esta experiencia (integrantes, prácticas, propósitos, modos de trabajo y exposición), ver Pistarino (2023).

emprendimiento familiar, el estudio pasara a tener una estructura más importante, organizada y eficiente: por tanto, empleando a más personas, aceitando la logística operativa y ordenando financiera y administrativamente el negocio.

Llegaron a ser hasta ocho los empleados en el estudio: un indicador significativo de la envergadura del proyecto (Sanguinetti en Travnik, 2004, pp. 28, 31). Su admisión y preparación quedaba a cargo de Annemarie y ella ejerció, como otros lo habían hecho cuando era apenas una iniciada, como formadora técnica tanto en tareas de revelado como retoque de negativos y positivado —cosa que hizo tempranamente con su propio esposo, quien era escritor, y que luego haría con sus dos hijos. La correspondencia entre Anne y sus colaboradoras, y las fotografías que Sol y Úrsula, hermana de Heinrich, tomaron en distintas situaciones coloquiales del trajín diario del estudio — especialmente en la sede de Avenida Córdoba, que ocupó entre 1933 y finales de la misma década— revelan un vínculo de cercanía y amistad entre mujeres muy poderoso: plagado de humor, juegos, histrionismo, frescura. Ese clima afectivo era el que hacía posible que las múltiples e intensas tareas cotidianas se vivieran con entusiasmo y compromiso: el respeto y el cariño profesados eran mutuos, e incluyó también a Non y a sus hijos.



F7

4.3 Autora y archivista (*avant la lettre*)

Heinrich tomó consciencia tempranamente de la relevancia de marcar sus producciones con un sello distintivo, haciendo explícito su lugar de enunciación: por eso, estampó su firma en todas las fotos que hizo²¹. Creemos que el gesto responde menos a la reposición de cierta condición aurática de la imagen, como sugiere en su lectura Paola Cortés Rocca (2015); y más a un doble sentido materialista, que está línea con lo que venimos analizando.

Por una parte, afirmar que había sido ella y no otra persona —no un varón—, quien había creado esa imagen, y que le correspondían el crédito artístico y el derecho económico sobre ese producto: cada foto era fruto de un contrato consensuado y el resultado de un laborioso proceso de investigación. Si ella tardaba horas en probar las luces, colocar el decorado y experimentar con el/la modelo; otro tanto le demandaba el retoque de negativos y la preparación de la copia positiva. Pero además, la grafía de la firma, su reiteración en todas y cada una de las fotos positivas, pudo haber ido construyendo un punto de anclaje y autoafirmación, un sentido de sí misma, identitario y de autoridad: era ella misma creándose (y nombrándose) en cada trabajo.

Asimismo, hay que señalar que, en paralelo a todas las iniciativas comentadas, Anne fue historiando su quehacer práctico y el de la industria del cine, construyendo un archivo de documentos hemerográficos y fotográficos: gracias a ella conocemos el rostro de decenas de actores principales y de reparto, cuadros artísticos de renombre internacional pero también técnicos locales. Heinrich cuidó de todos sus trabajos en soporte de vidrio y negativos, y en buena medida en soporte de papel una vez que eran impresos en revistas, programas, folletos y diarios: recortó publicidades y tapas, conservó calendarios y tarjetas. Pero también guardó variados documentos que nos permiten saber cómo fue el contacto con los públicos,

²¹ La serie gráfica correspondiente a la Revista Cine Argentino da cuenta, justamente, tanto de la pregnancia y capilaridad de imágenes de Anne en la prensa mediática y la publicidad; como su consistente voluntad por marcar cada una de sus producciones, en especial aquellas en las que su nombre no figuraba en el crédito. De ahí los señalamientos a mano.

que no solo conocían su trabajo sino a ella misma como profesional. Por ejemplo, a través de programas radiales a donde era invitada, o en entrevistas y sueltos donde se comentaban los entretelones de su oficio y también de su vida personal. Heinrich archivó prácticamente todos los documentos en los que aparecían su nombre o sus imágenes: lo hizo menos por vanidad u orgullo, y más por su carácter metódico, por la necesidad de tener un registro material del devenir de su obra y del trabajo en el comprometió todo su tiempo y existencia.

5. Cororarios

En estas páginas propusimos pensar la figura de Annemarie Heinrich como una agente de modernización estética y protagonista sinérgica de la industria cultural entre los 30 y los 50, tomando distancia del paradigma pionero que, desde nuestra perspectiva, puede derivar en narrativas individualistas, exitistas y heroicas que obturan el análisis de condicionamientos y privilegios, articulaciones de clase, raza, género y edad, y diluyen los enclaves sociopolíticos, redundando en imágenes de mujeres excepcionales aunque *outsiders*. Si bien fue propuesta para el contexto norteamericano, la advertencia (y provocación) de Kiki Loveday (2022) resulta productiva para enriquecer nuestro posicionamiento.

Según Loveday, las historiadoras del cine feminista necesitamos cuestionar la omnipresencia de la figura de “la pionera” para observar más de cerca sus paradójicas derivaciones ideológicas. Si hacia comienzos de los noventa esa figura fue una aguda intervención historiográfica que implicó la reapropiación estratégica de un término en boga para visibilizar las prácticas creativas de las mujeres; ella sostiene que hay desestabilizar esta metáfora del centro de nuestros paradigmas explicativos, y desnaturalizar su asociación positiva para, en su lugar, comprender su sustrato mítico y advertir su problemática genealogía colonial, imperialista y patriarcal.

En efecto, para historiadoras no androcéntricas, la idea de “pioneras” resultaría una contradicción de términos debido a su estrecha relación con la

supremacía blanca, viril y meritocrática que “oscurece la violencia racializada del colonialismo de colonos estadounidenses junto con su sexismo estructurante” (2022, p. 172)²². Aun cuando sea importante no desatender la potencia crítica inicial que produjo la figura de la “mujer pionera del cine”, para Loveday es necesario tomar contacto con la pluralidad del pasado en sus dimensiones interseccional y de sistemas de alianzas, ideando nuevas metáforas: “Hay maneras de recordar que no implican una identificación transhistórica con el colonialismo y el genocidio. Ya es hora de construir formas de análisis, memoria e imaginación más éticas, variadas y políticamente potentes” (2022, p. 175). Consideramos que es importante para la historiografía del cine argentino apostar a nuevas fuentes de investigación, y utilizar figuras tal vez menos altisonantes, pero sí más empírica y materialmente situadas.

Como vimos, el trabajo de Heinrich fue constitutivo para una maquinaria industrial que multiplicó en diferentes soportes un deseo: el de ver a la estrella, aproximarse a ella. Al mismo tiempo, sus imágenes también pudieron haber implicado, especialmente para los públicos femeninos, usos desviados respecto de los moldes de género dominantes: imágenes donde encontraban espejos de subjetividad activa y deseante, aprendiendo a mirar el mundo, a sí mismas y a las demás mujeres desde otra perspectiva tal vez más libre y menos subyugada a los imperativos domésticos y de cuidado exclusivo de la familia.

En suma, lejos de la etiqueta de la “mujer de las portadas”, al usar nuevas fuentes de investigación, restituirla a una de sus galaxias de pertenencia —el cine nacional—, y utilizar otras figuras conceptuales para entenderla, la polifacética “constelación Annemarie Heinrich” brilla con más fuerza: se revela poderosa, plástica, multiforme y, lo más importante, convocante a nuevas indagaciones y lecturas.

²² La traducción es nuestra.

Agradecimientos

A Alicia y Ricardo Sanguinetti: por su entrañable generosidad. Por permitirme ser “nieta” de aquellas colaboradoras de su madre: las chicas del Estudio.

Referencias bibliográficas

- Aimaretti, M. (12 y el 15 de marzo de 2024). *Los papeles de Anne: repensando modos de hacer historias del cine* [ponencia inédita]. IX Congreso Internacional AsAECA, Buenos Aires, Argentina.
- Afonso Esteves, M. I. y Devés, M. A. (2018). Descripción normalizada e investigación histórica. Reflexiones y potencialidades a través del Fondo Heinrich-Sanguinetti, en M. V. Castro y M. E. Sik (comp.) *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (pp. 213-230). Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI/UNSAM).
- Baldasarre, M. I. (2011). Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX. *Separata*, (16), 21-32.
- Cecilia Belej, C. y Hrycyk, P. (2017). El archivo annemarie heinrich: El patrimonio de una mirada. En P. Caldo, J. Vassallo, Y. de Paz Trueba (coordinación general) *Actas de las III Jornadas de Investigación y Reflexión sobre Historia, Mujeres y Archivos* (133-141). UNICEN.
- Binaghi, P. y Lombardi, P. (eds.) (2024). *Annemarie Heinrich. InKomplett*. Peripébooks.
- Burke, P. (1996). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 11-37). Alianza.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Calistro, M., Cetrángolo, O., España, C., Insaurrealde, A. y Landini, C. (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Abril.
- Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (comp.) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Conaculta.
- Cortés-Rocca, P. (2015). Mirada de mujer. Annemarie Heinrich y el oficio del siglo XX. En P. Cortés Roca, A. Pérez Rubio y V. Giraudo *Annemarie Heinrich, intenciones secretas* (pp. 31-45). Fundación Constantini-MALBA.
- Cuarterolo, A. (2014). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. CDF.

- Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios*. Cactus.
- Devés, M. A. (2017). El fondo Annemarie Heinrich y sus potencialidades historiográficas. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos (REFA)*. Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti" Córdoba, (8), 238-243.
- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino. Vols. I y II*. Cruz de Malta.
- D'Lugo, M. (2007). "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva". En N. Berthier y J.-C. Seguin (eds.) *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 147-163). Casa de Velázquez.
- España, C. (dir.) (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol I*. Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. (2000b). *Cine argentino. Industria y clasicismo. Vol II*. Fondo Nacional de las Artes.
- Facio, S. (selección y textos) (1987). *Annemarie Heinrich. El espectáculo en Argentina 1930-1970*. La Azotea.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años '30*. Teseo.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.
- Gluzman, G. (2021). Mujeres modernas en la obra de Annemarie Heinrich: fotografía, glamour y visibilidad femenina. En E. Zerwes y H. Costa *Mulheres fotógrafas/Mulheres Fotografadas. Fotografia e gênero na América Latina* (pp. 221-230). Intermedio.
- Hansen, M. (2023). La producción masiva de los sentidos. *laFuga*, (27). <http://2016.lafuga.cl/la-produccion-masiva-de-los-sentidos/1152>
Traducción Agustín Jaluf y Pablo Lanza.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.
- Harding, S. (2012). ¿Una filosofía de la ciencia socialmente relevante? Argumentos en torno a la controversia Sobre el punto de vista feminista. En N. Blazquez Graf, F. Flores Palacios, M. Ríos Everardo (coords.) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales* (pp. 39-65). UNAM.
- Heinrich, A. y Sol, A. (1962). *Ballet en la Argentina*. Editorial AS.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.
- Kruger, C. (2014). Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. *Revista AdVersus*, XI, (26), 133-150.
- Loveday, K. (2022). The Pioneer Paradigm. *Feminist Media Histories*, 8, (1), 165-180.

- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Montaldo, G. (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Nelson, A. (2020). Introduction. En A. Nelson, M. Fineman et al *The new woman behind the cámara* (pp. 21-95). National Galery of Art Washington.
- Niedermaier, Alejandra (2008). *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Leviatán.
- Nochlin, L. (2020). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 25-49). Akal.
- Peirano, M. P. (2023). Vicente J. Benet. «Me interesa pensar las consecuencias de la experiencia cinematográfica en elementos que trascienden el propio marco de los estudios filmicos». *laFuga*, (27). Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/vicente-j-benet/1172>
- Pérez Rubio, A. (2015). Annemarie Heinrich. Liberación visionaria de los cuerpos. En P. Cortés Rocca, A. Pérez Rubio y V. Giraud *Annemarie Heinrich, intenciones secretas* (pp. 9-18). Fundación Constantini-MALBA.
- Pollock, G. (2001). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (141-158). Conaculta.
- Pollock, G. (2002). Disparar sobre el canon. *Revista Mora* (8), 29-46.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Pujol, S. (2016). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Gourmet Musical.
- Romero, L. A. (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-1999*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Siglo XXI.
- Travnik, J. (2004). Un cuerpo, una luz, un reflejo en A. Heinrich y J. Travnik *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo* (pp. 11-27). Lariviere.
- Travnik, J., Sanguinetti, A. y Sanguinetti, R. (2004). Una conversación con Alicia y Ricardo Sanguinetti en A. Heinrich y J. Travnik *Annemarie Heinrich. Un cuerpo, una luz, un reflejo* (pp. 28-31). Lariviere.
- Wechsler, D. (2015). *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Zuviría, F. de (2019). *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962*. MALBA.