Entrevista a Awilda Sterling Duprey: Trabajar el gesto en contrapunto entre Puerto Rico y Nueva York

Editor: Javier E. Laureano
Entrevistadores: Viviana Oppenheimer y Javier Laureano
Primera parte: 25 de octubre de 2016, 7:32pm en el Centro de Bellas Artes de Santurce
Segunda parte: 7 de noviembre a la 1:39pm vía telefónica
Tercera parte: Reunión con Javier Laureano a las 2:30pm el 22 de junio de 2025 en la ciudad de Nueva York y llamada telefónica el 26 de junio de 2025.

Cómo citar el trabajo: Javier Laureano (editor) y Viviana Oppenheimer (entrevistadora). "Entrevista a Awilda Sterling Duprey: Trabajar el gesto en contrapunto entre Puerto Rico y Nueva York". Entrevistas cuires a artistas del performance por estudiantes de la Universidad de Puerto Rico en el 2016. Archivo Comunitario LGBTQ+ de Puerto Rico: San Juan, PR. Julio del 2025.

Índice

Biografía breve y nota del editor……..…….**página 2**

De Puerto Rico a Nueva York: Niñez, UPR, Pratt Institute, Trisha Brown, Franz Kline y Merián Soto…….**página 2**

Creación de Pisotón y confluencia con otros artistas: Jorge Arce, Petra Bravo, Viveca Vázquez, Teresa Hernández, Gilda Navarra, Francis Schwartz, Nelson Rivera y Oscar Mestey……..……..……**página 6**

Racismo y descubrimiento de Sylvia del Villard, Malcolm X y Frederick Douglas.…….**página 10**

Sexualidad y espiritualidad: Ochún, Visnú, Abakuá y las tradiciones judeocristianas……**página 13**

Relación con la diáspora en Nueva York: La bomba y la plena en el Bronx: Pepón Osorio y Evelina López Antonetty……..……..……..**página 15**

Relación entre el espacio público (comunidad/instituciones/teatro), y el privado (casa/lo doméstico/la intimidad) ……..……..**página 15**

Lo que espera de su público: atención……..……..…….**página 18**

Biografía breve: La carrera artística de Awilda Sterling Duprey (San Juan, 1947) tiene más de 50 años y recorre varios continentes. Reconocida por varias de las instituciones culturales más importantes del mundo, incluyendo la Bienal del Whitney Museum en Nueva York, es una de las figuras principales del performance y las artes plásticas en Puerto Rico y el Caribe. Profesora, artista del performance, artista plástica y coreógrafa, su trabajo polifacético incluye la co-creación del colectivo de danza experimental Pisotón en el 1982. Cuenta con una Maestría en Pintura del Pratt Institute y, unos años después de completar su grado, recibió la beca *Choreographers Fellowship* del National Endownment for the Arts (NEA), que le proveyó la oportunidad de profundizar en su interés en la intersección entre la pintura y el performance. En la entrevista, Awilda Sterling ofreció un recorrido detallado, tranquilo y generoso con su tiempo --otra muestra de su pasión por la enseñanza-- y ocurrió mientras Sterling Duprey estaba haciendo su performance "*en-cierro"* en el Centro de Bellas Artes de Santurce.

Nota del editor: El texto forma parte de una de doce entrevistas a artistas del performance realizadas en el curso "Humanidades en acción: Memoria gay" ofrecido por Javier Laureano y Celiany Rivera-Velázquez en el semestre académico de agosto a diciembre del 2016 en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. El editor usó la entrevista como base para crear el texto, con un enfoque editorial basado en ejes temáticos. La edición usa los corchetes para añadir palabras o frases que ayudan a la legibilidad del texto escrito sin intervenir en el sentido original de la entrevista oral. Por otro lado, los tres puntos de aspiración reflejan silencios, pausas o transición de un pensamiento a otro.

De Puerto Rico a Nueva York: Niñez, UPR, Pratt Institute, Trisha Brown, Franz Kline y Merián Soto

Yo empecé a dudar desde pequeñita de todo lo que me decían...yo decía… "aquí hay algo raro porque lo que me está diciendo este libro yo no lo veo en mi familia, ni lo veo en ningún lugar". La palabra esa de que los puertorriqueños eran "vagos", no, yo siempre resistí eso… había una ética de trabajo…. Cuando yo era más pequeña nunca vi gente chachareando en el trabajo. Yo soy una persona que no falto a mi trabajo, a menos que yo no esté realmente enferma… y mis estudiantes me lo recriminan, "profesora… pero... ¿cuándo usted va a faltar?" Porque yo nunca vi, en mi familia, que la gente faltara al trabajo, porque el trabajo era virtud y era para ser mejor persona y era para ayudar una sociedad… con todo y el racismo…, pues las personas se daban a respetar dentro de su núcleo ¿ves?

En el trabajo mío eso mismo empezó a desarrollarse y gracias… porque ahora yo lo digo, puedo apalabrar esos sentimientos, yo empecé a desarrollar una

personalidad fuerte y de resistencia desde muy pequeña. Aunque yo sabía lo que era el uso de la represión, lo sentía en mí, que, aunque yo fuera una niña…yo siempre defendí mis derechos. Cada vez que me decían "tú no puedes hacer eso", cuando yo sabía que yo no estaba haciendo nada incorrecto, [aprendí a tomar] decisiones bien centradas en mi vida, que supe defender.

…Entré a la universidad porque yo siempre he querido, desde pequeñita, viajar, y, entonces, empecé a estudiar, estudiaba francés en la Escuela Superior Central, porque antes era como una preparatoria para entrar a la universidad. Yo me enamoré de París, y pensé que para esa ciudad era que yo tenía que ir y me preparé en las Humanidades porque quería una formación sólida en cultura porque quería ser azafata. Añoraba ser azafata porque eso era lo que me iba a dar la oportunidad de viajar, de conocer otros lugares, otras personas, y sobre todo París, que me fascinaba.

[En esa época], independientemente de que yo me comportara como una señorita o no…y con todo y que el cine de Hollywood era una imposición…muy elitista, [vi] películas donde había una lucha de los pobres…por emanciparse…y había mujeres que renunciaban, que optaban por no tener hijos, que trabajaban y que tenían su apartamento y su carro, y yo quería ser como esas señoras. Mis tías todas trabajaron, cuidaban de su casa, ¿ok?, todas mis tías eran profesionales en ambas familias y había una gran libertad de movimiento. Viajaron a Estados Unidos, trabajaron en fábricas, jangueaban en los clubes de jazz con sus hermanos, con sus amigas, tenían amantes, bueno, una vida abierta muy distinta a lo que yo veía…y nunca renunciaron a sus valores. Me quería integrar a esa sociedad, porque soy parte de ella... aunque no sea blanca…

[Viajar] no se me dio en ese momento inmediato, verdad, pero de ahí es que entonces gravito a la Escuela de Artes Plásticas, siempre con esa necesidad de llevarme, de explorar y buscar otros espacios de representación. Te lo digo ahora con esta madurez, pero para mí era intuitivo, yo me movía porque yo necesitaba moverme, y yo quería cambiar el estigma y hacer otra cosa y era un momento, los 1960, era un momento de cambio, nosotros los de esa generación vivimos unos cambios fundamentales para lo que ahora se está aceptando dentro de las artes, la música, la pintura, los contextos filosóficos, todos los rompimientos y entonces eso también en un

sentido daba mucha…no podías estar quieto porque era mucha información. La exploración y la necesidad de cambio se fue entonces convirtiendo en un proyecto artístico, diría yo, en un "re-sentido". Lo de viajar siempre está, pero ya la carrera es más concreta y la abrazo mucho porque he encontrado una plataforma que me da más fortaleza porque la he ido creando a la par con mis compañeros y compañeras.

Yo me formé en la pintura, estudié en la Universidad de Puerto Rico, con un bachillerato en Humanidades y una concentración en Bellas Artes, donde estudié dibujo y teoría del color, entre otros. Luego tomé un segundo bachillerato en la Escuela de Artes Plásticas, comencé el mismo verano después de terminar en la UPR. En ese momento la Escuela de Artes Plásticas comenzaba con talleres para artistas jóvenes. Ahí hice un bachillerato en pintura nada más porque me convalidaron lo que tenía de los créditos de la Universidad en todo lo que eran las historias, los idiomas...literatura. Diez años más tarde, hago la maestría en estudios en pintura en el Pratt Institute en Nueva York.

Mi trabajo artístico [en el performance] yo lo describo como una extensión de las artes visuales. Así es que, aunque tengo una historia del cuerpo con la música popular dentro del ámbito familiar, con mi familia paterna, sobre todo en cuanto al movimiento y la danza como eje estético, pues ocurre que a la vez que yo voy a hacer la maestría en Pratt, era el momento en Nueva York cuando la danza experimental estaba con mucha fuerza, porque estaba empezando.

Una de las experimentalistas más importantes, que luego se convierte en una gran coreógrafa en ese momento, fue Trisha Brown, [quien] estaba dando el último curso que se iba a dar ese año porque el Departamento de Danza lo cerraban. Llego donde Brown porque yo estaba tomando un curso de historia de la danza moderna con una exbailarina de Martha Graham, que también escribía para ese momento en el *Village Voice* sobre danza, y me dice: "hay una experimentalista que yo creo que a ti te gustaría y el semestre que viene va a dar un taller…" y yo, como soy así, cuando alguien que maneja un contexto me dice "tu deberías probar esto", yo digo: "ah pues está bien", pero no sabía de quién me hablaba.

Trisha Brown trabajaba mucho el gesto, que para mí trabajar el gesto es como dibujar, porque el dibujo también es una gestualidad, verdad, sobre una superficie.

Entonces ella lo que hacía era que cogía una parte del cuerpo donde se establecía un movimiento, se seguía repitiendo para saber hacia dónde te llevaba y tú tenías que dejar que el cuerpo se fuera y así evitabas el espacio.

En la pintura…fue el movimiento del expresionismo abstracto el que más me llamó la atención. Franz Kline, por ejemplo, que es un pintor norteamericano…, se quedó conmigo porque es la gestualidad abierta de su pintura lo que me impactó. De hecho, el cartel y el diseño que tiene esta propuesta [artística que estoy desarrollando] de *en-cierro* es un segmento de una pintura de él, él pintaba blanco y negro también y en ese momento se trabajaba mucho con la pintura industrial. Él vivía en Nueva York, en Brooklyn, y se iba al otro lado de la ciudad para poder estudiar los espacios de ese puente de Brooklyn --que tiene muchas divisiones-- entonces estudiaba los espacios y así hacía muchos bocetos. A mí me encantó la dinámica de su fuerza y empecé a trabajar tratando de entender cómo era que él pintaba. Poco a poco fui desarrollando su propuesta a mi propia manera de hacerlo y ahora que estoy celebrando 50 años de carrera, vuelvo a la práctica desde la escala tonal, blanco, negro, grises y el movimiento también, la contención y la expansión que trabajé con él. Él me sirvió de modelo para trabajar.

Yo te diría que, para mí, más que las influencias, lo que me dispara es casi siempre una necesidad emocional o un espacio de mucha reflexión, como el caso de [la pieza] *en-cierro*, ¿no?, que me lo trae lo que estoy viviendo ahora como persona adulta. Mis padres están ancianos,[1] están en un hogar, cómo tantas cosas nos caen encima como pueblo, como mujeres en el contexto múltiple en que nos movemos, cómo eso nos va encerrando las capacidades y el cuerpo empieza literalmente a encogerse. Así es que tenía que salir de mi encierro, y salir de mi encierro es conjugar una propuesta nueva…, [que] tiene mucho también de autobiográfico. Me puede llamar la atención algún evento específico, me puede llamar la atención algún estímulo musical, pero me doy cuenta que siempre entro al espacio íntimo.

[1] Nota del editor: La madre y el padre de la artista fueron personas muy destacadas en sus respectivos campos de trabajo. Su madre publicó el libro Emma Duprey de Sterling. *Cocina artesanal puertorriqueña*. San Juan, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, noviembre de 2005

Yo me sentí sumamente cómoda con ese contexto de exploración personal, empecé a ver que la pintura que yo hacía, que era de expresiones abstractas, tenía mucho de movimiento, así que empecé a trabajar esas confluencias, como yo le llamo, entre la pintura abstracta y el movimiento corporal pensando más en la pintura que en el cuerpo y las sensaciones empezaron a aflorar. Entonces tenía una gran amiga, Merián Soto, que ya estaba allá hacía muchos años y había ido a estudiar también danza moderna en NYU y empecé a conocer la vertiente a través de sus profesores en esa institución, de modo que el tiempo que yo estuve allí me ayudó a poder conectarme con esas otras sensaciones que yo las veía a la vez como corporales y pictóricas.

Creación de Pisotón y confluencia con otros artistas: Jorge Arce, Petra Bravo, Viveca Vázquez, Teresa Hernández, Gilda Navarra, Francis Schwartz, Nelson Rivera y Oscar Mestey

Cuando voy a Puerto Rico de regreso como en el 1981, por ahí, vengo con todas mis piezas de la maestría, las que había preparado para el proyecto de maestría, que allá fue un exitazo, y cuando vine aquí [a Puerto Rico] nadie las entendía. Ya yo estaba trabajando para ese tiempo con reciclaje, entonces me decían tranquilamente: Awilda tus trabajos nos encantan, pero es que no se venden, y les digo: "pero es que yo no lo hice para vender" y me dicen: "bueno, pero es que se supone que un artista venda su trabajo", entonces digo: "pero estas piezas no". Así que lo que hice fue…es que dije, "bueno pues, déjame ver hacia dónde me dirijo" y…empiezo a trabajar en la [Universidad del] Sagrado Corazón, que fue donde único realmente aceptaron mi propuesta de profesora de arte.

Nosotros, como siempre, hemos vivido una precariedad, para nosotros la precariedad no es nueva, o sea, nosotros siempre hemos trabajado con medios reducidos. [Por ejemplo], esta residencia [de *en-cierro*] es un regalo a nuestra carrera porque ofrece todo lo que sería la producción económica de alquilar el teatro, pagar los ujieres, pagar los técnicos y demás, entonces nos da la oportunidad de que podamos tener este espacio para crear un trabajo nuevo, ¿no?...Ricardo Cobián Figueroux, como director del Centro de Bellas Artes en Santurce, colaboró con el proyecto desde el principio. También el Instituto de Cultura pues es una parte, dentro de las partidas

[presupuestarias] para el programa de la subvención de las artes, que ha sido consistente con nosotros en mayor o menor grado, pero siempre ha sido de esa manera, nunca ha sido con una gran producción comercial que pueda sustentar y subsanar todo, así que para nosotros esa precariedad es también un punto de partida.

[En la Universidad del Sagrado Corazón] se empiezan a dar una serie de confluencias con otros artistas puertorriqueños que también estaban regresando a Puerto Rico. Maritza Pérez regresaba de México, Petra Bravo ya había venido desde Cuba con su esposo Otto Bravo, que se conocieron allá, él puertorriqueño y ella cubana. Entonces, Jorge Arce, un artista puertorriqueño que era del Departamento de Drama, tenía un grupo, un trío de música que trabaja unas propuestas muy interesantes en teatro contemporáneo --porque era de teatro, me invitó y así, poco a poco, fuimos haciendo un grupo de experimentación para explorar y, entonces, según exploramos los conceptos, llegó el nombre de Pisotón, porque era un acto muy inmediato y tú sabes que uno tiene que reaccionar cuando te pisan. Lo que hacíamos eran piezas breves dentro de un mismo contexto y eso se fue formando en una práctica consistente. Empezamos en [casas]… y de ahí se siguieron extrapolando a mucho trabajo en la calle, trabajo político y cada quien entonces fue tomando su propia personalidad dentro de ese proceso.

Yo te diría que quizás en un momento dado, cuando empezaba mis exploraciones, ya desde un contexto más de persona de danza experimental, fue cuando empezamos con el Pisotón. Allí, yo trabajaba mucho el bolero, porque el bolero es un componente interesantísimo de cómo es que se dividen los afectos amorosos…pero en la investigación encontré que muchos de esos boleros, los que las cantaron e hicieron famosos con voces masculinas, en realidad habían sido compuestos por mujeres y no se les daba el crédito. Se le daba el crédito a otro compositor, pero igual -si seguimos con la historia de lo mismo- pasó con el escultor francés [Auguste Rodin] y una de sus modelos, que luego fue su amante, Camille Claudel…que tuvieron una relación sexual muy tensa. Ahí era ella la que tenía la idea de lo femenino, de la sexualidad, en un momento en que las mujeres no podían reclamar el derecho a ser artistas. Al final de la historia, la familia la acusa de que está loca y muere, literalmente, sin que nadie la vaya a visitar y eso se viene a saber al

tiempo, cuando se empiezan a hacer investigaciones y cuando una escritora y varios artistas en Europa dan al traste con sus notas.

Así que el movimiento ha sido una constante, ¿no?... Bueno, el movimiento cotidiano es una característica de esa danza experimental porque estudiándolo es como tú encuentras tu vocabulario personal. Viveca [Vázquez] le llama "movimiento idiosincrático". Entonces, en el caso mío, que tengo un contenido afrodescendiente, que la música que yo aprendí a bailar desde pequeñita es música popular caribeña, puertorriqueña, pues yo tengo eso también como parte de mi expresión. He llegado entonces a extrapolarla y expandirla, ampliando características hacia un lenguaje más abstracto, ¿ves? Trabajo, como te digo, trabajo un espacio amplio, trabajo el silencio que no es un componente de los países caribeños, pero es un componente de introspección, ¿no?, un componente muy necesario para mí y definitivamente creo que me ha enseñado a observar el movimiento.

Yo trabajo mucho el silencio, trabajo el espacio amplio, los caminos, exploro el silencio, me gusta estar en silencio. Éstas son características que distinguen y señalan mi trabajo, así es que yo siempre lo veo desde la práctica, yo siempre trabajo desde la plasticidad y desde el espacio, ya sea en lo performático, en el teatro que hago, o en lo que hago con los amigos que me invitan a trabajar en sus proyectos. Desde ahí, desde la plástica, es que yo miro, desde las perspectivas y los parámetros de las artes visuales.

Pienso que parte de la manera en que estoy trabajando, en que nos movemos, tiene que ver con el ambiente, entonces es que empiezo a viajar a otros países para hacer comparaciones y ahí voy conociendo otro tipo de manera de ser caribeño. Tanto en el Caribe inglés como en el Caribe hispano, y un poquitín del Caribe francés, es que me voy dando cuenta que lo más que permea en esos otros Caribes hermanos tiene que ver con las tradiciones africanas y amerindias, ¿ves?... Lo más contemporáneo va llegando, pero hay una tendencia a la imagen y la fortaleza que provee el tener una iconografía de esa tradición que nos antecede y nos comunica mucho con los pesares y los dolores de la esclavitud, verdad, y con sentirse empoderado, porque de alguna manera nos sentimos que nos hemos emancipado.

Las conversaciones académicas con el profesor Lowell Fiet son muy importantes en esto, porque él empezó desde temprano a invitarme a los proyectos de Caribe 2000, que son los simposios que él hace cada dos años. Aprendí a conectarme también con otros profesores que venían [para] algún tipo de presentación performática, pero siempre me quedaba para escuchar las conferencias y poderme nutrir de esas confluencias y de esas diferencias, ¿no?, o particularidades…yo te diría que es otra manera de quedarme dentro del contexto [del performance], pero poder ver que tiene otras capacidades de ampliación y de elasticidad.

[En ese tiempo también] estaban viniendo artistas magníficos de todo el mundo a la Universidad de Puerto Rico. Con Francis Schwartz trabajábamos arte sonoro, que en ese momento se le llamaba música experimental y música concreta. Llegué a trabajar con Nelson Rivera, con Oscar Mestey y con él varios proyectos que se hacían cuando se celebraba el aniversario de John Cage. Así que te diría que todas esas influencias se fueron entrelazando...

Los primeros performances en los que yo empecé a elaborar eran literalmente autobiográficos. Tomaba el cuerpo como el que guarda la memoria en la práctica de moverlo de un lado al otro, esto va resonando en imágenes que tienen que ver con tu formación y entonces de ahí empezaba a tomar y a nutrirme para poder montar como decimos, ¿no?, la propuesta. Estando siempre pendiente a la imagen, que es la que hace que el cuerpo se mueva, y que vaya a ocupar los espacios. Así que eso para mí es una práctica.

[También] el Taller de Histriones [de Gilda Navarra] nos influenció. Era un buen momento para Taller de Histriones. Taller de Otra Cosa, por otro lado, surge como un proyecto independiente de Teresa Hernández y Viveca Vázquez, se conforma como una plataforma para ellas poder hacer su trabajo invitando otros artistas, sistematizándolo como danza experimental. Las artes experimentales son de autogestión, pues ellas se estructuraron bajo ese nombre de manera que pudieran hacer sus trabajos y a la vez redefinir los patrones de lo que hasta el momento había sido un trabajo más contenido en términos de expresión física, en términos de política y en términos de utilización del espacio, ¿ves? Me integro a Taller de Otra Cosa cuando me invitan a trabajar conceptos específicos, ¿no?, pero yo siempre trabajo, bueno con

Pedro [Pedro Leopoldo, hoy Pelé]. Trabajo mucho con quien me invita porque cree en mi trabajo, pero mi propuesta como tal es de esta manera como se ve aquí. Siempre desde las artes visuales.

Racismo y descubrimiento de Sylvia del Villard, Malcolm X y Frederick Douglas

…Yo conocí lo que era racismo dentro de mi familia materna, bueno porque interesantemente para el tiempo que yo me formo en Puerto Rico, yo tenía una familia en el campo…tengo una familia mixta de una abuela ajibarada más o menos…, pero también había vivido, como toda la América, algún enfrentamiento con algún negro o alguna negra…entonces [tenía a] mi abuelo, que era un hombre de tez bien negra muy, muy africano con la dignidad africana y persona con autoridad… con una caligrafía extraordinaria, escribía, conocía de El Quijote, etc.

Todavía en la escuela primaria era, en un sentido, de lo primero que se daba, [el énfasis] en la lecturas y escrituras…como todavía lo hay en muchos países, especialmente en las comunidades, por ejemplo, dominicanas, tanto en Nueva York como aquí [en Puerto Rico]. Los padres se descocotan trabajando para que sus hijos tengan una mejor vida, en Nueva York tú tienes que estudiar bien para que te desarrolles y te llevas a los hijos desde pequeñitos para que se eduquen… es una cosa interesantísima...

Entonces traigo ese panorama bien amplio porque dentro de este contexto, la persona viene desde el siglo 18 con su planteamiento… mientras más conocimiento y destrezas de leer, de escribir, tenía la persona pues más acceso a esa sociedad…, pero seguían siendo negros. Y entonces a mi abuela en un momento le ha dado con que [yo tenía que] estudiar un grado universitario. Me pregunta qué yo voy a estudiar, y obviamente la Universidad de Puerto Rico no era muy conocida en los años 60, así que había que irse para Mayagüez, pero ya yo había leído [sobre la Facultad de] Humanidades en la Universidad de Puerto Rico [en Río Piedras]. Yo quería viajar, me gustaron siempre los idiomas desde la escuela superior, conocí el francés y dije “pues esto es lo mío” y cuando le digo a ella que lo que quiero es Humanidades me dijo “¿pero que tú vas a hacer en ese colegio [Facultad de Humanidades], si ahí lo que hay

son “blanquitos”…?” Yo me quedé en silencio un momento en lo que entendía el término y le dije a abuelita: yo no sé lo que son blanquitos, pero yo sí sé que lo que a mí me interesa es estar en ese colegio… tenía apenas 15 años, yo venía de una familia donde me insertaron la inteligencia y el pensamiento crítico, y entonces cuando yo termino mi declaración, no hay más preguntas que hacer…

Yo me gradué de la Universidad de Puerto Rico…de Humanidades…como si yo conociera todo aquello porque todo me interesaba, yo te puedo decir que en ese momento dado yo no vi que nadie me apuntara de que tuviera algún problema de racismo, yo conocía y entendía [lo] que yo preguntaba en las clases, así que me fui relacionando con esos blanquitos de tú a tú más bien por la actitud del conocimiento.

Hubo un incidente que mi papá me contó después, al tiempo, mis padres eran ambos trabajadores, mami profesional porque era maestra y papi llegó a hacer su cuarto año, casi ya cuando yo me graduaba de la Universidad. Él siempre tuvo muy buena posición, más tenía personas blancas para las cuales él había trabajado que tenía en muchísima estima…pues qué pasa, uno de esos era asistente del rector [de la Universidad de Puerto Rico], que en aquel tiempo era Jaime Benítez y papi fue [a visitarlo]…Antes los créditos eran a cinco pesos, algo así, pero para una época era un dinero considerable, entonces papi, conociendo de la existencia de las becas para los estudiantes aventajados de promedio, fue a hablar con ese amigo y el amigo le dijo tranquilamente que para mí no habían becas de la Universidad, y él le dijo “pero si mi hija es esto y esto y esto”, claro yo era la única muchacha, bueno, [habíamos] dos muchachas conocidamente negras, por el color de piel, el pelo, esto y lo otro, y el resto era generalmente gente adinerada…

En mi clase estaban Amalia Vega y [Raúl] Juliá, en ese momento yo era *de la créme*. Ahí es donde yo empiezo a agudizar qué era lo que era ser negro, pues entonces había sororidades para muchachas blancas y los negros estaban con los estudiantes negros, que casi todos estaban en Mayagüez, porque allí era donde se iba a estudiar Ingeniería, no se estudiaba Medicina, se estudiaba Ingeniería, tenía su fraternidad allá en Mayagüez, entonces los blancos tenían su fraternidad en Río Piedras [donde yo estudiaba], así mismo era, entonces un grupo de amigas mías éramos todas de Sociales, Enfermería, Pedagogía, también eran negras, pero era un

número más pequeño y querían hacer…y que una sororidad para muchachas negras. Yo dije “no yo no quiero pertenecer”, no era porque no quería pertenecer a la sociedad de las muchachas blancas, yo sólo quería ser yo, que no me obligaran hacer ni una cosa ni la otra, entonces, “¡ay Awilda!” que si esto…que si lo otro…y yo…“ah pues está bien”, iba a las reuniones y eso era a zanganear, a perder tiempo, era ellas a decir de quién estaban enamoradas, y ellas estaban enamoradas de unos hombres blancos que ni siquiera le hacían caso y yo decía….“pero ven acá, no a ellas no le gustaban los ingenieros de Mayagüez, a ellas le gustaban los blancos, de verdad”… me salí.

Me salí [de la sororidad] para yo estar con quien yo quisiera, entonces en ese momento llega a la Universidad de Puerto Rico la gran bendición de Sylvia del Villard, que no sé si conoces de su existencia, pero búscala, porque es una mujer importantísima que en este despertar de conciencia de nosotros como descendientes de africanos. Se había dado, igual que Arturo, que se había ido a Estados Unidos a estudiar en una universidad para estudiante negros. Ella había sufrido aquí suficiente racismo y basó su bachillerato en Trabajo Social, se integró a las luchas de derechos civiles, ella venía con toda su cuestión de la africana encima y su discurso, de Malcolm X y Frederick Douglas, bueno toda esa gente que estaban arrastrando y abrazando toda esa lucha que se había comenzado desde el siglo 18, de reconocer que sí había inteligencia africana, que sí había una fuerza. Eso sí que me voló la cabeza y me autoidentificó y a la misma vez que me autoidentificó pues yo siento que mi diversidad creció, porque yo podía hacer lo que yo quisiera, y yo conocía esa grandeza que me antecedía.

Entonces, desde ese punto es que yo trabajo sabiendo que la socialización como la entendemos, quien la escribió fue el colonizador, no tiene que ver nada con la esencia humana, ante eso yo me resisto de cualquier manera, cualquier poder que yo vea que no es producto de la sensatez y de la instrucción, no lo acepto, lo rechazo pero totalmente, eso me ha permitido poderme mover entre sitios, entre mundos, entre personas y mantener mi identidad y tomar las decisiones que son necesarias…como la persona…que yo me quiero diferenciar.

Sexualidad y espiritualidad: Ochún, Visnú, Abakuá y las tradiciones judeocristianas

Lo que yo quizás trabaje en ese contexto, además de lo cultural, es cuando trabajo con los paradigmas de la santería…y ahí hay un contexto bien sexualizado, altamente conceptualizado de los bailes que se definen entre conducta femenina, conducta masculina y conductas de seducción, ¿ves? Dentro de eso hay una regla específica que son las que representan más ese contenido erótico.

Entonces, sería la representación de lo femenino y lo erótico –ambos aquí con mis temas de Ochún y las sexualidades humanas— representaciones que se encuentran ahí entre el llamado "amor sexual" pero también entra la traición, entran los celos, ¿ves?, que son representaciones de cómo los seres humanos nos comportamos. No somos los únicos, en la India está el Visnú, verdad, que son representaciones muchas veces idealizadas de lo humano, esos contextos los construyen para explicarse lo que va más allá de su manejo, inclusive cognitivo, pues lo idealiza. Crea toda esta serie de mitologías para que podamos entender de una manera u otra cómo es que nosotros nos movemos en un espacio que a la vez conoce lo cercano que al mismo tiempo nos es muy lejano. Viene de unas tradiciones similares, de culturas específicas africanas como el baile, digamos que en la bomba hay unos patrones estrictos, escritos, como es el baile de la mujer y el baile del hombre. Qué tipo de manifestación, cómo se acomoda el cuerpo, también hay una especie de forcejeo, aunque sutil, pero lo hay. Entonces también, el otro contexto dentro de ese mismo estudio demográfico de los cubanos pues está la rumba. En la rumba también hay un patrón para la mujer y un patrón para los hombres y hay unos bailes, de Abakuá, que son unos bailes campesinos donde se imita la relación entre gallo y gallina cuando el gallo quiere poseer a la gallina. Los Abakuá llegan a Cuba de África, Nigeria, y de ahí a Puerto Rico. Son culturas que tienen que estar arraigadas a la naturaleza pues lo que se hace es explicar cómo se vive en todos esos contextos y cómo un patrón de reproducción entre hombre, mujer y mundo animal puede ser una metáfora para el comportamiento.

Dentro de ese aspecto es que te diría que yo trabajo la sexualidad, pero como una exploración para entender, y más que nada, como una exploración dentro de la

estética de mi búsqueda de contenido para mi proyecto de danza experimental. Mi trabajo contiene un contexto que enmarca el erotismo, para mí como persona, y para mí lo más erótico es que una persona tenga el derecho sobre su propia sexualidad y se sienta cómodo, que no lo diga que no tiene que expresar más allá si tiene que decirlo, se vive.

La verdad se vive, los sentimientos se viven, las conductas se viven, no necesariamente hay que pregonarlas…pero [vivimos en] un mundo que quiere controlar los ojos…es sumamente castigador... Esto viene de las tradiciones judeocristianas que son tan hipócritas, desde [que somos] pequeñitos y pequeñitas, están velando a ver qué partes del cuerpo uno se toca y de qué manera…es una persecución consistente sobre el cuerpo, el movimiento erótico, que es lo más natural que puede tener una persona, entonces…yo no acepto etiquetas. Por eso es que a lo mejor hago lo que hago sin necesariamente conectarme a un contexto específico sino un contexto más general, de un comportamiento social, y en el caso de mi trabajo como artista que viene desde la pintura, con una percepción muy amplia de la profundidad del espacio en el que vivimos, pues yo creo que también es en esa profundidad energética, que el erotismo pues puede verse de diferentes maneras de acuerdo a quién observa, porque la experiencia siempre es de acuerdo a quién observa no necesariamente es de acuerdo al que está ejecutando o siendo visto.

Bueno, ahora mismo en la última pieza que yo trabajé, donde tú me entrevistaste [*en-cierro*], en esa pieza yo estoy hablando de la codicia humana, yo tengo una vestimenta que no es de hombre ni es de mujer, yo hice de neutral, yo salí de neutral, todos somos neutrales pues salimos todos vestidos de la misma manera porque todos estamos en el mismo encierro, aquí no hay género, tú viste, yo trabajé con tres tipologías de jóvenes, no fue que yo los escogí, es que se acercaron a mí y los acepté y después me di cuenta que había un contenido magnífico intergeneracional y todos éramos todos, estábamos siendo nosotros y nosotras mismos, no queríamos representar nada más que la incomodidad que a todos nos amarra, ves, entonces dentro de eso, bueno pues si es no tener género y tener esencia de ser personas, pues yo entonces quiero ser eso y si eso me integra al contexto de lo cuir… pues soy cuir no tengo ninguna problema con eso…

Hubo un persona que me dijo “Awilda, you’re queer”, no tengo ningún problema con eso, no me molesta, porque estábamos hablando de esto mismo y entonces yo digo pues me dijo la verdad… “Awilda, you’re queer” y bueno pues sigo pa’lante qué se yo, yo lo que quiero es ser persona y tener la libertad para escoger, qué yo quiero hacer, cuándo se va hacer, con quién quiero estar, dentro de eso pues tengo un grupo de amigos diversos que son una maravilla y yo creo que nos aceptamos los unos a los otros porque todos nos damos esa libertad.

Yo te diría que mi trabajo tiene una lectura en la que yo resisto cualquier coartada, a mí no me gusta que me etiqueten, yo soy quien soy, yo sé que soy mujer, puertorriqueña, negra... Ahora eso es un debate…. Ahora a todo [se] le ve cinco, siete, nueve, diez patas al gato ¿ves? puertorriqueño es como adjetivo, negra como sujeto o puertorriqueña como sujeto y negra como adjetivo, me da igual porque a lo mejor estoy cometiendo un error, bueno pues asumo todas las consecuencias, pero eso si es una fragmentación, yo no creo en la fragmentación del arte. Me ha enseñado la vida, la naturaleza me ha enseñado que no hay fragmentación, entonces yo me resisto a trabajar esos temas específicos, a menos que no sea dentro de la transcripción. Por ejemplo, yo asumí mi interés por las religiones de descendencia africana precisamente porque es un contexto altamente diabolizado, es un contexto tan horrendo porque ha sido toda la vida una ofensa enorme de que no en balde que los africanos y las africanas los esclavizaron porque eran gente “bruta” la primera brutalidad es quien lo dijo, independientemente de quién lo dijo porque eso es una falta de conocimiento…

Entonces ¿cómo eso se recupera de alguna manera en mi trabajo? Desde mi disposición de conciencia, no me dejo llevar ni por estilo ni por moda, entonces, de esa manera, yo creo que mencionar el género es precisamente por el género femenino, es algo que en mi caso utilizaría esa individualidad, yo siempre escojo qué es lo que yo quiero representar y de qué manera lo quiero representar.

Relación con la diáspora en Nueva York: La bomba y la plena en el Bronx: Pepón Osorio y Evelina López Antonetty

La primera parte que yo viví en Nueva York, los primeros años, que era cuando yo estaba en la maestría [en el Pratt Institute], no me acerqué tanto a la diáspora

puertorriqueña. Yo estaba con un sector más pequeño de mi contexto puertorriqueño aquí en la isla, integrantes nuevos como yo, que habían llegado un poco antes, que era gente de la poesía, de la danza y de las artes visuales, que de por sí es un contexto, pero que no es tan común en la diáspora puertorriqueña e hispanohablante, especialmente en ese momento. Estaba ya trabajando con toda esa abstracción, con la pintura que ya yo me había ido a hacer mi maestría…la mayor parte de nosotros estábamos dentro de las Humanidades, estaba Néstor que estaba estudiando, Sara Rivera estudiaba, que estábamos en Pratt, que estábamos estudiando escultura, estaba otro compañero que era fotógrafo…

Entonces, para hacer mi maestría, vivía en el Bronx y el primer contacto que tuve con la diáspora fue precisamente en el sur del Bronx, porque el profesor ya trabajaba en un centro de esos que son *after school programs* para escuela elemental hasta intermedia, teníamos de todas las diásporas…dominicanos, salvadoreños, puertorriqueños, hondureños, tú sabes, porque para ese tiempo había todo ese movimiento de liberación en Centroamérica y había muchos centroamericanos acá también y vivían en el Bronx, entonces en ese centro ya habían establecido una unidad de piezas que ya teníamos con los nenes…

Cuando yo llegué [al Bronx], Pepón Osorio me dice "a pues vente", "vente para que trabajes con nosotros el componente de pintura y baile" del *United Bronx Parents,* que fue fundado por Evelina López Antonetty. [La creadora del programa] había sido maestra y entonces hizo ese centro…intentando balancear todo…era todo…en inglés…se trabajaban situaciones de maltrato…sexo… y entonces ahí yo empiezo a conocer puertorriqueños, que los llamaban nuyoricans…y me daban de todo porque se reían de mí, del inglés que yo hablaba del español que hablaba también, de verdad, tuve que sacar espadas por todos lados hasta que se dieron cuenta de lo que yo decía, pues aunque yo no hablara bien el inglés…pero ustedes hablan un español fatal… así que miren a ver, y la que más fastidió fue la amiga más querida que tuve, si me criticaba con las barbaridades que yo decía en *spanglish*, yo grité, porque yo dije "ya yo pertenezco a este lugar" y entonces vine para Puerto Rico, estuve unos años acá.

En el 1998 por ahí, me volví [a Nueva York] y ahí sí la escuela puertorriqueña estaba más sólida…entonces ellos estaban trabajando mucho con la bomba y la plena

y cuando se enteraron de que yo estaba en Nueva York, dijeron “usted tiene que darnos baile de bomba” y yo decía “pero baile de bomba yo no sé dar baile de bomba”, “oh sí, si nosotros te hemos visto bailar bomba y yo quiero bailar como usted”…y entonces me fui integrando con ellos de una manera magnífica y trabajé mucho el contexto de la bomba, pero siempre hablando del vocabulario conectando con lo africano, así que tuve invitaciones de aquí pa’alla y así fue que empecé a ganarme, a otorgarme un premio de *Dance Master* en un centro cultural interno allá en el Alto Manhattan, y todavía nos escribimos…yo voy a los eventos de bomba y realmente ha sido una experiencia magnífica mantener ese contacto y ahora tengo otro evento con él…en otro componente de unos amigos que viven el Bronx pero que están derivando un centro en el Lower East Side, la primera región fuerte de boricuas políticos que tomaron allí, así que es una comunidad que, aun cuando ya está bastante invadida, allí se mantiene un motivo cultural fuerte.

Relación entre el espacio público (comunidad/instituciones/teatro), y el privado (casa/lo doméstico/la intimidad)

Esa pregunta me gusta mucho. Esa pregunta me gusta mucho porque nunca me la habían planteado, nunca, pero ahora vuelvo a remitirme a esa última pieza que hice [*en-cierro*] yo considero ambos espacios como construidos, y cómo cada quien se relaciona con un espacio interno y con ese espacio externo de una construcción social más amplia. Yo creo que todo tiene que ver con cómo una persona se percibe a sí misma. Por lo tanto, escoges los espacios, las situaciones que quieres vivir, y me parece que es una, si me pongo a apalabrarlo ahora como convencida, es eso, es estar entrando y saliendo de los mismos lugares que uno selecciona inconsciente o conscientemente, ¿entiendes?, por ejemplo, ese entrar a otra virtualidad independientemente del teatro…Entonces en las ciudades no es lo mismo vivir en un barrio, en una parcela, que en un residencial, que en una urbanización, en un sector, ¿ves?, porque ya el sector, sector Miramar, sector Condado, no es barrio Condado, no es barrio Miramar ya “sector” tiene un contexto de señorío de ni te atrevas a pasar por

aquí y no pases por el barrio La Perla que ahí están ‘‘los negritos’’ y los criminales. Date cuenta que la construcción de la ciudad aquí está en manos de “los expertos”, son los puentes que nos van alejando de un tipo de vida al que se supone sea al que tú no perteneces…y mucho menos te puedes acercar porque ahí hay peligro.

El peligro verdadero son las mismas instituciones que discriminan, que son las que quiebran una sociedad que debería ser un componente interesado en todos sus componentes y no con la hipocresía que tenemos ahora. Ahora todos esos blanquitos dejan hasta el tono más negro y hasta la viejita más viejita con que escupa tabaco y le falte el diente, ni pasan por ahí…pero entonces en ese sentido, yo considero el espacio de la ciudades, el espacio negro que es un reflejo en un sentido del espacio interno, porque si el espacio interno está enterrado, está tenebroso y está oprimido, no va a permitir esa barrera del espacio externo…

Las personas tienen el empoderamiento suficiente para estar en todos los espacios con la misma dignidad...la dignidad en la ropa que usan, lo que manejan y dónde viven, ves…Entonces yo creo que, si pudiéramos trabajar desde ese centro del empoderamiento del individuo en tanto persona, entonces no habría que tener esa diferenciación como no nos sentimos excluidos y excluidas de ningún contexto de estructura social, no es que queramos pertenecer a ella. Por ejemplo, a mí no me interesa vivir en urbanizaciones de acceso controlado para nada, no me gustan ni las rejas en la casa, yo siempre busco vivir en un lugar donde yo pueda tener la mayor cantidad de espacio abierto posible, por lo tanto, no me siento cómoda en un sitio demasiado cerrado, inmediatamente, no es que yo no pueda entrar ahí, es que yo decido que no quiero entrar ahí porque no me siento…no me da la vibra de sentirme cómoda ahí.

Lo que espera de su público: atención

Atención, solamente eso, sí porque yo quiero un público que atienda, que escuche, que mire lo que yo estoy haciendo…yo cumplo solamente con lo que yo quiero compartir porque para mí el arte es una connotación…Yo quería estar segura de lo que yo quería comunicar con ese público dentro del contexto del que se me indicaba.

[Un ejemplo] es cuando yo empezaba con el Grupo de Experimentación 101, Experimentación Central…Viveca Vázquez, que estaba haciendo su maestría en educación de danza en Nueva York, venía los veranos para hacer propuestas. Como parte de su tesis de maestría hizo un curso intensivo, que se llamaba "Asignación de baile", y yo preparé una pieza que se llamaba "Un grupo de cintas muy breves", porque no tenía contenido, no tenía información…[En la pieza usé] el silencio como elemento de reflexión…entonces entré al teatrito, que era muy pequeño, con algo en la falda, unas piezas de cerámica, y en el piso había un rectángulo, un cuadrado de bolsas de papel de esas *Glad* que ya existían las bolsas negras, entonces entré y tenía un *timer* y me quedé parada hasta que el *timer* llegara al minuto, cuando llegó al minuto…salto, las piezas, que tenía en la falda y que se acababan de reventar en el piso, me las saqué de encima y salí… Entonces hubo un silencio que yo me di cuenta que las personas esperaban que ahí pasara algo más, entonces salí de nuevo y les dije: eso es todo, pueden aplaudir si quieren…y me fui. Era bien inocente, entonces la gente, el público lo que hizo fue literalmente aplaudir y morirse de la risa…todo el mundo aplaudió y se lo gozaron muchísimo.

Ves, entonces yo soy bien humana, yo soy la persona en el escenario, yo no estoy representando a nadie, lo que yo presento es específicamente con lo que yo estoy trabajando para mi evolución en ese momento…Interesantemente [en la pieza *en-cierro*] la mayor parte de las personas que me conocen de hace mucho tiempo, esperaban más o menos la continuidad de Awilda bailando por el escenario…pues recibieron lo que no esperaban y eso para mí es un acenso, por eso es que la pieza empieza en silencio, con unos movimientos muy amplios, mucho silencio, son casi como 10 minutos de silencio que en el escenario eso es casi un mundo, el balance es el resto de la pieza con las imágenes fuertes, los movimientos y el sonido silente porque termina otra vez en un silencio como por cinco segundos y entonces ahí suena una alarmita de esas de celular y salen todos a saludar y entonces la gente despierta, porque tampoco saben si se ha acabado o no...[cuando dicen] "bueno pues vamos a ver qué Awilda va a hacer ahora…eso me interesa".

Me interesa más el trabajo escénico como lo he desarrollado que el trabajo plástico, que la pintura…porque todos tenemos un cuerpo, aunque no lo sepamos,

todos tenemos emociones, aunque no las trabajemos, la pintura despierta otras relaciones que se pueden ver de otros lados…. Es más complejo para un público entender el cuerpo en movimiento porque de una manera u otra es lo que somos los seres humanos…

###