

Absurdo y catástrofe en la pintura de Wilson Orellana

Absurdity and Catastrophe in the Painting
of Wilson Orellana

Parte de los contenidos del siguiente texto retoman
materiales curatoriales previamente elaborados por el autor para las
exposiciones mencionadas y publicados en la página web del artista.

Marcelino García Sedano

mgarcias@usfq.edu.ec

Profesor de la Universidad San Francisco de Quito USFQ

Fecha de envío: 15/05/2026

Fecha de aceptación: 20/06/2026

DOI: <https://doi.org/10.18272/anima.v6i.4388>



Resumen

La figura emergente de Wilson Orellana (Cuenca, Ecuador, 1988) dentro de la pintura ecuatoriana contemporánea supone sin duda un elemento de reflexión en torno a numerosos aspectos filosóficos del devenir contemporáneo. Asimilar el desarrollo de su obra a los conceptos de habitar la catástrofe y el absurdo le relaciona no solo con algunos rasgos del tiempo desquiciado que estamos viviendo, sino con el ejercicio audaz de rescatar ciertas ideas que han definido sobre todo la filosofía del siglo XX y el cambio de siglo. Este hecho ratifica la absoluta vigencia de estas ideas como herramienta para entender el presente y el papel fundamental del arte como generador de sentido; o simplemente su falta y carencia.

Palabras clave:

Wilson Orellana, habitar la catástrofe, absurdismo, filosofía del arte, pintura contemporánea ecuatoriana

Abstract

The emerging figure of Wilson Orellana (Cuenca, Ecuador, 1988) within contemporary Ecuadorian painting undoubtedly invites reflection on numerous philosophical aspects of the contemporary becoming. To relate the development of his work to the concepts of dwelling in catastrophe and the absurd links it not only to certain traits of the unhinged time we are living in, but also to the bold exercise of recovering ideas that have shaped, above all, twentieth-century and turn-of-the-century philosophy. This confirms the continued validity of these ideas as tools for understanding the present and the fundamental role of art as a generator of meaning—or simply of its lack and absence.

Keywords:

Wilson Orellana, dwelling in catastrophe, absurdism, philosophy of art, contemporary Ecuadorian painting

La catástrofe y el sentido del habitar contemporáneo

Propongo analizar la obra de Wilson Orellana a partir de su división en dos momentos claves, relacionados con dos exposiciones llevadas a cabo en el territorio ecuatoriano y que se basan en la reflexión en torno a dos aspectos: la catástrofe y el absurdo. Las dos exposiciones son *Descifrar el hábitat*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Cuenca en 2024, y *Rituales de Disolución*, presentada en el Museo Municipal de Guayaquil entre 2025 y 2026, ambas curadas por mí.

Sobre el primer motivo de reflexión, el sentimiento de habitar la catástrofe pesa el interés de Orellana por descifrar un mundo contemporáneo y una realidad latinoamericana compleja, inserta en un urbanismo enmarañado e idiosincrásico. Se trata de una realidad definida por poderes invisibles que condicionan la existencia mediante hábitats de profunda deshumanización que producen tramas alienantes. Sus escenas inciden en esa realidad paradójica con un marcado carácter existencial. Este es un existencialismo que se entremezcla en la forma a través del contraste entre los lugares imposibles e incómodos y los personajes que transitan de forma inane un espacio que, por familiar, se torna extraño. Ese existencialismo, podemos convenir, es un rasgo constante y definitivo de su obra. Ese punto, donde lo cotidiano se vuelve extraordinario, fue denominado por Freud como *unheimlich* y mal traducido al castellano como «lo siniestro» (2487). En este caso, en honor al término original, y ya que la pintura de Orellana no puede denominarse siniestra, lo anormal¹ surge para desvelar lo oculto, representado a partir de cuerpos deformados, de espacios que no responden a la rigidez de la representación tradicional del espacio pictórico, de jerarquizaciones de tamaño y de diversos recursos expresivos. Y, ¿qué es lo oculto en su obra? Todo lo que sobreviene del poder alienante y desintegrador del ciudadano moderno latinoamericano, lo gris de la existencia en una sociedad apática. Esta apatía es representada de forma efectiva en *Normal* (fig. 1), donde la deformidad, la extrañeza y la metamorfosis surgen de forma narrativa para señalar que algo está mal, que algo está a punto de suceder e interrumpir la cotidianidad prosaica. El arte recupera como un acto de memoria aquello que fue excluido por la historia, lo feo o al menos lo no tan bello, aquello que Adorno justificó como un acto de resistencia antifeudal, la admisión de lo feo (Vilar 24). Y, ¿no es acaso la obra de Orellana una acusación metafórica del distanciamiento entre el ser humano y el orden natural por motivos de las relaciones orquestadas por las diversas ejecuciones del poder? El poder de lo laboral, lo económico, el derecho a habitar el espacio público desde lo político, de reivindicar una existencia luminosa, son términos impresos entre las diversas capas de su pintura.

¹ Utilizamos «anormal» y «extraño» indistintamente para referirnos a *unheimlich*.



Fig. 1. Wilson Orellana, *Normal*, 2022, óleo sobre tabla, 50 x 80 cm. Imagen cortesía del artista.

Estamos ante la primera pregunta, la pregunta sobre el habitar, y ¿qué habita el ciudadano contemporáneo? La catástrofe. Este término parece contradictorio porque es antagónico al sentido de habitar de Heidegger que se basa en construir. No obstante, el pensador alemán ya había advertido en su clase de 1951 «Construir, habitar, pensar» en Darmstadt, Alemania, que el sentido propio del construir cae en el olvido, lo cotidiano, lo habitual; si atendemos a la raíz etimológica de «habitar», lo habitual se torna algo excepcional (Heidegger 129). De todas formas, el propio Heidegger insistió en que la tecnicidad del mundo moderno acabaría desarraigando al ser humano, una premonición de la capacidad de alienación de las tecnologías modernas. El proceso de alienación del mundo posmoderno, el fomento de individualidades con referencias cada vez más pobres sobre su lugar en el mundo y el sentido de la existencia, se esforzaba con cada vez más insistencia para lograr el desarraigo. El sentido del habitar devino en sinsentido. Las dinámicas del presente digital acentuaron esa transformación del habitar, desde la desintegración del bien común iniciada ya en los orígenes del liberalismo moderno. Las nuevas tecnologías de comunicación, particularmente la dupla *smartphone/internet*, juegan un papel clave porque han ido forjando individuos que creen que la intervención directa (sin mediaciones institucionales a la vez que sin compromisos) es el único camino legítimo tanto para realizar denuncias o canalizar la ira como para proyectar un bienestar personal asociado al consumo y a la vivencia del placer que se le atribuye. Eso para los que se dan cuenta de la dinámica; los que no serán como los personajes que habitan la pintura de Orellana. Como asegura Fernando Castro Flórez en *Sin escapatoria en el planeta de los simios*, el individuo contemporáneo habita en una suerte de parque de atracciones, donde los estímulos que reclaman cada vez menos atención les hacen oscilar, abocados al desastre, entre el entusiasmo y la ira (Castro Flórez). Y es aquí donde empieza a asomar un concepto de revisión urgente del presente y la historia que se va gestando.



Fig. 2. Wilson Orellana, *Desarrollo*, 2024, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

La soledad del individuo contemporáneo, en ese escenario entre distópico, apocalíptico y extrañamente familiar que la pintura de Orellana desarrolla, se enfatiza a partir del tamaño exagerado de las figuras, la ausencia de rostros, la transformación inminente o la estilización de las siluetas. *Desarrollo* (fig. 2) despliega un discurso en el que la realidad local latinoamericana contrasta con la idea de desarrollo impuesta por los países

occidentales industrializados. La pintura se erige como la metodología idónea a partir de la que el pintor intenta comprender el mundo y la complejidad de la existencia. El ser humano está más alienado cuanto más lejos de los centros de poder se encuentra. Los espacios en los que se desarrollan las escenas son lugares desprovistos de personalidad y contexto, y escenario de acontecimientos donde la temporalidad desaparece y es frecuente el recurso de la causalidad acrónica. Este recurso neobarroco de aglutinar diversos momentos y espacios en una sola superficie, funciona como un precursor de una lectura calmada, lúcida y atenta por parte del espectador.

La violencia humana, tema de investigación del autor, se expresa a partir de la contención. No es una representación explícita, sino que lo que realmente se percibe como violento es la impavidez de un mundo ausente al dolor ajeno o el control sobre la cotidianidad que ejerce el poder. El tedio que parece dominar a las ciudades y personajes de las obras de Orellana es la verdadera violencia que amenaza con borrar cualquier brillo de la existencia humana. Ese recurso, más que pacificar la visión, incomoda. El arte para el autor no debe causar placer desinteresado; no debe imitar lo natural, sino provocar cierto sentimiento de incomodidad, de desazón. La obra de Orellana satiriza y demuestra la imposibilidad de imponer visiones totalizantes en sociedades complejas. Las imágenes proponen un lugar a donde muchos no llegan, el corazón de la existencia, el lugar incómodo que plantea preguntas sin respuestas y que nos congela en un estado de indolencia, de flotar eternamente en la nada.

Pero ese tedio, esa actitud inane, está empujada por la sensación flotante de catástrofe y el rechazo a la idea del miedo que deriva de la heurística del terror de Hans Jonas como medio para evitar el desastre que amenaza esta ficción especulativa (64). La alienación parece ser la consecuencia del temor colectivo que emana de los centros de poder. La humanidad, como sostuvo Walter Benjamin, ha hecho de la catástrofe un espectáculo estético de primer orden (99).

El absurdo y la disolución de la colectividad

La otra fase de la producción pictórica de Orellana, la más reciente y vinculada a la exposición llamada *Rituales de Disolución*, presentada junto a obras de Carlos Echeverría Kossak en el Museo Municipal de Guayaquil, indaga en el concepto del absurdo. La muestra reivindicaba la posibilidad de la pintura contemporánea como resistencia a la aceleración y a la distorsión de la historia concebida desde un sentido instrumental marcado por el desarrollo tecnológico y la explotación de los recursos en un sentido neocapitalista. Wilson Orellana y Carlos Echeverría aludían a los intentos fallidos de presencia histórica de una sociedad cotidiana y en cierto modo periférica, haciendo hincapié en lo irracional de esta inserción histórica. Bajo esta condición temporal, lo obsoleto emergía como un objeto de reflexión con cierta operatividad y agencia en un sentido paradójico

y no carente de ironía. Esta es una ironía que se despliega a partir de lo absurdo en un sentido beckettiano, tal y como Adorno acotó y definió como síntoma de la decadencia del progreso en Occidente. Las imágenes propuestas por los autores oscilaron entre las referencias cultas y una realidad prosaica distorsionada, una alegoría de un presente atrapado entre esos dos puntos: la obsolescencia y el absurdo.

Centrándonos en la obra de Orellana, esta invita a realizar una labor hermenéutica donde muchos aspectos de la catástrofe contemporánea emergen a partir de su intrínseca iconografía. Su obra continúa incidiendo en la condición humana y en la disolución de los valores basados en el bien común propios de las dinámicas sociales previas a la era digital. Para ello, recurre a la memoria personal y a su capacidad de observación para plantear un presente insólito que colisiona con un pasado culto y de pretendida universalidad.

Aquí se introduce un nuevo concepto derivado y casi consecuencia del primero: lo absurdo. Este concepto parte de esa inminencia catastrófica y de la revisión de aquellos tiempos en los que el concepto de progreso de la humanidad fue puesto en tela de juicio: hablamos de las dos grandes guerras mundiales y de la resaca existencialista que parte de la mitad del siglo XX. Esta deriva filosófica se nutre ineluctablemente del pensamiento adorniano y la escuela de Frankfurt, y atraviesa el existencialismo francés y la obra beckettiana. Es un esquema de pensamiento desgraciadamente transportable a los tiempos actuales. Partir de estas ideas permitió trazar la relación del arte con los tiempos absurdos como herramienta de enfoque filosófico vinculada al análisis y a la crítica para entender precisamente esa deriva política contemporánea y sus consecuencias en el individuo.

Esta nueva serie muestra un mundo onírico y desquiciado que sigue en marcha a pesar de la falta de sentido del avance feroz del capitalismo, el desarrollo tecnológico y la explotación de los recursos que este impulsa. Como siempre a lo extraño se superpone lo cotidiano y lo periférico, remarcando una presencia histórica fallida de esos espacios sociales. Son unas escenas que aluden sin duda a la decadencia del progreso ya señalada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*. La inspiración en espacios y dinámicas que el artista considera obsoletos, presentes en varios lugares de las ciudades que habita como Quito y Cuenca, subraya esa caducidad de los sistemas que no se integran en la modernidad y que resuenan como ecos de tiempos y sistemas pasados, que, si bien no fueron mejores, al menos prometían serlo. Como señala Hal Foster, quien profundizó en cierta forma sobre el concepto de lo obsoleto, además de funcionar como un recordatorio de un desfase histórico, este tiene la capacidad de señalar el presente para entender mejor su ámbito de operación; por lo tanto, lo obsoleto despliega su potencial crítico (Foster 17).



Fig. 3. Wilson Orellana, *Forma del origen partido*, 2025, óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

Orellana alterna entre las referencias cultas —en este caso a la cultura clásica y la mitología que despliega en espacios completamente opuestos a los que hicieron surgir esa cultura— y la realidad más prosaica, incidiendo sin duda en el carácter de extrañeza que activa todo el potencial semántico. *Forma del origen partido* (fig. 3), que es una obra que evoca el mito de Aristófanes, alude a la cultura del rendimiento, pero también al desfase prometeico. Habla de una soberbia humana que se debate entre la explotación de los recursos y el fracaso de no alcanzar nunca la perfección. Es una obra donde se observa un mundo en llamas, el fin de una era o de una contemporaneidad deslocalizada de su función de motor de progreso en la historia. La sensación de catástrofe incita a un nuevo orden donde lo extraño, por no decir lo absurdo, acecha como un recordatorio de la repetición de la historia, una historia vista desde una perspectiva benjaminiana donde la ignominia y la negación de la humanidad plantean el absurdo de esperar y construir un futuro. Es un tiempo que se consume en presente, que se agota en la indolencia de ver los hechos desfilan como en el teatro del absurdo donde el ser humano es incapaz de comprender, en ese caso por su carencia de lógica, el sentido de la vida. La ciudad en llamas de atrás es un recordatorio del mundo tras las ventanas de *Final de partida* de Samuel Beckett, allí donde el mundo se ha hecho cosa y donde la existencia, paradójicamente, no tiene de donde asirse.

La nostalgia como síntoma del presente resuena no a partir de referencias explícitas sino a partir de la poética que despliega; hay nostalgia, pero no sabemos de qué. Se trata de un pasado utópico, sin lugar, y no acontece la idealización de este porque es imposible proyectar esperanza desde el lugar que habita Orellana. El presente ya es distópico y el pasado, como dijo Fisher, regresa de forma fantasmagórica porque el futuro está cancelado (Fisher 32).



Fig. 4. Wilson Orellana, *Desplazamiento en descenso: Nous en ruido*, óleo sobre lienzo, 2025, 200 x 150 cm. Imagen cortesía del artista.

La nostalgia resuena en *Desplazamiento en descenso: Nous en ruido* (fig. 4) enfatizada por el carácter ahistórico de su representación. Nos encontramos con un paisaje donde no queda rastro de la naturaleza, solo una construcción anodina, una especie de centro comercial como metáfora de la vertebración del ocio de consumo y la disolución del ágora, la plaza de reunión de la antigüedad. El individualismo ha condenado a caer esos viejos ídolos; la confluencia en torno al diálogo y la reunión ha muerto, manifestada en esa cabeza de escultura griega que rueda por el suelo como una ruina. El autor concibió el espacio como un lugar liminal que suspende la identidad del sujeto y lo integra en una colectividad de identidad indeterminada. La referencia a la antigüedad clásica sería esa fantasmagórica visita del pasado que además descoloca el espacio desde el que se enuncia

la obra por comparación con el lugar de procedencia de esa cultura hegemónica, señalando y enfatizando, de nuevo, ese desfase histórico.

El giro hacia el absurdo en este nuevo enfoque de obra debe ser observado también como un recurso técnico, un método y una estrategia de lenguaje tal y como Gabriele Jutz concibe en *Hitting where it hurts: absurdity as an artistic method*, donde define exclusivamente el absurdo como un enfoque metodológico, sin la trascendencia filosófica correspondiente. Es entonces una ruptura de lenguaje y una dislocación del sentido narrativo en esta aproximación (Jutz 20).

Ahondando más en los aspectos formales y conceptuales, el absurdo como narrativa consistiría en la yuxtaposición de las múltiples capas de significado de dramas y hechos inconexos que la vida ha normalizado bajo un tinte irónico; el arte absurdo toma sentido en los tiempos difíciles como ocurrió en el dadá y el surrealismo. Por lo tanto, el absurdo es la forma perfecta de afrontar los aspectos problemáticos de la esfera social y política, y la mejor forma de ejemplificar cómo el individuo debe transitarlos.

Otro y más profundo punto de análisis sobre la obra y su relación con el concepto de lo absurdo es el filosófico. Para este acercamiento, nos basamos principalmente en dos líneas: la relación entre el absurdo y el arte de Camus y el enfoque de Adorno sobre la obra *Final de partida* de Beckett. Por la parte de Camus, el absurdo es la consecuencia lógica de la búsqueda humana de claridad y sentido en el mundo y el silencio que este guarda acerca del sentido de la vida y su propósito (44). El arte, en este caso, es en sí mismo una acción absurda que, más que servir como catarsis o curación del espíritu, es solo un espejo que devuelve ese mensaje de corrupción del mismo, de un camino sin salida donde la humanidad está inmersa. Es el arte, por tanto y como se ha señalado, tanto un testigo que devuelve esta condición, como una forma rebelde del pensamiento.

Por otro lado, la visión de Adorno del absurdo a partir de la revisión de la obra de Beckett, *Final de partida*, señala el absurdo como la muestra perfecta de la crisis moderna del sentido. Pero ¿cómo llegan las artes a esto? Sin intención. Esto se explica porque desde esta perspectiva pocos acontecimientos son plenos de sentido, por lo que cualquier enfoque sobre la estética como una unidad universal se desintegra. La obra artística ya no tiene que ser coherente y cerrada. Ya no hay grandes e incontestables discursos como en el pasado sino que la condición contemporánea desgarró la identidad de esas concepciones reduccionistas. Este hecho choca con la idea de individuo universal del existencialismo francés. He aquí el contrapunto adorniano. Lo absurdo es una experiencia de evanescencia en la cual el ser humano se pierde. Es el mundo y no el sujeto el que carece de sentido. La pintura bajo estas premisas pierde el sentido universal y metafísico y altera el lenguaje como hizo el teatro beckettiano: se regodea en su propia ininteligibilidad.

Conclusión

La obra de Orellana por el momento ha mantenido el interés por las grandes preguntas sobre la existencia humana, y el resultado de ese cuestionamiento vital señala una sociedad herida de contemporaneidad. Imposible no recordar a Pier Paolo Pasolini quien ya apuntó de forma premonitoria en *Teorema* (1968) la crisis de la burguesía. El tema principal de la película ejemplifica mejor que nada las consecuencias de la deriva contemporánea, donde la pérdida de lo sagrado y el alejamiento de la metafísica refuerzan la visión del absurdo adorniano y afectan a toda la sociedad. Por otro lado, el filme señala una decadencia moral y la importancia e impacto del otro, lo que refleja el ahora donde la alteridad representa una amenaza para el *status quo*, y la amenaza de la catástrofe y la inacción —o a su vez las acciones llevadas a cabo—, inciden aún más en el carácter absurdo de la contemporaneidad. El absurdo —y aquí volvemos a Beckett por última vez— aniquila al sujeto porque cosifica la vida. Esta cosificación es en sí misma el absurdo y así este deviene una condición histórica. El absurdo es la consecuencia lógica del devenir histórico y además, parece ser, el antídoto para soportarlo.

Referencias

- Adorno, Theodor W. «Intento de entender “Fin de partida”». *Notas sobre literatura*, edición de Rolf Tiedemann, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003, pp. 270-310.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Akal, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Urtext). Traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría, Ítaca, 2003.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción de Luis Echávarri, Alianza Editorial, 1995.
- Castro Flórez, Fernando. *Sin escapatoria en el planeta de los simios: Maquinaciones y perplejidades sobre arte contemporáneo*. Fórcola Ediciones, 2023.
- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción de Fernando Bruno, prólogo de Pablo Schanton, Caja Negra Editora, 2018.
- Foster, Hal. «An Archival Impulse». *October*, núm. 110, otoño 2004, pp. 3-22. JSTOR, www.jstor.org/stable/3397555.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. 3, Biblioteca Nueva, 1993.
- Heidegger, Martin. «Construir, habitar, pensar». *Conferencias y artículos*, traducción de Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 127-142.
- Jonas, Hans. *El principio de responsabilidad: Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Traducción de Javier María Fernández Retenaga, Herder, 1995.
- Jutz, Gabriele. «Hitting Where It Hurts: Absurdity as an Artistic Method». *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 6, núm. 3, 2021, pp. 17-36. <https://doi.org/10.24140/ijfma.v6.n3.02>.
- Teorema. Dirigida por Pier Paolo Pasolini, Aetos Film, 1968.
- Vilar, Gerard. «Arte y negatividad: relejendo a Adorno». *ArtCultura*, vol. 20, núm. 36, ene.-jun. 2018, pp. 15-25. <https://doi.org/10.14393/artc-v20n36-2018-1-02>.