



El ardid y la historia

Un acercamiento cómplice a la obra de Saidel Brito

María Guadalupe Álvarez

El ardid y la historia

Un acercamiento cómplice a la obra de Saidel Brito

María Guadalupe Álvarez

Ensayo elaborado en 1998, actualizado en 2006
y publicado por Paralaje.xyz el 31 de enero de 2022

www.paralaje.xyz

Edición: Ana Rosa Valdez

Diseño de portada: César Delgado Paladines (basado en el diseño original de Oswaldo Terreros)

Diagramación: César Delgado Paladines

Fotografías: Cortesía de Saidel Brito

El ardid y la historia
Un acercamiento cómplice a la obra de Saidel Brito

María Guadalupe Álvarez
Paralaje.xyz

La dedicación mostrada por el llamado Nuevo Arte Cubano a la tarea de consolidar su espacio en la circulación internacional desde finales de los años ochenta, se plasma en interesantes variables. Ellas asimilan los acervos conceptuales acopiados por este fenómeno cultural y, según el contexto en el que se mueven las diferentes propuestas, activan los perfiles ideo-estéticos nacidos de su adecuación problemática a las coordenadas sociales inéditas en las que se maduran sus destinos.

Una buena parte de las figuras que se formaron al calor de las nuevas prácticas artísticas existen en la diáspora; ya sea porque abandonaron definitiva, o provisionalmente, su lugar de origen, o porque, “estando” en Cuba, orientan sus expectativas *desde afuera* en connivencia con las demandas de los circuitos que las legitiman.

Es por ello que el *arte cubano* ha exhibido su particular destreza para ubicarse “más allá del lugar”, coexistiendo sin grandes traumas con sistemas de valores y usos que trascienden sus originarias vocaciones.

Este proceso de *desterritorialización* o ampliación considerable del campo de operaciones posee la virtud de optimizar con lucidez los medios expresivos en pro de su eficacia presentacional. También se han pulido estrategias para afrontar de manera enjundiosa ciertas problemáticas que sintonizan hábilmente con las discusiones culturales de punta.

Para alguien como yo, que ha conocido profundamente el sistema de enseñanza de los artistas cubanos, resulta sugestiva la eclosión de un vasto repertorio de recursos técnicos y lingüísticos en las manifestaciones emergentes. Sin embargo, pudiera achacarse al peso que hasta hoy tiene en Cuba la formación académica en la usanza de los dominios estéticos, el hecho de que tengan vigencia instrumental muchas convenciones expresivas fundamentadas en dichas tradiciones. Buena parte de los discursos artísticos en boga aprovechan los significados históricos de un legado artístico que adquiere posibilidades de uso crítico sólo a partir del fogueo en sus respectivas academias.

Esta cualidad hace que en muchas plataformas creativas del arte cubano se hallen entreverados, la confianza en el respaldo que ciertas formas ofrecen, como

garantes de un consumo cultural asentado y una reflexividad que dimana del propio uso del medio.

De esta orientación participa la obra de Saidel Brito. Le tocó nacer como artista en el momento en el que se recogían los frutos de un proceso de sedimentación de las vertientes conceptuales. Fue en la muestra del ISA dentro de la V Bienal de la Habana cuando su obra marcó pautas dentro de la reenunciación simbólica del arte cubano que ocupaba a la crítica desde los primeros noventa. Para entonces se celebraba el advenimiento de posturas expertas en los usos sospechosos de un amplio repertorio formal ajustado a nuevas demandas. El subterfugio, el ardid retórico, y una serie de estrategias de simulación empleadas para traspapelar contenidos problemáticos, imponían la distancia necesaria para limar el filo de cualquier comentario mordaz sobre la realidad social.

En el primer lustro de esa década la escena artística cubana asistió a un florecimiento inusitado de géneros y claves estéticas que traslucían un reencuentro con pasados artísticos de diferentes latitudes y estratos culturales. Una necesidad de activar herencias, de entablar relaciones insólitas a nivel textual, y de reavivar un diálogo cómplice con el contexto, constituía un rasgo apreciable en las prácticas de mayor representatividad. Las propuestas escudadas en la apropiación y el reciclaje inundaron el medio llamando la atención por el empleo inquietante de la cita y por la manipulación culta de códigos de procedencias diversas. El recurso de la intertextualidad se avistaba como uno de los vectores más eficientes en la transmisión de ideas.

Este fenómeno se desplegó armado de una serie de herramientas que ya tenían presencia en el arte cubano, de entre los cuales resaltan la disposición a explotar aspectos relegados por la "*alta cultura*", o el implemento de una expresión a medio camino entre ciertas concepciones académicas y sus convenciones puestas al servicio de un público masivo. Lo curioso de estas tendencias es la posibilidad que abrieron a múltiples apreciaciones, lo mismo a nivel ideológico, que estético. El énfasis en la plenificación sensorial de la obra, y el empleo de efectos para estimular asociaciones con formas reconocibles del acervo cultural, abrieron cauces inusitados a un quehacer apegado a elucubraciones artístico conceptuales, o parapetado en la discusión de temas contextuales.

Con el significativo título de *Emigración Voisin* el artista bautizó la obra que se convertiría en una de las más efectivas imágenes del arte cubano de esos años. La pieza consistía en un conjunto de cabezas de vaca dispuestas en el suelo como si hubieran despavoridas por el agua. La curiosa estampida estaba resuelta en terracota policromada con un austero realismo.

Los primeros años de la década de los noventa habían sido especialmente duros para la sociedad cubana. Mucha gente abandonaba el país en forma clandestina exponiéndose a las más espantosas tragedias. No había medidas que lograran frenar la dolorosa diáspora. En ese contexto la alusión al infortunado experimento que un científico francés realizara en los albores de la agricultura revolucionaria, supuestamente para mejorar las condiciones del ganado vacuno, agitaba con su presencia estratégica en la imagen cualquier cantidad de evocaciones y subtextos conflictivos.

La puesta en escena exhibía un despliegue espacial de concepción abierta y performática. Cada elemento se regodeaba en su acervo artesanal hermanándose con un virtuosismo propio de tradiciones accesibles al sentido estético común.

Con esta pieza Saidel Brito consolidaba una suerte de *ars poetica* que dio cuerpo a muchas de sus obras más contundentes de entonces. El campeo de la ironía, la ambigüedad de los motivos, la sofisticación retórica de los títulos, y otros rebuscados artilugios se acoplaron en su repertorio. Pero el sello distintivo de su autoría lo puso un antiguo recurso: la fábula, modo ancestral de usar las analogías entre la forma y conducta de los animales para reflexionar sobre hechos y actitudes humanas. Esta práctica extendida por todas las culturas fue su carta de triunfo para explorar la amplia tesitura de nuestra polémica realidad social. Ella le ayudó a escudriñar en los signos de la crisis moral, en los arquetipos simbólicos producidos por una ideología sin matices, en las lamentables consecuencias de ciertas políticas... Con estos tópicos Saidel creó un curioso zoológico del que forman parte algunos personajes que ya casi han arribado al estatus iconográfico.

Consecuente con un medio liberado de ortodoxias formales su producción ganó elocuencia, lo mismo en escultura de gran formato que en pintura; recurriendo también al dibujo, las instalaciones y el performance. En todas estas técnicas pulió un realismo casi escenográfico, modo que le resultó ideal para





Emigración Voisin. Terracota policromada. Medidas variables. 1994.

articular repertorios pertenecientes a estéticas figurativas de varios horizontes de la expresión.

La escultura de gran formato es un predio en el que se ha manejado con notable excelencia. La terracota policromada le ha funcionado para desatar todas las implicaciones simbólicas y funcionales del barro como material estético. De esta manera, refulge, lo mismo en las dimensiones tropológicas de su materialidad, que en la grandeza del oficio que se manifiesta en la consumación de cada pieza.

Brito ha afinado sus recursos para complicar la aparente literalidad de sus fábulas. Si la función histórica de este medio se caracterizó por su claridad moralizante, en sus formas los contenidos se repliegan por el cruce descorcentante de textos, por el efecto de títulos impenetrables, o por la concurrencia de subtextos que, en un extenso campo cultural, cada elemento puede convocar.

Como artista que vive su cultura en la amplitud de vectores que la atraviesan, su propuesta ha bebido de chiste común, de tradiciones *high*, y de todo el complejo simbólico que subyace en nuestras tramas ideológicas y estéticas. No es casual que en un momento la crítica señalara su facultad de levantar una poética del dato más trivial, o del acontecimiento menos relevante. El se las ha arreglado para *pasar gato por liebre* en un contexto en el cual la complicidad fluye cuando aparecen los motivos que la invocan.

Aún cuando su propuesta concede especial valor a la autonomía de la obra y al objeto estético, su eventual proyección hacia el gesto artístico y el performance ha dado frutos muy bien logrados. *13* es uno de ellos. Se trata de la conmemoración simbólica de un acontecimiento histórico que fue escamoteado por el discurso oficial. El artista colocó un conjunto de ofrendas funerarias en el espacio de un centro de arte. Estas iban acompañadas de un texto que reunía también trece acepciones sospechosas del polémico número 13. Las enigmáticas coronas articulaban su alusión al trágico referente sólo con su ambigua relación con el contexto artístico. El artista logró por medio de este acto efímero una obra que sólo podía sostenerse en ese momento por la habilidad de sus artilugios retóricos. *Telarte con dripping* fue otro gesto especial en esta veta performática del autor. El sacrificio de un cordero llevado a cabo por un verdugo transforma la sangre que

brota de la mortal herida en un chorreado expresionista sobre un soporte de guayaberas cosidas que muestran un ingenioso juego del ahorcado.

Estas fueron opciones que remitían a una estética del acontecimiento, con funciones similares a sus ilustres antecedentes ochentianos pero, en este caso, más resguardadas en procedimientos alegóricos que proyectaban los mensajes hacia universos semánticos más amplios.

El proyecto dibujado de una obra escultórica fue uno de los medios que más sirvió a inquietudes expresivas que habrían de posicionarse en la trayectoria de este artista. Esta estrategia, que en un inicio respondió a la necesidad de soluciones más ágiles y menos costosas, a la larga se convirtió en el modo idóneo para realizar piezas autónomas donde proyectaba un tipo de figuración que simulaba el modelado de la escultura.

El fondo neutro de estos proyectos virtualmente tridimensionales funcionó como espacio idóneo para desarrollar el procedimiento intertextual. El artista comenzó a manipular una serie de significantes culturales de modo que estos aparecieran superpuestos al motivo centrado. El efecto trabaja sobre la idea de un vínculo subliminal entre imágenes dispuestas en planos diferentes en relación con el motivo central. Estos otros textos de algún modo explican, o sostienen, la figura protagonista. Con este método Brito consolidó un tipo de apropiación de gran densidad semántica, sobre todo exponiendo sus propios motivos a un diálogo con los personajes arquetípicos de la cultura visual cubana como el Liborio de Torriente, el Bobo de Abela, o valiéndose del sugestivo desempeño gráfico de Rafael Blanco.

La estructura resultante de estas obras entre las cuales ocupa un lugar preponderante la serie denominada *La historia es una gata que se defiende bocarriba* (1998) posicionó en su trayectoria un recurso que, hasta hoy, sigue teniendo validez como operación que produce reflexividad. Consiste en trastocar en el plano bidimensional la relación *fondo - figura*, que, como sabemos, constituye uno de los pilares de la expresión pictórica. Ambos, fondo y figura, desconstruyen su sentido estructural para destituir la jerarquía que históricamente tienen en el orden de la representación. El objetivo es afirmar el lugar de perspectiva como fundamento de cualquier narrativa posible. El creador reivindica definitivamente al



Telarte con dripping. Performance. 1995.



Telarte con dripping. Performance. 1995.

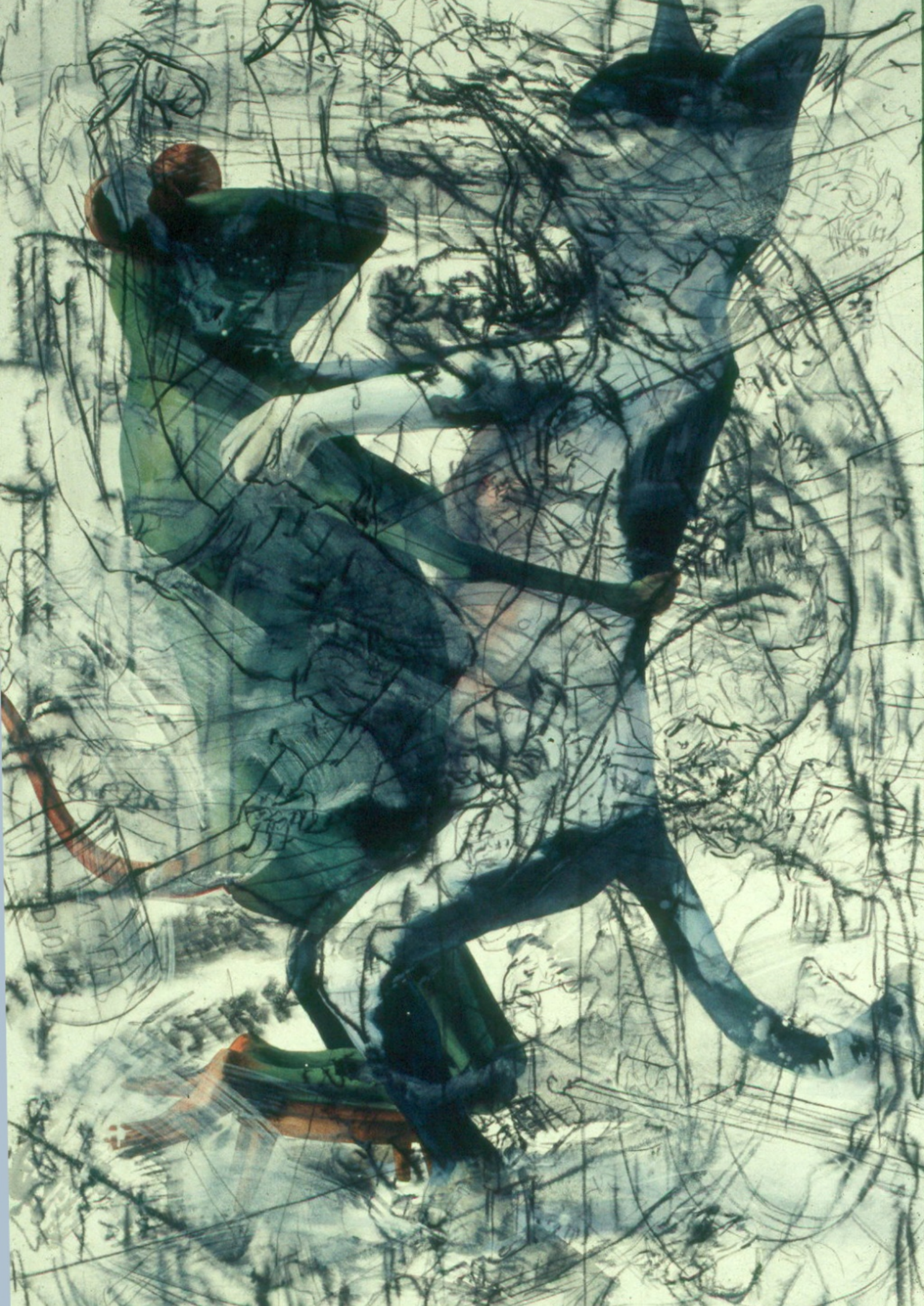
ojo y a su facultad de *leer* con sus propias posibilidades asociativas y ordenadoras, en una realidad múltiple y reticente a un orden preestablecido.

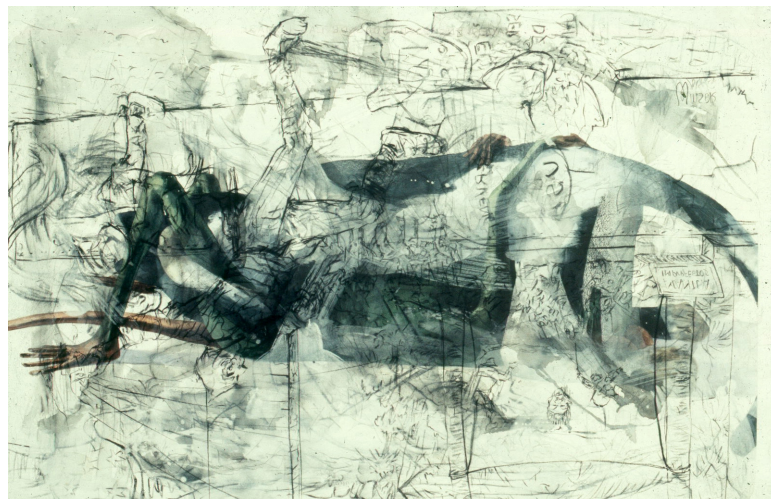
El discurso de Saidel ha confirmado la idea de un sentido a la deriva, dispuesto a irradiar mensajes, no sólo porque cada elemento pueda ser asociado con experiencias contemporáneas, sino porque en el espacio plástico que el signo habita, puede entablar relaciones inéditas en el plano mismo de la estructura artística que vigorizan su capacidad enunciativa. Con este amplio diapasón de posibilidades visuales e interpretativas, la obra se nos ofrece como una vibrante cadena de sugerencias, hecho que un poco desmiente el *realismo* de las imágenes. La figuración aparece como un ardid, y la realidad que nos muestra como una construcción permanente que depende, más de la facultad asociativa del espectador, que de las evidencias que este percibe.

La extensión del recurso de la cita es otra de las cualidades de las se beneficia la propuesta de Saidel. En su desempeño se mezclan, lo mismo el uso de textos reconocibles por su carga histórica —su acucioso empleo de la caricatura política es un ejemplo fehaciente— que imágenes del repertorio propio del artista. Así la superficie plástica exterioriza procesos de autoconciencia en los que las propias ideas dialogan con todo aquello que el creador elige como acicate de un sentido posible.

Resulta interesante comentar la solución de esos trasvases temporales e ideológicos en piezas tridimensionales.

En la obra *Veinte, 27 largas navidades (Filadelfia Inquirer)*, expuesta en el Ludwig Forum de Aachen en 1998, concebida entre la escultura y la instalación, la cita preserva el contenido del motivo original, pero este se transforma en virtud de su nueva cualidad física. Se trata de una combinación explosiva en la que referencias a la caricatura de prensa, realizada a propósito de la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana de 1898, conviven con alusiones al ritual navideño rebajado por el gobierno cubano durante 27 años. Aquí las fechas otorgan a la instalación un estatus de contingencia o evento conmemorativo refrendado también en la escala heroica en la que se expresa. El título, como habitualmente sucede, lleva la función de colocarnos en un campo referencial accesible a nivel anecdótico, pero es tan densa la trama, dada la sobreexposición de alusiones, que, prácticamente, queda





La historia es una gata que se defiende boca arriba. 12 Acrílicos sobre tela (180 x 120 cm c/u) y una escultura en bronce sobre sabanas y colchón. Dimensiones variables. 1999.

anulada toda posibilidad narrativa. La obra, aparentemente clara en su consumación objetual, y muy hábil en el recurso de llevar la caricatura a la escultura, por un exceso de historias, cancela cualquier lectura unificada. Se impone entonces el efecto estético, los vectores de contenido se repliegan a favor de sus valores sensoriales.

Cada propuesta oficia de manera semejante a esos vestigios enigmáticos de culturas ajenas que sabemos llenos de significaciones imposibles de ser reconstruidas; restos de una historia inaprehensible, que se defienden como huellas, prestas al concurso de la imaginación y de la experiencia de quien las confronta.

Es así que Saidel ha conjurado los peligros de un arte profundamente arraigado en avatares locales. Sus proposiciones combinan la claridad estructural, o las asociaciones más triviales, con el laberinto interpretativo que multiplica, o desmultiplica, la posibilidad inagotable del sentido.

Aunque pueda haber constantes expresivas y recursos tropológicos recurrentes en la obra del artista: la fábula y la escultura en terracota policromada en las obras que lo dieron a conocer, el camuflaje de un motivo central por medio de la superposición de dibujos, en su mayor parte extraídos del mundo de la caricatura política y de la sátira social, no estamos en presencia del autor identificable con un *estilo* o manierismo productores de firma.

Lo que sí ha adquirido una dimensión estructural estable en su discurso es la apelación constante al dibujo en su raigambre estructural como instrumento clave de la visualidad. En sus propuestas el dibujo siempre produce plusvalía de significados en torno a su empleo como medio en sí, independientemente de su consistencia representacional.

Con una estrategia similar a la que dio riendas a la serie de la gata y el ratón, pero con otros matices, se levanta su discurso más reciente que roza las preocupaciones sobre la diseminación del sentido y la crisis de los significados. *La semana que pasó (2001)* es el apelativo del nuevo conjunto de piezas que proponen la inmediatez como ámbito de relatividad suprema. La remisión del título a un tiempo reciente, y los significados del acervo de donde han sido extraídas las historias que se hilvanan en la trama visual, son tan remotos y ajenos que se



Veinte, 27 largas navidades (Filadelfia Inquirer). Cerámica, resina de poliéster, madera, metal y bloques. Dimensiones variables. 1998.

revelan como curiosos grafismos y azarosos comentarios desentendidos de todo lo que no sea su pura contundencia como fragmentos visuales de un relato ignoto.

Esta serie ha sido comentada por el crítico ecuatoriano Alexis Moreano que coloca su estrategia en el campo de los procedimientos alegóricos. “*La semana que pasó* adquiere la apariencia de un palimpsesto visual, que nos distancia más de lo que nos aproxima a sus referentes originarios”. El crítico toma de Craig Owens la idea de que las ruinas, en la alegoría, toman el lugar de la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia distanciándose progresivamente del origen.

El surtido exhibe fragmentos de viñetas extraídas de la columna semanal de comentario gráfico que mantenía el artista cubano Rafael Blanco en la prensa de los años veinte. Los jirones de estas historietas —verdaderos hitos del humor gráfico cubano— arman un nuevo dibujo que tiene como cualidad notable el hecho de que sus contornos, percibidos a distancia como resultados de un trazo suelto y natural, están, en realidad, esmeradamente contruidos con letras aplicadas con sello de caucho entintado formando palabras. Lo curioso es que el verbo, vehículo supremo de las ideas, en las piezas de *La semana...* está totalmente silencioso, o quizás, articula una jerigonza que se precipita en el absurdo: “Frescos y venales”, “Se dan, cuando menos, buenas calabazas”, “Si esas destemplanzas son del protocolo”... Las frases provienen de los textos de las columnas de donde fueron tomados los dibujos, pero hoy están tan vacías de sentido como las historias que las animaron.

Este trabajo condensa la vocación de interpelar a los lenguajes que el autor manifiesta, validándolos, precisamente, en esa zona límbica en la cual la representación les está vedada. Han perdido toda contingencia y vagan como impulsos simbólicos descentrados cuya capacidad significativa ha quedado interrumpida. Esto los hace inquietantes; perpetuamente sometidos a la interferencia del tiempo y al contexto ajeno. Estetizados y básicamente autosuficientes, se instalan, lo mismo como señales de universos imprecisos, que como estructuras semánticas prestas a interactuar performáticamente con el espacio de turno.

Lo interesante de esta maniobra es su transparencia. El artista no está interesado en ocultar las fuentes. Constantemente las declara en su apropiación

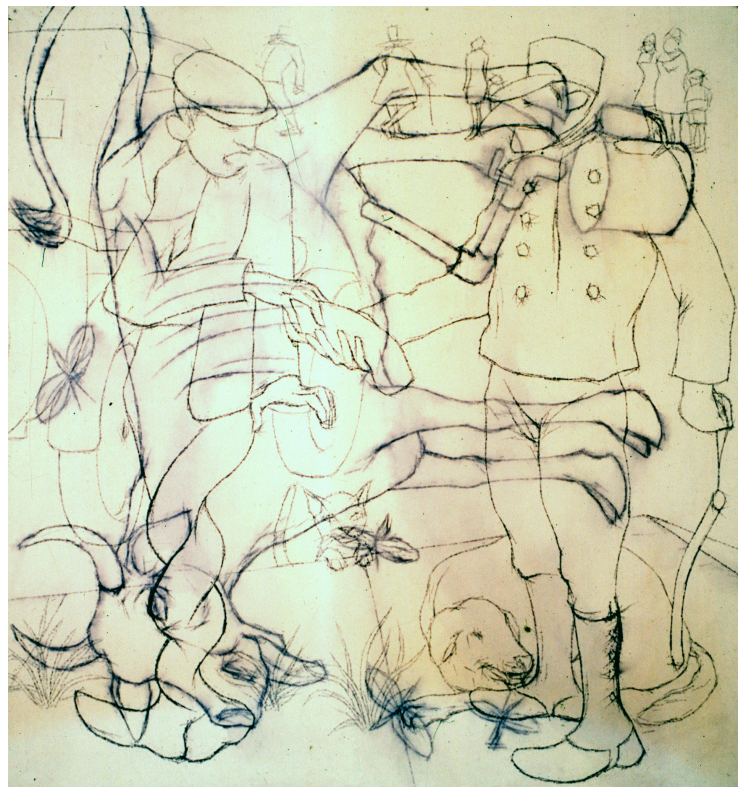
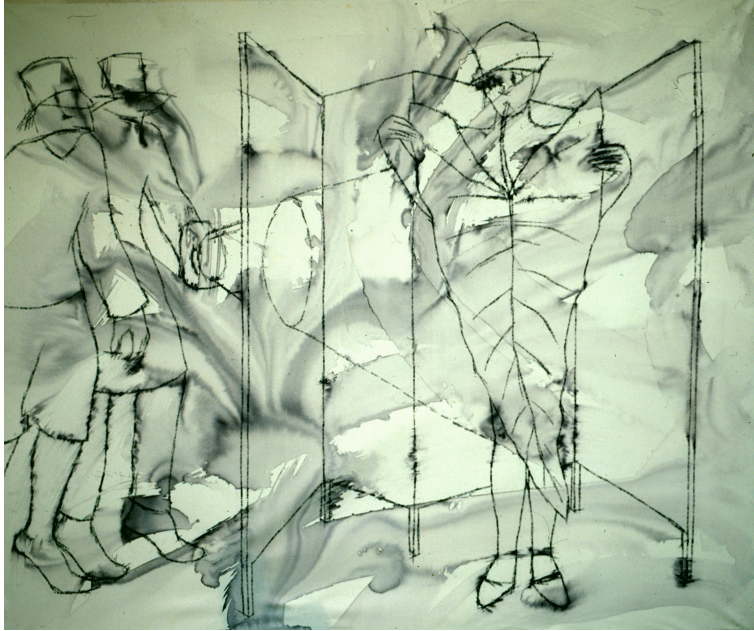
Lo interesante de esta maniobra es su transparencia. El artista no está interesado en ocultar las fuentes. Constantemente las declara en su apropiación impúdica. Los referentes son siempre precisos y fácilmente verificables. Son fragmento de historias acreditadas y profusamente difundidas. Sin embargo, es el modo en el que estas resucitan elaboradas entre complejos cruces de información estética y enfatizando la distancia de sus contenidos y códigos, lo que reta a sus gramáticas originarias. Con ello sus residuos son lanzados a la caza de un sentido impropio no menos denso e iluminador.

Saidel trabaja con la distancia, la superposición y el escamoteo visual. Su mirada es como el lente que explora obsesivo diversas intensidades palpadas o visibles.

Paradójicamente estas filosofías acerca de la circulación arbitraria de los signos, alternan en su espectro de preocupaciones con la necesidad de realizar obras que discutan la apremiante conflictividad social. Brito no ha arrinconado sus habilidades para ejercer el comentario cáustico sobre la realidad circundante. Su muestra *El migue necesita pintura (1999)*, dentro del proyecto *Banderita Tricolor* de la "Empresa Artes No Decorativas S.A.", y su ingeniosa carretilla intitulada "*Licor digerido (Homenaje a John Latham)*" (2001), con motivo de la exhibición denominada "*Hasta la vista baby* ", evento realizado por un grupo de artistas ecuatorianos para despedir al sucre, la moneda nacional, sustituida por el todopoderoso *dollar*, son resultados que dan fe de estos cauces.

"*Sobre la felicidad del mayor número posible*" (2001) fue una obra impactante exhibida en espacios expositivos de varias ciudades del Ecuador. Se trata de una instalación compuesta por 82 retratos: 41 rostros de presidentes y otro tanto de niños betuneros y de bajos recursos que participaron en ella. Brito cortó una tela en dos partes iguales. Llevó una mitad a la Plaza Grande, en donde la extendió sobre el piso y, con la ayuda del grupo de infantes betuneros que allí laboraban, la pintó íntegramente con tintas de lustrabotas y con anilinas de colores amarillo, azul y rojo (los colores de la bandera nacional). Una vez seca, la recortó en 41 trozos que fueron repartidos entre los mismos niños, quienes, a su vez, pintaron bajo la instrucción del artista el retrato de un presidente distinto cada uno, con las anilinas y el betún. Los rostros de los gobernantes constitucionales fueron tomados de las





La semana que pasó. Serie de dibujos: tinta sobre tela.
Dimensiones variables. 2000-2001.



El Migue necesita pintura. Miguelitos y óleo sobre tela. 9 cuadros de 180 x 120 cm. 1999.

láminas educativas oficiales que circulan en las escuelas del país y cada retrato terminado lleva la firma del niño que ejecutó el dibujo y las iniciales del presidente representado. En la otra mitad de la tela, aún blanca y recortada del mismo tamaño que las otras piezas, Saidel imprimió fotografías tomadas a los niños que participaron de la obra. En la muestra, los retratos se exhiben juntos y en orden cronológico, correspondiendo a cada presidente electo el niño que lo pintó.

Con la sobriedad de su puesta en escena, acompañada por el video que documentaba el evento de la Plaza Grande, esta obra se erigía como estremecedor testimonio de la farsa personificada en los bardos de los promisorios “regímenes democráticos”. El orden constitucional presente desde ... y la presencia permanente de los rostros del desamparo y la miseria. Aquí, el retrato emblemático e inexpresivo de la lámina escolar, esa suerte de aniquilación por las armas de la retórica, se relaciona controversialmente con vívidos retratos de los infantes que condensan las expresiones prematuramente maduras de su inocencia amenazada.

“El último intento de coger algo” es la frase que da título a la propuesta más reciente de Brito. Se trata de una instalación cuyos elementos son videos y paños de material sintético marca Kimberly reciclados de un auténtico quirófano. Estos últimos aparecen montados en la pared a la manera de una obra bidimensional. Cada “tela” lleva en el centro un orificio original que nos remite a su función básica de paraban dispuesto para aislar el miembro que será intervenido. En su lugar se puede ver un video que muestra al espectador el proceso preparatorio de las complicadas operaciones efectuadas en manos de niños pobres de la costa ecuatoriana afectados por malformaciones congénitas, una tarea que es realizada anualmente por misiones médicas pactadas con voluntarios del primer mundo. Se trata de filmaciones donde los cirujanos estudian y planean matemáticamente, por medio de dibujos, lo que sucederá en la operación. En primer plano ambientado con el sonido propio de las incidencias del evento, se aprecia cada uno de los trazos, líneas y puntos que va dejando un esterilizado marcador de piel. Los paños son de color azul con un diseño impecable y delicadas gamas cromáticas como para infundir tranquilidad. Son productos desechables de una sofisticada industria que trata de hacer efímero todo lo que puede para mantener su mercado. En ellos aparecen los dibujos que guían cada caso junto a las huellas y manchas que, de forma discreta, delatan su procedencia.



*Sobre la felicidad del mayor número posible. Video, anilina, betún y fotografía sobre tela.
Dimensiones variables. 1999.*

Esta obra transmite una intensidad sui géneris, entre otras cosas, porque no se aprovecha de la situación privilegiada del que registra el hecho para conceder espacio al morbo que suele acompañar un testimonio semejante. El artista ha bloqueado sabiamente las expectativas fijadas en un acto de esta naturaleza. No hay sangre ni interioridades que impresionen; sólo el énfasis en las manos: la del niño, las del médico junto a otras del personal involucrado y el detalle acucioso de una acción donde el dibujo irrumpe con el rol protagónico remedando, en la pericia del cirujano, el acto creativo. Con ello también nos recuerda esa mano del artista instituida como icono sagrado.

Percibimos una vez más, en este discurso, la alusión a un tópico específico de la tradición del arte. El dibujo, herramienta decisiva en la imagen visual se revela también, como recurso científico que, en virtud de su presentación en los predios artísticos y a través de los contenidos implícitos en la misión que exhibe, puede atraer connotaciones impredecibles. El autor ha manifestado su interés en rememorar, con esta propuesta, encuentros históricos entre la medicina y el arte. Podría apuntar hacia aquellos artífices del Renacimiento que, con su empeño por emular la perfección de la naturaleza realizaron estudios de anatomía que llegaron a ser capitales para el despegue de las modernas ciencias médicas. Sin embargo, estas asociaciones con reminiscencias conceptuales son crudamente interceptadas por el dato social. El gesto altruista del voluntariado médico adelanta el diagnóstico de un mundo donde unos se encadenan con dietas y otros se mueren de hambre; algunos se benefician con investigaciones de la línea germinal y otros son condenados por la miseria genética; unos esperan la única oportunidad de separar sus dedos, y otros desafían el ideal mediático de belleza con costosas cirugías estéticas.

Esta obra desata con su potencialidad alegórica el grueso expediente de implicaciones polémicas de cada acción de salvataje o de ayuda humanitaria puesta en práctica por los poderosos, y deja al descubierto la fría e inalterable jerarquía que encabeza el que posee los instrumentos y habla los lenguajes avanzados y del progreso. La propia imagen de la mano enguantada y diestra

desenvolviéndose frente a las toscas manitas deformadas de los infelices niños constituye un testimonio demoledor.

A Saidel Brito le interesa sobremanera marcar los significados históricos de las propias tradiciones del arte, recalcando sus roles en la comunicación cultural. De ahí que sus propósitos creativos oscilen siempre entre la capacidad enunciativa y de evocación exterior y una persistente autorreferencialidad.

