

Dossier

El Triángulo De Sacrificio O La Resistencia De Lo Efímero

The Triangle Of Sacrifice Or The Endurance Of Ephemerality

Daniel Benavidez

Universidad de Antioquía. Medellín, Colombia.
daniel.benavidesp@udea.edu.co

Julián David Chavarría

Universidad de Antioquía. Medellín, Colombia.
julian.chavarríag@udea.edu.co

Recibido: 10 de Abril de 2025

Aceptado: 27 de Junio de 2025

TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I - JUNIO 2025

PÁGINAS 108-121 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

Resumen: El arte contemporáneo latinoamericano constituye un medio expresivo que no solo visibiliza las tensiones sociopolíticas, sino que también rompe con la tradición academicista y adopta nuevas formas —como la instalación y el performance—, lo que evidencia su capacidad de mestizaje y de crítica. En este marco, *El triángulo de sacrificio* (2024), de Guely Morató y Víctor Mazón, se presenta como una instalación escultórica y sonora que denuncia el impacto ecológico del extractivismo del litio en Bolivia, Argentina y Chile. Asimismo, la obra, inscrita en el barroco latinoamericano, desestabiliza la narrativa del poder al reinscribir la violencia estructural en el espacio artístico. Desde una perspectiva estética y política, el barroco opera como una estrategia de resistencia y de contraconquista, lo cual permite revelar la contradicción del capitalismo verde y la consecuente devastación ecológica. Por tanto, mediante la imaginación política, el arte barroco no solo expone la violencia simbólica y material, sino que además plantea posibilidades de transformación crítica.

Palabras clave: BARROCO LATINOAMERICANO - NEOEXTRACTIVISMO - IMAGINACIÓN POLÍTICA

Abstract: Latin American contemporary art is an expressive medium that not only makes sociopolitical tensions visible, but also breaks with the academic tradition and adopts new forms -such as installation and performance-, which evidences its capacity for crossbreeding and criticism. Within this framework, *El triángulo de sacrificio* (2024), by Guely Morató and Víctor Mazón, is presented as a sculptural and sound installation that denounces the ecological impact of lithium extractivism in Bolivia, Argentina and Chile. Likewise, the work, inscribed in the Latin American baroque, destabilizes the narrative of power by reinscribing structural violence in the artistic space. From an aesthetic and political perspective, the baroque operates as a strategy of resistance and counter-conquest, revealing the contradiction of green capitalism and the consequent ecological devastation. Thus, through political imagination, baroque art not only exposes symbolic and material violence, but also raises possibilities for critical transformation.

Keywords: LATIN AMERICAN BAROQUE - NEOEXTRACTIVISM - POLITICAL IMAGINATION

“[...] entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista” (Lezama, 2017, p. 80).

El arte latinoamericano, desde el siglo xx, se muestra como uno de los más potentes medios de expresión para representar las tensiones y las problemáticas políticas y sociales (Bernal, 2015; Traba, 1994). Históricamente, con la experiencia del muralismo mexicano de Diego Rivera y de David Alfaro —un movimiento artístico cuya estética se vinculó con la realidad social—, el arte latinoamericano presentó un giro etnográfico que situó en el centro de sus preocupaciones la realidad más inmediata y no la mimesis academicista del estilo europeo (Traba, 1973). Las expresiones artísticas contemporáneas, liberadas del imperativo vanguardista de cambiar el mundo mediante el arte, pero sin renunciar a su lugar en una sociedad caracterizada por múltiples conflictos, visibilizan la imagen destinada a los márgenes y hablan por las víctimas que los relatos oficiales condenan al silencio.

Después de la apertura semántica del muralismo mexicano —tomar la realidad social y política como contenido—, llegaron nuevas formas de representación con el arte contemporáneo: el arte conceptual o no-objetual, la instalación, el performance, la escultura expandida, etc. Estas novedosas formas y medios de los que se apropia el arte latinoamericano como estrategia de representación dan cuenta de un mestizaje —de un *ethos* barroco— que se desarrollará más adelante, pero que se puede entender como una actitud que absorbe los valores extranjeros y los resignifica al dotarlos de una realidad exuberante y cargada de tensiones. Para ilustrarlo, el *ethos* barroco es posible observarlo en la más variopinta cantidad de expresiones artísticas, como la serie *El gran sueño americano* (1993), de Nadín Ospina; *Aliento* (1995), de Óscar Muñoz; *Musa paradisíaca* (1996), de José Alejandro Restrepo; *Sobre héroes y monumentos* (2019), de Ernesto Sabato; *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016), de Jorge Marín; *Sudarios* (2011), de Erika Diettes; y, por último, *Postcolombino* (2016), de Yosman Botero.

Entre estas y otras expresiones artísticas que pueden inscribirse en el barroco latinoamericano, se cree que se sitúa *El triángulo de sacrificio* (2024), de Guely Morató y Víctor Mazón, una obra exhibida en la exposición temporal *Inter-acciones* del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA) entre octubre de 2024 y abril de 2025. Con base en lo expuesto, se parte de la hipótesis de que *El triángulo de sacrificio* puede comprenderse dentro del barroco

latinoamericano. En el análisis se mostrará cómo esta hipótesis se sostiene al relacionar la materialidad de la obra, su dimensión tecnológica y su potencia crítica con las formas barrocas. Esta reflexión se articula en torno a la siguiente pregunta: ¿puede el barroco latinoamericano incorporar nuevas tecnologías sin perder su fuerza crítica? Se anticipa que esta cuestión no será completamente resuelta en el presente texto; no obstante, permite explorar los límites expresivos del arte barroco latinoamericano en el contexto contemporáneo.

Metodológicamente, el estudio se inscribe en un enfoque estético y filosófico, apoyado en autores como Benjamin (1990, 2009); Bolívar (2000, 2010); Gruzinski (1994), Lezama (2017) y Vanegas (2025). Se emplea, además, una aproximación hermenéutica que combina la descripción de la obra con la interpretación conceptual, en particular, con las categorías de barroco latinoamericano y utopía negativa. Esta metodología permitirá articular una lectura de la obra que explica su potencia crítica en el contexto del neoextractivismo.

Reseña de la obra de arte

Desde el punto de vista morfológico, *El triángulo de sacrificio* (ver Figura 1) es una serie escultórica acompañada de una instalación sonora y una pantalla al nivel del piso que reproduce un video en *loop*. La serie escultórica consiste en tres triángulos de materialidad mineral, iluminados de forma directa por una lámpara de la que caen gotas salinas periódicamente. La atmósfera sonora de la instalación está construida por tres capas: la primera, denominada humana, reproduce exhalaciones y pisadas; la segunda, denominada natural, incluye sonidos de animales; la tercera, denominada sobrenatural por la artista durante la inauguración de la exposición del MUUA, está compuesta por el sonido de la lluvia y del viento. Por su parte, el video reproduce una árida geografía demarcada por las líneas de la carretera de Chile, Bolivia y Argentina.

En términos semánticos, la propuesta artística de Morató y de Mazón moviliza una crítica ecológica, puesto que simboliza el daño ambiental y cuestiona el capitalismo verde que propone un cambio energético. Las tres esculturas triangulares simbolizan Bolivia, Argentina y Chile, países de los que se extrae el litio, un recurso indispensable para la transición energética hacia los carros eléctricos, las patinetas eléctricas y las baterías de los celulares. Las gotas que caen sobre las esculturas, además de erosionarlas hasta su futura desaparición, tienen una dimensión simbólica: el sistema de goteo tiene agua del Salar de Uyuni y de Bolivia; también está conectado de manera simultánea con el mercado de

litio, por lo que cada gota representa los dos millones de litros de agua necesarios para extraer una tonelada de litio en tiempo real. Asimismo, la triada de capas sonoras corresponde a la extinción de lo humano y lo natural (fauna y flora), y la pervivencia de las fuerzas elementales como el viento, la lluvia y el silencio, que la artista identifica con lo sobrenatural.

Figura 1

El triángulo de sacrificio



Nota. Tomado de *¿Quién cambiará el rumbo? un recuento de Ars Electronica 2024*, de Villasmil (2025). <https://artishockrevista.com/2025/02/14/ars-electronica-2024/>

Las formas barrocas como imaginación política

Como se indicó anteriormente, se cree que *El triángulo de sacrificio* se inscribe en el barroco latinoamericano. Pero antes es necesario saber qué se entiende por barroco latinoamericano. Para ello, se debemos hacer referencia a las formas barrocas, surgidas de un proceso de codigofagia en el que los códigos culturales en disputa —los del vencido indígena y el vencedor colonizador— cohabitan en una tensión irresuelta (Vanegas, 2025). Este proceso de nutrición cultural latinoamericana, central para el barroco latinoamericano, es expresado en Brasil, en la obra pictórica de Tarsila de Amaral y en el *Manifiesto Antropófago*,

de Oswald de Andrade, publicado en 1928 en el marco de la Semana de Arte Moderno de São Paulo. A continuación, se cita un fragmento del *Manifiesto Antropófago* para ilustrar cómo, ironizando, el autor muestra la existencia de una ingestión de códigos culturales extranjeros: “Le pregunté a un hombre qué era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathías. Me lo comí” (Andrade, 1978, p. 16).

Siguiendo lo anterior, el barroco, alimentado por la exuberancia americana, no es meramente una época y un estilo en la historia del arte precedido por el renacimiento (1400-1500) o la recepción del Siglo de oro español (1500-1600) en las colonias, sino un ethos que opera en el plano de la imaginación política al transfigurar la violencia estructural en una teatralización que cuestiona la legitimidad del orden vigente. Esta transfiguración opera como una estrategia de supervivencia frente a la violencia simbólica ejercida por los discursos de la modernidad hegemónica en su proceso civilizatorio, dado que “las formas barrocas son procesos estético-políticos cuya praxis y pensamiento responde a condiciones concretas de la cultura que, para nuestra historia, está determinada en el sufrimiento concreto de los sujetos vencidos y dominados” (Vanegas, 2025, p. 145).

El triángulo de sacrificio se inscribe en el barroco latinoamericano al visibilizar la crítica de las mismas comunidades al extractivismo que afecta la ecología y reproduce una estructura colonial de expoliación. Esas comunidades, en medio de sus movilizaciones sociales y constantes denuncias a las multinacionales, enuncian dos verdades: la extracción de litio es megaminería de agua y la megaminería no es posible sin represión (Chayle y Fontenla, 2022). Las tres esculturas triangulares, sometidas a un goteo sistemático de agua salina, encarnan un doble proceso de erosión: por un lado, el desgaste material de la obra misma, metáfora de la devastación ambiental en Bolivia, Argentina y Chile; por otro lado, el desgaste de los cuerpos y de las comunidades que habitan estos territorios, sometidos a una violencia ecológica, es decir, un ecocidio legitimado por el discurso del capitalismo verde.

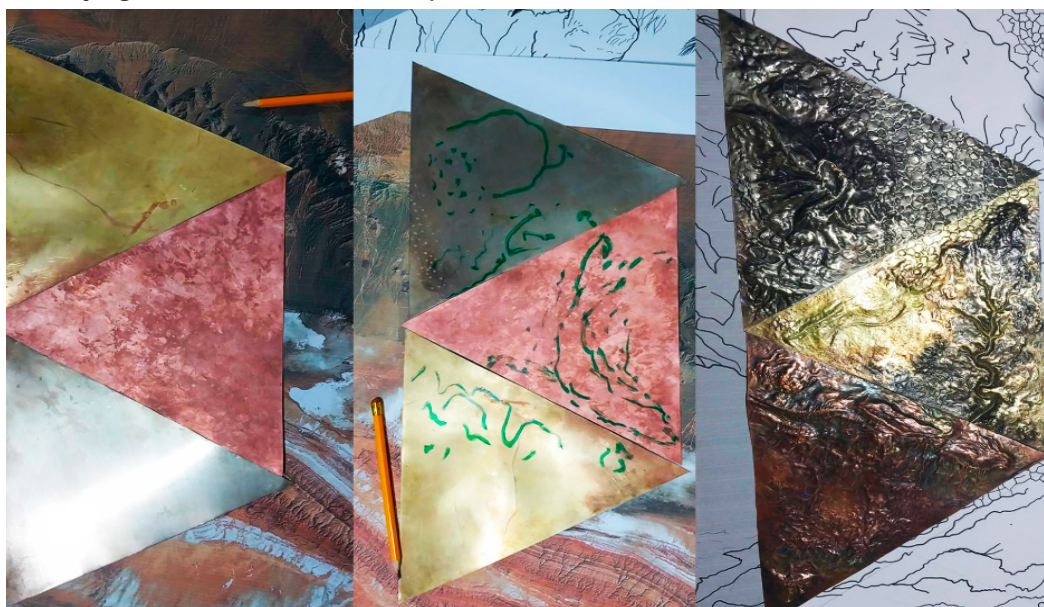
Esta doble erosión ocurre también en las técnicas empleadas en la obra: el paisaje en las piezas de cobre fue hecho a partir de la técnica del grabado al buril, el cual consiste en raspar el material con la herramienta, técnica comúnmente practicada en la época colonial en todo el territorio latinoamericano (ver Figura 2); por otra parte, se encuentra la nueva tecnología del dispositivo del agua salina que va oxidando y cambiando el territorio. En la técnica Morató y Mazón no solo

representan una tensión entre lo pasado y lo actual, sino que también hace recordar que el extractivismo ha sido un desarrollo histórico que comienza desde los procesos de la conquista.

De tal manera, la obra de Morató y Mazón tematiza la violencia estructural del extractivismo y la reinscribe en el espacio artístico como un plano estético-político que hace visible lo que los discursos hegemónicos han silenciado.

Figura 2

Paisaje grabado al buril sobre piezas de cobre



Nota. Tomado de *First phase in the engraving workshop*, de Morató (2024). <https://sonandes.org/author/guely-morato/>

Desde la perspectiva de Lezama (2010), en el libro *La expresión americana*, el barroco latinoamericano no es un arte de la acumulación exuberante, sino una estrategia expresiva de la contraconquista. La obra de Morató y Mazón responde a esta lógica al apropiarse del lenguaje de la tecnología —uno de los instrumentos del poder hegemónico— para revertir su sentido, lo cual se evidencia en el sistema salino que gotea sobre las piezas escultóricas, concebido como un simulacro de la función de las dragas, así como en el uso de aparatos tecnológicos para registrar sonidos y videos que exponen críticamente las problemáticas asociadas a la extracción del litio destinado a fabricar esos mismos dispositivos. En lugar de

reforzar la narrativa del progreso con un uso ingenuo de la tecnología, *El triángulo de sacrificio* devela la dimensión de la violencia encubierta en la retórica del progreso y el desarrollo sostenible.

Entonces, esta violencia no opera únicamente en el plano material del cuerpo policial que reprime las protestas sociales o del cuerpo judicial que las procesa, sino que se proyecta también en el plano simbólico. Al trasladar este hecho material al espacio artístico, puede afirmarse, siguiendo a Vanegas (2025), que las formas barrocas funcionan como un contradiscurso que se enfrenta a la violencia simbólica ejercida por los imaginarios de la modernidad, y que genera lo siguiente:

[...] el barroco disloca la realidad que duele, atravesada por la violencia, para transfigurarla en la representación como una puesta en escena que pone en entredicho la legitimidad de los valores victoriosos e imaginar una realidad diferente. Lo que implica que las formas barrocas sufren por el aniquilamiento de la heterogeneidad cultural que realizó la modernidad victoriosa del conquistador, para mostrarse a sí misma como aquello que aún no ha sido resuelto. (p. 138)

En esta reconfiguración simbólica, lo reprimido aparece como una herida abierta que sigue estructurando el presente. En ese sentido, la obra no solo denuncia la violencia estructural del capitalismo extractivista, sino que además subvierte la violencia simbólica que naturaliza su operación dentro de la narrativa del desarrollo.

El triángulo de sacrificio, en su tematización de la violencia colonizadora de las multinacionales, hace recordar que el arte continúa siendo un campo donde la historia se disputa y la imaginación política se despliega como una posibilidad de transformación. Por consiguiente, puede señalarse que el barroco latinoamericano opera como dispositivo de resistencia en el que la violencia simbólica y estructural es expuesta y combatida en su transfiguración.

Ahora bien, esta dimensión estético-política y simbólica del barroco latinoamericano como imaginación política se complementa con otra faceta fundamental: su condición de *ethos* cultural e histórico de resistencia. Así, mientras la imaginación política se ocupa de mostrar cómo el barroco transfigura la violencia en teatralización crítica, el *ethos* barroco permite comprender cómo estas formas estéticas surgieron de estrategias de supervivencia en medio de la modernidad colonial y, en paralelo, cómo se prolongan hasta el presente.

Seguidamente, se analizará la segunda dimensión para mostrar que el barroco no es solo un recurso expresivo, sino también una forma de existencia que se reactualiza frente a las lógicas coloniales del extractivismo contemporáneo.

El *ethos* barroco como resistencia crítica de la modernidad

Conviene detenerse ante la obra y acentuar la noción de resistencia. En el ámbito de la filosofía de la cultura, Echeverría (2000, 2010) plantea la noción de *ethos* barroco en las formas festivas, rituales y artísticas de la colonia, y muestra que estas prácticas son estrategias de supervivencia inscritas en la lógica social de la época. En esta misma línea, Gruzinski (1994), en el libro *La guerra de las imágenes*, revela cómo los gestos barrocos configuran un campo de lucha visual donde la iconografía colonial se resignifica constantemente y la imagen entraña una potencia significativa, en el sentido de que permite construir nuevos relatos históricos. De esta manera, la transfiguración de imágenes y la reinscripción de los códigos culturales —como la codigofagia o la antropofagia— se convierten en una forma oblicua de reivindicación política, mediante la cual los oprimidos inscriben su propia memoria en los símbolos impuestos por el poder. En la obra de Morató y Mazón no es fortuita la semejanza del relieve en la materialidad de las esculturas, simulacro de las distintas geografías de Bolivia, Chile y Argentina, y las antiguas monedas acuñadas en Potosí —compárese las Figuras 2 y 3—.

Figura 3

Primeras monedas con valor mundial, acuñadas en Potosí



First coins with world value, minted in Potosí.

Nota. Tomado de Digital Baroque, de Morató (2024). <https://sonandes.org/author/guely-morato/>

Un caso paradigmático de esta dialéctica visual es la Virgen de Guadalupe. Su imagen es simultáneamente un testimonio de la violencia colonial —imposición religiosa como estrategia de dominación— y un acto de resistencia cultural: su tez morena y el uso heráldico de su imagen durante las luchas independentistas evocan una apropiación subversiva de la imagen. En esa dialéctica, los vencidos logran pervivir simbólicamente dentro del orden visual impuesto por los conquistadores mediante los íconos de la Iglesia católica.

Se ha observado que *El triángulo de sacrificio*, al exponer la explotación sistemática de los yacimientos de litio en las regiones históricamente saqueadas por los colonizadores, evidencia cómo el denominado capitalismo verde reproduce las lógicas extractivistas del colonialismo y encubre una estructura de devastación que perpetúa la desigualdad global. Esta tensión que la obra revela constituye, precisamente, su gesto más potente. La clave para comprender esta tensión proviene de este *ethos* barroco que, como señala Vanegas (2025), configura “un proceso social que, en tanto refugio, desnaturalizó y descentró lo que la modernidad y el capitalismo habían naturalizado” (p. 138). Es decir, en el barroco latinoamericano el sujeto vencido resiste mediante la imagen y en ella subvierte la lógica misma del discurso moderno, al socavar sus fundamentos epistemológicos y políticos.

La resistencia del *ethos* barroco se comprende mejor en el contexto de la modernización colonial y sus continuidades en el presente. En este marco, el *ethos* barroco plantea una crítica al proceso de civilización tal como lo impuso la modernidad: frente a los ideales racionalistas que marginaron la fantasía y la experiencia sensible como vías legítimas del conocimiento, el barroco latinoamericano preservó lo heterogéneo, lo híbrido, lo que no podía ser asimilado en la episteme ilustrada. Como señala Iriarte (2011), “la cultura del Barroco es una respuesta a esa desestabilización del viejo orden medieval” (p. 89), y se presenta como “la expresión de una crisis” (p. 92) en un proceso que trastoca las estructuras simbólicas del poder.

La violencia colonial y su prolongación en la modernidad encuentra su contrapunto en las formas estético-políticas del *ethos* barroco, que “fueron un pilar fundamental para la configuración de la vida cotidiana, ya que fueron

elaboradas e imaginadas por las clases marginales y vencidas de las nacientes ciudades mestizas de los siglos xvii y xviii” (Vanegas, 2025, p. 139). Así, el autor señala además que, lejos de ser un fenómeno exclusivamente artístico, el barroco latinoamericano se revela como una estrategia de resistencia, por lo que, “bajo esta paradoja, el *ethos* barroco es una fuga de la opresión al asegurar la existencia a pesar de lo soportable e invivible de la situación social” (p. 148).

De este modo, movilizado por el *ethos* barroco, *El triángulo de sacrificio* no se limita a evocar de manera ingenua un pasado colonial, sino que reactualiza su lógica en la contemporaneidad al denunciar la continuidad de las violencias estructurales bajo el discurso del capitalismo verde. Esta capacidad de resistencia simbólica conduce directamente a otra clave de lectura que devela otro elemento crítico en la obra: la de la utopía negativa, que permite comprender cómo la obra interpela al espectador no desde un futuro prometido, sino desde la memoria de las catástrofes que continúan abiertas en nuestro presente.

La postura del espectador: utopía negativa y la naturaleza como objeto de memoria

Dentro de las tensiones —y a partir de estas— presentes en *El triángulo de sacrificio*, aparece la presencia de un futuro, pero no es la presentación de un futuro positivo, sino negativo. La utopía negativa, término que se sitúa al interior de la teoría crítica, cuestiona la idea de pensar un mundo mejor desde la idealización del discurso de progreso. Un discurso del que se apoderaron los totalitarismos en el siglo xx como el comunismo y el nazismo. Particularmente, interesa el concepto de utopía negativa desde la perspectiva de Walter Benjamin (2009), en su *Tesis sobre la historia*.

Para dicho autor, el futuro solo es posible si se encuentra en tensión con las voces del pasado que han sido negadas por los triunfadores de la historia. Es decir, el pasado aparece no como algo sepultado, sino como una recámara en la cual se puede encontrar elementos que permitirán evitar un futuro catastrófico. En la obra de Morató y Mazón se encuentra la voz de los pueblos que ha estado siendo ocultada —y desaparecida— debido a la extracción, de allí su posibilidad de fuerza crítica como se ha ido exponiendo. Dicha fuerza es, según Benjamin (2009), débil. Esta noción de fuerza débil apela a dos características del pasado entendido en términos críticos: hay que tomar el pasado como una fuerza porque

es capaz de resistir a la dominación de la fuerza fuerte del presente —la extracción capitalista, en este caso— y despertar la conciencia histórica; pero es débil, por contraposición a la fuerza fuerte, porque tiene la capacidad de recibir el pasado, de representar sin cesar las voces que han sido enterradas. De este modo, la potencia de la obra recae en la fuerza crítica del *ethos* barroco, pero esta fuerza resulta débil porque no se ejerce con violencia, sino desde la resistencia. En otras palabras, desde la resistencia de la representación de la naturaleza y las culturas que han sido destruidas.

Ahora bien, el espectador en *El triángulo de sacrificio* está observando cómo lentamente se va oxidando no solo los triángulos de la obra, sino también el triángulo de litio entre Bolivia, Argentina y Chile. Esta imagen es el presente que se está destruyendo, que se pierde en tiempo real. Dicha imagen se convierte en el recuerdo que “relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2009, p. 41). La representación escultórica, sumada a la instalación sonora, atrapa al espectador en la crisis que se vive actualmente, lo que genera un shock que despierta o hace abrir los ojos al espectador frente al terror del mundo (Adorno, 1983). Por otra parte, en tanto utopía negativa, la obra no presenta un tiempo terminal formulado con pretensiones proféticas; más bien, plantea la idea de un tiempo limitado de la Tierra que no estaría determinado por una ley supranatural, sino definido por las propias prácticas humanas.

La obra de Morató y Mazón expande el horizonte con respecto a lo que se considera que debe ser recordado. Si desde la noción antropológica del capitalismo la naturaleza se ha entendido como algo extraño que debe ser dominado por el hombre, entonces las expresiones artísticas del *ethos* barroco retornan hacia la naturaleza como un acto de resistencia cultural y política frente al capitalismo. Ante la violencia de este sobre la naturaleza, es considerada como un objeto que debe ser protegido de la mano humana y, en la medida en la que es violentada y destruida, se considera necesario permitirle ingresar en la memoria. Este tipo de noción ha aparecido en el arte contemporáneo como en las obras de Juan Manuel Echavarría, titulada *El testigo vivo de la masacre de Las Brisas* (2010), en la serie *Testigos* (2010) y en la conocida obra *Musa Paradisiaca* (1996), de José Alejandro Restrepo. Retomando al concepto de utopía negativa, *El triángulo de sacrificio* no presenta una naturaleza mejor, sino la imagen de una naturaleza que se va deteriorando frente a las prácticas capitalistas contemporáneas.

Por tanto, frente a *El triángulo del sacrificio* se tiene la sensación de un presente que se torna un pasado irreversible al instante; esto genera la sensación

de impotencia que busca alimentar el shock anteriormente señalado. De esta manera, como las obras de arte inscritas en el arte barroco latinoamericano, Morató y Mazón, con su obra, plantean la posibilidad de pensar una conciencia ambiental desde la tensión y la adopción de códigos estéticos del capitalismo contemporáneo, pero revirtiéndolos en una crítica que busca representar la desestabilidad de las prácticas culturales contemporáneas que tienen su inicio en las prácticas coloniales.

Conclusiones

El triángulo de sacrificio, de Guey Morató y de Víctor Mazón, se presenta como una obra que enfrenta las contradicciones de nuestro tiempo: la promesa de energías limpias que, en realidad, descansa sobre el despojo de territorios y comunidades.

Al situar la obra en el barroco latinoamericano, puede observarse que este último no se trata de un estilo o de un movimiento artístico caduco, sino de una actitud que pervive bajo la forma de un *ethos*. El barroco, como imaginación política y teatralización de la violencia estructural, desestabiliza los discursos hegemónicos; como resistencia cultural, conserva lo heterogéneo frente a las imposiciones de la modernidad. Ambos rasgos confluyen en esta obra, que reapropia el lenguaje de la tecnología para exponer sus propias contradicciones. La tecnología aparece, entonces, como aquello que oprime, pero también como aquello que puede volverse contra el poder cuando es resignificado desde el arte.

En la lectura desde la utopía negativa, inspirada en Benjamin, la obra no promete un futuro reconciliado; más bien, hace visible una memoria herida que se niega a desaparecer y que, al presentarse ante el espectador, exige ser reconocida. Esa memoria no se proyecta hacia adelante como un progreso indefinido, sino que insiste en el presente como una advertencia y, en el pasado, como llamado y posibilidad.

Finalmente, *El triángulo de sacrificio*, inscrita en el barroco latinoamericano, abre un espacio donde el arte se convierte en memoria, en resistencia y en posibilidad, al mostrar que incluso en lo efímero persiste la fuerza de aquello que se resiste a desaparecer.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T.** (1983). *Teoría estética*. Ediciones Orbis.
- Andrade, O.** (1978). *Obras completas VI*. Civilização brasileira.
- Chayle, A. y Fontenla, M.** (16 de octubre de 2022). *El triángulo del sacrificio. Una cartografía del extractivismo en Catamarca*. <https://huelladelsur.ar/2022/10/16/el-triangulo-del-sacrificio-una-cartografia-del-extractivismo-en-catamarca/>
- Benjamin, W.** (2009). *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre historia*. LOM Ediciones.
- Benjamin, W.** (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus.
- Bernal, M.** (2015). *Redes intelectuales: arte y política en América Latina*. Ediciones Uniandes.
- Echeverría, B.** (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Echeverría, B.** (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- Gruzinski, S.** (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1482-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, L.** (2011). Barroco, hermenéutica y modernidad I. *Revista Studia Aure*, (5), 71-97. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.31>
- Iriarte, L.** (2011). Barroco, hermenéutica y modernidad II. *Revista Studia Aure*, (5), 99-127. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.32>
- Lezama, J.** (2017). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Traba, M.** (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI editores.
- Traba, M.** (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Vanegas, C.** (2025). Una aproximación a las formas barrocas como imaginación política. *Eidos*, (43), 127-155. <https://doi.org/10.14482/eidos.43.456.987>

Cómo citar este artículo:

Benavidez, D. y Chavarría, J.D. (2025). El triángulo de sacrificio o la resistencia de lo efímero. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), 108 - 121

