

# Mirar y ser mirado: *Cabinas telefónicas* de Richard Estes

Paula Pérez Arias



Richard Estes  
*Cabinas telefónicas*, 1967  
(detalle)

[\[+ info\]](#)

*Cabinas telefónicas* de Richard Estes [fig. 1] representa una escena urbana con cuatro cabinas telefónicas en primer plano que están ocupadas. Alrededor de ellas, y en sus reflejos, se vislumbran edificios, comercios, rótulos o automóviles —que por su color amarillo sabemos que son taxis— y todo lo que puede caracterizar a una ciudad moderna como Nueva York. Más allá se adivinan varios paseantes o algunos maniquíes en los escaparates de las tiendas, y tras ellos, a modo de telón de fondo, emergen edificios tan altos que no se aprecian sus respectivas cubiertas. Lo que más destaca en el lienzo son sin duda los reflejos, algunos de los cuales están claramente definidos (en el cristal) y otros distorsionados (en las superficies metálicas). Se trata por tanto de una composición de líneas verticales y horizontales en cuadrícula y llena de detalles en una especie de *horror vacui* donde el reflejo adquiere todo el protagonismo. La obra atrapa un instante del bullicio de Manhattan y lo devuelve distorsionado en un juego de reflejos y dualidades.

Esta espectacular vista de Nueva York, que forma parte de la colección de arte americano del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, fue adquirida por el barón Thyssen en 1977 en la Andrew Crispo Gallery. Dos años antes, en 1975, había comprado *People's Flowers*, del mismo artista, pintada en 1971. La actual propietaria de esta obra, Carmen Thyssen, adquirió también *Nedick's* (pintada en 1970) en 1996. Además, los descendientes del barón cuentan con otras dos obras de Richard Estes: *Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center* [fig. 4] y *Hotel Lucerne (Phone-Phone)* (1976). Todas estas pinturas ofrecen una radiografía de la sociedad americana del momento que harían que el artista recibiera un inmediato reconocimiento por la manera aparentemente inocente y objetiva de capturar la esencia de su tiempo<sup>1</sup>.

*Cabinas telefónicas* fue pintada a finales de los sesenta, una década marcada por la Guerra Fría, en la que Estados Unidos encabeza el bloque occidental y capitalista. La población americana experimenta el miedo al estallido de una guerra con armas nucleares, al espionaje y, en general, a la presencia del extraño. El país interviene también en la Guerra de Vietnam (1955-1975), un conflicto que provoca manifestaciones antibélicas por todo el territorio.

**1**  
En 1968 Richard Estes expone por primera vez en la Allan Stone Gallery de forma individual. La galería le dedicaría varias exposiciones más hasta 1978. Seguidamente, museos de todo el mundo tomarían el relevo organizando exposiciones hasta el día de hoy.



fig. 1

**Richard Estes*****Cabinas telefónicas*, 1967****Acrílico sobre masonita, 122 × 175,3 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 539 (1977.93)****2**

Estrella de Diego: «Contaminaciones (norte)americanas». En *La pintura de los Estados Unidos de América en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2012, disponible en [Contaminaciones \(norte\) americanas](#) by Museo Nacional Thyssen-Bornemisza - Issuu.

**3**

Wendy Bellion: *Citizen Spectator: Art, Illusion, and Visual Perception in Early National America*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

Es un momento de gran tensión social avivada por las múltiples protestas a favor de los derechos civiles. Se recogerán historias sobre «nosotros» y los «otros»<sup>2</sup> que enmascaran los constantes conflictos políticos, que a su vez se alimentaban de las teorías conspiracionistas iniciadas por el mcarthysmo de la década anterior. En este contexto, *Cabinas telefónicas* ofrece una perspectiva única llena de dualidades donde el acto de mirar constituye una actividad crucial en medio de tanto desafío visual<sup>3</sup>.



## Bodegón urbano

---

*Cabinas telefónicas* es un bodegón urbano, un género híbrido que abandona el espacio doméstico tradicional para reproducir objetos procedentes de la ciudad que adquieren significados específicos, como en este caso, para sugerir que la urbe es el escenario de la sociedad de consumo. Aunque las pinturas de Estes suelen abordarse como paisajes, hay distintas referencias características del bodegón. Por ejemplo, la elaboración de una atmósfera particular en un espacio determinado es un aspecto que comparte con el género fotorrealista, a pesar de las reticencias del propio artista de ser asociado con este movimiento. De igual manera, hay que reseñar la repercusión del arte pop, el movimiento que recupera la figuración después de dos décadas de abstracción, cuyos artistas comenzaron a apropiarse de distintos referentes de la vida cotidiana. El bodegón pop otorga a los objetos nuevas y múltiples connotaciones, además de asignarles condición artística<sup>4</sup>. Estes hace alusiones visuales de la cultura pop en este cuadro para representar la ciudad. Dentro de toda esa riqueza se puede hacer una división entre objetos y letreros, herencia del bodegón clásico. Ambos funcionan como referencias simbólicas dentro de la obra<sup>5</sup>.

Más de una decena de letreros aparecen en la obra, algunos legibles y otros indescifrables, pero todos tienen algo en común: funcionan como logotipo. Cada uno de ellos alude a un comercio, una marca o una señal particular que el espectador reconoce como parte de la cultura de su época. Destaca el rótulo de Macy's, una de las mayores cadenas de grandes almacenes en Estados Unidos. Fue fundada en 1858 y tuvo una gran expansión por todo el país en los años veinte. Su tienda insignia, edificada en 1902 en Nueva York en la calle Broadway esquina con la 34, es la que aparece en el cuadro. Fue y es un referente en la ciudad. En concreto, el hecho de que las cabinas se encontraran en un cruce de calles explicaría que sea posible ver los taxis amarillos tanto reflejados en el metal, como si pasaran por delante, como a través del cristal transparente por la calle de detrás.

**4**  
Véase Paloma Alarcó: *Mitos del pop* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2014.

**5**  
Estos pictogramas recuerdan al tipo de lenguaje codificado que emplea el espía y que, junto a los personajes en gabardina, recrean una escena que parece sacada de un cómic. Esta figura quedará vinculada a la cabina telefónica en el imaginario popular hasta la actualidad.

**6**  
Paloma Alarcó y Alba Campo Rosillo: *Arte americano en la colección Thyssen* [cat. exp.]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021, pp. 155-165.



fig. 2  
**Detalle de *Cabinas telefónicas*  
manipulada de manera digital**

Estes se sirve de los signos tipográficos, reflejados en su mayoría en la parte superior de las cabinas, para representar la masa social<sup>6</sup>. Son los rótulos los que nos informan del tipo de lugares que ocupan y a los que acuden los habitantes de la ciudad.

Si se hace el ejercicio de ocultar las partes del cuadro que no corresponden a la parte metálica de la cabina, se percibe una imagen compuesta únicamente a partir de reflejos [fig. 2]. No se trata de imágenes aisladas, sino que en suma forman una visión conjunta a lo largo de las cabinas con taxis, maniqués e incluso un semáforo<sup>7</sup>. Esta imagen distorsionada de los rótulos y objetos reflejados forma parte de un juego ocular que informa sobre el ambiente de la ciudad, pero que también provoca desconcierto. No solo al pretender imitar la realidad, sino impidiendo discernir entre objeto, transparencia y reflejo.

Junto a los reflejos, los elementos representados tienen el rol de comunicadores dentro del bodegón urbano. Empezando por las personas y los maniqués, ambos cumplen una función de objeto en el cuadro. Su propósito es reproducir la masa social y la urbe contemporánea como una ilusión consumista<sup>8</sup>.

#### 7

*Gaze Sliding* es el término que emplea Nico Orengo para describir la pintura al óleo y acrílica que utiliza Estes para dar la cualidad de reflejo en sus obras. Véase Sandro Parmiggiani y Guillermo Solana: *Richard Estes* [cat. exp. Reggio Emilia, Palazzo Magnani; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza]. Milán, Skira, 2007, p. 175.

#### 8

En relación con la teoría de la fetichización de Karl Marx, los objetos adquieren un valor activo e independiente mientras que los personajes se cosifican y se vuelven productos de consumo dentro del bodegón pop.

## 9

Véase Marcia Castillo: «La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista». En *Representación, construcción, e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Madrid, Achiviana, 2003, pp. 439-456; y Sabina Daniela Stent: «Women Surrealists: Sexuality, Fetish, Femininity and Female Surrealism» [Tesis doctoral]. Birmingham, Universidad de Birmingham, 2011.

## 10

Rémy G. Saisselin: «Still-Life Paintings in a Consumer Society». En *Leonardo*, vol. 9, n.º 3, verano de 1976, pp. 197-203.

## 11

Michael Lobel: *Tom Wesselmann*. Nueva York, Mitchell-Innes & Nash, 2016.

## 12

Para saber más sobre la mirada masculina, véase Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Hampshire, Palgrave, 1989.

## 13

Los objetos fetiche son productos deseables, ya que generan una sensación irreal de bienestar mediante su adquisición. La publicidad es la causante de esa visión idealizada de los objetos hasta el punto de atribuirles cualidades eróticas y sexuales en los anuncios para hacerlos más atractivos. De la misma forma, las personas cosificadas de la publicidad se vuelven también objetos fetiche al presentar cualidades similares.

El maniquí tuvo una fuerte presencia en las prácticas artísticas vanguardistas. En especial, en las obras del grupo surrealista, que trataban sobre el ciudadano anónimo y enajenado. Desde el surrealismo, la figura del maniquí reduce al ser humano a un simple objeto articulable carente de vida y su presencia alude a la condición voyerista del espectador<sup>9</sup>. En calidad de autómatas contribuyen a la evocación del bodegón pop, pues de la misma forma, los objetos y cuerpos deseables que suelen aparecer en este tipo de obras incitan al consumo como forma de vida idealizada y efímera<sup>10</sup>. El maniquí pertenece a la cultura del materialismo que la mano del pintor eleva a la esfera artística. Pero en el universo pop, tiene continuidad la sexualización surrealista, donde los cuerpos se reducen a formas sórdidamente erotizadas como sátira incisiva de la sociedad de consumo<sup>11</sup>. Los personajes de este cuadro no responden a esta descripción, pero sí recuerdan a estos conceptos.

Por lo general, el maniquí es asociado a la mujer, lo que denota la mirada masculina como forma de dominio sobre el cuerpo femenino<sup>12</sup>. Aunque solo se puede conjeturar que en los escaparates se hallan figuras femeninas, sí se puede concluir que, en este caso, personas y maniqués se transforman en símbolos de la ciudad alienada al ser objetos fetiche<sup>13</sup>, ambos indistintos.

La alienación tiene que ver con la representación del conjunto social. En la obra, Richard Estes plasma la masa social anónima al igual que numerosos artistas del realismo social estadounidense, como el fotógrafo Walker Evans y los pintores John Sloan, Alice Neel y Ben Shahn. Las obras de estos artistas van a ser fuente de inspiración para el pintor a la hora de representar Nueva York y transmitir el ambiente de la vida cotidiana. La ciudad y todos sus elementos toman la palabra por los ciudadanos, pues van a ser los encargados de representar la sociedad. Todos ellos expresan en sus creaciones la diversidad de culturas y razas que han caracterizado a la ciudad de Nueva York desde su origen.



fig. 3  
**Lee Friedlander**  
*New York City, 1963*  
 Gelatina de plata, 13,3 × 20,3 cm  
 The Museum of Modern Art, Nueva York,  
 inv. 322.2000

*New York City* [fig. 3], de Lee Friedlander, comparte con *Cabinas telefónicas* elementos como el teléfono, el reflejo y la silueta de una persona irreconocible, en este caso de raza negra. Como sucedía con el rótulo de Macy's, el individuo queda eclipsado por la imagen proyectada, que adquiere el rol de referente de la sociedad americana. Al igual que Estes, Friedlander emplea el reflejo para mostrar nuevas imágenes evocadoras, en este caso un plató de televisión en el que aparecen dos personajes anónimos dialogando junto a la imagen de Dwight Eisenhower anunciado por el título «United States», y una segunda imagen de quien podría ser un representante político europeo (por lo que indica el título de su imagen «Europe») con cierto parecido a Walter Hallstein. A diferencia del primero, este autor utiliza la fotografía como técnica artística para desestabilizar el orden geométrico de sus composiciones y elaborar nuevas asociaciones. Ambos representan la ciudad con gran cantidad de recursos visuales que se traducen en un mensaje sobre la sociedad americana<sup>14</sup>.

#### 14

Tras la Segunda Guerra Mundial va a surgir en América un deseo de exponer la vida doméstica del ciudadano medio que recogen instituciones culturales como el The Museum of Modern Art a modo de propaganda patriótica. Véase Beatriz Colomina: *Domesticity at War*. Cambridge-Londres, The MIT Press, 2007.

fig. 4

**Richard Estes**  
*Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center*, 2017  
 Óleo sobre lienzo, 96,5 × 139,7 cm  
 Colección Borja Thyssen-Bornemisza



En relación con el reflejo como elemento informativo, cabe destacar otro cuadro de Estes mucho más tardío en el que aparece el sujeto reflejado en un escaparate frente al lugar donde se situaría el público. Se trata de *Autorretrato cerca del Oculus en el World Trade Center* [fig. 4], un autorretrato a través del reflejo donde el rostro queda oculto por la cámara fotográfica. La identidad del artista se adivina gracias al reflejo de la máquina fotográfica que lo señala como autor de la imagen transformada aquí en pintura. La cámara y el ojo del artista se fusionan para dar lugar a un instrumento de creación artística. Otra vez es el reflejo el responsable de producir mensajes sobre el ciudadano.

En esta obra, el reflejo es el protagonista y, al igual que en *Cabinas telefónicas*, los habitantes del interior del edificio están ocultos tras una pared de cristal. Visto de ese modo, la cabina podría equipararse a una burbuja, elemento común en el género de bodegón<sup>15</sup> que simboliza la fragilidad y el paso del tiempo. Las cabinas son, de igual modo, una «burbuja» que protegen de la mirada, pero sin dejar de ser un resguardo temporal, cuya protección puede ser fácilmente quebrantada al abrir la puerta del locutorio. La cuestión de romper con la seguridad que proporciona el cubículo nos hace preguntarnos quién puede estar mirando o escuchando, y a la inversa, quién se puede estar escondiendo en el interior de la cabina, interrogantes que serán abordados más adelante. La vinculación con la burbuja alude los conceptos de la fugacidad y lo percedero, que son características propias de la sociedad de consumo.

15

Véase la obra *Burbuja de jabón azul* de Joseph Cornell, de 1949-1950. Técnica mixta, 24,5 × 30,5 × 9,6 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 492 (1978.11).

[\[+ info\]](#)



En *Cabinas telefónicas*, otro objeto coprotagonista relacionado con la cabina es el teléfono. La palabra teléfono proviene del griego, y está compuesta por las raíces «tele» (lejos) y «fono» (voz), lo que indica que el artefacto permite la comunicación entre dos personas que se encuentren separadas por una distancia determinada. A pesar de que el objeto principal de la obra es un instrumento de comunicación, aquí no hay muestras de relación entre los personajes presentes, y menos aún se manifiestan indicios de trato con alguien al otro lado de la línea telefónica. Todos se dedican a hacer su cometido bajo el anonimato, sin señales de interlocución entre ellos. Tampoco se percibe el propio teléfono: la única imagen del aparato es la que sugiere la cabina del extremo derecho, y ni si quiera se aprecia con exactitud. De esta forma, la comunicación, en una obra en la que el teléfono es el título, queda cortada.

En definitiva, el bodegón urbano interacciona con el público, no a través de los personajes, sino mediante los objetos que informan sobre el conjunto social. Estes dispone los elementos del cuadro que nos ocupa a gran escala, como si uno se encontrara dentro del plano, pero a su vez dificulta la visión desechando la idea de un espectador pasivo. Letreros, automóviles en movimiento y demás objetos reflejados conforman una visión que habla de la sociedad neoyorkina y se aleja del sujeto individual. Cada uno de estos detalles alertan de lo perecedero de los objetos de consumo, la incomunicación de los personajes y la transitoriedad propia de la metrópolis, dejando constancia así del ritmo frenético de la ciudad.

## Dualidad

---

La presencia de una serie de conceptos opuestos en la pintura va a despertar la confusión y la desorientación en el público. Dualidades como algunos objetos que parecen estar dentro y fuera de las cabinas al mismo tiempo, las figuras humanas o maniqués, o la perceptible falta de comunicación y los letreros antes vistos, contribuyen a crear un panorama complejo. El desconcierto y el misterio son ideas que Estes introduce en sus paisajes cosmopolitas. Esto hace que se requiera examinar con cuidado todo lo que propone el artista, a pesar de que una de las intenciones del fotorrealismo es captar la realidad mejor que el propio ojo humano.

fig. 5  
Detalle de *Cabinas telefónicas*

Empezando por la composición del cuadro, la coexistencia de la cuadrícula y las líneas curvas en los reflejos es una de las principales dualidades que afectan a la visión de la obra. Las líneas rectas muestran un paisaje estructurado de la ciudad principalmente a través de las cabinas rectangulares y la verja negra que tras ellas atraviesa la imagen, paralelos y perpendiculares a los márgenes físicos de la obra. Todo ello se rompe gracias a las líneas curvas de los reflejos que obstruyen la imagen naturalista, pues evidencian el fallo del artificio y alimentan la confusión de la obra.

La siguiente dualidad patente es la combinación de objeto y reflejo. Un detalle desconcertante al respecto es que el blanco del interior de la «O» contenida en el letrero «Telephone» de la cabina del extremo izquierdo, que es puro reflejo [fig. 5]. Es más, la placa que contiene dicho rótulo no presenta reflejos, a pesar de que el resto de las placas parecen estar compuestas con material metálico<sup>16</sup>. En efecto, aunque en el cuadro haya una imperante presencia del reflejo, este último elemento mencionado ha perdido la capacidad de reflejar; es una contraposición que responde al juego de representaciones de reflejos y objetos.

Esta oposición entre reflejo y objeto en la obra de Estes ha sido abordada por diversos teóricos, entre los que cabe destacar la contribución de la conservadora Jessica May sobre la pureza de sus ciudades manifestadas en los reflejos<sup>17</sup>. May hablaba de cómo la presencia humana se minimiza para que ésta no intervenga en la idea de pulcritud, de ciudad depurada. Sin embargo, lo que aquí se muestra es una serie de cubículos en cuya parte inferior la superficie metálica ha perdido su fulgor y que, en comparación, destacan las partes superiores, brillantes y atractivas.

<sup>16</sup>

Incluso se aprecia en la placa cómo el artista pintó de manera invertida el letrero «Telephone» y luego superpuso el letrero final. Aún se diferencia una «O» antes de «Tele» y una «T» después de «Phone».

<sup>17</sup>

Jessica May y Patterson Sims: *Richard Estes' Realism: A Retrospective*. New Haven, Yale University Press, 2014. Citado en Parmiggiani y Solana 2007, op. cit. nota 7, p. 13.



fig. 6  
**Richard Estes**  
*Diner*, 1971  
 Óleo sobre lienzo, 101,7 × 126,8 cm  
 Hirshhorn Museum and Sculpture  
 Garden, Smithsonian Institution,  
 Washington D. C.

En este proceso de deslucimiento del esplendor, el concepto de deterioro está presente también en la cabina derecha, donde la puerta está entreabierta posiblemente a causa de una avería. La puerta a medio abrir introduce asimismo otra dualidad entre cerrado y abierto, entre interior y exterior. Estos temas merecen la comparación con una obra posterior del pintor titulada *Diner* [fig. 6], en la que también aparecen las cabinas telefónicas en las que se aprecian varios rasguños en sus puertas y algún tipo de desecho en la esquina derecha del *frontstore*. Es otro ejemplo de antagonismo que documenta la presencia del ser humano, algo propio de la imagen de la ciudad vertiginosa que hay que entender como lugar de transición y cambio.

La dualidad se encuentra una vez más en las figuras de *Cabinas telefónicas* y la dificultad de discernir entre personas y maniqués; ello se debe a que, como ya se ha mencionado, ambos tienen la misma función: evocar un mundo atemporal como meros objetos. Las personas representarían lo humano, lo real, lo «vivo», mientras que los maniqués son objetos que encarnan el otro lado de la moneda, lo artificial, la ficción y lo inerte. Al pintarlos de forma indiferenciada, Estes diluye

fig. 7

Fotogramas del corto  
*The Mechanical Monsters*,  
dirigido por Dave Fleischer,  
1941



las fronteras entre antagonismos. La imposibilidad de distinguir entre ambos puede asociarse a la tensión vivida durante Guerra Fría en Estados Unidos, especialmente a causa de la «caza de brujas» que encabeza el gobierno de McCarthy entre 1950 y 1954 en busca de simpatizantes comunistas por todo el país. El temor al espionaje soviético, a la infiltración del comunismo, a la doble identidad y a lo desconocido van a marcar a la sociedad americana y todo ello quedará reflejado en la cultura de masas durante décadas. Será en los años 60 que muchas cuestiones sociopolíticas de los años 40 y 50 serán digeridas y materializadas por los artistas<sup>18</sup>. Richard Estes planteará la falta de identidad e individualidad en muchas de sus obras, sin ser *Cabinas telefónicas* una excepción.

18

Véase Diane Waldman: *Roy Lichtenstein* [cat. exp. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum; Los Ángeles, Museum of Contemporary Art; Montreal, Musée des beaux-arts de Montréal]. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

19

Otros artistas pop como Andy Warhol o Roy Lichtenstein han incorporado la figura de Superman como elemento emblemático en sus obras.

20

Véase <https://www.youtube.com/watch?v=aleAQyWzAbI&t=308s>

La obra de Estes se inserta de lleno en la cultura popular de la época. Los personajes misteriosos de las cabinas parecen llevar gabardinas, prendas que completan la imagen del agente encubierto protagonista del cómic y el cine posbélico. En este contexto también la cabina se convierte en un objeto de la cultura popular que se asocia a lo secreto, a lo que permite ocultar en plena luz de día, un refugio dentro del espacio público y concurrido como es la ciudad. La imagen de Clark Kent cambiando su identidad por la de Superman<sup>19</sup> en una cabina telefónica [fig. 7], un icono del cómic que sería asimilado por diferentes artistas pop, ejemplifica esta idea. Siguiendo en esta línea, la cabina es el lugar donde el enfrentamiento entre lo público y lo privado, entre lo conocido y lo oculto, se difuminan<sup>20</sup>.



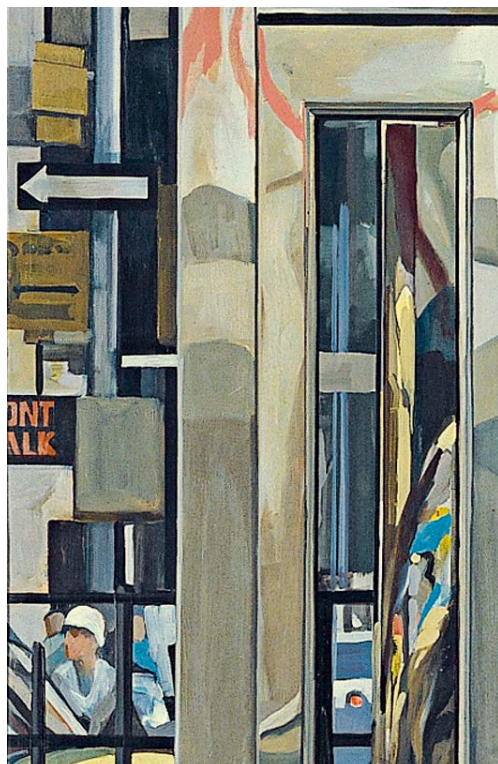


fig. 8  
 Detalle de *Cabinas telefónicas*

Dentro de este repertorio de dualidades, se halla el lenguaje mismo. Del conjunto de letreros cabe destacar a la derecha el de Macy's, los famosos grandes almacenes americanos de productos de lujo. Entre las transparencias de las cabinas del otro extremo se adivina el rótulo de F. Woolworth, compañía dedicada al «todo a cien». Tanto uno como el otro son comercios identificables por el público estadounidense, pero destinados a personas de niveles adquisitivos opuestos. Esta oposición indica la heterogeneidad de la urbe.

Continuando con los símbolos representados, a la izquierda del lienzo se aprecia una flecha dentro de una señal de tráfico que indica el sentido de circulación de los automóviles, y por debajo, siguiendo la línea vertical de la composición, un semáforo en rojo prohíbe el paso: «Don't Walk» [fig. 8]. Ambas señales, un icono y las palabras escritas representan dos lenguajes distintos, uno pictográfico y otro alfabético. Además, sus mensajes incitan a seguir acciones opuestas: movimiento y estatismo. El semáforo especialmente contiene un mundo en sí mismo, ya que la circulación se advierte caótica y acelerada, típico de las metrópolis que, como el resto de dualidades difusas de la obra, advierte del continuo cambio y potencian el desasosiego que produce este bodegón urbano.

## Mirada y pulsión escópica

La cabina es un elemento característico de la ficción detectivesca en la que espías y agentes infiltrados son los protagonistas y forma parte de la cultura de masas. Este tipo de historias fueron muy apreciadas en plena Guerra Fría, un periodo en el que reinaba el temor social hacia la conspiración. Pero, sobre todo, existía recelo hacia la figura del «otro» que se infiltra en la esfera del «nosotros». Esa imagen está presente en el personaje de incógnito que viste lo que parece una gabardina y que se dispone a llamar por teléfono en el cuadro. En *Cabinas telefónicas* lo desconocido es un aliciente que incita a seguir mirando para descubrir los enigmas que encierran los personajes.

En 2014 Richard Estes comentaba en una entrevista realizada por David Ebony lo siguiente: «Mi pensamiento básico es que puede ser la cosa más fea del mundo, pero de alguna manera se puede hacer un cuadro interesante de ello»<sup>21</sup>. En efecto, el artista logra llamar la atención sobre una vista tan cotidiana, hace que se vuelva atrayente para el espectador. Las obras de Estes seducen principalmente por el juego de reflejos, pero en el caso de *Cabinas telefónicas* se añade el deseo de mirar y escuchar a las personas que se esconden tras ellas, de transgredir esa privacidad y desvelar sus secretos. Probablemente lo que sucede dentro de las cabinas es algo tan banal como una llamada de teléfono, pero precisamente, la falta de certeza hace que el que mira anhele averiguar qué está ocurriendo.

Es inevitable relacionar ese interés con lo que el psicoanálisis denomina pulsión escópica, impulso que transforma la necesidad de ver en deseo de mirar y ser reconocido en la mirada, que se relaciona con la necesidad de conocer. Nace de la tensión que produce el desconocimiento sobre una imagen y que puede satisfacerse mediante la mirada. Cabe mencionar que la incertidumbre sobre qué sucede en el interior de las cabinas es la que despierta esta pulsión.

La duda sobre si realmente solo están llamando por teléfono o quizá haciendo algo más conecta con la imagen de Superman ya comentada, como claro ejemplo de icono popular que emplea la cabina con un fin distinto al habitual: esconder su otra identidad. En este caso, la pulsión escópica no solo produce el deseo de averiguar qué hacen los personajes sino quiénes son y por qué Estes los ha representado con una apariencia tan misteriosa. Debido a la inseguridad causada por la conspiración y la preocupación por el concepto del «otro» en la sociedad de la época, la mirada se vuelve un instrumento de discernimiento esencial para recorrer la ciudad. En un lugar tan cambiante como es Nueva York, la agudeza de los sentidos se convierten en herramientas cognitivas politizadas, es decir, mecanismos para descubrir todo lo que puede escapar a la percepción. Estes plantea un escenario cotidiano donde reta al espectador a demostrar sus capacidades visuales. La intención es formar la percepción del público, entrenar la mirada, por lo que la obra agrada por todo lo que expone, pero también pone a prueba la habilidad óptica<sup>22</sup>.

**21**

«The Eye Man: An Interview with Richard Estes by David Ebony», 2014, disponible en: [The Eye Man: An Interview with Richard Estes by David Ebony - Yale University Press](#).

**22**

Sobre el tema de los trampantojos estadounidenses con fines educativos, véase Bellion 2011, *op. cit.* nota 3.

Se ha dejado claro que la pulsión escópica se concentra en el deseo de mirar, pero también en ser mirado. Pero sobre esto último cabe afirmar que en el cuadro no existe personaje alguno que mire hacia el público. Esto se debe a que ninguno posee un rostro. Realmente tanto la cara de los maniqués como la de las personas no se muestran, ya sea porque no están esbozada o porque las figuras están de espaldas. Pintar el rostro significa pintar el acto de mirar. Según las teorías psicoanalistas es la mirada la que activa la relación objeto/sujeto y donde se genera la identidad. Esa es la razón por la que los maniqués y las personas son indistinguibles, se cosifican al privarlas de rostro<sup>23</sup>. Sin rostro que mirar y que devuelva la mirada, tanto los protagonistas del cuadro como el público se desnaturalizan. Al negar la mirada se alude a la muerte, pues no se apacigua la pulsión de mirar y el sujeto queda renegado.

La falta de esa mirada no solo frustra la pulsión escópica, sino que los materiales de que están compuestas las cabinas, el cristal y el metal, son en sí elementos que contribuyen al rechazo, al no permitir indagar en el interior de los cubículos. Si bien se ha comentado cómo el bodegón introduce al espectador en la escena, existe cierto distanciamiento<sup>24</sup>. La imposibilidad de distinguir a los personajes de la obra y por el hecho de no ser reconocido en la mirada de éstos, el público se deshumaniza y queda ajeno en un espacio tan familiar como es la ciudad.

En otra pintura posterior del artista titulada *CD* [fig. 9] se vuelve a restringir la mirada del observador, y por tanto su percepción, a través de los andamios que fragmentan la imagen de tal forma que es difícil distinguir entre reflejo, objeto real e interior del edificio. Parece que quiere conseguir el efecto contrario del recurso pictórico tradicional del *repousoir*, por el que una figura humana de espaldas a uno de los lados en el primer plano de la composición conduce su mirada al centro de la imagen e introduce con ella al espectador en la escena. En este caso, por el contrario, el observador no acaba por sentirse «incluido» en la obra, pues los andamios que se entrecruzan impiden la visión.

**23**

A su vez la mirada constante provoca un efecto de panóptico como forma de control continuo que acaba por reducir al individuo.

**24**

Viendo los supuestos rótulos que se encontrarían detrás del espectador reflejados en las cabinas producen una sensación de inserción en el plano. Véase Guillermo Solana: *Richard Estes: obra reciente* [cat. exp.] Barcelona, Marlborough, 2017, p. 173.

fig. 9

Richard Estes  
*CD*, 2014  
Óleo sobre tabla, 34,3 × 48,9 cm  
Marlborough Gallery, Nueva York

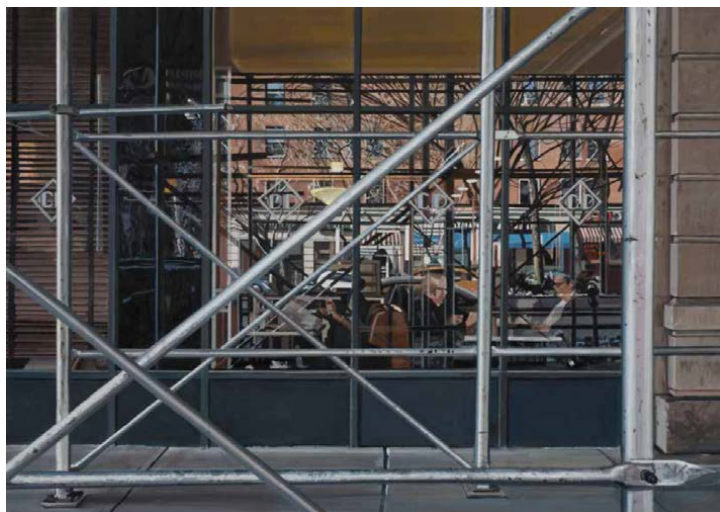
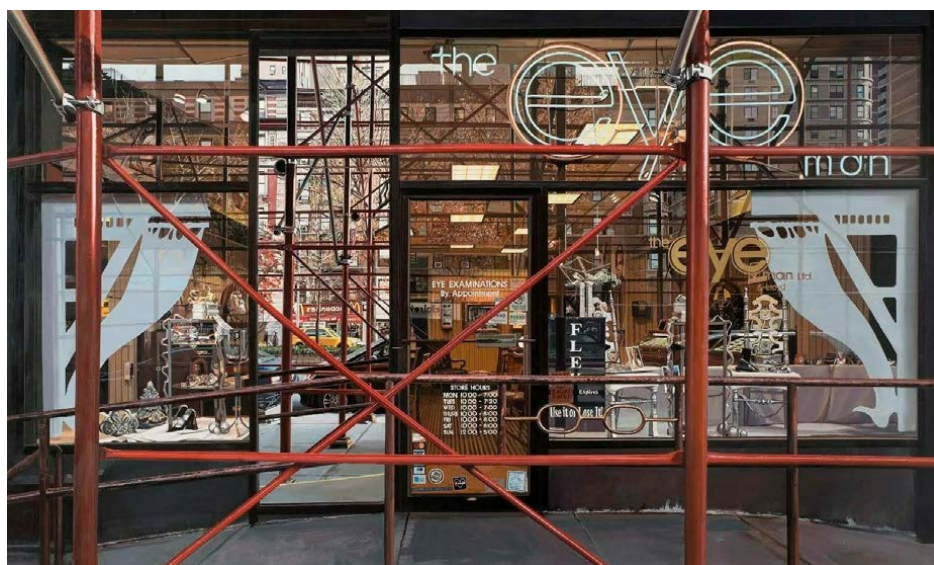


fig. 10

Richard Estes  
*The Eye Man*, 2014  
Óleo sobre lienzo, 91,4 × 152,4 cm  
Colección de Elliott y Marlys Badzin,  
Mineápolis, cortesía de Marlborough  
Gallery, Nueva York



Siguiendo con esta línea, en la obra *The Eye Man* [fig. 10]<sup>25</sup>, de la misma época que la anterior, reaparecen los andamios, esta vez en color rojo, que vuelven a entorpecer la mirada. En este caso, además, las barras del andamio encubren parcialmente el escaparate de un establecimiento destinado al tratamiento óptico cuyo letrero reza «the eye man». Así se completa el juego de inhabilitar la mirada y entorpecer la percepción fracturando la imagen de un comercio dedicado precisamente al sentido de la vista.

25

Esta obra está inspirada en la pintura *La muestra de Gersaint* del artista francés rococó Jean-Antoine Watteau, de 1720-1721, óleo sobre lienzo, 163 × 308 cm, Palacio de Charlottenburg, Berlín.



De la misma manera, en *Cabinas telefónicas* el muro de cristal, la postura de espaldas de los personajes de las cabinas y la combinación caótica de reflejos y transparencias tienen la función contraria del concepto de *repoussoir*: excluir la mirada. Junto a la insatisfacción de la pulsión escópica ante la inexistencia del contacto visual entre personajes y público y las numerosas dualidades, se genera un panorama de desconcierto. Todo ello se suma a la sensación de desasosiego que producen las figuras en gabardina, y que hace que el espectador frente a las cabinas experimente sentimientos contradictorios de atracción y rechazo.

Al contemplar esta obra el observador tiene la sensación de estar como detenido en el tiempo y de captar un instante de forma alejada. A pesar de este parón de la vida urbana, la imagen sigue siendo confusa, pues es difícil definir qué o a quién se dirige la mirada, obstaculizada por todas esas dualidades y elementos descritos. El resultado es una gran paradoja, pues ese desconcierto hace que la obra resulte cautivadora, y pese a todos los impedimentos, anima a seguir mirando. La comunicación en una obra centrada en el teléfono la asumen los objetos y reflejos y no existe relación alguna entre personajes y público. *Cabinas telefónicas* apremia a reflexionar sobre la necesidad actual de formar a un público activo con ojo crítico en un presente caracterizado el enorme incremento de contenido visual, publicidad e imágenes instantáneas. ●