

REVISTA MENSUAL

ahora

N° 4

AGOSTO - SEPTIEMBRE 1979



RUBEN BLADES

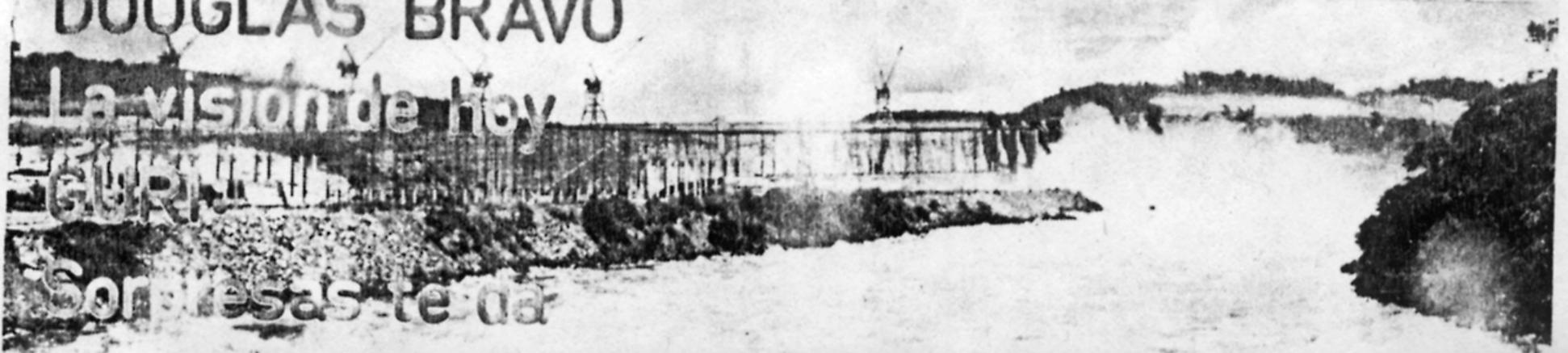
Si no existiera
la muerte...

DOUGLAS BRAVO

La visión de hoy

GURU

Sorpresa te da



Rubén Blades

SI NO EXISTIERA LA MUERTE, LA VIDA SERIA ALGO... TAN NORMAL COMO UN AGUACERO

TAMARA HERRERA

La dificultad de entrevistar a Rubén Blades a estas alturas significaba lograr algo diferente a una presentación de alguien ya presentado o, en el otro extremo, un emplazamiento a alguien ya emplazado. De cualquier manera, quisimos que Rubén confesara por sí mismo cuál ha sido su ruta, cuáles sus desvíos, su identidad.

Satisfechas o no nuestras aspiraciones, descubrimos algo mucho más importante que lograr que Rubén confiase su identidad y permita que se le clasifique y ubique en el estante de los "cantantes-mensaje".

El problema estuvo en que Rubén detesta que "etiqueten" las cosas, a lo que se sumó su fuerza incontenible de narrador. Así que Rubén se hizo la entrevista solo, dejando que la seguidilla de imágenes se transformara en frases, y se delató como soñador. El soñador que hace de lo cotidiano un cuento, de lo diario lo perpetuo y de la leyenda lo terrenal.



"Los venezolanos parece que no comprenden la importancia de María Lionza".

¿Crees que es posible separarte de la imagen que has adquirido?

RB: Perdón, vamos a frasear eso mejor: es imposible para la gente separar la imagen de la persona, pero yo sé donde termina la imagen y dónde comienzo yo.

Pero es lo de afuera que se lo come a uno, la pelea es constante, de adentro hacia afuera.

RB: Por eso es que yo soy tan celoso de mi privacidad y mi vaina. Ahora mismo soy un civil, un civil con un historial. Eso de que tú me veas por ahí y me digas: ay, ¡canta! Yo te digo: no hombre no, gracias; ahora mismo no tengo ganas de cantar. Tú sabes, para algunos eso sería una grosería horrosa, para mí es la separación que necesito. Ahora mismo estoy aquí en mis "shorcitos" todos sucios, mis medias más sucias todavía. Tranquilo aquí: salí a comer y ya. No tengo ningún interés en andar por el lobby para que me vean, o coger un autobús y pararme en la mitad de Caracas a dar vueltas y decirle a los fotógrafos que hoy voy a ir a El Silencio, que voy a ir a la estatua de María Lionza a que me tomen diez mil fotografías... Te voy a decir algo de María Lionza para que lo publiques. (Toma un trago de un jugo, "un menjurje que me trajo el flaco, mango con piña, papaya... no sé").

Mira lo de María Lionza, por ejemplo. Una gran parte del público dirá: qué tipo más hábil; viene aquí y pregunta qué personaje es fuerte aquí. ¿María Lionza? Bueno, voy a escribirle una canción. Otro grupo dirá: qué tipo más observador, observó esto, se documentó y escribió. No importa lo que digan, ni en pro ni en contra. Nin-



Rubén Blades y Willi Colón al frente del micrófono.

ninguno entiende: se preguntan cuál es mi intención, pero ninguno conoce el personaje de María Lionza. Esto me parece por las conversaciones que he tenido con venezolanos. Parece que no comprenden la importancia de María Lionza, solamente la entienden desde el punto de vista de su presentación pagana, la de quien hace los milagros.

¿Dónde percibiste tú eso? ¿Dónde percibiste la importancia de María Lionza? ¿Cuál es la importancia que tú le das?

RB: Cuando ví la estatua de María Lionza en la Autopista del Este, cuando vine a Caracas en el 77. Veníamos en el autobús desde el aeropuerto, yo ví la estatua esa y le pregunté al conductor que qué era eso, esa estatua imponente. Me dijo que era María Lionza. Le pregunté quién era María Lionza y me dijo: una santa de aquí. Yo me quedé con eso en la cabeza, le preguntaba a otras personas y siempre me decían lo mismo. Una muchacha de aquí de Venezuela, se llama Sonia, fue más allá y un día me mandó por correo dos libros, uno que se llamaba "La Venus

venezolana" y el otro, si no me equivoco, se llama "El culto de María Lionza".

Fue a través de la lectura que me dí cuenta de que el personaje de María Lionza era importante, que la figura de María Lionza era internacional, eso los venezolanos no lo saben. En Brasil a María Lionza se le conoce como Cuyara, en el Caribe se le conoció como Yara, la princesa india en contacto con la naturaleza, etc. Lo que explica el libro es una cosa muy plausible: cuando los españoles llegaron aquí —después de darse cuenta que esto no era la India, que esto era algo nuevo). La excusa que ellos tenían era la de catequizar, lo mismo que justificó las cruzadas. Así empezaron a llevarse todo lo que encontraban, a aniquilar tribus, cualquier tipo de resistencia. El aniquilamiento se justificaba... a pesar de que España era ultracatólica....

Lo que sucedió fue que en alguna forma de comunicación que desconozco, y quizás con diferencia de pocos años entre uno y otro, los indios se

dieron cuenta de que lo que les estaba costando a ellos toda la cuestión era la no aceptación de la religión de los blancos. Eso era lo que estaba causándoles todos los problemas. Aquí Coromoto por ejemplo, la de la visión: se presenta esta india —oye, se me erizan los pelos cada vez que me acuerdo— y le dice:

—Mira, Coromoto, yo soy la Virgen que los blancos te traen. Y Coromoto le dice: bueno, pero si tú eres una india. ¿Cómo vas a ser la Virgen de los blancos? Si la Virgen de los blancos es blanca.

—Sí, Coromoto, pero es que itú me ves india porque tú eres india! Y ellos me ven blanca porque ellos son blancos. Así que si tú adoras a la Virgen blanca me estás adorando a mí. ¡Somos la misma!

Como la Virgen del Lobo. Los indios jamás habían visto un lobo aquí.

¿Cuál lobo?

RB: La figura de la Virgen María con el lobo, la cuidadora del rebaño. Un lobo: ¿Qué carajo es un lobo? ¡Es una danta! Era la asimilación a la india de la Virgen blanca. Se corre la voz y los indios comienzan a adorar la Virgen blanca a través de su visión de la Virgen india, pero ya no hay antinomia. Los mismos procesos que años más tarde continuarían los negros allá en Cuba a través de los nombres africanos a las deidades blancas: Babalú, San Lázaro, etc.

Entonces, ¿qué pasa? vienen las consecuencias importantísimas: uno, van bajando las matanzas de indios; dos, comienza el mestizaje.

Con ese mestizaje de cristianos con cristianos, ya no indios infieles y blancos creyentes, comienza el nacimiento de la nación venezolana y una consecuencia de repercusiones tremendas: De Las Casas, por ejemplo, abogando por los indios que ya se estaban convirtiendo al catolicismo, contribuye a que, para satisfacer la necesidad de esclavos, comience la importación de negros. Y los negros se convierten en los nuevos salvajes, en los nuevos no creyentes, en los nuevos infieles, los nuevos animales. Mira entonces la importancia de María Lionza, que va más allá del simple mito, del ir a tomar un poco de cocuy y tabaco y entonces se me va arreglar la suerte. El 80% de los venezolanos yo creo que ignoran eso.

Claro que sí, pero también la importancia que interesa es la que tenga María Lionza ahora.

RB: Sí, pero muchas de las formas de la creencia ahora son consecuencia de la injusticia. ¿Tú no ves que la gente busca siempre en lo espiritual las respuestas que no se dan en lo material? Hasta el colmo de que tanta gente se fuera con Jim Jones, por ejemplo.

LA MUSICA, ¿QUE MUSICA?

Volvamos a tí. Ya todos saben la historia del abogado cantante. Quisiera por lo menos ver la misma historia con otro matiz. ¿Por qué escogiste la música para tus fines? ¿O es que no tenías los mismos fines cuando entraste en la música?

RB: Yo en lo que pensé cuando empecé fue que a mí me gustaba mucho la música. Yo la encontré una forma muy natural de expresión.

¿Esta música?

RB: La música en general. Ahora, dentro de mi exploración inicial en las cuestiones de música, ya no sólo pasivamente, sino en un plan más activo, este tipo de música era mucho más, tú sabes, lógico para mí, mucho más fácil de comprender.

¿Para tí o para transmitir?

RB: Las dos cosas. Porque tú no puedes transmitir lo que tú no comprendes.

¿Entonces tú querías escoger el mejor vehículo para exteriorizar lo que tenías que decir?

RB: No solamente lo que yo sentía, sino lo que yo estaba seguro que sentía la mayoría de las personas, porque nunca me consideré diferente a los demás. Yo sentía que la expresión musical no estaba dando ningún tipo de variedad ni alternativas, no estaba utilizando todas las tremendas posibilidades que tenemos en Latinoamérica en música. A parte de eso, yo tenía la idea de que la música no era patrimonio exclusivo de ciertos grupos radicados en Nueva York, sino que cualquier persona de cualquier patria, podía ingresar a ese grupito y aportar algo. La situación era que si uno no era cubano o de Puerto Rico o de Nueva York, no entraba a ese lugar.

Cuando llegaste a Nueva York, ¿cuánto tiempo pasó hasta que la música se convirtió en ese vehículo?

RB: Fueron tres años. La primera vez

fue en el setenta cuando hice "Juan González", y no paso nada con eso. Estaba demasiado aislado en ese tiempo, en el sentido de que la gente no estaba acostumbrada a este tipo de presentación, y no se le dió publicidad. Las emisoras no tocaron el disco, mucha gente quizás no lo comprendió, se convirtió en una cosita así como subterránea: a ciertos grupos sí les gustó, pero no tuvo un impacto. Pero yo sabía que estaba dentro de la salsa.

¿Qué habías hecho antes de "Juan González"?

RB: Nada. Bueno, acuérdate que yo estaba escribiendo desde el 68, en Panamá, pero no había posibilidades de seguir, no teníamos casas de grabación, entonces yo a la vez sabía que se necesitaba ese aparato internacional de distribución. Supuestamente, la meta de toda la gente era pegar en Nueva York y Puerto Rico y estaban todos preocupados en hacer música que el gringo entendiera, porque hay un mercado enorme ahí; yo decía, bueno, eso está bien, pero ¿qué pasa con los demás países?. En vez de estar gastando pólvora en gallinazos ahí, ¿qué pasa con los pueblos de Latinoamérica? al fin y al cabo son iguales, con ciertas salvedades de idiosincracia y buscarlos a ellos es mucho más lógico, más factible y además recompensa mucho más, en el sentido que estás hablando de tu gente, de tus cosas.

El debut mío, mi primer LP, eran

diez canciones originales y yo escribí nueve. Fue por el año 1970, o sea que esto no es de ahora. Aquí en Venezuela me empezaron a conocer en el 77. ¿Por qué? Por Willie Colón. Si no me hubiera unido a Willie Colón, que todo el mundo escucha lo que hace —aparte de que es un talento tremendo, importantísimo—, no hubiera pasado nada y ahí es donde caemos de nuevo en la cuestión de la proyección internacional. En las industrias siempre consideran al público un imbécil, un estúpido, que acepta lo que tú le das porque tú se lo das, como si no supieran nada de eso. Eso es una cosa chocantísima, que como parte del público también encuentro increíblemente soberbia; sé lo que me están dando y lo evalúo. Entonces fueron tres años, diría yo. En el 77, es cuando comienzo verdaderamente, a través de "Pablo Pueblo". Anteriormente, habiendo escrito "Cipriano Armenteros", se rompieron los tabúes en salsa, en el sentido de que una canción que tenía más de cuatro estrofas se convirtió en un hit. Y se convirtió en un hit en el álbum donde no era número para hit.

¿Tú no crees, por ejemplo, que el hecho de que "Juan González" no hubiera calado mientras que "Cipriano Armenteros" sí, responda más bien al momento en que se compuso?. Es decir, que si tú hablas de un "Juan González" hoy, las puertas están mucho más abiertas que si tú hablaras de



"Juan González" mientras las montañas están llenas de "Juan González".

RB: Sí, claro. Pero, más que eso, fue debido al hecho de que "Cipriano Armenteros" lo grabó Ismael Miranda, que ya era un figura. Se le dió la atención a Ismael Miranda. Cuando yo hice el álbum, decían: Rubén ¿qué?. Si tú le ponías al lado un LP de Ismael Rivera, Héctor Lavoe, Willie Colón, Ismael Miranda, Pacheco o Pete El Conde, escogían cualquiera de esos en lugar del mío.

¿Por qué quisiste cantar tú mismo?

RB: A mi me costaba mucho trabajo, yo prefería cantar en sitios chiquitos. Entré a cantar porque me dí cuenta que los materiales que les daba a otras gentes, no los interpretaban como era. Cambiaban todo el sentido de la canción, le ponían algunas cosas que no tenía nada que ver con el espíritu de lo que yo estaba escribiendo, lo chabacano se les salía.

¿Este no es el riesgo que conlleva el utilizar la salsa?

RB: No, ese es otro estereotipo también. No, porque una canción como "Pablo Pueblo", por ejemplo, no tiene nada de chabacano. A otros cantantes, posiblemente no se les ocurra decir un pregón, por ejemplo, como: "Votando en las elecciones pa' después comerse un clavo". Esa imagen a otro cantante no le viene, porque no la ha visto o porque si la vió se le olvidó, no le interesa; o si no, dice: "Pablo Pueblo, vaya, va pa' la rumba a gozá!". Hay ciertas imágenes de "Pablo Pueblo", que mucha gente todavía no se las ha llevado, se las llevarán con el tiempo. **Cuando "Pablo Pueblo" llega al patio "escucha un trueno en el cielo: tiempo de lluvia avisando". El trueno es una figura que representa el cambio, aparte de que es una figura que también se da: cuando suena un trueno es que va a llover; la parte de esa connotación, actúa también como una metáfora: el trueno es el cambio, el trueno no es el que quiebra el silencio del momento, el trueno también es su rabia, el trueno es posiblemente la rabia de otra gente, algo va a pasar, va a llover.**

Otra figura es la del dominó, una cosa tan latinoamericana: Gastándose un dinerito en dominó y comprándose un par de tragos, echando suerte en caballos y comprando lotería. Una persona en Puerto Rico me decía que por qué utilicé "factoría" en esa canción,



"En las industrias siempre consideran al público un imbécil, un estúpido que acepta lo que tú le das porque tú se los das, como si no supiera nada de eso".

que es una corrupción del inglés "factory", y le dije: utilicé factoría porque cuando uno reproduce un sentir de un pueblo, no solamente de un pueblo sino de una figura, las reglas del lenguaje pierden para mí toda su rigidez.

Por otra parte, yo no me quiero convertir en el Moisés: "Lo que dice Rubén, por aquí es...". No. Lo que diga yo no, lo que tú veas, lo que tú pienses. Yo te estoy diciendo una cosa, evalúa eso y parte de allí. En "Pablo Pueblo", cuando yo digo: "Votando en las elecciones pa' después comerse un clavo", eso es lo que le pasa a "Pablo Pueblo". ¿Te está pasando a tí? Entonces tu dirás: ¡Sí! yo no te digo lo que tienes que hacer. ¿Tú te quieres comer el clavo? piensa lo que estás haciendo...

Me llama la atención el hecho de que tú hagas estos planteamientos sin haber pasado por el género llamado música de protesta, las baladas, etc.

RB: Pero es que eso es una invención. El término ese de la música de protesta se lo dieron a un tipo de música con una connotación política. Esa no es música de protesta, eso es producto de la realidad, eso no merece ningún tipo de clasificación. Anteriormente se cantaba mucho sobre temas humorísticos, banales, por ejemplo, no se cantaba absolutamente nada sobre cuestiones que tenían una consecuencia social, un impacto social. Y a mi la música de protesta nunca me gustó porque era demasiado estilizada.

La canción política partidista no me convence. Yo te puedo cantar una

canción sobre un tema social que tiene un tono político, pero el tono político es una consecuencia de lo social, y no su razón. ¿Me explico? Yo no voy a cantar una canción glorificándote a Fidel Castro, porque no creo que Fidel Castro es un ser de otro planeta, que no tenga defectos, por qué yo voy a cantar de las cosas buenas de Fidel y no de las malas...

¿Bajo qué denominación caería el tipo de música contraria a Fidel Castro? ¿Sería de protesta? El término "canción protesta" se pierde.

Recuerda que se está protestando contra un sistema en concreto.

RB: Es que esos términos son muy peligrosos, ese afán de la etiqueta y de indicar cómo se debe usar esto y aquello. Como si uno no estuviera acostumbrado a pensar, si no le ponen una cosa que le diga "úselo con agua fría" o con lo que sea... Por ejemplo, hay una maquinita que tiene un chuzo y le metes un huevo y le das vuelta y tienes un huevo revuelto, y no tienes que batirlo en la sartén. Ese es un producto que están anunciando en los Estados Unidos en la televisión, y millones de personas habrán comprado el aparato para hacer los huevos revueltos y no tener ellos que agitar la mano. La etiqueta es muy peligrosa porque te limita inmediatamente. Si yo hago una canción humorística, me dicen: Rubén no puede hacer estas canciones porque Rubén tiene que hacer salsa-mensaje, porque Rubén está haciendo eso... Pero yo te puedo hacer una cosa bien jocosa, y dirán: Rubén ya se está poniendo muy cómico.

Para mí lo importante en una producción es la calidad y su honestidad y su inteligencia. Inteligencia no quiere decir que sean canciones que digan: "exabrupto", o "intergalácticas del éter"... No, sino inteligencia en el sentido de su accesibilidad, su utilización de ciertas figuras.

Pero no puedes ignorar que tú has usado la salsa de otra manera.

RB: El punto es que siempre se cantaba sobre lo mismo... (lo interrumpe el repique del teléfono). El punto es que, bueno, tendrá su connotación política, pero eso no lo es todo. Una canción como "Pedro Navaja", por ejemplo, cala mucho más en lo social, pero a la vez tiene una política, todo tiene una implicación social y política. Con "Pedro Navaja", lo que yo pretendía

hacer más que todo era acostumbrar al público a una historia larga. Ya ahora "Pedro Navaja" es una canción larguísima que demostró que el público se puede mantener consecuente con la canción. Antes en una radio nada más tocaban las canciones de menos de cuatro minutos. Esto sienta otro precedente: en la radio te ponen ahora una canción que dura seis minutos, y la gente la escucha. En general, eso fue lo que yo pretendí con "Pedro Navaja". Yo no entiendo como es posible que pueda alguien pensar que esa es la mitificación del maleante. En ningún momento fue mi intención. Yo sé que hay muchas personas que saben que esa no fue mi intención.

¿Qué es lo que tú sientes cuando se te escapa un personaje de las manos? Tú sabes que aquí ha habido una deformación y aprovechamiento del personaje de "Pedro Navaja", especialmente en televisión.

RB: La única manera mía de responderte a eso es hablarte de lo que te estoy hablando ahora, dando una explicación individual que posiblemente llegue a otra gente. Tú pierdes absolutamente el control de eso y además el de tus actividades.

Sobre el primer aspecto no tengo control sobre lo que la gente ve en el personaje. Sobre el aspecto personal, tengo un control más o menos limitado.



VIDA MAESTRA: RETRATO EN DOS LADOS

Ahora quiero hablarte de algo: mi próximo trabajo, "Vida Maestra". Va a causar un impacto grande. A mí me han dicho: Rubén, tienes que hacer algo mejor sobre esto que has hecho, y yo digo que no, que están equivocados. Esto ya pasó. Yo ahora no voy a hacer una canción que se llama "Juan Hojilla", tampoco voy a hacer una que se llame "Mármol", o "Plástico Part Two": lo que se tenía que decir ahí, ya se dijo. No es cuestión de crear el impacto a llover sobre lo mojado, sino hacer otras cosas. "Vida Maestra" sigue, destacando momentos vitales, la trayectoria de dos personas, un hombre y una mujer.

¿Son retratos y secuencias, como en "Pedro Navaja"?

RB: Sí, pero esta secuencia verdaderamente es mucho más compacta que el LP "Siembra", en cuanto a la unión de ideas y de escenas, una detrás de la otra. Entonces, se divide en dos partes: Lado A y Lado B. El Lado A explora el pedazo optimista, dentro de lo real también, y en el Lado B aparece la parte, no pesimista, sino triste, de la vida, en la cual estos personajes que presento en el Lado A, ya son viejos. Cómo reaccionan, qué piensan, cómo a través de la edad y los años queda la mente y se va la chispa, se elimina, y es deprimente. Pero ésa no es mi intención: se presenta la figura ésta, para que todo el mundo comprenda que la vejez no es un delito, sino que es una consecuencia natural, y dentro del amor egoísta que sentimos nosotros por la vida, se necesita la muerte para que ese amor exista. **Si no existiera la muerte, no habría este aprecio a la vida, la vida sería algo... tan normal como un aguacero. Es por la muerte que nosotros queremos a la vida. La muerte es, en mi opinión, lo único que le hace mella al egoísmo humano, la total "gazanada" al egoísmo humano es la muerte. Es lo único: ella decide por nosotros.**

Entonces, yo presento las dos etapas, de los dos cuando están jóvenes, llenos de ese entusiasmo y esa cosa, y

después, el otro lado de la moneda: cuando están viejos. Cuando en el entierro, por ejemplo, se aparece el hijo —que con tanto amor fue cantado en el Lado A, cuando nació—, a las mil quinientas, al entierro de la mamá, llega tarde, porque el patrón no lo dejó salir temprano del trabajo, y cuando sale del cementerio, llega el enterrador y el cura y le dicen: "Bueno, dónde está la plata, quién paga esta vaina..."

No es un intento filosófico mío, no es que yo quiera filosóficamente arreglar el mundo, de ninguna manera, eso yo se lo dejo a personas como Camus, que dijo lo que tenía que decir, o al que se quiera enredar en una tarde de lluvia con un libro de Dostoievski. Yo lo único que digo lo digo a través de mi visualización, del sentir del hombre del pueblo. ¿Qué es la "Vida Maestra"? ¿Qué es Vida? uno llega sin saber por qué nace, se muere sin saber por qué. Y se pregunta uno diezmil cosas en el trayecto: ¿Por qué se murió mi hermano cuando tenía dos años? ¿Por qué se quedó vivo ese hijo de la gran puta? y ¿La abstracción de ver bonito un arcoiris y sacar el sonido de un disparo? y ¿Por qué? ¿Qué es lo que está pasando? Y el negro tira pa'l negro y el blanco tira pa'l blanco... Y hay gente muerta de miedo, y hay gente curada de espanto, y hay esto y hay lo otro... y ¿qué? El final, pues. La vida te da y te quita, te quita y te da, y ya está. Eso es lo que es, no hay más nada. Y eso le choca a mucha gente, porque la gente no perdona, sabes, el público muchas veces no perdona que le halen el cabello y le digan: "Oye, no te escapes más". Y cuando se enamoran de un personaje, y eso es universal, no quieren que se muera en la novela, que no se muera fulanita, que se salve del cáncer. Cuando se presenta Manuela tan viva, tan vital, el estereotipo ese de la mujer buenota, el estereotipo que existe, el hombre ese que se muere por esa mujer, ese es Carmelo, el demoleedor del barrio, que en el barrio era dueño del dominó, que se le mete en la cabeza Manuela. Como el barrio entero aguanta la respiración para ver qué pasa se encuentran esos dos fenómenos: ella, la mujer que no le hacía caso a nadie, porque ella sabía quién era y el tipo, lo mismo, el guapo entre los guapos... Cómo se empata, se van a vivir juntos, tienen un hijo, como el ti-

po, con su "chauvinismo", pues: "Nació mi hijo"... Después vienen veinticuatro horas de la vida de ellos, etcétera. En el Lado B, ya es Manuela la vieja, y Carmelo el viejo Da Silva, ya, otra dimensión... ¡Es fuerte! ¡Es muy fuerte! Yo podría optar por un trabajo mucho más comercial...

¿Y tu opción no te significa dificultades?

RB: Ninguna, supongo que porque estoy vendiendo muchos discos, si no hubiera vendido discos, quizás hubiera tenido muchos problemas. Pero es que yo les probé a ellos que estaban equivocados y ahora no se atreven a decirme nada.

Bueno, este trabajo de "Vida Maestra" es mucho más importante que "Siembra"... Claro, eso no es justo tampoco, "Siembra" es importante, en "Siembra" la canción más importante para mí es "Plástico", aunque suena un poquito a panfleto, pero era necesario ponerlo en esa forma, porque había que hacer ese tipo de canción ahora, **ahora**. Con esta cuestión de la música disco, no porque la música disco sea mala, hay música disco que a mí me gusta mucho, pero lo que no me gusta es la actitud detrás de la música, una cosa narcisista, de que me tengo que vestir así o tengo que ser como ese que está ahí esa vaina es peligrosísima!

Además hay una gran escasez de creatividad, por ejemplo, la proliferación de temas que se calcan unos a otros.

RB: Sí; Let's dance, Let's dance again, Why don't dance with me, Would you dance?, Why don't we dance? I dance with you... You dance with me... dance, dance, dance, Let's dance again, Again let's dance. Entonces cuando en Panamá tu entrabas a una fiesta y te encontrabas con siete tipos vestidos de blanco con una camisa negra por fuera, dices: ¡coño, estamos jodidos! ahora por dónde tú veas hay "clones" de Travolta y no es que yo quisiera que sean "clones" míos tampoco, por eso no me interesa estarle diciendo a la gente: hagan esto, hagan lo otro. Les digo: esto es lo que es, ahora vamos a ver que **tú** vas a hacer. Con este último LP le dimos un trancazo a la música disco, y en este país también se lo dimos y se lo dimos en Santo Domingo.