

La historia transnacional de “Oh Lord, Why Lord”: ennegrecimiento y blanqueamiento del pop barroco español



Stuart Green

Universidad de Leeds, Leeds, Gran Bretaña
S.N.S.J.Green@leeds.ac.uk

Recepción: abril 2022
Aceptación: junio 2022

Resumen

La canción de Pop Tops, “Oh Lord, Why Lord” (1968) es un clásico de la música popular española de los últimos 60 años y figura en numerosas colecciones publicadas desde entonces. El presente trabajo identifica las varias versiones de esta canción realizadas en diversos países hasta hoy día y analiza los cambios que experimentan su letra y arreglo musical. La mayoría de las versiones son de músicos afrodescendientes, atraídos por su letra en primera persona sobre lo que se siente ser víctima de la discriminación racial. Estos artistas añaden elementos musicales propios, como los ritmos reggae o la instrumentación gospel, acciones que designamos “ennegrecimiento”. Por el contrario, unos cuantos artistas blancos también han versionado la canción, en parte debido a su atractiva melodía (basada en el *Canon* de Pachelbel). Éstos lidian con el contenido de su letra e introducen elementos musicales de varias maneras que borran o les permiten apropiarse de su significado original (fenómeno que llamamos “blanqueamiento”). Así, situamos a España como un verdadero nexo y punto de intercambio dentro del mapa musical global, adoptando una perspectiva que tiene en cuenta conceptos como el de “música viajera” de Isabelle Marc y el del “atlántico negro”, examinado por Paul Gilroy.

Palabras clave: música popular, canciones viajeras, España, versión, raza

A história transnacional de "Oh Lord, Why Lord": enegrecimento e branqueamento do pop barroco espanhol

Resumo

"Oh Lord, Why Lord" (1968), dos Pop Tops, é um clássico da música pop dos anos 60 e está presente em numerosas coletâneas lançadas desde então. Este artigo identifica vários covers desta canção criadas em diferentes países nas décadas seguintes e analisa as mudanças que a letra e os arranjos musicais sofreram. A maioria desses covers são de músicos de descendência africana, atraídos pela letra que explora, na primeira pessoa, como é ser vítima de discriminação racial. Esses artistas acrescentam à canção as suas próprias características musicais, como ritmos reggae ou instrumentalização de gospel, uma ação que denomino de "enegrecer". Por outro lado, a canção também teve covers realizadas por vários artistas brancos, atraídos pela sua melodia chamativa (com base em *Canon* de Pachelbel). A forma como estes artistas lidam com o conteúdo da letra, e introduzem elementos musicais, apaga ou apropria o seu significado original (um fenômeno que eu denomino de "branqueamento"). Dessa forma: Espanha aparece como o nexo de intercâmbio musical que exemplifica o que Isabelle Marc chama de "música viajante" e que participa do espaço do Atlântico Negro explorado por Paul Gilroy.

Palavras-chave: música popular, canções viajantes, Espanha, cover, raça

The Transnational History of "Oh Lord, Why Lord": The Blackening and Whitening of Spanish Baroque Pop

Abstract

The Pop Tops song "Oh Lord, Why Lord" (1968) is a classic of Spanish popular music of the last 60 years, and features in numerous collections released since then. This article identifies the many covers of this song made in a range of countries so far, and analyses the various changes that its lyrics and musical arrangement undergo. The majority of such covers are by musicians of African descent, attracted to the lyrics' exploration in the first person of how it feels to be a victim of racial discrimination. These artists add to the song their own musical features, such as reggae rhythms or gospel instrumentation, an action which I label "blackening". Conversely, the song has also been covered by a number of white artists, drawn to its attractive melody (based on Pachelbel's *Canon*). These deal

with its lyrical content and introduce musical elements in ways which erase or appropriate its original meaning (a phenomenon which I call 'whitening'). In this way, Spain is located as a nexus of global musical exchange that exemplifies what Isabelle Marc calls "travelling music" and which participates in the Black Atlantic space explored by Paul Gilroy.

Keywords: Popular music, travelling songs, Spain, cover version, race

Introducción¹

Son pocas las canciones realizadas por músicos españoles que han gozado de éxito comercial más allá de las fronteras del mundo hispanohablante. Cuando este ha sido el caso, tales canciones suelen arrasar, asociándose a menudo con la figura del latin lover o con la diversión del verano (pasito de baile incluido) en el imaginario general.² La última artista en hacerse un hueco en las listas internacionales es Rosalía, candidata en 2020 para el Grammy al Artista nuevo/a y ganadora del Grammy al mejor Álbum alternativo, rock o urbano latino con *El mal querer* (2018).³ El presente trabajo trata de un ejemplo temprano de este fenómeno, "Oh Lord, Why Lord" (1968) de Pop Tops, que no solamente alcanzó los puestos altos de dos listas de ventas en Estados Unidos, sino que ha tenido una larga historia transnacional a través de las abundantes versiones realizadas por otros artistas hasta la actualidad. En este trabajo, desentrañamos el tejido urdido por los desplazamientos de la canción y analizamos las distintas versiones en el contexto de su producción desde un punto de vista lingüístico y musical.

En su historia transnacional, "Oh Lord, Why Lord" ejemplifica lo que Isabelle Marc denomina "música viajera" (2014, p. 5),⁴ en reconocimiento a la circulación de la música a nivel global. Así, establece una tipología de "canciones viajeras"⁵ con el fin de comprender los distintos significados

¹ Les estamos muy agradecidos a Isabelle Marc, María Bastianes y Ana María Sánchez-Arce por su ayuda intelectual y lingüística en la redacción de este trabajo, y a Anne Buckley por su traducción de la letra de "Oh Love, My Love" de Irene Sheer del alemán al inglés.

² Ejemplos del primer grupo serían "Begin the Beguine" (1981) de Julio Iglesias y "Hero" (2001) de Enrique Iglesias, mientras que en el segundo grupo encontramos temas como "Macarena" (1999) de Los del Río y "The Ketchup Song (Aserejé)" (2002).

³ Otros músicos españoles, tal como Paco de Lucía y Concha Buika, destacan en los platós internacionales por cultivar géneros populares como el flamenco.

⁴ "travelling music".

⁵ "travelling songs".

que el recorrido de canciones o géneros suscita a nivel internacional. Nuestro trabajo analiza los varios "Oh Lord, Why Lord" como ejemplos de lo que Şebnem Susam-Saraeva –recurriendo a la terminología de los estudios de la traducción– llama una versión "intralingüística" (2019, p. 43),⁶ especie de "canción viajera" que mantiene (por lo menos una parte significativa de) la letra original.⁷ Es más, identificamos dos categorías de versiones de la canción. La canción original y la mayoría de las versiones posteriores, por el significado de su letra antirracista en boca de cantantes afrodescendientes, pertenecen al espacio de tránsito del Atlántico Negro delineado por Paul Gilroy a comienzos de los años 90. La incorporación de elementos de soul, reggae y rap en dichas versiones es un fenómeno que llamamos "ennegrecimiento" de la canción. A su vez, existe una segunda categoría de versiones, la de aquellos artistas blancos que, atraídos por su melodía y su progresión armónica, "blanquearon" el significado de la canción original apropiándose del dolor de las víctimas de la discriminación racial o, por el contrario, omitiendo su contenido antirracista (al convertir la letra original en balada romántica). Por lo tanto, en este trabajo demostramos que "Oh Lord, Why Lord" es un ejemplo transnacional de cómo las versiones de canciones, en palabras de Dai Griffiths, "pueden aportar estudios de casos para la ilustración textual y la organización de debate acerca de cuestiones de identidad y cuestiones sobre el poder político" (2002, p. 61).⁸ Concretamente, el caso particular de esta canción arroja luz sobre: la dinámica de los intercambios musicales a nivel internacional desde los años sesenta, la refundición de una letra a través de otros géneros musicales propios de ciertos grupos étnicos y/o nacionales, y los matices éticos de la relación entre el yo lírico –o más bien el "orador aparente" por utilizar el término acuñado por Simon Frith (1996, p. 183)⁹ para referirse a este sujeto de una letra– y el cantante desde el punto de vista de la identidad étnica.

La historia de cómo llegó a componerse en España una canción de tanto éxito transnacional y en inglés comienza a mediados de 1966, cuando Los Bravos –quinteto compuesto por cuatro instrumentistas españoles liderados por el cantante alemán Mike Kennedy– alcanzaron el número dos en el Reino Unido, el número tres en Australia, y el número cuatro de

⁶ "intralingual".

⁷ Preferimos la distinción que traza Susam-Saraeva al pasar Marc por alto las versiones que mantienen la letra original en su análisis de las "canciones viajeras". Para Marc, lo que denomina "versión musical"/"musical reprise" consiste exclusivamente en "el uso de la melodía de una canción de origen con nuevas letras en el idioma meta"/"the use of the melody of a source song with new lyrics in the target language" (2014, p. 9).

⁸ "can supply case studies for the textual illustration and mounting of discussion around questions of identity and political power".

⁹ "apparent speaker".

la lista Billboard en Estados Unidos con "Black is Black". Dos meses más tarde, llegaron al número 16 de las listas británicas con "I Don't Care", y en 1968 al número 51 en Estados Unidos con "Bring a Little Lovin'". Para Marc, la música de Los Bravos ejemplifica una práctica que se puso de moda en España durante los 60: la "asimilación total de estilos anglo-americanos, fusionando corrientes musicales internacionales" (2013, p. 121).¹⁰ Desde esta perspectiva, las canciones de Los Bravos eran un reflejo de sonidos ya familiares para los oyentes anglófonos. Frith atribuye esta estrategia musical a la figura del productor: para él, "Black is Black" es el inicio del Europop, "modelo tanto para la colaboración transeuropea como para el oportunismo comercial" y una "configuración dirigida por el productor" (2001, p. 95).¹¹ En el caso de Los Bravos, el productor en cuestión fue Alain Milhaud.

Suizo de nacimiento y con formación de conservatorio, Milhaud llegó a ser en España uno de los dos "productores revolucionarios" (Domínguez, 2002, p. 266) de la segunda mitad de los años sesenta. Compaginó esta tarea con la de mánager de Los Bravos y, a partir de 1967, de otros dos grupos, Los Canarios y Pop Tops. Este papel dual lo desempeñó siendo ya director de la Compañía Fonográfica Española, sucursal de la Compagnie Phonographique Française-Disques Barclay. Como apuntó Milhaud en una entrevista con Salvador Domínguez unas décadas más tarde, su "compromiso con Eddie Barclay era producir más de cara al mercado europeo que al español, por motivos obvios de rentabilidad" (2002, p. 353). De ahí que la revista Billboard lo describió como:

[...] uno de los primeros productores en Europa en reconocer que para competir con los productos británicos y estadounidenses era imprescindible crear un sonido anglo-americano y conseguir que sus artistas grabaran en inglés (Anon, 1968, p. 75).¹²

En este mismo reportaje, también se puntualiza que "[l]a técnica de Milhaud es utilizar melodías españolas cuando puede, encargar una letra en inglés, un arreglo a [compositor francés Jean] Bouchety [sic], y después grabar en Londres" (Anon, 1968, p. 75).¹³ Podemos afirmar, por tanto,

¹⁰ "total assimilation of Anglo-American styles, blending international musical currents".

¹¹ "model for both cross-European collaboration and commercial opportunism"; "producer-led form".

¹² "one of the first record producers in Europe to recognize that to compete with British and American product it was essential to produce an Anglo-American sound and to get his artists to record in English".

¹³ "Milhaud's technique is to use Spanish tunes whenever he can, commission an English lyric from a British or American writer, an arrangement from Bouchety, and then record in London."

que tales canciones eran de carácter intrínsecamente internacional en su misma concepción y creadas con el propósito de cruzar las fronteras nacionales. Es más, la adopción de letras en inglés no sólo facilitaba su difusión en un mercado global, sino que gozaba de buena acogida entre los jóvenes españoles, para quienes la lengua de The Beatles y The Rolling Stones era ya "la lengua franca de la modernidad" (José María Íñigo, citado en Otaola González, 2012, p. 4).¹⁴ La estrategia de Eddie Barclay y el *modus operandi* de Milhaud pueden considerarse una reacción, con fines lucrativos, ante lo que Victoria de Grazia, en el título de su libro sobre la expansión global de la cultura americana a lo largo del siglo XX, denominó el "imperio irresistible" (2006).¹⁵ No obstante, la canción que nos ocupa en el presente trabajo cruzó el Atlántico en sentido contrario, de este al oeste.

El tercer grupo en ser fichado por Milhaud para tales fines después de Los Bravos y Los Canarios, fue Pop Tops, un sexteto previamente llamado Los Tifones que el productor escuchó por primera vez durante la transmisión radiofónica del II Certamen Internacional de Conjuntos Músico-Vocales de León en enero de 1967. Fundado en Madrid unos años antes como quinteto instrumental, el grupo estaba inicialmente compuesto por Juan Luis Angulo (guitarra), Ignacio Pérez (teclados), Enrique Gómez (bajo), José Lipiani (batería), más el saxofonista (y cantante ocasional) Alberto Vega. Para las fechas del concurso leonés, este grupo de españoles había sumado entre sus integrantes a Phil Trim, un cantante de Trinidad que, junto con el Trinidad Steel Band, había ya recorrido medio mundo durante la primera mitad de los 60.¹⁶ A diferencia de los cantantes de Los Bravos y Los Canarios, Trim era hablante nativo del inglés (es decir, capaz de hacer justicia a las canciones en dicha lengua), además de un letrista de talento. Por lo tanto, aun cuando Milhaud eligió para el debut del grupo la canción "Con su blanca palidez" (una versión en español de "A Whiter Shade of Pale", reciente éxito internacional de los británicos Procol Harum), las letras de la cara B ("I Can't Go On") y de casi todas sus canciones posteriores serían creaciones de Trim en su inglés nativo.¹⁷

¹⁴ Nos consta que Los Brincos (entre otros conjuntos) se adelantaron a los grupos producidos por Milhaud en cuanto a cantar en inglés. Sin embargo, su decisión no parece una estrategia comercial. Por lo menos, Paloma Otaola González no adscribe el éxito de Los Brincos en Francia, Italia y Sudamérica explícitamente a su uso de dicho idioma (2014, p. 170).

¹⁵ "irresistible empire".

¹⁶ Esta experiencia incluyó actuar como teloneros en el concierto de The Beatles en la plaza de toros de Las Ventas en 1965. Para más información del grupo, véanse los libros de Àlex Oró (2001) y Salvador Domínguez (2002), además de la entrada de Julián Molero en <https://lafonoteca.net/disco/pop-tops>

¹⁷ Además de las letras que escribió para Pop Tops, a Trim se le encargó componer letras para Los Bravos, Mike Kennedy y el grupo belga Cockpit a lo largo de su carrera.

La versión original

En la composición de "Oh Lord, Why Lord", cuarto sencillo del grupo, el dominio de Milhaud como mánager se demuestra en la elección, como base musical de la canción, del Canon de Johann Pachelbel, pieza barroca para un cuarteto de cuerdas arreglada por Bouchéty. En su entrevista con Domínguez, el productor comentó que "[e]l éxito alcanzado [con "Con su blanca palidez"] obligó al grupo a seguir una línea que podríamos definir como pop barroco e inspirarse en los Maestros de los siglos XVII y XVIII" (2002, p. 356).¹⁸ Refundido ese mismo año por el director francés Jean-François Paillard con los arpegios pizzicatos con los que lo conocemos hoy en día (Fink, 2010, p. 92), el Canon de Pachelbel, como explicó Milhaud en la misma entrevista (Domínguez, 2002, pp. 356-7), se prestaba de manera especial a la fusión con un género que ganaba en renombre y popularidad internacional por ese entonces: el gospel. A nuestro modo de ver, sin embargo, gran parte del aprecio que suscitó la canción entre el público nacional e internacional se debe a Trim. Fue él quien compuso la letra y el responsable de la melodía, como reconoce el propio Milhaud:

Hice escuchar a Phil Trim la versión instrumental original y le propuse intentar improvisar sobre ella.

Después de oír el canon [sic] varias veces, en silencio, apuntó algunas frases sueltas en una libreta y poco a poco empezó a esbozar una melodía, que se convertía en el leitmotiv a medida de que el canon [sic] avanzaba (Domínguez, 2002, p. 357).

El resultado fue un himno acerca de la discriminación racial sufrida en primera persona y el dolor que engendra: una canción de ritmo plácido compuesta de doce estrofas, cada una de dos versos con rima, seguidos por una especie de estribillo (una súplica y un interrogante dirigidos al Señor sobre el porqué del racismo). Queden las primeras dos estrofas como ilustración de tal estructura:

I've searched the open sky
[To] Find the reason why
Oh Lord, why Lord?
The colour of my skin

¹⁸ Forzoso es reconocer que cultivar el pop barroco no fue una obligación: con esto buscaba Milhaud sacar partido de dicha tendencia, en auge internacionalmente desde hacía unos años (Stanley, 2007).

Is said to be an awful sin
Oh Lord, why Lord?¹⁹

Esta mezcla de queja e incomprensión continúa hasta las dos últimas estrofas, donde Trim le pone punto final a la canción, recordándole a Dios la humildad y sencillez de su petición e indicando el fin de su oración a modo de un amén.

A través de su ejecución vocal, Trim impregna la canción de un marcado sentimiento. Fuerza la voz al cantar las notas más agudas de los dos versos de cada estrofa, especialmente en la última sílaba de cada uno (énfasis que se resalta al caer esta sílaba en el primer pulso del compás). Dicho uso de la voz es un componente característico de la música gospel (en esa misma época reutilizado también en el soul) que se asocia con la emoción intensa. Y mientras las notas de la súplica ("Oh Lord") son más graves, la melodía vuelve a subir hacia el final de la estrofa, por lo cual Trim fuerza la voz de nuevo al recitar la primera palabra del interrogante final. Así se resalta su incomprensión ante el racismo, mientras la caída de su voz en la última palabra, prolongada con melisma, insinúa la desazón que produce la lucha contra algo tan incrustado en la mentalidad occidental. A lo largo de la canción, estos cambios de tono y la extensión de las sílabas con melisma ocurren cada vez más a menudo y de manera más acentuada. Escúchense, por ejemplo, el "why" estirado al final de la cuarta estrofa y la distensión de la garganta de Trim al cantar "chains"²⁰ (alcanzando así la nota más aguda de la canción) al final del primer verso de la décima estrofa. Todo esto está grabado con reverb, lo cual sugiere que el cantante está en una especie de auditorio y que se dirige a un público numeroso (es fácil imaginar una iglesia, por ejemplo, dado que la canción tiene estructura de himno y acompañamiento coral en la segunda mitad).

La fusión entre la música barroca y la gospel, con la actuación estelar de Trim, gustó mucho entre los jóvenes españoles y la canción llegó al número uno de Los 40 Principales en octubre de 1968 (Pardo, 2005, p. 124). Dado que su letra concordaba con la lucha internacional contra el racismo (tanto en los Estados Unidos con el movimiento por los derechos civiles, como

¹⁹ La transcripción de la canción y sus versiones en este trabajo es mía.

²⁰ Como no se ha publicado nunca la letra de la versión original, no podemos saber a ciencia cierta si la palabra que canta Trim en este verso es "chains" or "change". Nuestros oídos perciben un sonido más parecido al /ðz/ que al /s/ - es decir, la palabra "change" - pero siendo así, sería una repetición torpe de la misma palabra al final del verso siguiente. Es más, teniendo en cuenta los otros fonemas que la preceden, es difícil encajar "change" en una frase que tenga sentido. Por lo tanto, deducimos que este verso es "I wear the chains". Hay ejemplos de ambas palabras en las varias versiones subsiguientes, transcritas de oído.

en África y el Caribe con el independentismo), Milhaud no dejó escapar la oportunidad de alcanzar las listas internacionales, y firmó un acuerdo con el sello estadounidense Calla Records para imprimir el disco en EEUU.²¹ Para la cara B el productor escogió esta vez "Voice of the Dying Man", una canción que el grupo había lanzado en España en mayo del mismo año en homenaje a Martin Luther King Jr, y cuya letra paradójica y trágicamente anticipaba su asesinato unos días después de grabarse la canción.²² Para agosto de 1968, la sección dedicada a la música negra en la revista estadounidense Billboard ya predecía que "Oh Lord, Why Lord" iba a tener éxito (Ochs, 1968, p. 38), y efectivamente, a finales de septiembre, el tema entró en la Top 100 US Billboard Chart, donde subió hasta el número 78 el 19 de octubre. De hecho, la semana anterior había llegado al número 35 de la lista R&B, elaborada a partir de información sobre ventas en lugares con población grande de afroamericanos. La popularidad de la canción entre aquel público que sufría la discriminación sobre la que cantaba Trim también se manifestó, según Milhaud, en el hecho de haber recibido "en los Estados Unidos el premio al mejor texto de cantos espirituales del año" (Domínguez, 2002, p. 357).²³

Primeras versiones entre la diáspora negra

Por alguna de estas rutas, "Oh Lord, Why Lord" pronto le llamó la atención al cantante afroamericano de Carolina del Sur, Brook Benton, quien la versionó para su elepé *Do Your Own Thing* (1969). Benton ya tenía una larga carrera a sus espaldas como crooner, moviéndose con igual comodidad entre los géneros del pop, jazz, rhythm and blues, country y gospel (este último género especialmente cercano al cantante, ya que era hijo de un maestro de coro de iglesia). En la segunda mitad de los sesenta, intentaba dar nuevo impulso a su carrera, incursionando en el mundo del soul con canciones sueltas incluidas en álbumes como *The Soul of Brook Benton* (1965) y *Send for Me* (lanzado en 1968 únicamente en Gran Bretaña y los Países Bajos). *Do Your Own Thing* (1969), su primer disco con el sello Cotillion (subsidiario recién fundado de Atlantic Records), significó su entrada de lleno en un género musical ya de gran popularidad internacional. Tal vez

²¹ Pop Tops también grabó versiones de "Oh Lord, Why Lord" en español (con el mismo título) y en italiano (titulado "Solo"). Parece que estas versiones "interlingüísticas" nunca llegaron a lanzarse: sólo figuran en el CD recopilatorio *Todas sus grabaciones* (2012), aunque el grupo italiano Raph e i Copertoni grabó una versión de "Solo" para la cara B de su sencillo "Nero" (1969). Por motivos de espacio, queda el estudio de todas estas versiones para otro trabajo.

²² Esta canción, con acompañamiento musical de Bach y clavecín, es otro ejemplo del pop barroco del grupo en este momento de su carrera.

²³ A pesar de nuestras pesquisas, no hemos podido comprobar este dato.

inspirado por el éxito de grabaciones de otros artistas de Atlantic Records realizadas en Memphis y Muscle Shoals –las más conocidas sin duda son I Never Loved a Man the Way I Love You de Aretha Franklin (1967) y Dusty in Memphis de Dusty Springfield, que salió a la venta en enero de 1969– Do Your Own Thing tiene un fuerte acento de southern soul en la presencia de metales, piano eléctrico, órgano Hammond y coros, así como la presencia de guitarra eléctrica (y el uso del rasgueo). De hecho, no es casualidad que la mitad de las canciones del elepé se grabasen en los Fame Studios en Muscle Shoals con Arif Mardin al mando, productor este último que había trabajado con los mencionados elepés de Franklin y Springfield.

La versión de "Oh Lord, Why Lord" de Benton forma parte de las canciones que grabó en los A&R Studios en Nueva York el 11 de marzo de 1969 (Gradischnig y Maitner, 2015, p. 250). Sin embargo, dentro de este grupo, es la que tiene más en común con las grabadas en Alabama. En la versión de Benton, se ralentiza el ritmo de la canción original –de unas 85 pulsaciones por minuto a unas 50– y se cambia el compás de 4/4 a 6/8. Así se convierte "Oh Lord, Why Lord" en un espiritual gospel con toques de balada de soul.²⁴ Esta versión se abre con una intro instrumental sencilla: ocho compases de arpeggios de guitarra eléctrica, tocados con la técnica de "fingerstyle pinch" y acompañados por el bajo. Durante las primeras estrofas, a la voz de Benton se van uniendo paulatinamente el resto de los instrumentos (batería, órgano Hammond y cuerdas) y finalmente un coro, cuyas aportaciones se van haciendo más intrincadas a lo largo de la canción. La intensificación creciente del acompañamiento musical se refleja en la ejecución vocal: mientras en las dos primeras estrofas Benton canta de modo controlado, su voz pronto va subiendo en volumen. Su alargamiento de ciertas sílabas y su empleo de melisma también se hacen más notables. Por ejemplo, en la primera corchea de cada compás de la cuarta estrofa, Benton va aumentando la intensidad y la altura al cantar las palabras "live", "live" y "give", extendiéndose esta última palabra a lo largo de varias corcheas (por su parte, la segunda "give" al final del verso abarca cuatro notas en un periodo muy breve). Así, en esta cuarta estrofa, la ejecución vocal expresa con intensidad aún más emotiva el doloroso contenido de la letra. Es más, Benton emplea muy a menudo, a veces de manera improvisada entre las estrofas, la repetición (en particular

²⁴ También se modifica la progresión armónica sutilmente, pasando del I-V-vi-iii-IV-I-IV-V del Canon a la progresión I-V-vi-I-IV-I-IV-V. La sustitución de iii con I en el cuarto compás implica un cambio menos estridente que la progresión que esperamos al escuchar los tres primeros acordes del Canon: el acorde I (FM) tiene dos notas en común con vi (Dm), mientras el acorde iii (Am) sólo tiene una nota en común con Dm. Asimismo, el paso del I al IV en el quinto compás tiene una nota en común, mientras los acordes iii y IV se componen de notas distintas. Se puede alegar, por lo tanto, que este cambio también contribuye a la naturaleza más sosegada de una balada.

de la palabra "why" y del interrogatorio "why Lord"), elemento que indica cómo la emoción desborda al cantante. En este sentido, la ejecución vocal de Benton se acerca al estilo discursivo del predicador de la Iglesia Negra del sur de los Estados Unidos, caracterizado por la voz estruendosa, la floritura melódica de las palabras, y los momentos de fuerte emoción (Niles, 1984). Esto resulta especialmente evidente en la undécima estrofa, cuando Benton recita los versos en voz alta, y en una decimotercera estrofa –único añadido destacable a la letra– que combina la recitación y el canto mientras se va apagando la música:

I don't ask for a kingdom to rule on.
Justice is only one man's tool, yes Lord.
Why Lord?
Why Lord?
Why Lord?
With my illusion goes my daily prayer...

En resumen, la versión de "Oh Lord, Why Lord" de Benton suprime la mayoría de los elementos barrocos del original y transforma el tema en una especie de plegaria, aderezada con elementos reconocibles para los fieles de la Iglesia Negra, y, por tanto, cargados simbólicamente de implicaciones relacionadas con la lucha contra el racismo y a favor de los derechos civiles en Estados Unidos que estaba ocurriendo en ese momento.

Distinta sería la manera de versionar el tema que, al año siguiente, escogería Parliament para su álbum debut *Osmium* (1970). La idea de incluir la versión, retitulada como "Oh Lord, Why Lord/Prayer", al parecer había sido idea del productor del disco, Jeffrey Bowen. Según cuenta Ruth Copeland, quien acabaría participando en el disco,²⁵ Bowen "[q]uería una canción sobre el racismo en el álbum [...] y la canción del Sr. Trim le había impresionado" (correo electrónico personal, 14 de enero de 2020).²⁶ En cuanto a la música, "Oh Lord, Why Lord/Prayer" mantiene el ritmo y el compás de la versión original, pero añade no sólo elementos de gospel y de soul

²⁵ En ese momento, Copeland no solamente grababa su primer disco en solitario acompañada por varios miembros de Parliament (y para el mismo sello, *Invictus*), sino que también estaba casada con Bowen. En *Osmium*, aporta coros y dos canciones propias. Además, figura como co-autora de "Oh Lord, Why Lord/Prayer" al lado de Trim y como co-productora del elepé (con George Clinton). En cuanto a lo primero, Copeland asegura que nunca recibió dinero por los derechos de autor (correo electrónico personal, 16 de enero de 2020). Con relación a lo segundo, Kris Needs alega que su nombre figura como productora en vez del de Bowen "para evitar problemas de contrato con Motown" (2014, p. 116) "to avoid contractual issues with Motown", discográfica que Bowen dejaba en ese momento para unirse a *Invictus*.

²⁶ "He wanted a song about racism on the album [...] and was impressed by Mr Trim's song".

(los coros femeninos más las inflexiones y la voz rasgada del cantante principal Calvin Simon) sino también adornos psicodélicos. Estos últimos predominan especialmente al inicio de la canción: un arpa y un clavecín (juntos con la guitarra eléctrica) son los encargados de los arpegios en los primeros compases. A propósito de la letra, Copeland ha explicado que la transcribió Bowen de oído utilizando un disco de la versión original (correo electrónico personal 16 de enero de 2020). El productor aprovechó el proceso para modificar ligeramente la letra,²⁷ y sustituir la última estrofa con una suerte de oración (la supuesta "prayer" del título). Ésta consiste en unas palabras habladas a través de las cuales Simon le pregunta a Dios con voz dolorida:

Is it so much to ask, even of you, to be the same as the majority? Why
is it that I must suffer, without even a cause?

El otro cambio notable en la versión de Parliament es la incorporación de un estribillo tradicional que repite la cuarta estrofa entera dos veces después de la octava estrofa y otras dos veces al final de la canción. Copeland canta esta letra con una nueva melodía utilizando notas muy agudas para hacer alarde de la fuerza y elasticidad de su prodigiosa voz.

Al igual que sucedió en los Estados Unidos, "Oh Lord, Why Lord" también captó la atención de varios músicos afrocaribeños. En 1969, la versionaron The Lunatics, grupo de Trinidad compuesto por cinco cantantes jóvenes. Como en el caso de Benton, la versión de The Lunatics recibe importante inspiración de la música de la iglesia cristiana. Así, el tema comienza con el sonido de un órgano que, durante los primeros ocho compases, establece el ritmo lento, el compás de 6/8, y la progresión armónica del Canon de Pachelbel. En el séptimo compás, y como si de un sermón se tratara, rompe a hablar la voz de Billy Reece (disc jockey de renombre en Trinidad), quien hace la pregunta que le da título a la canción como parte de un breve discurso introductorio que ocupa otros ocho compases.²⁸ Acto seguido –y adelantada un compás por la batería y guitarra eléctrica– irrumpe la voz del cantante Dale Flaverney, quien por entonces no tendría más de 16 años. Los otros cuatro miembros del grupo –su hermano Anthony más tres amigos– forman el coro que repite la pregunta que le da título a la canción, aunque apenas se les oye en la mezcla. Dejando de lado los

²⁷ Por ejemplo, en la décima estrofa, Bowen cambió lo que parece ser "I wear the chains/But nothing seems to change" por "I'll wear the chains/So everyone can see the change" (véase también la nota 20).

²⁸ Desafortunadamente, por la mala calidad de la grabación, no hemos logrado comprender qué dice exactamente dicho discurso.

cambios rítmicos, la pieza de The Lunatics resulta más convencional en comparación con las otras versiones de "Oh Lord, Why Lord" analizadas previamente. De hecho, la nueva versión resulta atractiva no tanto por su ejecución vocal o la complejidad del arreglo como por la voz adolescente del joven Flaverney y las florituras de Robert Bailey en el órgano.

Ese mismo año, "Oh Lord, Why Lord" también llegó a Jamaica, donde se grabaron tres versiones reggae a lo largo del lustro siguiente. El acentuado offbeat típico del ritmo de este género confiere a estas versiones un carácter más optimista, en comparación con las demás versiones analizadas hasta ahora, algo a lo que también atribuye la ejecución vocal menos forzada. La canción se prestaba bien a una conversión al reggae de esa época no solamente por su temática política, sino también por el protagonismo de los coros, elemento este último con profusión en las tres versiones que pasaremos a analizar.

La primera, retitulada simplemente "Oh Lord" (1969), es de West Indians. En esta ocasión, el grupo simplifica la progresión armónica del original. Así, se sustituye la progresión del Canon con una que alterna entre I-V cada compás, aunque se mantiene la sensación descendente del Canon a través del uso de la inversión (B \flat M/D - FM/C). A su vez también se modifica la melodía. En lugar de las melodías paralelas de la versión original sobre las progresiones V-vi y iii-IV (presentes también en las versiones de Parliament y The Lunatics), en los dos versos iniciales de cada estrofa Donaldson repite una sola melodía sobre la progresión I-V, una melodía compuesta por seis notas y sin los melismas de las otras versiones. Asimismo, las notas agudas son predominantes en el estribillo cantado por el coro: las mismas notas se extienden a lo largo de los dos "Lord", mientras que el melisma descendente del final es muy breve. Además del ritmo reggae ya mencionado, en esta versión la relativa ausencia de un movimiento descendente en la melodía, su uso exclusivo de acordes mayores, y las interjecciones del órgano, le dan un carácter especialmente alegre y optimista.

A comienzos de los años 70, "Oh Lord, Why Lord" también entró a formar parte del repertorio en directo de The Fabulous Five Incorporated cuando el grupo daba sus primeros pasos (correo electrónico de Frankie Campbell, 3 de noviembre de 2020). No existen grabaciones de sus actuaciones durante esta época, pero una versión de la canción aparecería finalmente en su segundo elepé, F F One (1975). Esta versión mantiene la progresión de acordes de la original, en esta ocasión con sonidos de cuerda producidos por el mellotrón, además de la melodía y los coros. De la letra original únicamente se mantienen las estrofas 1, 2, 7 y 6, que conservan intacta la fuerza de la

descripción en primera persona de la discriminación racial. Estas estrofas son cantadas por Frankie Campbell hacia el comienzo de la versión, para dejar paso luego a un agradable groove con sutil ritmo reggae en el que se interpolan momentos corales y despliegues de destreza instrumental del teclista (y líder del grupo) Conroy Cooper y del batería Asley Grub Cooper. De este modo, junto a sus canciones de temática romántica y festiva, el grupo tenía en su repertorio una canción que trataba un asunto que afectaba directamente a la gran mayoría de los jamaicanos, y que también permitía establecer lazos afectivos con la población de origen africano a nivel internacional. Según el propio Campbell (correo electrónico personal, 3 de noviembre de 2020), la versión formaba así parte de un repertorio de canciones antirracistas, entre las que se encontraban también "Melting Pot" de Blue Mink (1970) y la versión reggae de "Black and White" del grupo jamaicano-británico Greyhound (1971).

En 1972, en los años en que Fabulous Five Incorporated tocaban ya "Oh Lord, Why Lord" en directo, Horace Andy, cantante que por entonces todavía se estaba estableciendo en el mundo de la música jamaicana, grabó su propia versión de la canción. Lanzada (por separado) el mismo año que salía su álbum de debut, esta versión de "Oh Lord, Why Lord" es relativamente convencional. El dolor padecido por las víctimas del racismo sigue ocupando un primer plano en la canción, aunque la letra se simplifica notablemente.²⁹ Como en otras versiones, destaca la influencia religiosa en los coros y en el órgano durante los intervalos musicales. Los únicos añadidos musicales reseñables son el ritmo bailable y las ráfagas del saxofón. Aunque, como en el caso de The Lunatics, lo que más destaca en la canción, además de la letra por supuesto, es el atractivo de la voz de tenor de Andy.³⁰

A comienzos de los 70, los sonidos afroamericanos de la versión de Brook Benton también cruzaron el Atlántico en sentido inverso para influir en una segunda versión de la canción realizada por Pop Tops. En aquel momento, y después de dos años sin lograr alcanzar los mismos niveles de éxito comercial que habían suscitado "Con su blanca palidez" y "Oh Lord, Why Lord", el grupo volvió a encabezar la lista de ventas con "Mamy Blue" (1971). Milhaud y el grupo aprovecharon el éxito mundial de esta canción para lanzar su único álbum, *Mamy Blue* (1971).³¹ Junto a

²⁹ Sólo se conservan las cuatro estrofas iniciales. Después de un intervalo instrumental, las dos primeras se vuelven a repetir mientras el sonido se apaga al final.

³⁰ La cara B del sencillo, "Oh Lord, Why Lord Part Two" es una versión mayoritariamente instrumental de la canción (se conservan la tercera y cuarta estrofa).

³¹ Para la historia enrevesada de "Mamy Blue" y sus 270 versiones –la de Pop Tops con letra del propio Trim no fue la primera en grabarse– véase Pardo (2005, pp. 178-80).

las nuevas canciones del álbum, el grupo decidió resucitar "Oh Lord, Why Lord", quitándole los adornos barrocos y enfatizando los elementos gospel (que también destacan en "Road to Freedom" y "Walk by the Riverside" en el mismo disco), tomados posiblemente de la versión de Benton. De esta manera, la canción comienza ahora con un arreglo sencillo –los arpeggios del Canon tocados en piano, un coro y una guitarra eléctrica– que se va haciendo cada vez más intrincado con la incorporación de guitarra acústica, carillón, bajo y batería (y aportaciones más complejas en el piano). En esta segunda versión de Pop Tops, los coros se oyen desde los primeros compases, antes de que irrumpa la voz de Trim. La canción se desarrolla gradualmente hacia una serie de puntos culminantes cada dos estrofas (con breve intervalo musical entre cada pareja), hasta las dos últimas, cuando el arreglo se simplifica para subrayar que la canción llega a su fin.

Por aquellos años, el "Oh Lord, Why Lord" de Benton lo catapultaría a la fama en la Sudáfrica del apartheid. Como recuerda el político Vusi Mavimbela en sus memorias, la versión de Benton se convirtió en "el himno político no oficial entre muchos estudiantes Negros" (2018, p. 48),³² al lanzarse allí el disco que la contenía (aunque con otro título –de Do Your Own Thing pasó a nombrarse Nothing Can Take the Place of You por otra canción del elepé– y con otra portada: la figura del propio Benton sustituida por la de una joven blanca y rubia en un paisaje con un fuerte tinte rosa). Este significado antirracista se potenció aún más cuando la versión entró a formar parte de la lista de canciones vetadas a los locutores de radio de la South African Broadcasting Corporation (SABC).³³ A partir de ese momento, la canción siguió diseminándose en Sudáfrica gracias a la labor de Radio Freedom, emisora clandestina del Congreso Nacional Africano.³⁴

³² "the unofficial political anthem among many Black students". Miembro del Congreso Nacional Africano antes y después de su legalización en 1990, Mavimbela ocupó varios cargos durante las presidencias de Thabo Mbeki y Jacob Zuma, y actualmente es embajador en Egipto.

³³ En la época que nos ocupa, la censura de la música popular en Sudáfrica corría a cargo del Record Acceptance Committee, organismo que formaba parte de la propia SABC. Utilizando los eufemismos característicos de la censura previa, el comité no prohibía directamente las canciones, sino que se limitaba a recomendar a los locutores que "evitaran" (se utilizaba la palabra "avoid") incluirlas en sus programas. De ahí el título del CD de algunas de estas canciones compilado por Justice Muthakhi (bibliotecario de discos de la SABC) en 2009, *Avoid: The Censored Songs*, en que aparece la versión de Benton.

³⁴ Según la página web Discogs (discogs.com), también se publicó en Sudáfrica un sencillo de "Oh Lord, Why Lord", aunque no consta la fecha ni figura este disco en su discografía compilada por Hans Maitner (Gradischnig y Maitner, 2015, p. 355). Esta versión más corta parecer ser la que aparece en la colección *In South Africa* (1982), que llegó a publicarse en Sudáfrica según Maitner (ibid.: 356), aunque no se indica el lugar de publicación ni en la portada ni en la etiqueta del disco.

Blanqueamiento de "Oh Lord, Why Lord"

A pesar de la prohibición que pesaba sobre la canción, la música de "Oh Lord, Why Lord" también llegó a oídos del público sudafricano a través "Oh Love, My Love", balada romántica de Jill Kirkland. Cantante y actriz blanca, Kirkland era conocida en Sudáfrica principalmente por su papel protagónico en *Katrina* (Jans Rautenbach, 1969), película sobre el apartheid sudafricano (específicamente la comunidad coloured y el fenómeno del passing). Incluida en su cuarto disco *Fire and Rain* (1972), "Oh Love, My Love" supo sacar provecho de la atractiva melodía del original sin su letra provocativa. Además de cambiar el estribillo, la balada quita las estrofas que hacen referencia explícita al racismo (2, 5, 6, 7, 9 y 10) así como la última, que hace las veces de amén.³⁵ La supresión de toda referencia al racismo en "Oh Love, My Love" encuentra su máxima representación en la desaparición de la frase más recordada (y, por tanto, más políticamente cargada) de la canción original - "The colour of my skin/Is said to be an awful sin", y su sustitución con una estrofa nueva entre la primera y la tercera:

I love you, love you so,
How can I let you go?
Oh love, my love

La versión de Kirkland es, así, un ejemplo del fenómeno que hemos optado por denominar "blanqueamiento" de la canción, término que comprende tanto el borrado del significado de su letra antirracista (como es el caso aquí), como la apropiación del significado especialmente personal que encierra la letra para los cantantes y oyentes de color al expresar en primera persona la congoja y la perplejidad que la discriminación racial provoca en sus víctimas (como veremos más adelante). El proceso de blanqueamiento en la versión de Kirkland afecta no solo a la letra sino también al arreglo musical. La versión toma los arpeggios iniciales tocados en el piano (aunque no las mismas notas) y el riff sencillo de guitarra eléctrica de la segunda versión de Pop Tops del año anterior. Sin embargo, "Oh Love, My Love" relega los coros al fondo de la mezcla, mientras que a la ejecución vocal de Kirkland le faltan las características de la de Trim (la voz forzada, las interjecciones y el melisma). Por su parte, el rasgueo constante de la guitarra acústica (el movimiento descendiente/ascendente) y el ritmo

³⁵ Se conserva la undécima estrofa original como la sexta en la versión de Kirkland, pero sin la referencia a la corona (especie de recompensa que niega Trim humildemente en la versión original). Sin embargo, no queda claro qué es lo que canta Kirkland en este momento de la estrofa. A nuestros oídos, parece cantar "I ask no fall of pride", pero tal frase no tiene sentido semántico.

sencillo pero inamovible de la batería le dan a la versión un sonido folk-rock. El mismo año, otra cantante blanca, la anglo-alemana Ireen Sheer, grabó la única versión "interlingüística" (Susam-Saraeva, 2019, p. 43) de la canción para su álbum de debut, *Keine liebt dich so wie ich* (1972). A pesar de titularse también "Oh Love, My Love", la letra en alemán de esta nueva balada romántica (obra del compositor Ralph Siegel), no es una traducción de la de Kirkland (ni de la de "Oh Lord, Why Lord"), sino una letra completamente nueva en la que la "oradora aparente" suplica por una reconciliación con su amado. A nivel musical, la versión de Sheer se acerca bastante a la plantilla de la segunda versión de Pop Tops, compartiendo el mismo riff de guitarra y los coros marcados.

Kirkland, no obstante, no sería la primera en entonar una versión blanqueada de "Oh Lord, Why Lord". El fenómeno, de hecho, había comenzado el año anterior con la versión del cantautor australiano blanco Mike Brady. Inspirada en la canción original, esta versión mantiene los instrumentos de cuerda, el coro y la ejecución vocal, pero quita las estrofas 7, 9 y 10, que aluden a los derechos civiles, el odio racista y las cadenas respectivamente, además de eliminar el pronombre posesivo 'my' en la segunda estrofa.³⁶ Una cuarta versión de la mano de un cantante blanco aparece varios años después de las hasta ahora mencionadas en *Some Come Running* (1988), álbum del que fuera batería, letrista y cantante ocasional de Traffic, Jim Capaldi. Musicalmente, esta versión difiere notablemente de las anteriores. Por un lado, se inserta un puente para las estrofas 5 y 6 con una progresión de acordes distinta de la del Canon y una melodía distinta de la de Trim. Por otro, prescinde del coro y está dominada por las guitarras de Eric Clapton y George Harrison (quienes tocan el riff sencillo de la segunda versión de Pop Tops) hasta el punto de que más de una tercera parte de la canción se dedica a un solo del primero. Mientras las versiones de Brady, Kirkland y Sheer "blanquean" la canción sustituyendo la letra con otra distinta y/o evitando una referencia en primera persona a lo que se siente al ser la víctima de la discriminación racial, en ésta Capaldi se apropia del significado de la letra original para cantantes de la diáspora negra como Trim, Benton, y Andy: conserva todas las estrofas (menos 7, 8 y 11), debido al cual canta Capaldi que, por ejemplo, siente el peso del odio perpetuo debido al hecho de que se considera el color de su piel como un pecado terrible.

³⁶ Sin dicho pronombre, los versos de la estrofa parecen rezar "The colour of [¿a?] skin/is said to be an awful sin". Hay que reconocer que tal frase no tiene mucho sentido, aunque su incomprendibilidad está conforme con la desmesura del arreglo de esta versión en general.

"Oh Lord, Why Lord" en el presente

Nacido a finales de los años sesenta en la periferia de lo que por entonces era el mercado musical global, "Oh Lord, Why Lord" es una canción que hoy en día no dudaríamos en calificar de auténtico clásico por la cantidad de versiones a las que ha dado lugar. La versión de Capaldi, compuesta varios años después de la profusión de versiones que aparecieron entre 1969 y 1975, ofrece buen testimonio de su pervivencia musical, pero también de la (triste y vergonzosa) atemporalidad de lo que denuncia. En el momento en que Capaldi lanzaba su versión, por ejemplo, la canción seguía teniendo el mismo atractivo liberal –y hasta subversivo– que a comienzos de los setenta: como cuenta el periodista sudafricano Kwanele Sosibo, uno de sus recuerdos más nítidos de su infancia es cuando, a mediados de los 80, unos quinceañeros en su pueblo cerca de Durban pusieron la versión de Brook Benton en el tocadiscos de su tío (Sosibo, 2019). Prueba de la relevancia que tiene la canción en Sudáfrica a largo plazo, incluso después del apartheid, es la versión instrumental que grabó Joseph (Dumako) Dee, teclista y líder de varios coros gospel, para su álbum Spiffy Diffy en 2010.

A lo largo de las últimas décadas también han ido apareciendo más versiones de la mano de artistas jamaicanos. En 1993, Kasheif Lindo –hijo del productor Willy Lindo– la versionó en su álbum de debut Trouble Free, mientras Bunny Rugs hizo lo mismo para su elepé I'm Sure en 2006. Dejando de lado su ritmo reggae y su risueña ejecución vocal, estas versiones son, paradójicamente, las más fieles de todas: conservan la letra entera de la canción original, y la de Rugs retiene incluso los coros y el riff sencillo de la segunda versión de Pop Tops de 1971. En 2011 se lanzó en la isla un álbum póstumo de Tyrone Taylor que incluye una versión con una progresión de acordes completamente distinta de la de Pachelbel y con un ritmo parecido al archisampleado beat de "Ashley's Roachclip" de The Soul Searchers (1974).

Sin embargo, la presencia reciente de "Oh Lord, Why Lord" de más interés es del año 2019, cuando se sampleó la versión de Parliament en "Top 5", una colaboración de los raperos N'Veigh, PdotO y RAS (sudafricanos los dos primeros, nigeriano afincado en Pretoria desde hace varios años el tercero). Este tema se abre con las tercera y cuarta estrofas de "Oh Lord, Why Lord/Prayer".³⁷ Al final del último estribillo, rompe a sonar la

³⁷ Como señala Dai Griffiths en su teorización de las versiones en otros espacios identitarios, "podría afirmarse que incluso la referencia sampleada siempre tiene algo de versión" (2002, p. 58) / "it could be argued that even sampled reference always contained a tendency towards a return to something closer to cover".

pista de batería acompañada por un loop de dos compases sampleados del intervalo instrumental que precede la oración final de Calvin Simon. Después de unos compases de tarareo del cantante invitado Jay Claude, rapean por turno N'Veigh, RAS (en francés) y PDotO. Mientras sus letras contienen buena dosis de la chulería característica de gran parte del rap, a menudo se refieren también a lo dura que es la vida en los townships y a los esfuerzos necesarios para salir de la pobreza. Esto se resume en el hook cantado por Jay Claude:

Handle my keys, been on my job
Still I get my own thing, tryna make it right
Hustle my breed, making paper
Been hammered down but I'm on the way up
Play on, play on, play on, play on, oh whoa whoa
Cause I play on, play on, play on, play on, ooh ooh yeah.³⁸

Puesto que gran parte de dichas dificultades –y la misma existencia de los townships– se deben al apartheid, no es casualidad que el productor Mananz elegiera samplear una versión de "Oh Lord, Why Lord" para el acompañamiento musical. También se alude a los efectos del racismo en el videoclip realizado para el tema. Las tres secciones en que se divide el tema están rodadas en tres lugares distintos (un township, un colegio y un parking de taxis) con el fin de ilustrar varios aspectos de la vida en Sudáfrica: en concreto, y según se indica en los letreros incluidos al inicio de cada sección, "Cómo vivimos", "Dónde nos educamos" y "Cómo viajamos".

Por último, el 3 de marzo del mismo año, los Red Hot Chili Peppers comenzaron el bis de su concierto en Adelaide, Australia, con una versión de "Oh Lord, Why Lord/Prayer" tocado en solitario por su guitarrista Josh Klinghoffer en homenaje a Parliament-Funkadelic, con quienes hacían su gira por Australia.³⁹

Conclusión

Contando la adaptación en directo de los Red Hot hoy en día, son dieciocho las versiones "intra lingüísticas", más una "interlingüística",⁴⁰ de "Oh

³⁸ Para la letra entera del tema, véase: <https://genius.com/Ras-nveigh-and-pdoto-top-5-lyrics>

³⁹ Aunque Klinghoffer es blanco, la baja calidad de la única grabación (realizada con cámara de móvil entre bambalinas) no permite saber si modificó la letra de las seis estrofas que canta acorde con este hecho. Véase <https://youtu.be/veEXIMbygwE>

⁴⁰ De hecho son cuatro versiones "interlingüísticas" si tenemos en cuenta lo que contamos en la nota 21.

Lord, Why Lord" que le han dado la vuelta al mundo desde España hasta Estados Unidos, Trinidad, Jamaica, Alemania, Gran Bretaña, Australia y Sudáfrica.⁴¹ Y no olvidemos los incalculables viajes que realizaron los discos físicos que las contenían, y los que hoy en día se siguen realizando en streaming: viajes aéreos, marítimos y de fibra óptica que pertenecen a lo que, en su clasificación de música viajera, Marc denomina "recepción cultural" (2014, pp. 8-9).⁴² El ejemplo más notable de este tipo de viaje es la recepción de la versión de Brook Benton en Sudáfrica durante el apartheid, donde, en un contexto de segregación racial institucionalizada, el contenido de la versión de Benton (y de la canción original) potenció su significado contestatario.

Como ha demostrado el estudio de las versiones de "Oh Lord, Why Lord", todos esos aspectos son fundamentales para entender cómo y por qué viajan las canciones en formato versión. Así, hemos descubierto, por ejemplo, dos tendencias paralelas en el proceso de versionar la canción que nos ocupa, tendencias que surgen de la disonancia especialmente peliaguda entre el "orador aparente" y el cantante cuando el primero es un orador racializado. Por un lado, atraídos por la letra, son varios los artistas negros que, como Brook Benton, Fabulous Five Incorporated, RAS, N'Veigh y PdotO et al., han decidido ampliar el sentido combativo de la letra a través de la música, agregando elementos propios de géneros tradicionalmente identificados con la comunidad negra internacional, como el gospel, el rap, el reggae y el soul. Aunque a veces estos añadidos modifican las emociones generadas por el tema (como sucede con el sonido más optimista de las versiones reggae), todas estas versiones de artistas negros expresan la incomprensión ante una experiencia vital –la del racismo– común a todos ellos. No es, por tanto, casual que en estas versiones siempre se conserven las dos primeras desgarradoras estrofas de la canción original de Trim. Es más, vista a través de sus viajes internacionales, "Oh Lord, Why Lord" pertenece al espacio del Atlántico Negro descrito por Paul Gilroy como "una nueva topografía de lealtad e identidad [entre los miembros de la diáspora negra] en la que las estructuras y los presupuestos del Estado-nación quedan atrás por considerarse anticuados" (2014, p. 31).

El segundo tipo de versiones hace lo contrario. A través de la modificación de la letra, así como de la inclusión de toques de otros géneros no asociados con la cultura negra, o el simple hecho de estar interpretados por

⁴¹ Según Discogs, hay otra versión de la canción, grabada por Long John con the Apparition en 1969. Sin embargo, no hemos podido localizar un ejemplar del disco publicado en Chile por RCA Victor, ni datos sobre dicho grupo.

⁴² "cultural reception".

cantantes blancos (cuyas experiencias vitales no encajan con las sufridas en primera persona por el "orador aparente"), estas versiones desplazan "Oh Lord, Why Lord" fuera de la órbita del intercambio cultural e ideológico compartido por las comunidades negras internacionales, sacando partido del original para sus propios fines comerciales.⁴³

En este sentido, el estudio de las versiones de "Oh Lord, Why Lord" deja obsoleta la división de Griffiths (2002, p. 52) entre versiones "fiel[es] al original"⁴⁴ y las que lo transforman. En efecto, en el caso de "Oh Lord, Why Lord", entre las versiones musicalmente más fieles figuran algunas de las realizadas por artistas blancos (Brady y Sheer), las que son, a la vez, las más "infieles" en cuanto al "orador aparente" de la letra, ya que se trata de apropiaciones (término por cierto que Griffiths también emplea para hablar de las versiones menos "fieles")⁴⁵ a nivel ético. En cambio, las versiones más transformadas de "Oh Lord, Why Lord" pertenecen a artistas negros, quienes agregan y eliminan elementos musicales, no para "apropiarse" del original, sino para compartir, tanto con los anteriores cantantes negros que la interpretaron como con su público actual, los sentimientos expresados en la letra con su público particular, que también ha experimentado el racismo en primera persona. La historia transnacional de esta canción también nos lleva a matizar la afirmación de Celsa Alonso, según la cual entre 1967 y 1968 en España se constata "una mayor selección, menor espontaneidad y más imposiciones de la industria" (2005, p. 235). Efectivamente hemos demostrado como la decisión de Milhaud de contratar a Pop Tops, con el objetivo comercial de beneficiarse de la lengua materna de su cantante Phil Trim, tuvo como consecuencia inesperada la diversificación de temática tratada en las canciones en la España de la época. Esta diversificación, concretamente en el caso de "Oh Lord, Why Lord", también puede apreciarse a nivel internacional en el sentido en que la canción dio lugar a una serie de versiones –algunas con la misma letra antirracista, otras no– a lo largo de las seis décadas siguientes y en cinco continentes.

⁴³ Como me ha recordado María Bastianes, estas versiones de "Oh Lord, Why Lord" son el inverso del caso de "My Sweet Lord" (1970) de George Harrison, quien, a una melodía tomada de la canción romántica de The Chiffons, "He's So Fine" (1963), le añadió una letra alabando a una figura religiosa y un coro gospel.

⁴⁴ "straightforwardly faithful version to the original".

⁴⁵ "la transformación [es] una declaración más determinada sobre la original –a veces sería aún más apropiado hablar de una "apropiación de la original" / "transformation [is] a more determined claim on the original– at certain times it would be better even to speak of an "appropriation" of the original" (2002, p. 52).

Al trazar sus múltiples viajes, también vemos cómo los orígenes españoles de la canción se van borrando. De ahí que en Sudáfrica la conocen como obra de Brook Benton; y de ahí que "Oh Lord, Why Lord/Prayer" de Parliament figura en el número 67 de la lista de las mejores canciones protesta publicada en la revista Mojo de mayo de 2004.⁴⁶ En la difuminación de sus orígenes, la historia de "Oh Lord, Why Lord" ejemplifica tanto el "imperio irresistible" de los Estados Unidos identificado por Grazia como el dominio del mundo anglófono en el cronotopo de Gilroy. En este sentido, y aun teniendo en cuenta el nacimiento de su autor y cantante en Trinidad y su realización en un estudio de Londres, la reconstrucción de los orígenes de "Oh Lord, Why Lord", en el seno del grupo español Pop Tops, cuestiona tanto los supuestos de Grazia como el anglocentrismo de Gilroy. Esto es algo que estudiosos de otras disciplinas lingüístico-culturales (Stafford, 2001; Naro, Sansi-Roca y Treece, 2007; y Raphael-Hernández y Wiegink, 2017) e investigadores dentro de la disciplina de Black Studies como Michelle M. Wright (2004) ya tratan de corregir. Teniendo en cuenta la facilidad con la que viaja la música, es hora que estudiosos de la música popular también aporten su granito de arena.

⁴⁶ Véase http://www.rocklistmusic.co.uk/mojo_p4.htm#Protest%20Songs

Bibliografía

- » Alonso, C. (2005). El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10, 225-53. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61202>
- » De Grazia, V. (2006). *Irrisistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- » Domínguez, S. (2002). *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- » Fink, R. (2010). Prisoners of Pachelbel: An Essay in Post-canonic Musicology. *Hamburg Jahrbuch für Musikwissenschaft* 27, 89-104.
- » Frith, S. (1996). *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- » Frith, S. (2001). Pop Music. En S. Frith, W. Straw y J. Street (Eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 91-108). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Gilroy, P. (2014). *Atlántico Negro: modernidad y doble conciencia*, trad. J-M. Amoroto. Madrid: Ediciones Akal.
- » Gradischnig, H. y Maitner, H. (2015). *There Goes That Song Again: Brook Benton*, trad. T-M. Gattringer-Sabino y G. Groom-White. York: Music Mentor Books.
- » Griffiths, D. (2002). Cover Versions and the Sound of Identity in Motion. En D. Hesmondhalgh y K. Negus (Eds.). *Popular Music Studies* (pp. 51-64). London: Arnold.
- » Marc Martínez, I. (2013). Submarinos Amarillos: Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism. En S. Martínez y H. Fouce (Eds.). *Made in Spain: Studies in Popular Music* (pp. 115-24). London: Routledge.
- » Marc Martínez, I. (2014). Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation. *iaspm@journal* 5(2), 3-21. doi: [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2015\)v5i2.2en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2015)v5i2.2en)
- » Mavimbela, V. (2018). *Time Is Not the Measure: A Memoir*. Johannesburg: Real African Publishers.
- » Naro, N. P., Sansi-Roca, R. y Treece, D. (Eds.). (2007). *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York y Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- » Needs, K. (2014). *George Clinton & the Cosmic Odyssey of the P-Funk Empire*. London: Omnibus Press.

- » Niles, L. A. (1984). Rhetorical Characteristics of Traditional Black Preaching. *Journal of Black Studies*, 15(1), 41-52. doi: <https://doi.org/10.1177/002193478401500105>
- » Oró, Á. (2001). *La legión extranjera: foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Editorial Milenio.
- » Otaola González, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA*, 16, n.p. doi: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1421>
- » Otaola González, P. (2014). Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 5, 163-77. doi: <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i5.7007>
- » Pardo, J-R. (2005). Historia del pop español. Madrid: Rama Lama Music.
- » Raphael-Hernández, H. y Wiegink, P. (Eds.). (2017). *German Entanglements in Transatlantic Slavery*. *Atlantic Studies*, 14(4).
- » Sosibo, K. (2019). The Oneness of Things. *Mail & Guardian*. Recuperado de <https://mg.co.za/article/2019-04-18-00-the-oneness-of-all-things/>
- » Stafford, A. (2001). Travel in the Black Atlantic: Dialoguing and Diverging between Aimé Césaire and Edouard Glissant. En C. Forsdick (Ed.). *Travel and Exile: Postcolonial Perspectives* (pp. 15-30). n.l.: Association for the Study of Caribbean and African Literature in French.
- » Stanley, B. (2007). Baroque and a soft place. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2007/sep/21/popandrock1>
- » Susam-Saraeva, Ş. (2019). Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World. *The Translator*, 25(1), 42-59. doi: <https://doi.org/10.1080/13556509.2018.1549710>
- » Wright, M. M. (2004). *Becoming Black: Creating Identity in the African Diaspora*. Durham, North Carolina y London: Duke University Press.

Otras fuentes consultadas

- » Anon. (1968). U.S.' Spanish Chart Inroads, Fall of Cover are Cited by Milhaud. *Billboard*, 80(42), 75.
- » Ochs, E. (1968). Soul Sauce. *Billboard: The International Music-Record Newsweekly*, 80(34), 37-8.

Discografía

- » Andy, Horace / Horace and the Peace Setters. (1972). "Oh Lord, Why Lord/Oh Lord, Why Lord Part Two". Jamaica: Money Disc.
- » Benton, Brook. (1969). *Do Your Own Thing*. New York: Cotillion.
- » _____. (1969). *Nothing Can Take the Place of You*. South Africa: Atlantic.
- » _____. (1982). *In South Africa*. n.l.: Atlantic.

- » Billy Reece and the Lunatics. s.a. "Oh Lord, Why Lord / You'll Never Lose a Precious Love". Trinidad: Teo. Recuperado de <http://youtu.be/gpFX2qfAxeg>
- » Brady, Mike. (1971). "Oh Lord, Why Lord / I Have Changed". Australia: Fable. Recuperado de <https://youtu.be/VxxBhfynt4>
- » Dee, Joseph. (2010). *Spiffy Diffy*. South Africa: Universal Music.
- » Kirkland, Jill. (1972). *Fire and Rain*. South Africa: Trutone.
- » Lindo, Kashief. (1993). *Trouble Free*. US: Heavy Beat Records.
- » Parliament. (1970). *Osmium*. Detroit: Invictus.
- » Pop Tops. (1968). "Oh Lord, Why Lord / Pepa". London: Major Minor.
- » _____. (1971). *Mamy Blue*. Spain: Explosion.
- » Rugs, Bunny. (2006). *I'm Sure!* n.l.: L.G.N. Entertainment Distribution.
- » Sheer, Ireen. (1972). *Kleine liebt dich so wie ich*. Germany: Polydor.
- » Taylor, Tyrone. (2011). *Good Vibrations*. Jamaica: Maccabees Music Publishers; Chart Sounds.
- » The Fabulous Five Incorporated. (1975). *FF One*. Jamaica: Tit for Tat.
- » West Indians. (1998). "Oh Lord". En *The Complete UK Upsetter Singles Collection Volume 1*. London: Trojan.

Videografía

- » RAS, N'Veigh, PdotO, ft. Jay Claude. 2019. "Top 5". *Ras, N'veigh, PdotO - Top 5* ft. Jay Claude.



Biografía

Stuart Green

Profesor Titular en Estudios Hispánicos en la Universidad de Leeds, Gran Bretaña. Investiga e imparte clases sobre la música popular, el teatro, el cine y la televisión en España. Le interesa especialmente el tema de la diversidad étnica y su representación en el escenario y la pantalla. Asimismo, trabaja sobre la traducción y el doblaje. Ha publicado estudios monográficos y capítulos de libro en editoriales de prestigio, además de numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales. Es codirector del European Popular Musics Research Group desde su fundación en 2011, y en 2016, coeditó la monografía *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place* (Routledge). Actualmente escribe un libro para Tamesis sobre la primera generación de raperos afroespañoles.