

Algunas observaciones lingüísticas al Cancionero de Torner

PILAR HERMINIA ÁLVAREZ HERNÁNDEZ
BELÉN GONZÁLEZ LLOSA

El *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana* ha sido hasta el momento punto de partida obligado para una aproximación al folklore asturiano, quizás por tratarse de la única publicación que reúne quinientas melodías que, al menos, se «cantaban» en Asturias, y también por el incuestionable valor testimonial que supone.

Sin entrar en consideraciones técnico - musicales, que no son el objetivo de nuestro trabajo, si queremos significar que un examen superficial de la relación de «sones» populares que Torner presenta en el *Cancionero* nos ofrece un amplio mosaico de melodías cuya filiación sería a veces difícilmente adscribible a Asturias, si bien el mismo Torner justifica en el Prólogo su inclusión afirmando que el «dibujo melódico» de tales canciones («que son de uso general en España»), «pierde su forma al entrar en Asturias», adaptándose a lo que él llama «forma característica» de la canción popular asturiana. Esta justificación, no obstante, no parece bastar a su contemporáneo el D. Julio Somoza, el cual en su obra *Registro Asturiano* (1927) dice textualmente refiriéndose al *Cancionero*: «No correspondió esta obra (plausible por el intento) a la expectación con que era esperada. En la parte literaria, histórica, documental y tradición es harto deficiente: Muy modernos y hasta modernísimos son sus cantos, y pobre su dicción, variantes técnicas y vocabulario».

En cualquier caso, nuestro estudio va a limitarse a la parte digamos «literaria» de las canciones, en un intento de análisis de la lengua asturiana que aparece en los textos que acompañan las melodías recogidas por Torner. Para ello hemos de tener en cuenta en primer lugar que en su «Ensayo de Clasificación de las Melodías Populares» (incluido en el Prólogo) rechaza como metodología la agrupación de las canciones teniendo en cuenta su parte literaria por considerar que este tipo de clasificación no puede tener «un carácter es-

trictamente científico». De alguna manera, parece querer llegar a una cierta inmanencia que, prescindiendo del texto, le permita simplificar metódicamente lo esencial de las melodías asturianas en contraste con lo esencial de las de otros lugares. Y esta simplificación puede, a nuestro juicio, comportar un riesgo de «universalización» basada en parentescos a menudo cuestionables: ¿Acaso es «estrictamente científico» considerar la tonada asturiana como «importación» andaluza porque «podrían citarse muchos ejemplos de autores que sin haber nacido en Andalucía, y probablemente sin haber estado nunca en ella, aciertan a dar en sus obras el colorido especial de la música andaluza»? ¿Cuál sería entonces esa «forma característica» de la canción asturiana a que se refería antes? Y por otro lado, es «estrictamente científico» desligar letra y música cuando las dos son parte de una información que con mucha frecuencia suele relacionarse estrechamente? Sabemos que en ocasiones la una puede condicionar a la otra y viceversa... De cualquier forma ha quedado claro que el texto de las canciones ocupa un plano secundario en el estudio de Martínez Torner. Y así lo manifiesta abiertamente, de nuevo en el Prólogo, cuando refiriéndose a los agrupamientos de canciones basándose en el texto dice: «...en esas clasificaciones se atiende exclusivamente a la letra que acompaña a las melodías, siendo así que son estas últimas las que principalmente nos interesan...» Sin embargo, no puede evitar plantearse más adelante una elemental cuestión lingüística cuando afirma que «cabe suponer influencias exóticas en la parte literaria de alguna de las canciones, si tenemos en cuenta el lenguaje perfectamente castellano en que están compuestas y la manera de hallarse expresados los conceptos, impropia a veces de la especial sintaxis asturiana». Y es que Eduardo Martínez Torner no es precisamente un profano en materia lingüística, como lo demuestra su colaboración con Ramón Menéndez Pidal en la recolección del Romancero de Asturias, por poner un ejemplo. Esta circunstancia, sin embargo, no parece trascender en el trabajo que desarrolla en el *Cancionero*, o al menos no se cuestiona demasiado la situación de determinadas canciones que presentan rasgos lingüísticos impropios en la zona en que las ubica. Sería el caso de *los vaqueiros vanse, vanse / las vaqueiras tso-ran, tsoran* (número 284) transcrita según él en Pola de Siero, o *non puedo subir al Puertu, que tá tsueñe la cabaña* (número 310) en Cangues d'Onís, en donde aparece una africada dorsodental sorda /s̥/ impropia en tales concejos.

Para el estudio de las canciones hemos partido de la selección de aquellas en que aparecen rasgos asturianos de habla, incluyendo también las partes de canciones que, aunque escritas en castellano, presentan algún ejemplo aislado de influencia asturiana en la expresión. Así, de las quinientas canciones recogidas en el *Cancionero*, hemos analizado un total de doscientas ocho considerando, por una parte, los textos con predominio castellano (setenta canciones); en un segundo apartado aquéllos en que es difícil dilucidar cuál es la lengua dominante, llamémoslos «mixtos», por existir un cierto equilibrio numérico en cuanto a las formas de expresión castellana y asturiana que aparecen (cuarenta canciones); y por último, las canciones en las que predomina el asturiano (noventa y ocho). Las hemos distribuido en veintinueve concejos, y a este respecto tenemos que puntualizar que tal distribución se basa en las notas explicativas de cada canción que Torner incluye en la última parte del

Cancionero, en la que suele indicar fundamentalmente el concejo donde las ha recogido. Esto no parece querer decir, sin embargo, que efectivamente hayan sido recogidas *in situ* puesto que hay casos en que un mismo informante dicta canciones de varios concejos, en ocasiones alejados geográfica y lingüísticamente. Es destacable en este sentido la intervención de Leandra González Zuzua, la cual dicta a Torner veinticuatro canciones (un 11,3%) que ella misma dice «haber aprendido» en Cangas de Onís, Oviedo, Luanco, Grao, Trubia y Siero. El resultado es una cierta «contaminación» de la modalidad de habla ovetense, como ocurre con las dos canciones que sitúa en Lluanco, en las que aparece un solo caso de inflexión metafónica, cuando este tipo de cierre es esperable en otros muchos ejemplos; y la presencia, ya señalada de la africada dorsodental sorda /s̺/ en una canción que dice «haber aprendido» de una mendiga que a su vez le manifestó haberla recogido en Següencu, Cangues d'Onís: «*Non puedo subir al puertu que ta tsueñe la cabaña...*» Por otro lado Torner especifica un total de veintiocho informantes que le proporcionan cuarenta y nueve canciones. Y en un tercer y último apartado incluimos ciento treinta y siete en las que no se especifican los informantes, lo que supone un porcentaje del 68,8% de las doscientas ocho canciones estudiadas. Este último dato puede hacernos sospechar que en muchos casos Torner no cita las fuentes de información no por descuido u olvido, sino porque está transcribiendo canciones que conoce y las sitúa según su criterio, o según dónde recuerda haberlas oído, lo que explicaría también la no especificación, muy frecuente, de pueblos concretos en que es recogida la canción. Torner suele precisar en numerosas ocasiones tan sólo el nombre del concejo, unas veces coincidente con el de un pueblo y otras no. Y decimos que esto no puede deberse a «descuido u olvido» porque nos extraña la enorme profusión de datos en algunas canciones (nombre completo del informante, edad pueblo en que transcribe la canción e incluso en ocasiones nos dice si el informante es originario o no del lugar en que la sitúa), y la sola presencia del nombre del concejo en otras muchas. Y en caso de tratarse de «descuido u olvido» tendríamos que cuestionarnos muy seriamente su labor como encuestador: cuando menos despreocupada si no «estrictamente» acientífica. Y es que podría haber optado Torner por una solución al modo de Aurelio del Llano en su *Esfoyaza de Cantares Asturianos*, en la que al referirse a los informantes que le proporcionan las «Rimas Infantiles» por ejemplo, reconoce que se le olvidó «tomar el nombre de la persona que lo recitó» o que «lo oyó en su niñez en Caravia».

Así pues, la agrupación que hemos podido hacer por concejos tiene como única base objetiva el «transcrita en...» que Martínez Torner hace constar siempre y que, como ya hemos señalado, no significa que la canción a que se refiere sea originaria del lugar en que la transcribe dado que, y basándose tan sólo en planteamientos lingüísticos, hay casos en que resulta harto improbable.

Hechas estas precisiones, que nos parecen importantes para una justa valoración del trabajo desarrollado por Torner en el *Cancionero*, pasamos a destacar los aspectos lingüísticos concretos más relevantes que hemos observado.

En primer lugar señalaremos la contaminación castellana en muchas de las canciones aunque a veces pueda deberse, casi con toda seguridad, a ultracorrecciones involuntarias por parte de Torner. Sería el caso, por ejemplo, de la no aparición de la reducción del grupo consonántico /-nm-/ > /-m-/ en *conmigo*, de uso generalizado hoy en Asturias: incluso en las canciones que presentan una mayor profusión de rasgos asturianos, encontramos *conmigo* en lugar del esperable *comigo*, lo que no deja de parecernos curioso. Lo mismo ocurre en el grupo /-mb-/ > /-m-/ en *también*, que sólo aparece asimilado en la canción n.º 298 («¡Ay! Pinín cástate conmigo): «Tamién me daba un bon colchoncín...» o «y en la cubil tengo tamién...»

Podemos hablar de la misma manera de una cierta contaminación de la modalidad central asturiana en canciones situadas en zonas donde estos rasgos de habla no son esperables; así, en el concejo de Somiedo, por ejemplo, aparece *morrió*, *morriose* o la formación de plurales femeninos en /-es-/: *mo-cines*... Y quizá el ejemplo más significativo por el gran número de veces que lo encontramos impropriamente sea el que todos los posesivos que aparecen con forma asturiana son de tipo central, con sólo dos excepciones: *la nuesa cama*, *el sou foumeiru*. Esto, en ocasiones (cuando Torner lo especifica), puede ser debido a la procedencia central de los informantes.

También hemos podido localizar posibles restos de metafonía en canciones que Torner sitúa en zonas en las que no debiera ser esperable inflexión metafonética: *cabritu muchu* (n.º 153, Somiedo); *utru* (n.º 243, Grao). Esto podría significar una mayor extensión del área de influencia metafonética en otra época, posibilidad ya señalada por el profesor García Arias. Y, por el contrario, no hallamos ningún ejemplo de cierre metafonético en las canciones de Mieres, Llangréu y Llena.

Otro aspecto fonético destacable es la no aparición de /ʃ/ africada dorsodental sorda en ninguna de las canciones que Torner transcribe en Riosa. Y asimismo queremos reseñar una significativa confusión fonética imputable a Torner en la canción n.º 353 transcrita en Teberga, donde leemos *vietsu* con la grafía «ts» que Torner utiliza siempre para representar la /ʃ/ dorsodental sorda, cuando en este caso debería haber utilizado la grafía correspondiente a la dorsopalatal /ç/, por tratarse de la evolución del grupo secundario románico /k'e/.

En cuanto a los rasgos de tipo asturiano que aparecen en las canciones de claro predominio castellano, los más generalizados son:

- diminutivos en *-ín*, *-ina*.
- formas verbales con el pronombre proclítico.
- los posesivos con el artículo antepuesto.
- contracciones preposición-artículo.
- desaparición de consonante en los márgenes postnucleares de sílabas:

reló, *inorancia*, *inores*, *Navidá*, *Soledá*... Este rasgo es el que aparece en mayor número de casos, incluso en canciones que están completamente escritas en castellano y no presentan ningún otro rasgo asturiano.

En suma, hemos intentado destacar todo aquello que nos parece significativo en la lengua asturiana que reflejan estos 208 canciones, obviando fenómenos comunes y perfectamente esperables por no repetirlos hasta la saciedad. Y hemos tropezado con muchas limitaciones a la hora de analizar los porqués de los casos anómalos por la general imprecisión en los datos que sobre las canciones nos da Torner.

Y podríamos concluir, basándonos en todo lo expuesto anteriormente, diciendo que es más que justificada la sospecha de que E. M. Torner no ha enfocado con demasiado rigor la confección de este cancionero. Si bien él mismo justifica su despreocupación por el tema lingüístico (como ya hemos explicado en la primera parte de este trabajo), tampoco nos parece demasiado serio el planteamiento de recolección de canciones que, con demasiada frecuencia, son dictadas por personas que «dicen las aprendieron» en lugares en los que no han nacido ni viven, circunstancia que hemos tenido en cuenta al explicar las interferencias lingüísticas en algunas canciones. Asimismo, el intercambio de fenómenos de habla entre zonas lingüísticamente diferentes nos hace dudar si los informantes, que no reflejan correctamente (a veces ni aproximadamente siquiera) la modalidad de habla esperable en una determinada zona, son capaces de reproducir por el contrario las melodías con toda exactitud. Torner no se ha planteado esta cuestión en ningún momento. Así pues, parece deseable también una revisión crítica-musical de este *Cancionero* y mucho nos tememos que a pesar de que lo «estrictamente científico» es, según Torner, eliminar la parte literaria como método de clasificación de las canciones, al menos en cuanto a la localización «geográfica» de las mismas, la lengua utilizada es a menudo más reveladora que los datos que facilitan los informantes (cuando los hay), habla por sí sola y al no tenerla en cuenta Torner ha cometido unas imprecisiones que no son perdonables en un trabajo que como él pretendía, parte de unos presupuestos «estrictamente científicos».

