



## ***COCKY BOY WONDER OF CHESS.*** **BOBBY FISCHER Y LA REVISTA *LIFE*.**

**Juan Jesús Torres Jurado.**

Universidad Internacional de La Rioja  
Escuela Universitaria de Artes TAI

### **Resumen**

El fotoperiodismo de *Life* desempeñó un papel crucial en la creación de relatos históricos a través de imágenes icónicas que atravesaron el imaginario del siglo XX. A través de las apariciones de Bobby Fischer en la revista, este estudio se preocupa por la diferencia de tiempos en la fotografía, identificando tres niveles temporales que coexisten en la imagen fotográfica. El primer nivel es el tiempo cuantitativo, que captura un momento específico, testificando lo que «ha sido». El segundo corresponde a un tiempo cronológico, vinculado a los acontecimientos que la fotografía documenta y finalmente, un tercer nivel cualitativo donde la imagen persiste como un rastro del pasado, un «esto fue» que sigue resonando en el presente. Esta temporalidad múltiple otorga a la fotografía un poder que va más allá de la simple representación, convirtiéndola en un vehículo para la memoria y la interpretación histórica. A diferencia de la inmediatez de la era digital actual, las imágenes de *Life* requerían una espera que enriquecía su capacidad narrativa, configurando una distancia temporal que invitaba a una reflexión más profunda sobre los hechos.



## **Palabras clave**

Temporalidad, fotografía, memoria, narrativa.

## **Abstract**

Life's photojournalism played a crucial role in the creation of historical narratives through iconic images that permeated the 20th-century imagination. Through Bobby Fischer's appearances in the magazine, this study focuses on the difference in temporalities within photography, identifying three temporal levels that coexist within the photographic image. The first level is quantitative time, which captures a specific moment, bearing witness to what "has been". The second level corresponds to chronological time, linked to the events that the photograph documents, and finally, a third qualitative level, where the image endures as a trace of the past, a "this was" that continues to resonate in the present. This multiple temporality grants photography a power that transcends mere representation, turning it into a vehicle for memory and historical interpretation. Unlike the immediacy of today's digital age, Life's images required a delay that enriched their narrative capacity, establishing a temporal distance that invited deeper reflection on the events.

## **Keywords**

Temporality, photography, memory, narrativity.



El Búho N° 29  
Revista Electrónica de la [Asociación Andaluza de Filosofía](#).  
D. L: CA-834/97. - ISSN 1138-3569.  
Publicado en <https://elbuho.revistasaaafi.es/>



Fig. 1. Portada de Life con un joven Lee Harvey Oswald empuñando un rifle. Life.



## 1. *One-Track Mastermind*

Desde que la nueva *Life* publicase su primer número en noviembre de 1936, después de que Henry Luce pagase los derechos corporativos a sus antiguos dueños, hasta su último número en diciembre de 1972, una simple revista satírica se convirtió rápidamente en la referencia del fotoperiodismo mundial. Luce quería una revista «para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes eventos, mirar frontalmente a la pobreza y las muestras de orgullo... una revista para ver y ser enseñada» (Scherman, 1975; 2). El impacto de *Life* es indudable: durante más de tres décadas, las más convulsas a nivel cultural del siglo pasado, sus portadas fueron el reflejo del panorama de la experiencia americana, una especie de fotografía a gran formato sobre la realidad de la vida en el país más influyente del mundo occidental que ofrecía a sus lectores semanales una perspectiva completa sobre los sucesos de su contemporaneidad. *Life* sentó las bases de la imagen de los fundamentos de lo social, desde sus valores hasta sus carencias –en este sentido, es destacable, por ejemplo, la escasísima presencia de negros en las portadas la revista (Sentman, 1983)–, sus reportajes no eran casuales, en su plantilla figuraban las mejores plumas y los mejores fotógrafos de la época. Por ello, resulta interesante detenerse un instante en aquellos momentos en el que la revista dedicó unas páginas a un ajedrecista: en 1964, en el número dedicado a Lee Harvey Oswald y en 1972, en el año de su cierre, cuando *Life* cubrió la gesta mundial de Bobby Fischer.

El 21 de febrero de 1964, *Life* publicaba su número 8 del volumen 56 con una fotografía de portada de Lee Harvey Oswald [Fig. 1] que apenas tres meses antes había cometido el magnicidio más famoso del siglo XX, el asesinato del presidente John Fitzgerald Kennedy en



Dallas. Se inauguraba una nueva forma de modernidad donde la verdad ya no era un hecho perfectamente corroborable a través de, por ejemplo, la experiencia de lo visual, sino que se escondía tras los intereses de gobiernos, agencias secretas, servicios de inteligencia, poderosos cárteles e intereses de una élite dominante, que si bien no es algo exclusivo del mundo después de Hiroshima (Groh, 1987), sí es algo que se ha viralizado de una forma alarmante en la era post-internet (Guada & Rúas, 2009). A finales del siglo XX se habían publicado unos 2000 libros que dudaban de la versión oficial sobre los acontecimientos en Delay Plaza, proponiendo lecturas alternativas basadas en pruebas físicas, en relatos de testigos y, sobre todo, documentos fotográficos, en las que se sugería, con mayor o menor grado de temeridad, que a Kennedy lo mató una orquestación formada por el FBI, la CIA y el Departamento de Defensa de los Estados Unidos de América (Harrison & Thomas, 1997). En aquel número de febrero, *Life* se limitaba a construir un hilo narrativo que explicase la evolución de un niño huérfano de padre nacido en Nueva Orleans, que tuvo una infancia normal y una adolescencia solitaria, hasta convertirse en el asesino más famoso de todo el siglo XX. En aquel número también aparecía Bobby Fischer

Diez años antes de que el genio estadounidense derrotase al campeón soviético Borís Spassky en aquel verano islandés, en el que con toda seguridad es el *match* por el título mundial más conocido (y más influyente para nuevos aficionados) de la historia del ajedrez, el fotoperiodista Carl Mydans pasó con el *cocky boy wonder of chess* unos días persiguiendo sus devaneos por el Brooklyn de 1962 [Fig. 2]. Fischer tenía entonces 19 años y ya era ocho veces campeón de los Estados Unidos. A los 13 años venció a



El Búho N° 29  
Revista Electrónica de la **Asociación Andaluza de Filosofía**.  
D. L: CA-834/97. - ISSN 1138-3569.  
Publicado en <https://elbuhorevistasaaafi.es/>

Donald Byrne en la que la revista especializada *Chess Review* denominó «la partida del siglo», convirtiéndose ipso facto en el primer niño prodigio del ajedrez posmoderno y en la gran esperanza occidental para acabar con el dominio soviético del deporte mental por excelencia. Sin embargo, el comportamiento del genio era errático y ya desde su adolescencia demostró actitudes misóginas y estridentes (como, por ejemplo, su profundo antisemitismo, a pesar de que su madre era judía), que no pasaron desapercibidos para *Life*, que trató con extremo cuidado la presentación en sociedad de su joven héroe. Un año y medio después de las fotografías de Mydans, *Life* publicaba un breve reportaje titulado *One-Track Mastermind* ("Genio de una sola idea", es decir, obcecado, brillante sólo en su obsesión) en el que se aseguraba que sólo el soviético de origen armenio Tigran Petrosian podría vencer a Fischer y es que de las últimas diez partidas entre ambos jugadores, sólo una ganó el americano que, insistía, en cualquier caso, que no era un resultado real porque, sencillamente, los soviéticos hacían trampas.



Fig. 2. *Bobby Fischer en el metro de Nueva York, en 1962.* Carl Mydans

Del amplio reportaje que Mydans realizó, sólo cuatro fotografías acompañaron al texto original de la periodista Jane Howard. En una de ellas, Fischer aparecía jugando al *pinball* perfectamente vestido con chaquetón cruzado, camisa blanca y corbata: era un tipo alto,



imberbe e intachablemente peinado [Fig. 3]. «Con millones de combinaciones y líneas rodando por su cabeza, Bobby se relaja en una máquina de *pinball*», rezaba el pie de la fotografía que daba comienzo al artículo propiamente dicho que estaba titulado con una frase del propio Fischer: «No quiero parecer un vagabundo». El joven genio se alejaba así de cierta fábula en torno a los grandes maestros de ajedrez, que preocupados en exceso por las posibles novedades teóricas o por estudiar minuciosamente a sus rivales, descuidaban su imagen personal, algo que acompaña a la imagen colectiva que se tiene de las grandes mentes de la historia. Fischer no, a sus 19 años lucía como un neoyorquino de clase media venida a más, moderno, acostumbrado a las luces de Broadway y a las salas recreativas. Pero no se engañen, recordaba la periodista, Fischer todo lo que quiere es jugar al ajedrez, incluso si no es el deporte «que llenaría el Yankee Stadium» (Howard, 1964). Fischer se mostraba altivo a la vez que humilde: defendía la belleza y profundidad del ajedrez al mismo tiempo que arremetía contra la educación secundaria asegurando que el instituto es para «*dumb bunnies*»<sup>1</sup>, que todos los profesores son estúpidos, que no le interesa en absoluto conocer su coeficiente intelectual y que para qué necesitaba él un diploma para jugar al ajedrez.

---

<sup>1</sup> El término, claramente ofensivo, *bunny* es usado coloquialmente en inglés para referirse a los jóvenes inofensivos que pasan su tiempo haciendo deporte y siendo alumnos ejemplares en el instituto. También se usa para definir a una chica joven y ciertamente atractiva.





Fig. 3. *Bobby Fischer en el metro de Nueva York, en 1962. Carl Mydans.*

En 1962, Bobby Fischer vive solo en un apartamento en Brooklyn que solía compartir con su madre y con su hermana, pero ambas se han marchado, la primera a Inglaterra, mientras que la segunda se casó con un físico y vive en California. La relación del joven Fischer con las mujeres es muy conflictiva: «Las mujeres son malas para el ajedrez. Están hechas para quedarse en casa. Apuesto a que podría

tomar a cualquier hombre de inteligencia promedio, un principiante total, darle, digamos, alrededor de dos meses de clases, y al final de ese tiempo, hacerlo vencer a la campeona mundial femenina. Cualquier hombre» [Fig. 4]. El resto del artículo enumera la cotidianidad de un obseso que pasa el día analizando posiciones, quejoso de las pocas publicaciones sobre ajedrez que se editan en los Estados Unidos en comparación con los países soviéticos, donde el ajedrez es el deporte nacional, por lo que no ha tenido más remedio que aprender ruso. El artículo acaba abruptamente, pero el retrato del genio está hecho y publicado por el medio más importante del país.



Fig. 4. *Bobby Fischer con su hermanastra Joan y la hija de ésta, Elisabeth, en 1962.* Carl Mydans.



### **Lo fotográfico**

Acostumbrados como estamos, en pleno siglo XXI, a consumir las imágenes de forma abrupta, prácticamente coetáneas al hecho mismo, el fotoperiodismo de *Life*, visto en perspectiva, choca por su juego temporal, por un *lag* casi insoportable para el ansia de consumo en nuestro tiempo acelerado. Como dijimos, entre el reportaje de Mydans y la publicación del texto, pasó un año. En 1972, mientras Boris Spassky y Bobby Fischer se daban cita en Reikiavik, *Life* que se publicaba de forma semanal, quiso cubrir el *match*, pero, precisamente por su periodicidad, no podía ser *en directo*, lo cual afectó decisivamente al modo de contar el encuentro por el campeonato del mundo. Esta distancia entre el documento fotográfico y la realidad manifestaba de una forma evidente la *indexicalidad* del hecho fotográfico, o dicho de otro modo, su triple aparecer como espejo, transformación y huella de lo real. Esta naturaleza múltiple de la fotografía, explicada de forma axiomática por Philippe Dubois (1986) en *El acto fotográfico*, debería seguir operando en el consumo y distribución de las imágenes *posinternet* ya que atiende a la fotografía como experiencia resultante de un dispositivo que supera su pragmatismo técnico para convertirse en un objeto teórico amplio, esto es, una categoría que Dubois categoriza muy acertadamente como *lo fotográfico*. Ahora bien, esa experiencia de lo visual, que contiene, como veremos, al menos dos momentos temporales simultáneos pero diferentes, se ha estrechado hasta el mínimo de su naturaleza mixta obligando a identificar *lo vernáculo* del medio fotográfico, es decir, diferenciar entre la fina línea en la que la fotografía es propiedad desinteresada de todos (mercancía libre y sistemática) y de una intención concreta



(narrativa interesada, incluso artística) de unos pocos, al mismo tiempo (Cheroux, 2014).

Resulta baladí pensar que la fotografía fue un encuentro fortuito y parece más exacto pensarla como consecuencia de un proceso científico positivista propio de la modernidad, que conecta con el fin romancista que entiende la técnica como una aberración necesaria teniendo en cuenta que el presente atesora un aparecer irreplicable que requiere de una técnica acertada. La fotografía parece, sin duda, la técnica idónea para una modernidad que es «lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable» (Baudelaire, 1863). Su mimesis técnica es, en principio, indiscutible, al mismo tiempo que fácilmente refutable. El *espejo* fotográfico presenta evidentes fallas: la fotografía (muchas veces en blanco y negro) depende de una óptica, de un encuadre, de una distancia entre cámara y objeto, de una bidimensionalidad; en otras palabras, la fotografía aísla un momento del espacio-tiempo a la vez que es puramente visual (Arheim, 1986). De este modo, se podría reducir *lo fotográfico* a un mero *punto de vista* [Fig. 5]. Este segundo momento de la imagen fotográfica permite una lectura realista y objetiva de la realidad en tanto constructo, esto es, resultado de una convención social que entiende la fotografía como *lenguaje natural*, sobre todo porque enlaza con la visión del mundo (ventana a la realidad) que colmó el concepto de imagen desde el *Quattrocento* (Bourdieu, 2003). Ambos momentos comparten una lectura *absoluta* de la realidad a través de la fotografía, ya sea como



El Búho N° 29  
Revista Electrónica de la [Asociación Andaluza de Filosofía](#).  
D. L: CA-834/97. - ISSN 1138-3569.  
Publicado en <https://elbuho.revistasaaafi.es/>

mímesis, ya sea por convenio, es decir, la realidad con valor icónico primero y simbólico después.

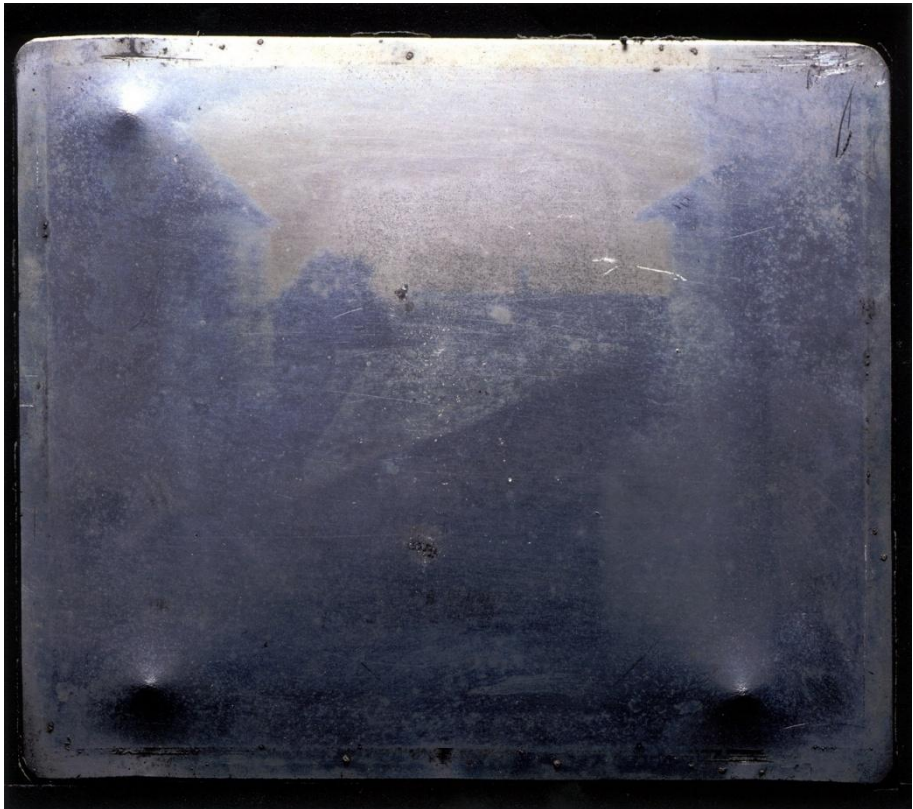


Fig. 4. *La primera fotografía de la historia, Nicéphore Niépce.*



El salto temporal entre el reportaje de Carl Mydans sobre la cotidianidad de Bobby Fischer y su publicación parcial un año y medio después permite una interpretación en un tercer nivel de *lo fotográfico* como huella, marca o vestigio que da sentido (reconocimiento, juicio y orientación) y que señala un rastro al que seguir en retrospectiva: un *esto fue* que *sigue siendo*, porque en resumidas cuentas, lo que la «fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez» (Barthes, 1990; 31). Al final, anota Barthes, una fotografía sólo dice *esto es tal cual* y nada más, por lo que no puede ser «transformada filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera». En este caso, ¿qué podemos esperar encontrar en las fotografías de Mydans? Poco más que un joven apuesto obsesionado por el ajedrez [Fig. 5]. El genio, el ídolo generacional, el héroe nacional, el fascinante jugador y su lado oscuro (el mito), todo ello aparece *adherido* a la fotografía, suspendido entre el mero aparecer y la historia de los acontecimientos, como referente velado, como objeto deseado, como cuerpo querido, como *spectrum*. Bobby Fischer es el espectáculo al que mira Mydans, como *operator* y nosotros, en cualquier momento indefinido después del hecho fotográfico, como *spectator*. Él es Bobby Fischer «adelantado en imagen» (Ibid; 41).

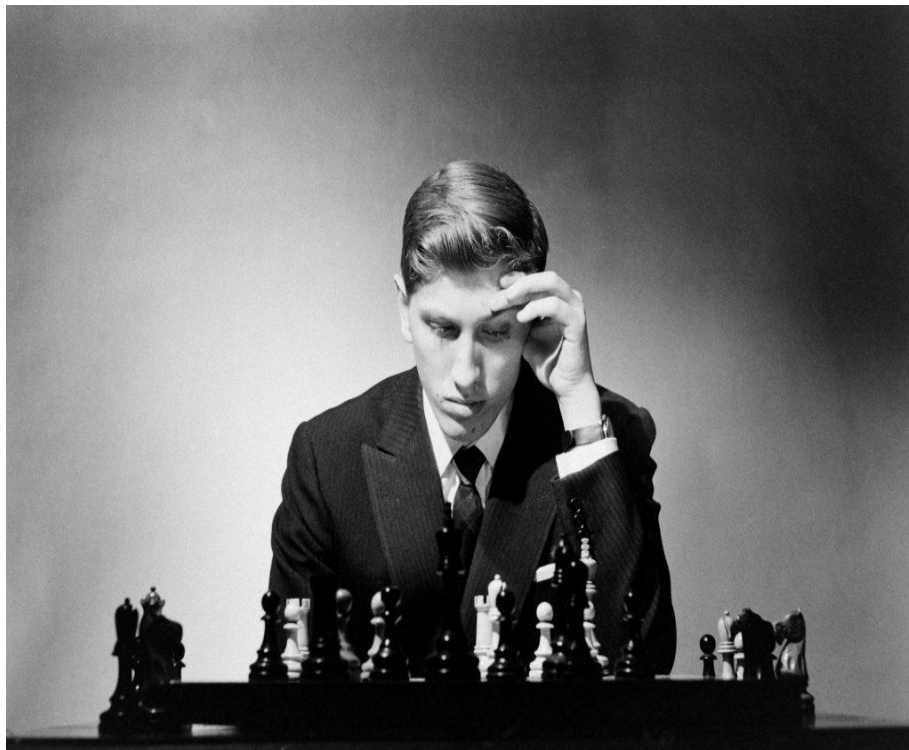


Fig. 5. *Bobby Fischer en 1962*. Carl Mydans.

## 2. El rastro de Bobby Fischer

Pero ¿quién es *realmente* Bobby Fischer? De acuerdo con este tercer grado de la fotografía, un fantasma. «La fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*» (Ibid.; 149), esto es, una ratificación, una «autenticación misma». En 1962 Bobby Fischer, durante los días



que se vio acompañado por Carl Mydans *fue* y las fotografías testifican su existencia, por lo que el rastro eterno en la insistente analogía del medio fotográfico descubre al espectro. Ante la aseveración cartesiana de que el espíritu es algo que *piensa*, la respuesta bergsoniana sería que el espíritu es algo que *dura* (Virilio, 1988). De algún modo, el joven Fischer permanece en *vigilia* en las imágenes de Mydans, lo cual permite, de un modo paradójico conciliar los dos tiempos operantes en la imagen fotográfica, el sonsacado a la cronología de la vida, un tiempo cuantitativo, y el que permanece suspendido en otro tiempo replegado en sí mismo, cualitativo: «si el tiempo (...) es un medio en el que nuestros estados de conciencia se suceden distintamente de manera que puedan contarse, y si, por otra parte, nuestra concepción del número conduce a dispersar en el espacio todo lo que se cuenta directamente, es de presumir que el tiempo, entendido en el sentido de un medio en el que se distingue y en el que se cuenta, no es más que espacio» (Bergson, 1999; 71). Fischer, en las fotografías de Mydans, es un espacio dimensional, medible y en el que ocurren cosas. De algún modo, el genio será un espacio latente que sólo significa en su encuentro con un tiempo, que no es más que una mirada en un momento cuantitativamente exacto [Fig. 6].





Fig. 6. *Bobby Fischer juega al ajedrez contra un desconocido. Carl Mydans.*

Tenemos, por tanto, dos momentos distantes en los que las fotografías de Carl Mydans son atravesados por dos tiempos cuantitativos y otro insistente y abstracto. De modo pragmático entendemos que Carl Mydans recibe un encargo, o actúa como



agente libre, en el que consigue pasar unos días con Bobby Fischer documentando sus quehaceres diarios para posteriormente pasar a un proceso de selección de imágenes que acompañarán la experiencia de una periodista que transcribe no sólo el devenir de Fischer, sino también algunas de sus opiniones y reflexiones. El periodismo no deja de ser eso, contar una historia, un *studium* de una situación en dos bloques diferenciados: texto e imagen. «Hay que tener en cuenta que, en el proceso de visual, los objetos no se ofrecen como una realidad, sino que lo que el ojo siente directamente, es decir, la materia prima de la visión es (...) algo que carece en sé de sustrato» y para que el ojo pueda captar la «aceleración de los cuerpos y la fugacidad del movimiento es preciso que la vista, libre de huellas mnemónicas, sea guiada» (Virilio, 1988; 57). Ahora bien, esa pauta no proviene en ningún caso del texto sino de la fotografía misma. Sólo desde este estado de independencia, desde los estudios visuales, es posible comprender el salto temporal necesario entre imagen, narración y fotografía.

Así, una fotografía es una multiplicidad a la espera de un significado. La imagen fotográfica es una falla, un constructo en suspensión. El ser humano que habita ese mundo, en este caso Bobby Fischer, no puede ser más que una sonda, un aparato animado a la espera de estímulos que concentren su existencia con la suficiente fuerza de marcar un sentido. Se trata de un giro que requiere de una intensidad, de una fuerza palpitante que pertenece al que mira. La fotografía sólo puede ser, de este modo, un emblema, una fijación sobre la que construir representación, puro hieratismo. La fotografía sólo tiene relación con su acto mismo, con su aquí y ahora, por lo que es mero cuerpo sin memoria:



*La fotografía no restituye ni rememora en absoluto ningún relato. Más bien no ofrece más que una especie de atestado (...), de resurrección concreta; en ello radica su terriblemente inquietante facultad, su intensidad: una fuerza testimonial de tiempo, desgarradora, afilada como un escalpelo. El pasado de una fotografía también es tan afilado y tan cierto, desgraciadamente, como el presente de mi propia mirada, intenso como un foco de dolor, un pico del tiempo, y no extensivo como una historia que se cuenta. Es esto lo que nos confunde. Es en lo que una fotografía es atestado de tiempo mucho más que de su modelo o incluso de su sujeto u objeto; y llega hasta abrir una fosa entre su mismo modelo y el tiempo. ¿Por qué? Porque ese tiempo ya se encuentra como minado: es algo que tiene que ver con un instante, pero vaciado de duración. La duración sin medida del tiempo de la pose. (Didi-Huberman, 2015; 142)*

De esta manera no se vislumbra la boya que delimita el espacio de la seguridad y el peligro del olvido acecha por falta de referentes. La imagen fotográfica actúa precisamente como conexión entre el espacio cuantitativo de la representación y el estado psíquico concreto. El viaje no es en una sola dirección, sino en múltiples y transversales, por lo que los cuerpos que componen la subdivisión de la imagen fija se comportan de acuerdo con la proyección de nuestra voluntad psíquica.



### 3. Un verano islandés

En 1963, el joven Bobby Fischer era el gran dominador del ajedrez no soviético y su potencial era tan evidente como su todavía distancia con, por ejemplo, el campeón del mundo del momento, el soviético de origen armenio Tigran Petrosian contra el que, ya dijimos, había perdido la mayoría de sus encuentros. Casi una década después, Bobby Fischer era un ciclón sobre el tablero. En el Torneo de Candidatos de 1971, al que llegó ganando sin mucho esfuerzo el Interzonal de Mallorca de 1970, Fischer arrasó. En Vancouver, Fischer endosó un histórico 6-0 a Mark Taimanov, uno de los mejores jugadores del momento que, debido a la humillante derrota, sufrió duros ataques por parte del gobierno soviético. En semifinales, en Denver, Fischer barrió con otro 6-0 al gran maestro danés Bent Larsen, un verdadero estudioso de las aperturas y uno de los jugadores más originales del ajedrez pre-computacional. En la final esperaba Petrosian, que en semifinales había superado a Viktor Korchnói. Ambos jugadores se citaron en Buenos Aires en octubre de 1971. Hasta la quinta partida, se mantuvo la igualdad, pero a partir de ese momento un torbellino llamado Bobby Fischer cambió definitivamente el panorama del ajedrez mundial. Con un  $6\frac{1}{2}$  a  $2\frac{1}{2}$ , Fischer se clasificaba para el *match* por el Campeonato del Mundo de Ajedrez que se celebraría en Islandia en el verano de 1972. Allí esperaba el vigente campeón mundial, Borís Spassky.



Fig. 7. *The Beatles, en una guerra de almohadas en un hotel de Nueva York en 1964.* Harry Benson.



Para cubrir el *match*, *Life* mandó a Islandia al fotógrafo escocés Harry Benson. Benson había llegado a Estados Unidos en 1964 persiguiendo el tremendo impacto mundial que supuso la música de *The Beatles*, aquellos melenudos y desvergonzados jóvenes de Liverpool [Fig. 7]. De alguna manera, Benson sentía atracción por la personificación del poder en un nuevo mundo que se desperezaba tras el trauma de la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de su carrera, Benson fotografiará a numerosos presidentes electos de los Estados Unidos, desde Dwight Eisenhower hasta Donald Trump. El número 1 del volumen 73 de *Life* publicado el 7 de julio de 1972 abría con una fotografía de Benson en la que aparecía el campeón mundial de ajedrez Borís Spassky sentado en roca volcánica en un paraje cercano a Reikiavik [Fig. 8]. El que fuese, al igual que Fischer, niño prodigio del ajedrez, aparecía relajado, con camisa blanca, jersey, americana y con unas impolutas zapatillas deportivas blancas. Era la imagen de una nueva Unión Soviética, la personificación de una progresiva apertura al mundo, una representación renovada del espíritu soviético. El pequeño texto que acompañaba a la foto decía que Spassky esperaba, tranquilo y confiado, la llegada a la isla de Fischer, contra el que jamás había perdido. *Life* también anotaba que el *match* era el más publicitado de la historia y que, además del honor nacional, el ganador se llevaría el 62,5% del total del premio, 125.000 dólares americanos.



Fig. 8. *Borís Spassky en Islandia el verano de 1972*. Harry Benson.

Con esta fotografía, *Life* abría un doble relato: el que sería denominada *Juego del Siglo* y la narración fotográfica documental por parte de Harry Benson de la historia dos hombres obsesionados con las sesenta y cuatro casillas, dos genios irascibles que



soportaron, cada uno a su manera, en aquel verano islandés, todo el peso de la Guerra Fría. Dos narraciones paralelas, tiempos múltiples, relatos geopolíticos transversales, representación de una nueva cultura *pop*, la tradición de un juego milenario. Sí que era el *juego del siglo*, pero ¿cómo cubrirlo, cómo fotografiarlo, cómo vencer el ansia de actualidad? Probablemente la respuesta esté en la evidencia del tiempo fotográfico, o lo que es lo mismo, la recreación en el *espacio discursivo de la fotografía*. El concepto de *lo fotográfico* parte de una premisa básica: la construcción de una historia de la fotografía, es decir, un reconocimiento del valor ontológico del medio en sí, siguiendo las directrices de Marshall McLuhan (1964), en la que éste debe situarse en el centro de los estudios críticos e historiográficos que lo eleven a categoría de *medio masivo* (y aquí es donde McLuhan se divertía en el juego de palabras generado entre *mass-age* –la edad masiva–, *mess-age* –la edad del desastre– y *massage* –masaje–). La posmodernidad contrajo un compromiso con la categorización del medio y para ello generó una historia de la fotografía que obligaba a revisar sus orígenes bajo la mirada de la Historia del Arte lo cual provocó cierta premura a la hora de interpretar con exactitud las connotaciones temporales de la propia fotografía.

Rosalind Krauss (2002) ya puso el foco en, el al menos doble, espacio discursivo de la fotografía, partiendo de la distinción que los críticos del siglo XIX en torno a los salones hicieron entre *vista* y *paisaje*. La separación no es inocente: «la palabra *vista* remite a una concepción (...) en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la *paternidad* de las vistas a los editores más que a los





operadores» (47). La autoría, de este modo, se asoció a la publicación y sus derechos de exhibición y explotación (y también su valor de información) quedó en manos de las editoriales. Esta edificación del espacio de lo fotográfico en la cultura de los medios estaba perfectamente vigente en 1972, pero no sólo; en nuestro momento actual completamente dominado por las redes, es el propio medio digital (y con tendencia a lo viral) el que determina la categoría y el que gestiona sus repercusiones en el imaginario colectivo. No es de extrañar, por tanto, que incluso *Life*, que fundamentó gran parte de su prestigio en las imágenes que definieron el fotoperiodismo más importante del siglo XX (mal entendido ahora como fotografía documental), raramente publicase fotografías directamente firmadas en los pies de foto. Así era el trato y así era sabido por los fotógrafos como Harry Benson que entregaron su labor no al desarrollo personal artístico, que hubiese sido burdo, sino a la conexión entre la fotografía y el tiempo del advenimiento [Fig. 9].



Fig. 8. *Bobby Fischer en su hotel en Islandia. Sobre su mesita de noche un tablero dispuesto y una botella de zumo de manzana.*

Harry Benson.

*Life* no podía cubrir el evento en directo. En realidad, por mucho que la tecnología digital haya avanzado y el tiempo de internet haya modificado la experiencia de la espera, aún hoy nada está narrado estrictamente *en directo*. El optimismo del presente se basa en la



sensación de una posesión en tiempo real, lo cual no es más que un espejismo de tenencia del presente. Las estadísticas muestran de forma clara que nadie espera: el 88,2% de los jóvenes entre 16 y 21 años en España usan redes sociales (X y TikTok, sobre todo) para informarse, mientras que solo la mitad de ellos visitan periódicos digitales y sólo un 15% lee prensa en papel (Gómez Sánchez, 2022). El aparente *tiempo real* es una trampa: la afluencia de información descontrolada y ocurrente genera desconfianza en las noticias (todas ellas), desinformación, una *mierdificación* (*enshittification*) de la web, en palabras de Cory Doctorow (2024), que no permite un acceso directo a la información de calidad que acaba por confundir la opinión con la información. Se necesita tiempo, tiempo de espera, una *esperanza* que es el reverso de la mera positividad:

*El culto a la positividad aísla a las personas, las vuelve egoístas y suprime la empatía, porque a las personas ya no les interesa el sufrimiento ajeno. Cada uno de se ocupa solo de sí mismo, de su felicidad, de su propio bienestar. En el régimen neoliberal, el culto a la positividad hace que la sociedad se vuelva insolidaria. A diferencia del pensamiento positivo, la esperanza no le da la espalda a las negatividades de la vida. Las tiene presentes. Además, no aísla a las personas, sino que las vincula y reconcilia. El sujeto de la esperanza es un nosotros. (...) La modalidad temporal de la esperanza es el todavía no. Ella está abierta a lo venidero, a lo que aún no es. Es una actitud espiritual, un temple anímico que nos eleva por encima de lo ya dado, de lo que ya existe. (...) Esperar significa conceder un crédito a la realidad, tener fe en ella, dejarla que se preñe de futuro". (Han, 2024; 11)*



Derrida (1995) distinguía dos formas de tiempo venidero: el futuro y el advenimiento. El tiempo del futuro aporta información que ocurrirá más tarde, ya sea mañana, en un minuto o dentro de siglos, da igual. Es un tiempo que se puede planear, está abierto a ser calculado. De alguna manera, aparece ya predicho. El tiempo del futuro se puede, por tanto, gestionar, predecir, uno puede prepararse para lo que viene. Por el contrario, el tiempo de los acontecimientos, el del advenimiento, se derrama sin previo aviso, aparece por sorpresa. Ante él nadie está preparado, inhabilita la planificación, imposibilita la administración del tiempo. Al contrario, plantea un nuevo territorio de posibilidades y promete algo distinto e inesperado. Es un tiempo que no está disponible. El fotoperiodismo de Carl Mydans y Harry Benson se sitúa en este segundo momento. Requiere de una lectura en presente para un devenir todavía no resuelto. Al contrario que la mayoría de las imágenes que acompañan a las noticias virales del siglo XXI, las fotografías de Bobby Fischer publicadas en *Life* durante el *match* por el campeonato del mundo, más que informar, permiten la construcción de una narrativa, un *studium* que marcha en paralelo al tiempo de los acontecimientos. Las fotografías de Fischer hechas por Mydans y Benson cuentan *otra* historia, una indefinida que debe completarse [Fig. 9]



Fig. 9. *Bobby Fischer acariciado por un caballo. Islandia, 1972. Harry Benson.*

#### **4. Bobby is not a nasty kid**

Durante las semanas que duró el *juego del siglo*, Harry Benson mandaba fotografías de Bobby Fischer desde Islandia. En el número 6 del volumen 73 de *Life*, publicado el 11 de agosto de 1972,



apareció el más amplio reportaje dedicado a la figura del genio estadounidense desde aquel de 1963. Se titulaba *Bobby is not a nasty kid* y el periodista Brad Darrach se empeñaba en presentar a un personaje con un hábito especial, *the Fischer's Aura*. Darrach reconocía que no era fácil estar con el gran maestro, que sus idas y venidas mentales eran de difícil gestión, pero que después de años compartiendo momentos con Fischer, había aprendido que no era más que un chico atrapado por su propio talento. En las fotografías de Harry Benson que acompañaban el texto, Fischer aparecía tranquilo en escenas cotidianas, sentado en un paraje volcánico mientras un caballo lo acaricia, lavándose los dientes, jugando al tenis de mesa, probándose una chaqueta a medida o cubierto por una manta para protegerse del frío a bordo de un barco [Fig. 10]. Ni rastro del Fischer que empezaba a desarrollar toda su genialidad sobre el tablero ante un Spassky superado. Justo un día antes de la publicación de *Life*, el 10 de agosto, Fischer dio el golpe definitivo al *match*, ganando la decimotercera partida con negras usando la variante moderna de la Defensa Alekhine. Ese día se puso 3 puntos por encima del campeón soviético que ya no pudo remontar y sólo pudo encadenar 7 empates seguidos en las siguientes partidas para acabar abandonando, por teléfono, en la partida 21. Bobby Fischer se proclamaba undécimo campeón del mundo de ajedrez.



Fig. 10. *Bobby Fischer se protege con una manta del frío islandés.*  
Harry Benson.

*Life* no cubrió el desenlace del *match*. De alguna manera, el trabajo estaba hecho. Fischer, un personaje que, aun sin ganar, era ya una estrella incómoda. De algún modo, nadie quiso ver sus gestos sobre el tablero, sus enfados, sus miradas furtivas a Spassky, su



coronación como campeón del mundo. Para eso no está la fotografía, o no estaba. El tiempo de la fotografía no es el de los acontecimientos del presente, sino el que se dedica a la construcción del futuro, a la narración incompleta de lo que será memorable. Aquella edad de oro del fotoperiodismo tenía claro que la inclusión de las imágenes no era complementaria al texto, sino paralela, esto es, lenguajes y tiempos diferentes. Los espectadores estaban acostumbrados a esperar. La fotografía de los años setenta del siglo pasado no era instantánea, por cuestiones técnicas necesitaba tiempo, un *lag* lo suficientemente largo como para modificar decisivamente la experiencia de lo visual.

En cierto modo, la fotografía aún mantiene cierta espera en sí, y su decadencia narrativa en favor de la inmediatez y la ocurrencia de nuestro tiempo, tiene mucho que ver con la diferencia de tiempos. La fotografía no debería ser vista sino revisada, porque es en su retrospectiva donde nace su inmenso poder documental. *Life* cerró en 1972. Su último número fue publicado el 29 de diciembre de 1972 y estuvo dedicado a las fotografías más importantes del año, los documentos gráficos que habían definido un año atravesado por los atentados en los Juegos Olímpicos de Múnich y por el desastre que fue la Guerra de Vietnam. En aquel último número aparecía una fotografía Bobby Fischer realizada por Harry Benson [Fig. 11]. La foto fue tomada en Islandia, cuando jugaba por el campeonato del mundo, y Fischer aparecía sonriente mientras un sastre de Reikiavik le ajustaba una chaqueta americana hecha a medida. Estaba en la sección *Superstars*. Hedley Donovan, editor jefe de la revista, abrió aquel último número con una larga despedida donde aseguraba: «*in part because of Life, we live in an age of pictures*».





El Búho N° 29  
Revista Electrónica de la [Asociación Andaluza de Filosofía](http://www.asociacionandaluzadefilosofia.es).  
D. L: CA-834/97. - ISSN 1138-3569.  
Publicado en <https://elbuho.revistasaaafi.es/>



Fig. 11. *Bobby Fischer en un sastre de Reikiavik*. Fuente: Life



## Bibliografía

- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Baudelaire, C. (2021). *El pintor de la vida moderna*. Alianza.
- Bergson, H. (1999). *Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme Ediciones.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. GG.
- Cheroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Serieve.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de La Salpêtrière*. Cátedra.
- Doctorow, C. (2024, febrero 8). 'Enshittification' is coming for absolutely everything. Financial Times. <https://www.ft.com/content/6fb1602d-a08b-4a8c-bac0-047b7d64aba5>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Paidós.
- Gómez Sánchez, L. (2022, septiembre 25). *¿Por qué muchos jóvenes prefieren informarse en TikTok? Así es el nuevo consumo de las generaciones digitales*. RTVE. <https://www.rtve.es/noticias/20220925/como-se-informan-jovenes-tik-tok/2402820.shtml>
- Groh, D. (1987). The temptation of conspiracy theory, or: why do bad things happen to good people? En Graumann, C.F., and Moscovici, S. (eds), *Changing Conceptions of Conspiracy*, New York. 1 –14.
- Guada, E., Rúas, J. (2019). Teorías de la conspiración, credibilidad y confianza en la información. *Communications & Society*, 32(1), 179 – 192.



- Han, B-C. (2024). *El espíritu de la esperanza*. Herder
- Harrison, A. A., & Thomas, J. M. (1997). The Kennedy Assassination, Unidentified Flying Objects, and Other Conspiracies: Psychological and Organizational Factors in the Perception of "Cover-up". *Systems Research and Behavioral Science: The Official Journal of the International Federation for Systems Research*, 14(2), 113 - 128.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. GG.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mentor.
- Scherman, D. (1975). *The Best of Life*. Avon Books.
- Sentman, M. A. (1983). Black and white: Disparity in coverage by Life magazine from 1937 to 1972. *Journalism Quarterly*, 60(3), 501-508.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Anagrama.