



Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
Facultad de Humanidades
Departamento de Lingüística y Literatura

Trastornos de puntuación en cancioneros cubanos publicados durante el período 2000-2006

Tesis presentada en opción al título académico de
MÁSTER EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICO-EDITORIALES HISPÁNICOS

Autor: Lic. Yordan Toledano Prieto

Tutor: MsC. Misael Moya Méndez

Año 2011

RESUMEN

«Trastornos de puntuación en cancioneros cubanos publicados durante el período 2000-2006» es un estudio de tipo exploratorio, con un componente descriptivo, que determina el porcentaje de errores de puntuación en textos de canciones fijados editorialmente y prueba la influencia del componente acústico-melódico de las grabaciones originales sobre una puntuación más prosódico-fonológica que semántico-pragmática, a partir del análisis de los errores detectados. Estudio que atiende tanto al aspecto lingüístico como al editorial, aborda situaciones de falta de homogeneidad en la puntuación y estructuración de las canciones, y compara sus resultados con antecedentes de prospecciones realizadas con textos propiamente poéticos. Sobre bases objetivas, recomienda para los textos de canciones que han sido transcritas de su versión sonora a la cadena gráfica textual, un tratamiento puntuario de tipo semántico-pragmático, similar al que reciben, por lo general, los textos de la literatura artística en verso.

ÍNDICE

Introducción	3
CAPÍTULO 1. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	9
1.1 Fundamentos fonológicos y semántico-pragmáticos de la puntuación	9
1.2 La estructura del lenguaje poético y su puntuación. La relación entre poesía y canción en el cancionero	13
1.3 Criterios para el abordaje, presentación y análisis de los fenómenos	15
1.4 Definición de algunos conceptos	16
CAPÍTULO 2. TRASTORNOS DE PUNTUACIÓN EN CACIONEROS CUBANOS: PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS	19
2.1 Descripción preliminar de fenómenos y estadísticas	19
2.2 Fenómenos asociados a un criterio prosódico-fonológico de la puntuación: omisión y uso gramaticalmente injustificado de la coma	21
2.2.1. Coma injustificada gramaticalmente entre sujeto y verbo, y entre sustantivo o verbo y sus respectivos complementos	22
2.2.2. Omisión de coma en vocativo	28
2.2.3. Omisión de coma entre oraciones yuxtapuestas	30
2.2.4. Omisión de coma entre elementos de una serie	33
2.3 Fenómenos relacionados con la falta de homogeneidad en la puntuación y presentación de los textos	36
2.4 Comparación de los fenómenos analizados con los hallados en la poesía	48
Conclusiones.....	53
Anexos	55
Bibliografía	61

INTRODUCCIÓN

SITUACIÓN PROBLÉMICA. Estudios que se han ido publicando a lo largo de los últimos años denuncian serios trastornos con la puntuación en distintos ámbitos de la escritura en lengua española. En lo concerniente a textos del ambiente académico, la autora Hernández Gallardo (2003) se alarma porque los alumnos mexicanos no saben expresarse por escrito de manera correcta ni utilizar la puntuación de modo eficaz; mientras que las autoras Nodarse y Guerrero (2006) ilustran los problemas de puntuación en textos de alumnos de bachillerato en Cuba. En el ámbito de los textos fijados editorialmente, Manuel Peñalver Castillo (2002) estudia los trastornos de puntuación en artículos de los diarios españoles *El País*, *ABC* y *El Mundo*; Miguel Ángel de la Fuente (2004) aborda los problemas de puntuación en la edición de Alfaguara de una conocida novela de Vargas Llosa; y los investigadores Estevez Álvarez (2004), Jara Solenar (2005) y Moya Méndez (2006a) revelan que el más alto porcentaje de erratas en prosa de ficción, prosa ensayística y poesía editadas por una editorial cubana del centro del país resultan ser, precisamente, de puntuación. Por su parte, Fuentes López (2006) demuestra que los problemas relacionados con el uso de la coma están presentes en la prosa ensayística de otras ocho editoriales territoriales cubanas. Todo esto se investiga y se publica en momentos en que la puntuación resulta objeto de atención más dedicada desde el punto de vista cultural y científico, de lo que dan prueba el estudio de Carolina Figueras *Pragmática de la puntuación* (2002), el volumen de José Antonio Millán *Perdón imposible. Guía para una puntuación más rica y*

consciente (2005) y el extenso tratado de José Martínez de Sousa *Ortografía y ortotipografía del español actual* (2008).

En lo relativo a los problemas de puntuación hallados en textos de poesía, el autor Moya Méndez publica las diecinueve tipologías de errores que encontró, reproduce ejemplos concretos de algunos fenómenos, y hace patente su sorpresa por el «protagonismo» de tales errores «en obras de nuestra más reciente poesía», «dadas las libertades sintácticas y de otras naturalezas —influyentes y hasta determinantes sobre la puntuación— que la escritura particularmente en verso, como especial estructura del lenguaje, ha llegado a conquistar década tras década desde las vanguardias artísticas y literarias hasta el actual siglo XXI» (Moya, 2006b: 99).

TIPO DE INVESTIGACIÓN PROPUESTA. La presente investigación persigue profundizar en el conocimiento de los errores de puntuación en estructuras poéticas; en este caso, con el estudio de otra forma de manifestarse la escritura en verso: los textos nacidos no como literatura artística, sino como letras para ser cantadas, y que han sido fijados editorialmente a través de un proceso de transcripción que los presenta como literatura.

Por supuesto que una investigación de esta naturaleza, que en el contexto del actual siglo XXI —cuando prima un criterio esencialmente semántico y pragmático al puntuar—, procura un universo tendiente en potencia a la manifestación de una práctica puntuaria más prosódico-fonológica que semántico-pragmática, debe arrojar luz en torno a la certidumbre de esta conducta o tendencia, que la bibliografía especializada ha establecido ya como un hecho o lastre.

Roberto Hernández Sampier (s/f, I: 75-82) ha establecido cuatro tipos esenciales de estudios: exploratorios, descriptivos, correlacionales y explicativos. El que aquí se desarrolla adopta la forma libre de los exploratorios. Como afirma este autor —citando a Dahnke—, por lo general, los estudios exploratorios «determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el “tono” de investigaciones posteriores más rigurosas»; y se caracterizan por ser «más flexibles en su metodología» que los restantes. En total consonancia con sus criterios metodológicos, en esta investigación, de tipo exploratorio, cabe un ligero componente descriptivo, toda vez que al descubrir y clasificar tipologías de fenómenos se llevará una estadística, y sus resultados en esta

dirección —que no constituyen el objetivo central, sino un derivado natural en toda clase de exploración— deberán servir a estudios posteriores, preferiblemente descriptivos, correlacionales y explicativos.

LA TIPOLOGÍA DEL CANCIONERO EN CUBA. El cancionero constituye una tipología editorial poco frecuente, pero fácilmente identificable desde el punto de vista genérico. Sus textos no se integran en ningún corpus literario —aunque cuente con textos de indudable valor poético—; para las editoriales se trata, muchas veces, de un encargo social, como las guías turísticas o las memorias de eventos. Abundan los casos en que el cancionero nace de la iniciativa de alguna institución, que lo procesa y lleva directamente a una imprenta, como si se tratara de un plegable o de un cartel.

En Cuba, la producción de cancioneros ha sido importante sobre todo a partir de la década de los sesenta, lo que no es casual: por esos años surge el pujante y prolífico Movimiento de la Nueva Trova, que alcanza una popularidad indiscutida y única; a la par, se desarrollan los intereses de la crítica y la musicología por el rescate testimonial y documental de la trova tradicional y del *feeling*. El cancionero, entonces, se convierte en medio alternativo y complementario para la difusión y fijación de muchas producciones del patrimonio musical, ya comercializadas y distribuidas en soporte magnético.

En la actualidad, no podría decirse que este panorama general haya cambiado, si bien la crisis económica ha conspirado contra la cantidad de cancioneros que se publican, y ha disminuido drásticamente sus tiradas; todo ello impide que las editoriales se especialicen en su confección y que los investigadores, editores, diseñadores, lingüistas y ortotipógrafos dediquen atención teórica y científica a la tipología en cuestión, para la cual ni siquiera en la edición de 2005 de la *Normal editorial cubana* existe sugerencia ni precisión alguna.

SELECCIÓN DEL CORPUS. El corpus que conforma la muestra ha sido seleccionado sobre la base de determinados presupuestos.¹ En principio, fueron reunidos y organizados todos los

¹ Los criterios manejados para la selección de la muestra fueron confrontados con los del único antecedente directo: Moya Méndez, 2006a.

cancioneros editados en Cuba a partir de 1980 que pudieron ser localizados en bibliotecas públicas;² pero más tarde el criterio debió ser restringido.

En primer lugar, en la cronología realizada con los 32 cancioneros hallados (Anexo 1), se aprecian dos etapas diferenciadas por un importantísimo elemento: la tecnología editorial. Hasta 1992 los libros fueron reproducidos con impresión directa, y editados con las limitaciones inherentes a estos sistemas. De 1993 en adelante los libros fueron editados por computación con *softwares* profesionales y reproducidos con impresión indirecta (*offset*), lo cual ofrece enormes garantías para el logro de una mayor calidad textual y visual del libro (de hecho, en teoría no se justifican determinados errores y limitaciones). Así, se resolvió que la muestra correspondiera a esa segunda etapa y fuera homogénea en este aspecto.

En segundo lugar, se ha intentado reunir un corpus representativo del quehacer más actual de las editoriales cubanas; de ahí que se seleccionara la producción de cancioneros editados en Cuba entre los años 2000 y 2006. Estos tienen una procedencia diversa: cuatro fueron procesados por editoriales nacionales y seis por editoriales territoriales. Sin embargo, la muestra no pudo establecerse a partir del ciento por ciento de la producción de las editoriales cubanas durante el período: algunos cancioneros, en su mayoría publicados por editoriales provinciales, no han sido integrados a los fondos de las bibliotecas revisadas; otros se comercializan, de manera exclusiva, a través de la red de librerías que opera en divisas.

La muestra de cancioneros seleccionada contiene básicamente dos tipos de textos: unos, pertenecientes a canciones de la trova tradicional cubana en los que son reconocibles estructuras estróficas clásicas, como el cuarteto, la redondilla, la cuarteta, el quinteto, la octavilla, la copla, etcétera; otros, pertenecientes a la Nueva y la Novísima Trova

² El trabajo de búsqueda fue realizado en las siguientes instituciones: Biblioteca Provincial José Martí (Santa Clara), Biblioteca Nacional José Martí (Ciudad de La Habana) y biblioteca del Centro de Investigaciones de la Música Cubana CIMUC (Ciudad de La Habana); presumiblemente, el alcance de la búsqueda debía brindar acceso a todos los cancioneros editados en Cuba durante la etapa estudiada, pero en la práctica no resultó así.

—formalmente muy cercanos a los textos nacidos como poesía escrita—,³ de los que Guillermo Rodríguez Rivera dice: «lo importante es que esa canción ha sido capaz de incorporar orgánicamente a la poesía cantada, lo que hasta entonces había sido patrimonio exclusivo de la poesía escrita» (1984: 163).

Aunque la figura del transcriptor-editor encuentra muy limitadas sus posibilidades de innovar con los textos, debe quedar establecido explícitamente que en ninguno de los dos tipos de textos de la muestra se advirtieron usos atípicos o intentos de experimentación relacionados con la puntuación, ni siquiera en los más recientes.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN:

1. Identificar y clasificar errores de puntuación en textos de canciones fijados editorialmente.
2. Determinar si es advertible alguna justificación prosódico-fonológica ligada a elementos de la melodía y el ritmo de la versión acústica original, en los casos de ausencia de signos o de usos que se pueden considerar errados.
3. Sugerir el tipo de puntuación más adecuado para la transcripción a la escritura con fines editoriales, de los textos de canciones originalmente en soporte acústico.

TAREAS DE INVESTIGACIÓN:

1. Seleccionar los cancioneros editados en Cuba durante el período 2000-2006, disponibles en las bibliotecas públicas: Biblioteca Nacional José Martí, Biblioteca Provincial Martí de Santa Clara y Biblioteca del Centro de Investigaciones de la Música Cubana (CIMUC).
2. Revisar cada página con texto de canción, marcar todos los errores evidentes o presumibles en materia de puntuación, y esclarecer los casos polémicos a partir de los usos establecidos por el *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (1956), la *Ortografía de la lengua española* (1999), el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), la norma cubana *Edición de publicaciones no*

³ En el estudio «Poesía y canción», Guillermo Rodríguez Rivera utiliza los comodines de *poesía escrita* y *poesía cantada* para distinguir los textos poéticos propiamente dichos de los textos de canciones, respectivamente; en el presente estudio utilizaremos estas denominaciones con igual fin.

periódicas: Requisitos generales (2005); además de los criterios de autoridades, como María Moliner, José Antonio Benito Lobo, Carolina Figueras, entre otros.

3. Clasificar cada error de puntuación según el orden de aparición en la prospección, y garantizar su recuperación estadística a través de claves intransferibles.
4. Elaborar un informe individual para cada libro con la información estadística correspondiente y determinar el porcentaje de errores de puntuación por página editada con texto de canción.
5. Tabular los datos y establecer una jerarquía según sus comportamientos cuantitativos.
6. Localizar las grabaciones sonoras correspondientes y determinar mediante un cotejo acústico-textual si la ausencia o presencia discutible de signos en las versiones literarias guarda alguna relación con pausas, ligaduras u otras peculiaridades de la entonación melódica del intérprete.
7. Elaborar el informe atendiendo al análisis de los fenómenos, sus comportamientos estadísticos e implicaciones lingüísticas y editoriales.
8. Proponer recomendaciones para la transcripción y fijación editorial de los textos de canciones.

El informe se estructura sobre la base de dos capítulos básicos (uno teórico-metodológico, y otro para el análisis de los resultados), conclusiones, bibliografía y anexos.

CAPÍTULO 1. ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

1.1 Fundamentos fonológicos y semántico-pragmáticos de la puntuación

La *Ortografía de la lengua española* (1999) que suscribe la RAE abre su acápite dedicado a la puntuación como sigue: «La puntuación de los textos escritos, con la que se *pretende reproducir la entonación de la lengua oral*, constituye un capítulo importante dentro de la ortografía de cualquier idioma. De ella depende en gran parte la correcta expresión y comprensión de los mensajes escritos. La puntuación organiza el discurso y sus diferentes elementos y permite evitar la ambigüedad en textos que, sin su empleo, podrían tener interpretaciones diferentes».⁴ Parece contradictoria esta concepción: por un lado se le reconoce la pretensión de reproducir la entonación de la oralidad y, por otro, la misión de organizar el discurso de modo que el mensaje pueda ser comprendido y expresado correctamente; asimismo, es difícil concebir cualquier sistema que consiga articularse sobre la base de dos principios en ocasiones excluyentes. Lo que sucede es que la lengua española «es una lengua fonética y se quiere decir con ello que cada signo escrito corresponde con precisión a un sonido y que éstos no se desvían o lo hacen con una desviación apenas perceptible para los no especialistas, del sonido fundamental del signo correspondiente» (Moliner, s/f: 2); de ahí la ambigüedad que se cierne alrededor del sistema de puntuación

⁴ El subrayado es del autor, YTP.

reflejada en criterios ampliamente extendidos como, por ejemplo, el de que la coma es el signo de puntuación de uso más arbitrario. De ahí también la responsabilidad prosódico-fonológica heredada por dicho sistema: «sirven para ayudar a la debida entonación de las frases y a la precisión de su sentido» (Manuel Seco, 1956: 368). Este aserto comprende los componentes fonológico y semántico-pragmático con igual peso al puntuar; no sería desatinado, sin embargo, pensarlos en relación causal; así, la preocupación por la correcta dicción del discurso tendría, como en realidad tiene, la finalidad de comunicar en lengua escrita la significación del mensaje oral: «Diremos, pues, que el motor de la puntuación española, como cualquier otra en el fondo, es semántico» (Polo, 1974: 111); por lo que las pausas en la lectura deben ser consecuencia del uso de los signos de puntuación y no causa de su empleo —aunque la presencia de algunos signos, como la coma, «no siempre [...] responde a la necesidad de realizar una pausa en la lectura y, viceversa, existen en la lectura pausas breves que no deben marcarse gráficamente» (RAE, 2005). Al referirse al uso de la coma, Benito Lobo refuerza la argumentación anterior: «la coma realiza en la lengua escrita, la misma función que la entonación en la lengua oral: distribuye los elementos de cada grupo fónico, da forma a la oración» (1992: 20); o sea, indica un modo de expresar el texto (efecto prosódico) con la finalidad (causa) de conformar el mensaje de modo que sea interpretado según la intención de su autor.⁵ En otro momento, Benito Lobo plantea: «los signos de puntuación no pueden dar idea de la riqueza musical de la cadena hablada, pero segmentan el texto en unidades que facilitan la comprensión de su significado» (:10). Ni siquiera un complejo sistema gráfico, concebido para tal efecto, podría reproducir toda la

⁵ En el libro *Interpretación y sobreinterpretación*, Umberto Eco desarrolla las siguientes categorías: *Intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*; donde *intentio* ‘intención’ no es más que lo que dice el texto: en el primer caso, lo que quiso decir el autor; en el segundo, lo que quiere entender el lector según su enciclopedia y experiencia personal, y, en el tercero, lo que realmente dice el texto según las isotopías textuales y otras marcas discursivas reguladoras de la interpretación. Umberto Eco privilegia la intención de la obra. Por su parte, la puntuación como correlato gráfico de la escritura hace posible que la significación del texto no traicione la intención del autor, aunque no siempre alcance a reproducirla con total identidad. De lo anterior, la posibilidad de aplicar las categorías de Eco a estas reflexiones acerca de la puntuación, y de manera particular a la pragmática de la puntuación.

riqueza y los posibles matices de un acto de habla⁶ —la historia misma de la puntuación conoce de fracasos en tal sentido y de sugerencias, sabiamente rechazadas, para la inclusión de nuevos signos—⁷ que no se realiza completamente en la articulación del texto, ni siquiera en su entonación más acabada; lo marcan y determinan factores extraverbales, como la cinésica, la gestualidad y aun la proxémica; estos configuran, completan y condicionan, en gran medida, el sentido de la frase.

Acerca de la creencia de que la puntuación determina el lugar donde se respira, Benito Lobo señala varias razones para desecharla: «al hablar, hacemos muchas pausas que obedecen a motivos muy diferentes y que, por lo general, no indicamos con ningún signo» (:11-12); asimismo, agrega que algunos enunciados puntuados con comas u otro signo pueden pronunciarse con pausas o sin ellas; y concluye: «no siempre los signos marcan un grupo fónico», por lo que «la coma deja de ser, entonces, un indicador fonológico». De todo lo anterior se infiere que la arista prosódico-fonológica de la puntuación tiene un fundamento pragmático, tal como lo reafirman los criterios siguientes: «los signos de puntuación *proponen* la entonación de las oraciones, transforman las funciones gramaticales, inciden en el significado. Pero estos efectos que se producen en el mensaje no se cierran en sí mismos; están al servicio de una finalidad ulterior: las necesidades comunicativas del hablante» (Benito Lobo, 1992: 21).⁸ Al decir *proponen*, deja entrever un aspecto importante: se trata de que la puntuación, supeditada a la significación, indica un modo de expresar el texto. Manuel Seco esclarece con su conceptualización, al detenerse específicamente en la coma: «Este signo ortográfico (,) señala una pausa en el interior de

⁶ La teoría de los actos de habla se inscribe dentro de la teoría general de la lengua; aborda, desde la pragmática y la semántica, las relaciones que se establecen entre la lengua y sus usuarios. Aquí se utiliza la categoría referida a una acción lingüística oral: un enunciado emitido por un usuario de la lengua, dirigido a otro usuario.

⁷ Afortunadamente, la tendencia en la evolución del sistema de puntuación apunta, más que a la creación de nuevos signos, hacia un mayor aprovechamiento y ampliación del uso de los ya existentes; por ejemplo, un signo de interrogación entre paréntesis (?) al final del enunciado, expresa duda; un signo de admiración entre paréntesis (!) expresa asombro...

⁸ El subrayado es del autor, YTP.

una oración. Esa pausa, *que obedece a una necesidad lógica de la oración*, puede indicar entonación ascendente o descendente, según las circunstancias» (1956: 370).⁹

Al decir de Carolina Figueras, arrastramos el problema que ha creado «esta concepción de la puntuación como sistema que reproduce los rasgos prosódicos de la oralidad y que induce [...] a confusión, y es el origen de muchas de las incorrecciones que muestran los textos de los escritores inexpertos» (2001: 19). Y establece el fundamento semántico-pragmático como el criterio rector de la puntuación: «la función básica de la puntuación es definir los distintos bloques de información que conforman el texto, para guiar y facilitar la comprensión del discurso en su conjunto», a lo cual agrega: «el empleo adecuado de los signos de puntuación resulta decisivo para elaborar un texto bien construido que pueda ser interpretado por el lector en el sentido previsto por el autor» (:9).

En el presente estudio, el criterio anterior guía las reflexiones acerca de la puntuación en los cancioneros editados profesionalmente: en la transcripción de una canción el interés fundamental es el contenido del texto, no la melodía ni la entonación particular de un intérprete.¹⁰ Tratándose de la instancia *texto*, sólo a través de un criterio semántico-pragmático de puntuación podrán comunicarse los valores literarios de la composición; además, el ritmo interno del texto no se afecta por una puntuación semántica; antes bien, lo refuerza; lo contrario, asumir un criterio prosódico-fonológico para puntuar los textos de canciones, constituiría infructuoso, tal como se demuestra con el análisis de ejemplos puntuales.

⁹ El subrayado es del autor, YTP.

¹⁰ La puntuación no puede reproducir los caracteres melódicos asociados a la entonación cantada de un texto. Para ese fin existe el sistema de la notación musical. Muchos cancioneros, incluso, acompañan la versión lingüística de la canción con su correspondiente partitura, y aun esta puede resultar insuficiente para tal propósito. (Véase nota 12.)

1.2 La estructura del lenguaje poético y su puntuación. La relación entre poesía y canción en el cancionero

Para Carolina Figueras «la puntuación obliga a delimitar unidades nuevas, superiores a las palabras, su uso requiere unos conocimientos sintácticos básicos», a lo que añade: «Una buena base para llegar a dominar el sistema de puntuación es, por tanto, la capacidad para planificar adecuadamente el discurso desde el punto de vista sintáctico» (2001: 22). En el caso de la poesía, esta verdad es más evidente: el poema fuerza el lenguaje en todos sus niveles —de manera particular, el sintáctico— en busca de una expresión única, sintética, perdurable; la función poética es también la que activa a la vez con más énfasis el resto de las funciones del lenguaje, por ello la puntuación debe garantizar la claridad, contra la que atentan la sintaxis rebuscada, ciertas asociaciones insólitas, algunos juegos con otros géneros, las libertades métricas...; claridad que no puede, al puntuar los textos, permitirse ambivalencia alguna entre un criterio supeditado al dictado de una lectura (prosódico) y otro a la gramática (pragmático), sino que debe atender, de manera exclusiva, a los criterios que rigen a este último como único modo de garantizar la eficacia del texto. Además, solo sobre esta base el poeta puede aprovechar el sistema de puntuación para conseguir determinados efectos estéticos y convertirlo en una herramienta estilística más.

La puntuación como instrumento de creación artística —a partir de las vanguardias, de manera sistemática— se manifiesta en una línea que ha continuado su desarrollo hasta el presente, la cual comprende, desde la transgresión deliberada de la norma en función de una voluntad de estilo, hasta el fenómeno de la puntuación cero.

La muestra de cancioneros seleccionada, por su parte, contiene básicamente dos tipos de textos: unos, pertenecientes a canciones de la trova tradicional cubana en los que son reconocibles estructuras estróficas clásicas, como el cuarteto, la redondilla, la cuarteta, el quinteto, la octavilla, la copla, etc.; otros, pertenecientes a la Nueva y la Novísima Trova —formalmente muy cercanos a los textos nacidos como poesía propiamente dicha—, de los que Guillermo Rodríguez Rivera dice: «lo importante es que esa canción ha sido capaz de incorporar orgánicamente a la poesía cantada, lo que hasta entonces había sido patrimonio

exclusivo de la poesía escrita» (1984: 163).¹¹ En ambos tipos de textos no son perceptibles usos atípicos de la puntuación ni siquiera en los más modernos; por otro lado, la figura del transcriptor de canciones —por su propia condición— encuentra muy limitadas las posibilidades de innovar con el sistema de puntuación.

Como señala Rodríguez Rivera no es casual que la poesía cantada del medioevo decaiga en el siglo de oro al tiempo «que comienzan a surgir en el país [España] una creciente actividad editorial y un público lector» (1983: 145); de lo cual concluye: «si aceptamos la incidencia de la difusión y sus peculiaridades en los procedimientos expresivos a utilizar por el artista, creo que será todavía más evidente la interacción entre la forma de difusión y los propios contenidos de la obra de arte». Y porque el formato determina a la expresión artística, la canción presenta una estructura constructiva más o menos simple, versos formularios, constantes reiteraciones, y perviven en ella rasgos formales que la poesía dejó atrás hace una centuria: la rima, el metro —estrechamente relacionado con el ritmo—, elementos estos que determinan y facilitan la versificación y la estructuración del texto como poema; asimismo, las canciones se permiten licencias de cohesión y coherencia que oscurecen el texto —asociadas a la adaptación de la letra a la melodía, y al diálogo de esta con la armonía, el ritmo, el tono. La poesía escrita, en cambio, se complejiza en una dirección más lexical, sintagmática, conceptual. Más allá de estas similitudes y diferencias, canciones de revolucionaria hornada constituyen poesía según el canon más exigente, y viceversa.

Por todo lo anterior, el proceso de transcripción al que son sometidos los textos de canciones para integrar un cancionero constituye la vía para el cambio de medio de difusión, y comporta una adecuación de los textos a las características del nuevo medio. Ello requiere, en primer lugar, una actitud objetiva del transcriptor frente a los textos: este no hace poesía escrita, por ello debe respetar en el orden lingüístico la significación del fonograma; así como, abstenerse de incluir en la versión literaria del texto cualquier elemento propio de la versión cantada —específicamente cualquier movimiento melódico

¹¹ En adelante, para distinguir los textos nacidos para ser cantados de los textos poéticos propiamente dichos se hará alusión a ambos con los calificativos que usa Guillermo Rodríguez Rivera en el fragmento citado: *poesía cantada* para los primeros; *poesía escrita* para los últimos.

de la interpretación.¹² Además, debe procurar una distribución de versos y estrofas que favorezca y refuerce la calidad literaria de los textos. De cualquier manera, leer el texto como canción o como poesía dependerá de la actitud con que el receptor asuma el texto, difícilmente desde la puntuación se podrá determinar una u otra lectura, aunque sí se pueda facilitar, como se ha dicho, desde un criterio de puntuación pragmático.

1. 3 Criterios para el abordaje, presentación y análisis de los fenómenos

Ante criterios generalizados tales como «la coma es el signo de uso más arbitrario»..., se debe advertir que cada error identificado durante la prospección constituye un uso errado u omisión flagrante de los signos de puntuación; muchas veces, cuando se detectó un signo remplazado por otro que más o menos lograba conservar la función gramatical del enunciado —siempre que se tratara de un criterio sostenido—, no fue clasificado como error. De igual modo se procedió en casos donde la variante usada fuera aceptable, aunque no la más efectiva. Sin embargo, de manera general, la muestra carece de uniformidad y homogeneidad en los criterios lingüísticos y editoriales asumidos por los editores.

En las investigaciones que sirvieron de base a este trabajo se analizaron los fenómenos encontrados a partir de la taxonomía establecida para clasificarlos de acuerdo a los niveles de la lengua y los criterios editoriales normados: se procedió, entonces, colocando ejemplos de los fenómenos más significativos y haciendo el respectivo análisis lingüístico o editorial según correspondía; en el presente estudio se prefirió organizar los ejemplos atendiendo, de un lado, a la causa de los errores y, de otro, a lo que puede inferirse que falló durante el proceso editorial al que normativamente debe ser sometido cada libro en las editoriales cubanas, ya sean nacionales o provinciales. Por tanto, se analizan en primer lugar los fenómenos relacionados con el uso u omisión errados de la coma —predominantes durante la prospección—, donde se evidencia con mayor claridad el criterio de puntuación asumido por los compiladores; luego, se abordan fenómenos que revelan falta de homogeneidad en el tratamiento puntuario recibido por los textos; se establece una comparación de los

¹² Según Tomás Navarro Tomás «el movimiento melódico del lenguaje tampoco puede ser representado de manera adecuada por medio del pentagrama y de los signos musicales» (1968: 19). Entonces, qué dejar para el sistema de puntuación de la escritura.

fenómenos encontrados en la muestra con los hallados en la prospección realizada a textos poéticos, y, por último, se ofrecen algunas recomendaciones, sobre la base de la experiencia obtenida en este estudio, para el tratamiento lingüístico-editorial de los textos de canciones con fines editoriales.

1.4 Definición de algunos conceptos

Cancionero

El *Diccionario de Lengua Española* de la RAE define como cancionero: «Colección de canciones y poesías, por lo común de diversos autores» (2001). El *Diccionario de la Lengua Española* de Macromedia (s/f), edición digital, amplía: «Colección de canciones o de poemas, generalmente de diferentes autores y con una característica común». Entre ambas definiciones podemos comprender el cancionero como una obra de carácter antológico, dirigida a la reunión lo mismo de poemas que de canciones bajo algún principio de antologación. En el caso del presente estudio, interesan solamente los cancioneros que compilan textos previamente musicalizados; es decir, concebidos para ser cantados y fijados originalmente en forma acústica mediante fonogramas, pero luego transcritos a la escritura y fijados en otro formato a través de un proceso editorial.

Las anteriores definiciones de los diccionarios no satisfacen nuestras expectativas de estudio; sin embargo, arrojan luz sobre un aspecto importante: al poner en un mismo nivel poesía y canción nos indican el hecho de que la canción puede y debe recibir un tratamiento lingüístico, estructural y visual similar al que reciben los textos poéticos.

Pese a la claridad de las definiciones antes reproducidas, identificar un cancionero no deja de entrañar, en ocasiones, algunas dificultades. Estas definiciones llevan a pensar que todo volumen editorial con textos de canciones es un cancionero, y la experiencia de la presente investigación permite explicar que no siempre es así. En la búsqueda para la conformación del corpus, se verificó que no todos los libros que reproducen textos de canciones pueden ser considerados cancioneros sobre la base de este solo hecho, ni siquiera porque las canciones superen en cantidad a otros textos dentro del libro. En las monografías dedicadas a músicos, compositores, tendencias, generaciones o movimientos musicales, se reproducen composiciones representativas, pero la antologación no resulta ser el objetivo

del libro, sino el análisis, la crítica, la opinión, el recuento, la remembranza (por lo que se presentan bajo los géneros de biografía, ensayo, crónica o testimonio, y pueden tener carácter historiográfico, musicológico o ambos).

En consecuencia, el cancionero puede ser definido como aquel producto editorial gestado y presentado como compilación de textos de canciones, bajo determinados principios, aparezcan declarados de manera explícita o no, y lleve o no los créditos correspondientes, siempre y cuando esta peculiaridad sea discernible. Dicha definición, por supuesto, no excluye la crítica o el estudio que, a manera de nota introductoria, pueda acompañar la compilación de los textos, pero siempre sin constituir el objeto de la obra.

Lo semántico-pragmático y lo prosódico-fonológico

Debido a la frecuencia de empleo y a la importancia que tendrán en el presente informe, resulta ineludible esclarecer a qué se refiere cada uno de los calificativos siguientes: prosódico, fonológico y pragmático, en cuanto a criterios para el uso de los signos de puntuación, en la situación específica de la transcripción de canciones. Acerca del concepto de fonología puede suscribirse la definición de Roca Pons: «estudia la función de los elementos fónicos de una lengua», a lo que agrega: «establece sus conceptos en relación con la significación de los elementos lingüísticos [...] inmateriales y sociales» (1990: 48); esto último, en oposición a lo fonético, que estudia los sonidos como fenómenos físicos y fisiológicos. Con respecto a su dominio, el mismo autor señala: «dentro de la fonología sincrónica se estudia también la frase, en relación con la entonación y las pausas» (:50). Teniendo en cuenta lo anterior se puede asumir el término *fonológico* como calificativo del criterio de puntuación que pretende reproducir las *pausas* del texto oral. En cuanto a lo prosódico, aunque conceptualmente está referido a la entonación y expresa la intensidad y la cantidad con que se pronuncia una o varias palabras, en su vínculo con lo fonológico matiza la función «respiratoria» de los signos de puntuación, o sea, el uso que pretende señalar el lugar donde el receptor debe respirar. Por último, el criterio pragmático, expresa el uso que está en función de hacer coincidir la significación de la versión escrita en el cancionero con del texto base oral del fonograma. De lo anterior, queda claro que se utilicen frecuentemente los pares conceptuales *prosódico-fonológico* y *semántico-*

pragmático para definir dos tendencias a veces claramente opuestas en la práctica puntuaria.

Errata y error

Con independencia de las discusiones o pareceres diversos en torno a los conceptos de *errata* y *error*, vale aclarar que en esta investigación el fenómeno, más allá de su vínculo con el contexto en que se produce —el proceso de edición— interesa únicamente desde el punto de vista lingüístico; de ahí su enfoque desde la condición de error. Teniendo en cuenta lo anterior y el hecho de que en la actualidad se encuentra planteado y abierto el debate para una conceptualización de la errata,¹³ antes de aventurar un concepto que no constituye objetivo de esta investigación se ha preferido utilizar el término *error* para los fenómenos negativos detectados.

¹³ Estudios actualmente en desarrollo por el investigador Misael Moya Méndez (Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas) tienen entre sus objetivos contribuir a una precisión teórica del concepto de errata, desde una perspectiva lingüístico-editorial, necesariamente grafémica.

CAPÍTULO 2. TRASTORNOS DE PUNTUACIÓN EN CACIONEROS CUBANOS: PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS

2.1 Descripción preliminar de fenómenos y estadísticas

La muestra objeto de estudio, compuesta por diez títulos —cuatro de editoriales nacionales y seis de editoriales territoriales—,¹⁴ alcanzó la cifra de 671 páginas editadas con textos de canciones; en ellas se detectaron 1896 errores de puntuación, para un promedio de 2,82 errores por página, lo cual constituye una cifra muy elevada, dado que no hallamos antecedente alguno que se le aproxime: la prospección de Lurima Estévez (2002) en narrativa promedió 1,34 errores por página editada, y la de Dunia E. Jara (2005) en prosa de no ficción fue de 1,21. Lo anterior se torna aún más alarmante si consideramos que en la presente investigación solo contabilizamos los fenómenos de puntuación. Diez errores se suelen considerar, en el mundo del libro, el umbral de un proceso de edición deficiente y de un producto editorial de baja calidad. Lo cierto es que un lector promedio después del quinto error detectado comenzará a dudar de la calidad del libro.

Sin ser un objetivo concreto, la comparación de estos resultados con su antecedente en poesía enriquece nuestra interpretación y será abordada en epígrafe independiente.¹⁵ A

¹⁴ Ver Anexo 2 (corpus de la investigación). Allí aparecen los títulos de la bibliografía activa identificados con sus claves correspondientes.

¹⁵ Las tres investigaciones se efectuaron con la producción del año 2002 de la casa Editorial Capiro, de Villa Clara. Todas tributaban al macroproyecto: «Filología y edición de textos. Contribución a una teoría sobre el origen, las tipologías y la prevención de las erratas editoriales», registrado en el MINCULT y dirigido por el Investigador Auxiliar Misael Moya Méndez, quien, además, realizó la prospección en la poesía.

continuación se presentan, organizados por el orden en que fueron detectados durante la prospección, los fenómenos detectados, la clave de identificación correspondiente, la cantidad y el porcentaje de incidencia en la muestra:¹⁶

Nº	Clave	Fenómeno	Cantidad	Porcentaje
01	1	Dos puntos en lugar de coma	3	0,15
02	2	Ausencia de signo donde debe ir coma	969	51,10
03	3	Ausencia de signo donde debe ir punto y coma	130	6,85
04	4	Ausencia de coma en vocativo antes o después, y antes y después	226	11,92
05	5	Ausencia de signo donde deben ir dos puntos	55	2,90
06	6	Coma injustificada gramaticalmente	264	13,92
07	7	Coma en lugar de punto y coma	59	3,11
08	8	Coma u otro signo de puntuación en lugar de dos puntos	15	0,79
09	10	Punto y coma en lugar de coma	6	0,31
10	11	Signo de exclamación en oración de estilo indirecto	1	0,05
11	12	Punto y seguido en lugar de punto y aparte	1	0,05
12	13	Punto y aparte en lugar de dos puntos	4	0,21
13	14	Punto y seguido en lugar de coma	8	0,42
14	15	Signo de exclamación o interrogación mal colocado al cerrar cláusula	9	0,47
15	16	Punto y seguido en lugar de punto y coma	1	0,05
16	17	Ausencia de signo donde debe ir punto y aparte	30	1,58
17	18	Ausencia de signo donde deben ir puntos suspensivos	2	0,10
18	19	Ausencia de coma antes y después de oración incidental	10	0,52
19	20	Ausencia de signo donde debe ir punto y seguido	46	2,42
20	21	Ausencia de signo de exclamación de cierre	1	0,05
21	23	Ausencia de signo en oración interrogativa	6	0,31
22	24	Ausencia de signo de exclamación en locución interjectiva	7	0,36
23	25	Ausencia de signo donde debe ir punto final	10	0,52
24	26	Uso errado de punto y aparte	1	0,05
25	27	Coma en lugar de punto y seguido o punto y aparte	7	0,36
26	28	Ausencia de coma después de oración incidental, con lo que se genera anfibología	2	0,10
27	29	Punto y aparte en lugar de punto y coma o punto y seguido o coma o ausencia de signo	13	0,68
28	30	Uso incorrecto de puntos suspensivos en lugar de coma después de vocativo	2	0,10
29	31	Ausencia de signo de exclamación o interrogación de apertura	2	0,10
30	32	Ausencia de pleca de cierre	1	0,05
31	33	Uso errado de puntos suspensivos	2	0,10
32	34	Coma de cierre mal colocada en vocativo	2	0,10
33	35	Uso errado de comas en sintagma u oración no incidental	1	0,05

¹⁶ Los fenómenos 9 y 22: Ausencia de coma después de vocativo y Ausencia de coma antes de vocativo, respectivamente, no aparecen debido a que se decidió incluirlos en el fenómeno 4 —denominado en un primer momento: Ausencia de coma antes y después de vocativo— por tratarse, a la postre, de modos diversos de manifestarse un mismo fenómeno. Sin embargo, ajustar las claves habría traído dificultades por haberse tomado la decisión una vez concluida la etapa prospectiva de la presente investigación; por ello quedaron vacantes, en la secuencia de claves para identificar los fenómenos, los números antes señalados.

2.2 Fenómenos asociados a un criterio prosódico-fonológico de la puntuación: omisión y uso gramaticalmente injustificado de la coma

Al examinar las posibles causas que generaron los errores relacionados con el uso y la ausencia de coma, se advierte que su manifestación, en muchos casos, está vinculada a la influencia acústica del fonograma, con su correlato de realización prosódico-fonológica al puntuar. De los 33 fenómenos detectados, el número 2 («Ausencia de signo donde debe ir coma») representa el 51,10 % del total de fenómenos encontrados en la muestra. Analizar sus particularidades permitirá esclarecer las causas que motivaron los errores, así como determinar los criterios lingüísticos y editoriales asumidos por los especialistas que tuvieron a cargo la edición de cada libro a la hora de puntuar los textos. Para ello se analizará el comportamiento de los fenómenos de mayor incidencia en los cancioneros donde más se presenten. Por ejemplo, en el *Cancionero de la trova cubana* se presenta 122 veces el fenómeno 2. El cotejo acústico-textual de canciones con alta incidencia de dicho fenómeno con su respectivo fonograma arroja luz sobre el criterio de puntuación asumido por el compilador.¹⁷ En la tabla 3 (Anexo 3) se muestran los fenómenos de mayor incidencia en cada libro, así como los libros que más problemas presentan, con cada fenómeno; todos aparecen ordenados cuantitativamente. Además, se han escogido las canciones más populares de cada cancionero para realizar el cotejo, pues, hasta cierto punto, es presumible que el compilador-editor haya desplegado en ellas sus mejores esfuerzos, al punto de que estos temas puedan ser considerados representativos de los criterios lingüístico-editoriales asumidos para el resto de la compilación.

¹⁷ Se habla de la figura del compilador o el transcriptor, indistintamente, según se potencie más una u otra labor —compilar o transcribir— en el fenómeno objeto de análisis: cuando del cancionero se trata, es poco probable que ambas tareas no recaigan en la misma persona. Por otra parte, de haber puntuado el compilador-transcriptor correctamente el original, el editor no tendría que haber intervenido —como no lo hizo ante el error evidente por razones sobre las que se pretende echar luz en el presente estudio—; por ello, aunque al editor le toque igual responsabilidad por la trascendencia de los errores al libro, se analizan los fenómenos desde la perspectiva del proceso de transcripción, pues allí, evidentemente, fue donde surgieron, teniendo en cuenta lo improbable de que el editor interviniera sobre el texto para introducir errores, y de que lo hiciera con tanta frecuencia.

2.2.1 *Coma injustificada gramaticalmente entre sujeto y verbo, y entre sustantivo o verbo y sus respectivos complementos*

En el siguiente fragmento¹⁸ se puede constatar que la presencia de cuatro errores de puntuación —coma injustificada gramaticalmente, fenómeno 6— se debe a que el compilador marca las pausas del intérprete:

[EJEMPLO 1] Mis caricias serán
el fantasma terrible(,) ¹⁹
de lo mucho que sufro,
de lo mucho que sufro(,)
alejado de ti.
.....
porque todo el que olvida(,)
recoge esquivaces
dondequiera que siembra,
dondequiera que siembra(,)
la flor de amistad.^[1: 51]

El compilador, influido por la línea melódica, marca las pausas del intérprete y viola reglas elementales de puntuación: la primera estrofa separa un complemento preposicional y un complemento de modo de sus antecedentes gramaticales: sintagma nominal y verbo, respectivamente. Otro tanto sucede en los versos primero y cuarto del fragmento anterior: en el primer verso separa el sujeto del verbo —aunque en este caso se trata de una construcción hasta cierto punto compleja, pues el sujeto contiene una oración subordinada— y en el cuarto verso separa el verbo de su complemento directo; sin embargo, no sucede así en el primer verso del fragmento inicial donde la relación gramatical *sujeto-predicado nominal* es más evidente, por lo que no comete error en ese

¹⁸ Entre corchetes se ofrecen, con el sistema de bibliografía acotada, el número correspondiente al libro de la bibliografía activa revisada y, separada por dos puntos, la página correspondiente.

¹⁹ Entre paréntesis se coloca el signo de puntuación mal empleado; entre corchetes, el que se propone para suplir la ausencia indebida del signo.

caso; otro tanto sucede en el segundo verso del segundo fragmento, donde es muy marcada la relación *verbo-complemento directo* como para romperla con una coma, aun cuando en ambos momentos el intérprete hace una pausa.

Veamos en este mismo cancionero el fragmento siguiente:

[EJEMPLO 2] Cuando te alejes a otras regiones
 llévale un ruego de adoración
 a la que un día me dio ilusiones(,)
 que se trocaron en decepciones(,)
 que hoy llevo dentro del corazón.^[1: 66]

Como puede apreciarse, ambas comas separan pronombres relativos de sus antecedentes inmediatos —en ambos momentos marcan pausas, más o menos extensas, del intérprete—, en este caso la coma significaría que los antecedentes respectivos (*ilusiones* y *decepciones*) que reproducen se encuentran alejados del pronombre en la sintaxis, en el primer caso la concordancia en tercera persona del plural no deja lugar a dudas sobre el antecedente, pero en el segundo, afecta al texto desde el punto de vista semántico: la coma convierte en antecedente del *que* relativo a *ilusiones*, con lo que en la canción el sujeto lírico llevaría en su corazón *ilusiones* y no *decepciones*; así se distancia —por deficiencias en el uso del sistema de puntuación— la intención de la obra de la intención del autor. Sobre el uso de la coma antes de relativo, María Moliner es precisa: «es obligatorio el uso de coma delante de un “que” de la misma clase [pronombre relativo], cuando está separado de su antecedente; particularmente, cuando puede haber duda de que lo sea el nombre que está inmediatamente antes de él» (s/f: 14); como en el ejemplo que nos ocupa sucede lo contrario de lo mencionado por la autora, es evidente que sobra la coma. Más adelante, Moliner subraya la tesis expuesta con anterioridad: «es obligatorio el uso de coma en todos los casos en que es preciso hacer notar que una oración o un complemento se relaciona, no con la palabra que le precede inmediatamente, sino con otra más lejana».

A continuación, en un fragmento del mismo tema, una vez más el transcriptor sigue la línea melódica del intérprete:

[EJEMPLO 3] Yo quiero verla para besarla

como esos besos que tú a la flor(,)
das cuando quieres la miel robarle
para embriagarte cual yo de amor. [1: 66]

El intérprete realiza una pausa notable que marca el compilador con el uso de la coma, aunque la construcción presenta transposición del complemento indirecto a la flor; según Manuel Seco, «en las anteposiciones cortas no es necesaria la coma» (1956: 371); además, esa coma retarda la tarea interpretativa del lector: separa el verbo del complemento indirecto; todas las autoridades coinciden en que no debe colocarse coma entre el sujeto y el verbo; María Moliner va más allá cuando señala: «no se pone coma entre el verbo y cualquier otro elemento de la oración (sujeto, complemento) directamente unido a él, aunque en lenguaje hablado se haga una pausa» (s/f:13).

La versificación, en la siguiente estrofa, es desafortunada. La novísima trova, según afirma Alexis Castañeda en el «Preludio» del cancionero Otros alzan las cabezas, «tiene [...] un rasgo aglutinador que la distingue: su incursión por cauces contiguos al movimiento poético» (2002: 9), y aunque se refiere a la trova santaclareña, su aserto se aplica a la producción del resto de la Isla. Lo que interesa es que estos textos presentan complejidades sintácticas, léxicas, morfológicas, métricas... muy difíciles de sortear para compiladores y editores, y más para lectores, si los primeros no allanan el camino de la comunicación entre estos textos poéticos y su lector potencial. Por todo ello, aplicar un criterio fonológico de puntuación para textos de canciones puede resultar caótico, tal como lo ilustra el ejemplo siguiente.

[EJEMPLO 4] Solo salen(,)
de mí canciones(,)
antes que la mentira,
de mis ojos canciones vivas
salen y luego expiran. [4: 13]

Como puede apreciarse, se plaga de comas el período y se retarda la tarea interpretativa; aunque la sintaxis es hiperbática, en este caso, los sintagmas cortos permiten al transcriptor acogerse al consejo de María Moliner: «en general, es de recomendar que, antes de sembrar

de comas un período, se pruebe a leerlo sin alguna de las que primero se le ha ocurrido poner al escritor» (s/f: 13), sobre todo si no se justifican gramaticalmente.

[EJEMPLO 5] Va a ser incierta(.) la suerte,
va a ser ingrata[,]
porque en la guerra muere quien mata.^[4: 66]

En el ejemplo 6 se separa el sujeto del predicado, el hipérbaton del primer verso —recurso característico de la poesía— no justifica la coma, pues, se trata de un período muy corto; la coma que no se coloca —por no haber pausa en el fonograma— en el segundo verso, en cambio, la coma indica el sujeto elidido y, además, se recomienda su empleo «delante de proposiciones lógicas y explicativas» (RAE: 1999: 36).

[EJEMPLO 6] Pon, pon(.)
la manita en el pilón.^[10: 28]

Aserrín, aserrán,
los maderos de San Juan,
los de arriba asierran bien,
los de abajo(.) asierran mal.^[10: 31]

Por marcar la pausa del intérprete se separa, en el primer fragmento de los versos anteriores, el verbo del complemento directo; en el segundo, se puntúa mal: la coma del cuarto verso separa al sujeto del verbo.

[EJEMPLO 7] En el tronco de un árbol, una niña(.)
grabó su nombre henchida de placer,
y el árbol conmovido allá en su seno(.)
a la niña una flor dejó caer.^[1: 22]

En la estrofa anterior, la primera coma del primer verso es aceptable, aunque ya se ha visto que en anteposiciones cortas no es necesaria, pero la segunda es errada: separa el sujeto del predicado. Ambas comas marcan pausas del intérprete. La coma del tercer verso también separa al sujeto del predicado. La coma del segundo verso está bien colocada: indica que las oraciones delimitadas por la conjunción copulativa y tienen sujetos

diferentes: «Dos oraciones coordinadas con *y* o *ni* se separan por coma si tienen distintos sujetos», según apunta Manuel Seco (1956: 370).

La estrofa que sigue corresponde al mismo tema versionado en otro libro.

[EJEMPLO 8] En el tronco de un árbol una niña²⁰
 grabó su nombre henchida de placer,
 y el árbol conmovido allá en su seno(,
 a la niña una flor dejó caer.^[7: 17]

Sin dudas, mejor puntuada esta estrofa, aunque no deja de presentar problemas: la notable pausa del intérprete entre los versos tercero y cuarto provoca la coma errada que separa el sujeto del verbo provocando mayor dificultad en la decodificación de una sintaxis donde —por tratarse de un texto poético—, predomina el hipérbaton. En este caso, aunque podría pensarse que se trata de un caso de puntuación laxa,²¹ en la estrofa anterior de esa canción un sintagma similar aparece puntuado antes y después.

[EJEMPLO 9] Nunca imaginé que así pagaras(,
 el tierno idilio que soñó mi alma[.]
 De aquel inmenso amor no quedó nada.
 Mucho lo siento, lo mataste tú.^[6:21]

²⁰ Aunque es criterio generalizado que se coloque coma «cuando se invierte el orden regular de las partes de un enunciado, anteponiendo elementos que suelen ir pospuestos» (RAE, 1999: 35); se ha procedido de manera flexible en tal sentido (a la hora de considerar el fenómeno como error): por un lado, teniendo en cuenta la alta presencia de fenómenos de puntuación encontrados en la muestra sobre los que no cabe duda sobre su naturaleza errada, y de otro, considerando que la misma autoridad agrega a lo anterior: «No es fácil establecer con exactitud los casos en que esta anteposición exige el uso de la coma». Sin embargo, en anteposiciones cortas se considera innecesario el uso de coma —al menos en estructuras versales como las que son objeto de análisis en este estudio debido a la estructura hiperbática predominante en esta tipología textual —cuando esta genera anfibología o retarda la interpretación; tal efecto, si bien puede resultar deseable en la poesía escrita, no es apropiado para el texto de canción, sobre todo cuando en su expresión acústica no es advertible tal intención.

²¹ Miguel Ángel de la Fuente (2004: s/p): denomina puntuación laxa a la ausencia de la primera coma, específicamente en complementos circunstanciales intercalados.

El fragmento anterior ilustra la separación injustificada del verbo de su complemento directo (primer verso), lo que se agrava por el olvido del punto y seguido al final del segundo verso con lo que se dificulta la interpretación: obliga al receptor a releer la estrofa para determinar a qué oración pertenece el segundo verso.

[EJEMPLO 10] Componte[,] niña[,] componte,
 que ahí viene tu marinero(,)
 con ese bonito traje
 que parece un carnicero.
 Anoche yo te vi(,)
 bailando el tulipán,
 moviendo la cinturita
 paranpampan – pan – pan.^[9: 132]

En el ejemplo anterior no se puntúa el vocativo, acaso por articularse con pausas muy breves el sintagma; en cambio, ante una pausa más larga se coloca coma al final del segundo verso para separar, injustificadamente, al sustantivo de su complemento preposicional. Más adelante, en el quinto verso, sucede algo grave: quedan separados por una coma los dos elementos de la frase verbal *vi bailando*. Ello prueba, de un lado, el peso del criterio prosódico en la puntuación de los textos de canciones y, de otro, las consecuencias nada deseables que trae consigo y el despropósito que resultaría de incurrir en ello de modo deliberado, porque, ciertamente, el intérprete hace una pausa notable entre el verbo auxiliar y el gerundio que completa la perífrasis verbal.

La coma del verso que le sigue es correcta —aunque quizás la haya colocado allí la circunstancia de la pausa del intérprete—: separa sintagmas sintácticamente equivalentes y representa la elisión del verbo auxiliar. Es necesario referir, entonces, el aserto de María Moliner: «ni todas las pausas con que se modula el lenguaje hablado se transcriben en el escrito, ni todas las pausas que se representan con comas, obedeciendo a las reglas del uso de este signo, se hacen siempre en el lenguaje hablado» (s/f: 13), hasta el presente hemos visto la inversión total de lo dicho por la Moliner: se ha tratado de representar en el

lenguaje escrito las pausas del hablado —o *cantado*—, abusando del uso de la coma, y se ha obviado emplearla allí donde corresponde según las reglas de uso de este signo.

2.2.2 *Omisión de coma en vocativo*

El vocativo constituye una figura de amplia presencia en textos poéticos, también ha sido de las más problemáticas durante la prospección: los fenómenos de puntuación relacionados con esta figura representan el 11,92 % del total de errores de la muestra, cifra que lo convierte en el tercer fenómeno de mayor incidencia, superado solo por los fenómenos: «Ausencia de signo donde debe ir coma» y «Coma injustificada gramaticalmente» (claves 2 y 6, respectivamente). Este alto porcentaje revela el peso del criterio acústico-fonológico en su puntuación errada, lo cual se ve agravado por el hecho de que, en muchas ocasiones, el uso normado de la coma en el vocativo no coincide con una pausa en el fonograma, tal como sucede en la estrofa siguiente:

[EJEMPLO 11] Marieta[,] por un trabajo(,)
me cobraste cuatro reales.
Mi vida[,] eres muy carera,
yo puse los materiales.^[7: 53]

El uso injustificado de la coma al final del primer verso y la ausencia de coma después de los vocativos demuestra cómo el transcriptor sigue la línea melódica para puntuar, al extremo de errar tres veces en apenas cuatro versos.

[EJEMPLO 12] Abre la puerta[,] querida,
que vengo herido en el alma,^[9: 101]

En los versos anteriores, el intérprete no realiza pausa antes del vocativo, y sí después; por eso aparece la segunda coma. Sin embargo, el texto se distancia semánticamente del fonograma: el vocativo deviene adjetivo, y el sujeto lírico manda que se le abra *la puerta querida*.

[EJEMPLO 13] Yo vivo enamorado[,]
Clarabella de mi vida[,]
prenda adorada

que jamás olvidaré.^[1: 61]

Obsérvese en el fragmento anterior el ruido semántico que genera no puntuar el vocativo: el sujeto lírico afirma que está enamorado, el texto no deja claro si de su propia vida o de Clarabella. En el caso del vocativo, la puntuación desacertada siempre repercute en la significación del texto, este constituye uno de los usos de la coma de naturaleza eminentemente pragmática.

[EJEMPLO 14] Este es un barrio de adoquines, nena[,]
aquí los negros rayan un tambor[,]
los caracoles te hablarán,
la hierba es una ciencia[;]
la rumba[,] baile de salón
y en esa esquina universal
se hace el cigarro y el amor.^[5: 22]

La estrofa precedente está puntuada según criterio fonológico; sin embargo, las pausas del intérprete no coinciden con las comas en el texto, ello revela que, muchas veces, el compilador no solo marca las pausas del intérprete, sino que también coloca comas allí donde considera que el lector debe respirar. De ahí la coma antes del vocativo cuando la segunda no aparece, la del tercer verso entre oraciones yuxtapuestas, y el punto y aparte que cierra la estrofa.

A continuación no se puntúa antes del vocativo, en consonancia con la ausencia de pausa; sin embargo, el verbo queda entre comas por existir pausas antes y después; en este caso coinciden las pausas con las comas gramaticales.

[EJEMPLO 15] Salta[,] Perico, salta,
salta por la ventana.^[10: 42]

En los versos siguientes, la ausencia de comas antes del vocativo del segundo verso, y después del vocativo del tercero revela el carácter deliberado del criterio de puntuación acústico-prosódico advertible.

[EJEMPLO 16] Adelante, adelante,
adelante[,] heroica guerrilla,

guerrillero[,] adelante marchad,^[8: 15]

Otro tanto sucede en el fragmento que sigue: las pausas apenas perceptibles antes y después del vocativo determinan la ausencia/presencia de comas. Dado el carácter semántico de la puntuación en el vocativo, este tiene un carácter semántico, por lo que la ausencia de coma, unida a la previa adecuación del lector para salvar licencias típicas de los textos de canciones, tales como el asíndeton, la concordancia poco rigurosa, la elisión de preposiciones, etcétera, que obedecen a necesidades métricas y de la rima asociadas al ritmo, acentúan la dificultad para interpretar correctamente el texto.

[EJEMPLO 17] Si quieres conocer[,] mujer perjura[,]
los tormentos que tu infamia me causó,^[6: 6]

En la misma página del libro al que corresponde el ejemplo anterior, aparecen los siguientes versos pertenecientes a otra canción:

[EJEMPLO 18] a) Ya puedes despertar[,] Rosalba,
ya puedes despertar, sol divino.
.....
b) Entrégame, mujer, la llave,
la llave de tu corazón.^[6:6]

En el ejemplo 18 (a) falta la coma antes del vocativo; en el (b), en cambio, sí aparece la coma: la segunda pausa es más marcada que la primera. Lo interesante es que en la misma estrofa se procede de manera diferente ante iguales figuras gramaticales, lo cual prueba que el criterio de puntuación de los textos es fonológico y no semántico-pragmático como podría esperarse. Obsérvese, en los dos últimos versos citados, el modo impecable como se puntúa el vocativo; en este caso, el tempo reposado con que se entona el verso deja entrever las pausas que marca el transcriptor, de ahí el acertado tratamiento gramatical que recibe.

2.2.3 *Omisión de comas entre oraciones yuxtapuestas*

La ausencia de comas entre oraciones yuxtapuestas, asociada al elemento prosódico en el criterio de puntuación, constituye una de las principales causas del alto índice que presenta el fenómeno «Ausencia de signo donde debe ir coma» en la muestra. Este fenómeno genera

dificultad para delimitar los sintagmas de una misma oración con las oraciones yuxtapuestas, lo cual se ve agravado por la sintaxis compleja de la poesía y la tendencia, en la muestra analizada, a usar comas donde debiera colocarse, para mayor claridad del enunciado, punto y coma. Tal como recomienda la RAE, el punto y coma «se utiliza para separar proposiciones yuxtapuestas, especialmente cuando en estas se ha empleado la coma» (1999: 38).

En el ejemplo siguiente, por no existir hipérbaton, el uso de coma al final del primer verso es errado. Además, debido al uso desacertado de los signos de puntuación es difícil determinar a qué proposición pertenece cada sintagma. Ello valida el criterio de José Polo: «el abuso de la puntuación fonética puede “distraer”, en el lector, la lógica unión semántica entre elementos de dependencia o interdependencia» (1974: 3.3.7).

[EJEMPLO 19] Fui la ilusión de tu vida(,
un día lejano ya,[:]
hoy represento el pasado,
no me puedo conformar.^[1: 19]

Algo similar sucede en el ejemplo siguiente, donde la ausencia de comas hace imposible determinar a qué proposición pertenece cada sintagma y, lo que es peor, dónde comienza y termina cada una. La canción, ya se ha dicho, incluye licencias poéticas muy difíciles de salvar sin una puntuación *consciente* —usando la adjetivación empleada por José Antonio Millán en el título de su tratado de 2005.

[EJEMPLO 20] Algo de ángel tiene[,]
como un velero
está buscando el rumbo su sendero[,]
yo guardo la deriva en el recuerdo.^[6:41]

Además de marcar las pausas del intérprete, el compilador, poco avezado, coloca comas respiratorias en períodos más o menos extensos, tal como se muestra a continuación.

[EJEMPLO 21] La trova nació una noche
en que las estrellas cantaban
bajo una luna cual broche
de oro prendido en el cielo(,)

coqueteándole a un lucero
que anunció la madrugada.^[2: 11]

La coma injustificada gramaticalmente quiere dar un respiro al lector y, de paso, cambia el sentido de los versos o al menos retarda su decodificación: el texto dice que la luna coquetea con un lucero, la coma injustificada gramaticalmente funciona como elemento catafórico: indica yuxtaposición, marca el inicio de una nueva oración y nos hace buscar hacia los versos finales de la estrofa el objeto con quien coquetea el lucero, terminada la lectura de la estrofa sin encontrar respuestas el lector debe releer los versos para determinar el elemento al que afecta el sintagma *coqueteándole...*

En el ejemplo siguiente, la pausa poco marcada en la interpretación del fonograma provoca la ausencia de coma al final del segundo verso, lo cual deja sin delimitación dos períodos relativamente extensos.

[EJEMPLO 22] Un día estuvo en mi cuarto
un oscuro grillito[,]
la noche era fría y el pobre grillito
cantaba muy alto su triste canción.^[3: 17]

En el ejemplo 23 las pausas son muy breves; esto, asociado a la tendencia a una puntuación suelta —no sostenida a lo largo del libro *Otros alzan las cabezas* del cual se toma el ejemplo— determina la ausencia de las comas.

[EJEMPLO 23] Pero aun así no te mueras en el frío[,]
no te vayas a morir cruzando el mar[,]
muérete aquí soñando conmigo^[4: 66]

En el ejemplo 24 la pausa, entre la oración del primer verso y la del segundo es casi imperceptible, al igual que la del verso siguiente introducida por la conjunción adversativa *pero*. Debido a la sencillez del texto no resulta compleja su decodificación; sin embargo, la ausencia de comas entre oraciones yuxtapuestas constituye un error evidente y nada deseable: esta situación gramatical constituye una de las pocas excepciones —junto a las enumeraciones— donde coincide de modo invariable el uso normado de la coma con algún nivel de pausa en la articulación del texto.

[EJEMPLO 24] ya mi niño se durmió[,]
yo no sé si soñará[,]
pero sé que un querubín
su cunita velará.^[9: 71]

La pausa es breve en el siguiente ejemplo, por eso no se coloca el signo entre las oraciones yuxtapuestas:

[EJEMPLO 25] Bebo de un laberinto musical
cables, antenas,
cosas que no terminan[;]²²
busco sentido a cada cosa.^[5: 24]

2.2.4 Omisión de coma entre elementos de una serie

La preocupación de los compiladores por marcar las pausas del intérprete les hace desatender una de las reglas más conocidas y respetadas de la puntuación: el uso de la coma entre elementos de una serie. Todas las autoridades reconocen como obligatorio el empleo de la coma entre elementos análogos; basten dos ejemplos: la *Ortografía de la Lengua Española* en el primer párrafo referido a los usos de la coma plantea: «se emplea para separar los miembros de una enumeración» (1999: 34). También el *Diccionario panhispánico de dudas* refiere: «para separar o aislar elementos u oraciones dentro de un mismo enunciado» (2005: consulta digital). A pesar de todo ello, el fenómeno se extiende por la muestra de modo vasto y preocupante:

[EJEMPLO 26] Hay olor a maravilla[,]
a milagro, a cataclismo^[2: 21]

En el fragmento siguiente, la enumeración constituye una oración intercalada dentro del período encabezado por el segundo verso y completado por el quinto. No se colocan comas ni entre algunos elementos de la serie ni entre las oraciones yuxtapuestas, en un criterio que mezcla la colocación de comas para marcar pausas del intérprete y para señalar pausas respiratorias dirigidas al receptor.

²² Proponemos punto y coma porque la coma fue usada anteriormente para delimitar los elementos de la serie.

[EJEMPLO 27] Hay buenos corazones y de guerra[,]
la fauna no cambió con los años[,]
están los ávidos de bar, el viejo cuervo[,]
el don juan,²³ un millonario[,]
y todo sigue en su lugar^[5: 23]

El ejemplo 28 muestra algunos de los trastornos que causa la puntuación fonológica en los textos de canciones. En el tercer verso, apenas se produce pausa, la ausencia de coma podría estar motivada porque el sintagma *lírico rumor* no se incluye en la serie general, sino que constituye un apéndice del tercer elemento de dicha serie. Quizás la incertidumbre del compilador-transcriptor se produzca por no utilizar el punto y coma para separar los elementos de la serie, así podría emplear la coma cuando algún elemento de la serie tenga atributos, complemento, etcétera, sin correr el riesgo de que se confunda el nivel o alcance de cada elemento. La ausencia de coma en el cuarto verso afecta la semántica del texto: restringe el alcance del símil al cuarto verso, la presencia de la coma indicaría que el símil se produce con todos los elementos de la serie, lo cual constituye, de manera clara, la intención del autor (incluso, podrían usarse a tal efecto los dos puntos).

[EJEMPLO 28] Como el arrullo de palmas en la llanura,
como el trinar de sinsonte en la espesura,
como el río apacible[,] el lírico rumor,
como el sol de mi cielo[,] así es mi amor.^[8: 29]

En los versos siguientes, la ausencia de comas retarda la interpretación y dificulta la identificación de los elementos de la serie: la primera coma debe separar miembros equivalentes; el punto y coma en el tercer verso indicaría que existe relación de yuxtaposición con respecto al elemento anterior y que no se trata de un miembro más de la enumeración, y, en el caso del otro punto y coma, indicaría que le sucede una oración yuxtapuesta y no un complemento de la anterior como podría creerse por estar encabezada por el adverbio *como*.

[EJEMPLO 29] Juntó palabras y melodías

²³ *Sic.* Debe decir: donjuán.

para decir su amor[,]
sus alegrías y tristezas[;]
su trova fue cálido aliento en mil descargas[;]
como sus cuerdas su canto estiró.^[2: 11]

En fragmento que sigue no se coloca coma entre ningún miembro de la serie, ello genera anfibología con respecto al último sintagma de la estrofa: no es posible determinar si este constituye un elemento más de la serie o si se trata de un vocativo.

[EJEMPLO 30] Anillito de mi dedo[,]
Pulserita de mi mano[,]
cadenita de mi cuello[,]
¡ay![,] polizón de mis cadenas.^[9: 77]

Los fragmentos que se presentan a continuación han sido seleccionados sobre la base de una coincidencia entre la ausencia de pausa en el fonograma y la ausencia injustificada del signo de puntuación correspondiente; sin embargo, no es posible asegurar con total certeza que la ausencia de la coma se deba al criterio de puntuación prosódico asumido: su ausencia también podría deberse a descuido de los compiladores. (De cualquier manera, el componente acústico-melódico en la entonación de la canción, presente durante el proceso de transcripción, tiene un peso determinante en el alto índice de fenómenos de puntuación detectados en la muestra.)

[EJEMPLO 31] volviendo a tu ciudad[,]
tus libros y tus pasos^[6:40]
.....
Tan pura y melodiosa[,]
tan bella y armoniosa
que no tuvo rival.^[8: 21]

Después de este recorrido se puede afirmar que en la puntuación de los textos de canciones que conforman la muestra tiene gran peso el criterio fonológico, a lo que se debe agregar que buena parte de los errores de puntuación detectados obedecen a la intención de usar los signos de puntuación —sobre todo la coma— para marcar las pausas del intérprete.

Por otra parte, más allá de la influencia del componente acústico-melódico en los errores de puntuación, es evidente la inconsistencia de los especialistas ante el reto que representa la versificación, así como la falta de dominio de las estructuras estróficas de la lengua española. Además, puede arribarse a la conclusión parcial de que el criterio de puntuación de los textos no fue prosódico ni semántico, y se empleó uno u otro de manera asistemática —como se verá en el epígrafe siguiente—, con lo que se faltó a un principio fundamental de todo proceso editorial: la homogeneidad en el tratamiento lingüístico de los textos.

2.3 Fenómenos relacionados con la falta de homogeneidad en la puntuación y la presentación de los textos

Una de las características de la muestra analizada es la falta de homogeneidad. La puntuación de los textos alterna entre los criterios fonológico y semántico, en una mezcla arbitraria donde no es posible determinar el dominio de uno u otro, a veces en un mismo texto.

En la siguiente estrofa no aparece la coma al final del primer verso como corresponde entre oraciones yuxtapuestas; sin embargo, la segunda estrofa se compone de los mismos versos y entonces aparecen bien puntuados.

- [EJEMPLO 32]
- a) Eso no está muerto
no me lo mataron
ni con la distancia
ni con el vil soldado.

 - b) Eso no está muerto,
no me lo mataron
ni con la distancia
ni con el vil soldado.^[8: 53]

En los versos que siguen, el paralelismo sintáctico es total, no deja lugar a dudas sobre la necesidad de puntuar de manera similar ambas parejas de versos:

- [EJEMPLO 33] Si subo por la grande,
me da calambre.

Si subo por la chiquita[,]
me da salsita.^[9: 95]

Otro tanto sucede en el ejemplo 34: la ausencia de coma, además, modifica el sentido de la estrofa al no crear las condiciones para la ruptura de sistema, recurso que busca el autor de los versos:

[EJEMPLO 34] Y si acaso sale hembra[,]
que sea de Santa Clara,
y si acaso sale macho,
que sea chulo como yo.^[9: 100]

En el ejemplo 35, más allá de la desacertada versificación de la canción, los realizadores del cancionero olvidan puntuar el vocativo de la primera estrofa (aquí el primer fragmento) cuando demuestran en la cuarta estrofa que saben identificar y puntuar correctamente un vocativo; sin embargo, la ausencia de pausa en el primer vocativo y las marcadas pausas del intérprete en el segundo evidencian que la homogeneidad en el tratamiento puntuario de los textos también se ve afectada por el componente acústico de la grabación.

[EJEMPLO 35] Eres [,]*mi bien*[,]
lo que me tiene extasiado
.....
Desmiento a Dios
porque al tenerte yo en vida,
no necesito ir al cielo tisú,
si, *alma mía*,
la gloria eres tú.^[7: 61]

En el ejemplo siguiente, se aprecia no solo inconsistencia en la puntuación; sino también —teniendo en cuenta la cantidad de vocativos que no se puntúan—, evidente falta de dominio del tratamiento puntuario que debe recibir el vocativo. La transcripción fijada en el cancionero está compuesta por doce versos, los cuatro primeros se repiten al final; los últimos (a la derecha) se distinguen por la presencia de la coma posterior del segundo

vocativo. La única explicación para tales fenómenos es una transcripción descuidada seguida de ineficientes procesos de corrección.

- [EJEMPLO 36] a) Duérmete[,] mi niño,
duérmete[,] mi amor[,]
duérmete[,] pedazo
de mi corazón.
- b) Duérmete[,] mi niño,
duérmete[,] mi amor,
duérmete[,] pedazo
de mi corazón.^[9:64]

En el mismo libro se encuentran versos como los que a continuación se presentan:

- [EJEMPLO 37] a) ¡A dormir!
a dormir.
- b) ¡A dormir, a dormir!^[9: 72]

Esta proposición imperativa presenta varios problemas: colocación errada del signo de exclamación de cierre y ausencia de coma entre elementos análogos; sin embargo, cuatro versos después aparece como un solo verso: el signo de exclamación de cierre colocado después del segundo sintagma y con la coma entre ambos miembros:

El ejemplo anterior reafirma el desentendimiento de compiladores y editores acerca del uso de los signos de puntuación y la versificación de las canciones. Resulta complejo transcribir canciones formalmente cercanas a la poesía escrita: partir los versos, seleccionar el tipo estrófico más adecuado es tarea del poeta, y entraña dificultades, para legos, únicamente sorteables desde el dominio de la métrica española.

A continuación presentamos varios ejemplos de problemas con la versificación y estructuración de canciones. De manera general en la muestra, el criterio empírico parece haber dominado la estructuración y distribución de los versos, por ello puede considerarse toda irregularidad en tal sentido un fenómeno de falta de homogeneidad y constituir objeto de análisis en el presente epígrafe.

[EJEMPLO 38] Marieta[,] por un trabajo(,)
me cobraste cuatro reales.
Mi vida[,] eres muy carera,
yo puse los materiales.²⁴

Marieta a mí me pidió
tres pesos con disimulo
y dijo que me pagaba
con el tiempo y sin apuro.^[7: 53]

En el ejemplo 38 la coma errada de la primera estrofa marca una pausa del intérprete y, a la vez, determina el que no se coloque la coma de los vocativos; en cambio, la estrofa que le sigue se presenta sin comas para todo el período —no se puede decir que lleve alguna—; sin embargo, una comparación entre ambas revela inconsistencia en los criterios de puntuación: la primera estrofa está conformada por sintagmas cortos y su estructura sintáctica es casi lineal, de ahí el uso errado de la coma en el primer verso. Si los transcriptores hubieran sido consecuentes, habrían colocado comas al final de cada verso para marcar las pausas del intérprete, u omitirían la coma del primer verso. Por otro lado, difícilmente podría decodificarse el texto en el sentido previsto por el autor, sería, esta canción puntuada según criterio prosódico, otra canción.

La parejas de versos del ejemplo 39 pertenecen a la primera y quinta estrofas de la misma canción; no se explica que en la estrofa del ejemplo 40, perteneciente al mismo libro y ubicada apenas cuatro páginas más adelante, no sobre ni falte una coma y se puntúe de manera correcta el vocativo:

[EJEMPLO 39] [¿]No recuerdas[,] gentil bayamesa[,]
que tú fuiste mi sol refulgente
.....
Recordando las glorias pasadas
disipemos[,] mi bien[,] la tristeza^[1: 13]

²⁴ Esta estrofa se analiza en el apartado 2.2.2.

[EJEMPLO 40] Ay, Aurora, me has echado al abandono,
yo que tanto y que tanto te he querido;
con tu negra traición me has engañado,
en el fondo del alma me has herido.^[1: 17]

A continuación se presentan otros ejemplos de inconsistencia ante la puntuación del vocativo:

[EJEMPLO 41] Vamos, mariposa guía[,]
viste tu mejor color.^[2: 13]

Dos páginas más adelante se encuentran los versos que siguen.

[EJEMPLO 42] Claudia, estrella fugaz
de las noches más frías.
.....
Claudia, tus ojos abrieron
los míos al sol.^[2: 15]

Como puede observarse, los vocativos del ejemplo 42 están correctamente puntuados; sin embargo, el del ejemplo 41 (*mariposita guía*) no lo está; ello ocurre en el mismo libro.

[EJEMPLO 43] a) Soy muy tuyo
y tú, mi amor, lo has comprendido
al ver así, así rendido
a tus caprichos, mi orgullo.^[7: 62]

b) Soy muy tuyo
y tú mi amor, lo has comprendido
al ver así, así rendido
a tus caprichos mi orgullo.

Los versos anteriores conforman la tercera y quinta estrofas de la misma canción, como puede apreciarse primero se puntúa correctamente el vocativo; luego, no solo se prescinde de la primera coma del vocativo, sino también de la coma del último verso, la cual, si bien

es opcional, debió seguir igual criterio en las dos estrofas, cuestión que debe cuidar particularmente el editor.

Podría pensarse que el problema se presentan con los vocativos en medio del período, pero existen versos donde se puntúan de manera correcta e incluso casos como los de la segunda estrofa del ejemplo 44, donde se delimita la pequeña incidental formada por el adjetivo *feliz*.

[EJEMPLO 44] Mira, Chepín, en ese danzón...
Es tu violín tocando el danzón.
Que suene fuerte la banda,
que mi guitarra se agranda
al escuchar, feliz, tu danzón.^[2: 19]

En el ejemplo 45 la falta de homogeneidad y cuidado es evidente: se obvia el signo que debe delimitar dos períodos yuxtapuestos con un paralelismo sintáctico total y rima consonante; asimismo, en el primer verso, se puntúa la incidental (*luz de hombres*) antes y después, y cuando se repite en el tercer verso, compuesto por las mismas palabras, solo se coloca la coma antes; en este caso no influye la línea melódica del intérprete, la cual descende, toda vez que se trata del penúltimo verso de la canción, donde la pausa es aún más notoria:

[EJEMPLO 45] Con esa luz, luz de hombres,
no vienen cercas ni dueños[;]
con esa luz, luz de hombres[,]
se harán verdad tantos sueños...^[2: 21]

A continuación puede verse un intento de puntuación cero o suelta. Aunque en las primeras canciones del libro²⁵ —con muchas dificultades— se puntúan los textos, más adelante se pretende dejar de hacerlo:

[EJEMPLO 46] Sabe que el balde se llenó[,]
gravita mieles el zunzún[;]

²⁵ Este cancionero recopila textos pertenecientes a la novísima trova santaclareña, todos formalmente similares; por eso no se justifica un tratamiento puntuario diferente para unos u otros textos.

sabe que el cielo al caer[,]
abrió las nubes alas a sus flores
y así dejó toda su herencia en él.

Voy a limpiar el patio esta mañana[,]
la infancia sí que se me va arrugando[;]
voy a plantar al centro una bandera[,]
él siempre estuvo antes de mi primera muela,
fue escondrijo de novia que se espera.^[4: 14]

En las estrofas anteriores el criterio se basó en colocar sólo el punto y aparte al final de cada estrofa, y dejar al receptor la libertad de leer e interpretar el texto según sus preferencias; pero no son consistentes en dicho criterio: aparece una coma que separa oraciones yuxtapuestas al final del penúltimo verso de la segunda estrofa; no más necesaria que las cuatro comas y los dos punto y comas no colocados.

Obsérvese el tratamiento puntuario que reciben las onomatopeyas en el siguiente ejemplo:

[EJEMPLO 47] que parece Vinagrito
un gatico de papel,
miau, miau, miau...[,]
con cascabel.
Miau, miau, miau, miau,
con cascabel.^[3: 9]

Los versos anteriores se repiten dos veces, en ambas ocasiones la primera onomatopeya aparece con inicial mayúscula toda vez que la precede un punto y seguido, a continuación se presentan el resto de las versiones donde se manifiestan otras inconsistencias.

[EJEMPLO 48] a) Miau, miau, miau, miau...[,]
con cascabel.
Miau, miau, miau(.)...
con cascabel.

-
- b) Miau, miau, miau, miau...[,]
 con cascabel.
 Miau, miau, miau, miau...[,]
 con cascabel.^[3: 10]

Como puede apreciarse, los versos no aparecen igual ni siquiera una vez; en este texto la serie de onomatopeyas funcionan en conjunto como una oración incidental, por lo que deben ir entre comas. Los puntos suspensivos pueden usarse junto a otros signos de puntuación «como la coma, el punto y coma» (RAE, 1999: 40); más adelante se agrega: «tanto la coma, el punto y coma [...] se escribirán inmediatamente sin un espacio que los separe de los puntos suspensivos» (: 41); en el segundo fragmento aparece una coma antes de los puntos, de cualquier manera algo es evidente: el descuido de los realizadores en la homogeneización de los textos. El ejemplo siguiente, del mismo libro, muestra un tratamiento diferente para las onomatopeyas.

[EJEMPLO 49] Cua cua cua cua cua
 cua cua cua cua.

 Cua cua cua cua
 Cua cua cua cua cua
 Cua cua cua cua.

 Cua cua cua cua[.]^[3: 13]

La serie se repite en tres ocasiones, en el ejemplo 49 se reproducen por ese orden; la segunda está integrada por tres versos: el primero y tercero de cuatro onomatopeyas, el del medio de cinco, cada verso comienza con altas a diferencia de la primera serie; la tercera, está compuesta por un solo verso con cuatro repeticiones; en todos los casos se optó por no colocar comas entre los elementos de la serie.

Una comparación entre las estrofas que se presentan a continuación demuestra que no se trata tanto de incompetencia ligüística de los editores, como de falta de rigor en el trabajo

editorial. La primera estrofa tiene una puntuación descuidada: ausencia de signos entre oraciones yuxtapuestas, lo que oscurece semánticamente el texto; la segunda, en cambio, presenta una puntuación rigurosa, acertada; lo curioso es que lo que debiera tener carácter excepcional —específicamente los problemas de la primera estrofa—, se encuentra establecido como regla, y viceversa.

[EJEMPLO 50] Bebo de un laberinto musical
cables, antenas, cosas que no terminan[;]
busco sentido a cada cosa.
me da igual
si se derrumba el cielo[,]
yo tengo vida

Ella le pega al hijo,
la yagruma cayó,
otra se quita el vestido,
yo veo como ve dios.
Sigo sintiendo cosas debajo del ombligo,
todo cabe en la boca
de mi guitarra y digo.^[5: 24]

Otro modo en que se manifiesta la falta de homogeneidad es en la estructuración de los textos; en ocasiones aparecen canciones estructuradas en estrofas, otras veces no, esto sucede en el mismo cancionero, con temas formalmente similares, a veces temas de un mismo intérprete. El siguiente ejemplo participa de las dos aristas ya analizadas de la falta de homogeneidad: la puntuación y la estructuración de los textos.

[EJEMPLO 51] No, no, no, no,
María Cristina, que no, que no.
.....
No, no, no[,]
María Cristina, que no, que no.

.....
No, no, no, María Cristina,
que no, que no,
que no, que no.^[7: 43-44]

Estos versos aparecen tres veces en la transcripción que nos propone el cancionero, en ninguna de las tres ocasiones se presentan igual: la primera tiene cuatro *no* antes del vocativo, mientras los otros dos fragmentos tienen solo tres; la segunda ocasión en que aparecen no se coloca la coma antes del vocativo; la tercera, aunque se puntúa bien el vocativo, se cambia la estructuración de los versos, sin que pueda alegarse siquiera limitación de espacio, la canción ocupa dos páginas y la segunda solo hasta la mitad.

El ejemplo 52 revela que el componente acústico del fonograma afecta no solo los criterios de puntuación, sino también los de versificación y estructuración de las canciones. La primera impresión que dan estos versos es la de ausencia de puntuación; sin embargo, al cotejar el fonograma con la versión literaria se evidencia que el criterio de versificación está determinado por la intención de hacer coincidir las pausas del intérprete con la pausa de final de verso; al parecer, por esta razón no se puntúa el texto. Aunque la propuesta resulta interesante, no deja de ser problemática: por un lado, se pierde o distorsiona la intención del autor; por otro, al tratarse de un caso aislado —existen otras canciones en este libro que aparecen puntuados de manera poco ortodoxa, de tal modo que no puede decirse que estos procedimientos se articulen bajo un criterio de puntuación definido²⁶— carece de la sistematicidad y rigor necesarios para establecerse como un criterio de puntuación reconocible.

[EJEMPLO 52] Duermo yo
 lego este sueño
 tonto estoy
 tonto el silencio
 viejo el mar

²⁶ En este ejemplo se puntúa un vocativo, en otro ejemplo ya analizado de este libro se coloca una coma entre oraciones yuxtapuestas.

naufrega espanto
sobre el fiel abrazo
de tu voz y el viento
espuma el recaudo
de algún coralito muerto.²⁷

Triste sol
el de aquel cuento
en sus rayos brilló el lamento
mi esperanza y mi espalda, corazón,
cargan el intento.^[4: 23]

A continuación los transcriptores colocan altas al inicio de cada verso; sin embargo, pueden leerse intercalados, sin razón aparente, versos encabezados con bajas. (El uso de altas y bajas no corresponde al terreno de la puntuación sino de la ortografía literal, pero su hallazgo refuerza la certidumbre de la falta de homogeneidad que se comenta.)

[EJEMPLO 53] A mi lado, entre tus cosas, van pasando sospechosas
Etiquetas, jueces, comentarios,
un unicornio que ayer alguien perdió,
Pastando en la nostalgia de que faltas.
.....
Y ya —y al despertar
sin más consuelos, peregrino vuelvo a verme
Que el arrullo de las nubes
frente al cristal.^[7: 232]

En realidad, no es posible hallar la lógica de estos procederes, no se justifican ni visual ni sintáctica ni ligüísticamente, es de manera clara descuido por parte de los compiladores y editores.

²⁷ No señalamos los signos de puntuación que faltan porque nada aportan al presente análisis.

Cuando se repiten los siguientes versos en la segunda estrofa aparece una coma al final del primer verso.

- [EJEMPLO 54] a) Aserrín, aserrán
los maderos de San Juan,^[10: 31]
- b) Aserrín, aserrán,
los maderos de San Juan,

Otro tanto sucede en el ejemplo 55:

- [EJEMPLO 55] a) Andando, andando
la niña va caminando.^[10:33]
- b) Andando, andando,
la virgen la va llevando.

En el ejemplo 56 se aprecian varias inconsistencias: al repetirse los versos aparece punto y seguido al final del primer verso, lo cual provoca que el siguiente comience con mayúscula; además, al final del segundo verso se coloca coma. En una canción compuesta por dos estrofas, donde los versos del ejemplo son los últimos de cada una, es poco probable que un editor atento no advierta la notable diferencia entre una y otra.

- [EJEMPLO 56] a) anda y dile así,
dile que pienso en ella
aunque no piense en mí.^[6: 9]
- b) anda y dile así.
Dile que pienso en ella,
aunque no piense en mí.

Al repetirse los versos que siguen no aparece la coma al final del primero:

- [EJEMPLO 57] a) Pobre del cantor de nuestros días(,
que no arriesgue su cuerda
por no arriesgar su vida.^[8: 68]
- b) Pobre del cantor de nuestros días

que no arriesgue su cuerda

2.4 Comparación de los fenómenos analizados con los hallados en la poesía

Sin ir más allá de la observación de las estadísticas generales de ambas investigaciones y ateniéndonos a ellas, es evidente que la poesía escrita recibe un tratamiento editorial no solo más cuidadoso que los textos de canciones, sino también que el resto de las tipologías textuales analizadas en investigaciones anteriores: narrativa y prosa de no ficción; por ejemplo, en ambos casos el porcentaje de errores por página supera la unidad, en el caso de la poesía es de 0.27 %. Si se comparan los resultados de la poesía con los de los cancioneros, coinciden en que los errores de puntuación son los más frecuentes (37,03% y 84,72%, respectivamente); el resto de la estadística, en cambio, muestra una marcada diferencia entre los textos que llegan a las editoriales como poemarios y los que llegan para conformar cancioneros. El promedio de errores de puntuación en la muestra de poesía fue de 0,10 por página, en la de cancioneros fue de 2,82; para otras tipologías fue de 0,70: tres veces inferior esta, y veintiocho veces la primera con respecto a los cancioneros.

Los ejemplos analizados en 2.2 y 2.3 esclarecen el porqué de la notable diferencia entre la incidencia de errores de puntuación de ambas muestras; en primer lugar, obedece a la alternancia e inconsistencia entre los criterios prosódico-fonológico (de inspiración acústica o melódica) y semántico-pragmático para puntuar los textos de canciones. Por esa razón, durante todo el informe se ha hecho énfasis en distinguir y oponer uno y otro criterio. No constituye objetivo de esta investigación determinar el alcance de la ambivalencia entre uno y otro en la edición de cancioneros, sino demostrar que asumiendo los textos de canciones como textos poéticos se puntuarían exclusivamente según criterios gramaticales, lo que salvaría el problema de la ambivalencia o de que se puntúen estos textos según un criterio más fonológico, con todos los inconvenientes que ello trae consigo.

En la poesía el componente prosódico es esencial, influye en la disposición sintáctica de los elementos oracionales, y aunque muchas veces la creación poética ha sido movida de manera exclusiva por el resorte de la musicalidad de las palabras, la poesía —como advirtió Aristóteles— consiste en nombrar lo que no tiene nombre; en consecuencia, tiene un superobjetivo semántico. Por otra parte, la puntuación gramatical refuerza un ritmo de

lectura determinado, toda vez que indica un modo de articular el texto; la puntuación según criterio gramatical no se opone al valor prosódico del texto poético, más bien lo refuerza.

Comparada con la canción, la poesía no presenta la dificultad de una propuesta acústica que salvar, el poeta desde siempre ha sido identificado con un intermediario que recibe nociones mentales y sensoriales, y devuelve, a través del lenguaje, emociones, afectos, esencias... El texto de canción, en cambio, no es más que el producto de un poeta que ha seleccionado un canal de comunicación diferente; si nace como texto escrito es a través de un proceso de transcripción, donde el transcriptor viene a ser un copista al cual se le agradece el respeto por la significación original del texto.

La poesía nace como texto escrito, su manifestación acústica no estorba que se la puntúe según la gramática, aunque pueda alejarse de la norma con rasgos estilísticos —por lo general, claramente definidos, rigurosos y sostenidos—; lo cual, como se ha podido comprobar, no sucede con los textos de canciones que conforman el presente corpus.

Toda vez que se propone para los textos de canciones un tratamiento editorial similar al que reciben los textos poéticos, si se acepta la influencia determinante del componente acústico de la canción en la elevada incidencia de errores de puntuación presente en los cancioneros, quedaría establecido de modo irrefutable, además, la necesidad de puntuarlos según la gramática. La siguiente tabla presenta los resultados estadísticos de ambas investigaciones.

Tabla 1. Errores de puntuación detectados en las muestras de poesía escrita y de cancioneros

	Poesía escrita	Cancioneros
Total de páginas con texto	402	671
Total de errores	110	—
Errores de puntuación	41	1896
Porcentaje de errores de puntuación por página	0,10	2,82

A continuación se presentan los diecinueve fenómenos de puntuación detectados en la prospección realizada a textos poéticos.

Nº	FENÓMENO	CANTIDAD
01	Ausencia de signo de interrogación (al inicio de período)	1
02	Ausencia de signos de interrogación al inicio y al final del período	1

03	Ausencia de coma entre elementos análogos en una serie	2
04	Ausencia de coma para separar elementos donde el segundo es una oración nueva	2
05	Ausencia de coma al final de oración incidental de cualquier tipo	1
06	Ausencia de coma para separar prótasis de apódosis en oración condicional	1
07	Ausencia de coma delante de un vocativo	8
08	Ausencia de punto al final de una oración que cierra con el verso	3
09	Ausencia de punto al final de una oración dentro de paréntesis	2
10	Punto fuera del paréntesis en oración que abrió dentro del paréntesis	1
11	Coma en lugar de punto y coma	2
12	Ausencia de signo donde debe ir punto y coma	1
13	Ausencia de signo donde debe ir coma	1
14	Punto y coma en lugar de punto	2
15	Punto en lugar de coma, llegando a partir elementos de una oración	2
16	Coma injustificada gramaticalmente	8
17	Dos puntos en lugar de coma	1
18	Pleca mal ubicada al cerrar una cláusula	1
19	Ausencia de signo donde deben ir dos puntos	1

Comparados estos fenómenos con los hallados en la muestra de cancioneros, se advierte que no difieren en cuanto a tipologías; por ejemplo, de los diecinueve fenómenos identificados en los textos poéticos, diecisiete se manifiestan en el presente estudio. Asimismo, la magnitud de incidencia de cada fenómeno es muy similar: en primer lugar, con una cantidad de 15 —sumados todos los fenómenos relacionados con la ausencia de coma—, aparece el fenómeno 13: *Ausencia de signo donde debe ir coma*, a este le siguen el uso injustificado gramaticalmente de la coma y la ausencia de coma en vocativo, ambos con 8: estos tres fenómenos, también, son los de mayor incidencia en la muestra de cancioneros.

Más allá de la cantidad abrumadora de ocasiones en que se manifiesta cada fenómeno en la muestra de cancioneros, los porcentajes de incidencia (véase Tabla 2 en la página siguiente) revelan la presencia de un elemento crítico que marca, en buena medida, la diferencia entre una y otra muestra: el componente acústico del fonograma durante el proceso de transcripción. La ausencia de coma motivada por la ausencia de pausa del intérprete en situaciones gramaticales que exigen el empleo de este signo es importante, presumiblemente está involucrada en los 14,52 puntos porcentuales de diferencia que, entre

una y otra muestras, tiene dicho fenómeno; aun cuando la muestra de cancioneros presenta catorce fenómenos más que la de poesía, lo cual, por otro lado, justifica la diferencia, entre los porcentajes en coma injustificada y vocativos, a favor (por ser superior) de la muestra de poesía. Un dato resulta revelador a la hora de aplicar la experiencia de las prospecciones realizadas en la creación de planes de formación y superación de editores, así como en los aspectos en los cuales se ha de profundizar: más del 75 % de los errores de puntuación se relacionan con los tres fenómenos que aparecen en la siguiente tabla.

Tabla 2. Porcentaje de incidencia de los tres fenómenos más significativos en ambas muestras

	% Poesía escrita	% Cancioneros
Ausencia de coma	36,58	51,10
Coma injustificada	19,51	13,92
Vocativo	19,51	11,92
Total	75,60	76,94

Por otro lado, la naturaleza de los errores no se distancia de los analizados en la muestra de cancioneros; como señala Moya Méndez, autor del estudio: «en ninguno de los libros pesquisados se presentó situación extrema ni novedosa de ninguna índole [se refiere a usos atípicos o estilísticos de los signos de puntuación, que justifiquen los errores]: han sido situaciones comunes que prueban una desatención de los editores al aspecto de la puntuación y, a veces, un desentendimiento casi total» (2009: 53-54). En última instancia, obedecen también a pequeñas lagunas en cuanto a cómo proceder con signos como la pleca, el paréntesis, el punto y coma, etcétera. Estas carencias formativas se advierten en los cancioneros, donde son más evidentes por las complejidades que, ya se ha visto, presentan estos sobre la poesía escrita. Se hacía referencia, durante el análisis de algunos fenómenos —de los cancioneros—, a la tendencia a no usar el punto y coma en circunstancias gramaticales donde está normado su uso, y a la ubicación errada de signos que provocan trastornos en la sintaxis del período.

He aquí algunas similitudes entre ambas muestras, pero si se asume que la generalidad de los errores en poesía se debe a descuido de los editores; en los cancioneros, en cambio, la mayor responsabilidad por los errores se debe al grado de complejidad que aporta el

componente acústico-melódico del fonograma a los procesos de transcripción y edición, tal como se demuestra en 2.2.

CONCLUSIONES

Como resultado de la prospección realizada en cancioneros cubanos, se pudieron identificar y clasificar treinta y tres fenómenos de puntuación. Los de mayor incidencia fueron la ausencia de coma, el uso injustificado gramaticalmente de este signo y la no puntuación del vocativo; sumados, representan el 76,94 % de los errores detectados.

El porcentaje definitivo de errores por página editada con texto de canción fue de 2,8256 lo que constituye una cifra sin precedentes para este tipo de estudios: duplica los porcentajes de prospecciones anteriores, aun cuando en el presente estudio solo se contabilizaron los errores de puntuación en las transcripciones y no se analizaron los paratextos de cada libro: notas introductorias, epílogos, fichas biográficas de intérpretes y compositores, anexos, etcétera.

La puntuación en los textos de canciones que conforman la muestra se ve afectada por el componente acústico-melódico en dos direcciones: por un lado, presenta la tendencia a marcar las pausas del intérprete —ello implica ausencia y uso injustificado gramaticalmente de la coma, sobre la base de un criterio de puntuación fonológico—, y por otro, la tendencia de colocar comas —injustificadas o no, según un criterio prosódico— allí donde el transcriptor considera que el lector debe respirar.

Desde el punto de vista cuantitativo la comparación entre los fenómenos hallados en la muestra de poesía y los de la presente investigación indica que el tratamiento puntuario en los textos poéticos es mucho más cuidadoso que el recibido por los textos de canciones: los primeros tienen menor porcentaje de errores (0,10), mientras los cancioneros presentan un porcentaje de 2,82. Los fenómenos que no están relacionados con un criterio fonológico de

puntuación en los cancioneros se manifiestan de manera similar que en la muestra de poesía escrita, aunque siempre en menor cuantía; sin embargo, el peso del elemento melódico en los textos de canciones complejiza su puntuación y tiene un peso importante en la alta incidencia de errores que presentan los cancioneros. Los tres fenómenos de mayor incidencia en los cancioneros, también, son los más importantes en la muestra de poesía: representan el 75,60 % del total de errores de puntuación identificados.

La edición de un cancionero requiere de un proceso investigativo previo por parte de sus editores; asimismo, exige que estos posean nociones elementales de métrica española para enfrentar el reto de revertir un proceso estético-formal que tomó siglos: el de la escisión entre poesía y canción.

La fuente para la transcripción de textos de canciones suele ser de manera casi exclusiva el fonograma, pero, aunque ello garantiza la fidelidad de la transcripción en el terreno lexical (se efectúa a partir del texto base oral), las manifestaciones acústicas o melódicas no pueden determinar un estilo de puntuación que afecte el plano semántico del texto. Desde el punto de vista concreto de la ortografía de la frase, los textos de canciones deben recibir un tratamiento puntuario y editorial similar al que habitualmente reciben los textos de poesía escrita; valga decir que deben ser objeto de un tratamiento puntuario esencialmente semántico-pragmático.

Anexo 1. Cronología de los cancioneros localizados

1. *Cualquier flor de la trova tradicional cubana*, 88 pp. ilus., comp. Bladimir Zamora y Fidel Díaz; Casa Editora Abril, 2006. ISBN 959-210-416-6 [SC]
 2. *Las canciones de René Urquijo*, 52 pp.; Ediciones Santiago, **2003**. ISBN 959-269-013-8 [SC]*
 3. *Como una flor y nada más...*, 27 pp., Teresita Fernández; sel. y pról. Waldo González López, Ediciones Mecenaz, 2003. ISBN 959-220-109-9 *
 4. *Otros alzan las cabezas: cancionero de la joven trova santaclareña*, 76 pp.; Editorial Sed de belleza (Colección Arca), **2002**. [SC] *
 5. *Las canciones de Wilian Vivanco*, 34 pp.; Ediciones Santiago, **2002**. [SC] *
 6. *Cancionero*, 85 pp.; Ediciones Verde Olivo, **2001**. ISBN 959-224-141-4 [BN]
 7. *Cancionero de la trova cubana*, 240 pp., ilus. (cuadernos de Cubadisco), Elcida González, comp.; Editora Musical de Cuba, **2001**. ISBN 959-7153-09-2 [SC, BN] *
 8. *Cancionero de la trova espirituana*, 40 pp., [48 pp.], ilus., Ediciones [Centro provincial de la Música] Cubadisco **2001**; [Ediciones Museo de la Música] Luminaria, 2001. ISBN 959-204-046-X [BN] No es de la casa editorial espirituana.
 9. *Cantos y rondas infantiles*,
 10. *Cantos infantiles cubanos*,
-
11. *Cantores de la rosa y de la espina: selección de la nuevísima trova cubana*, 35 pp., ilus.; Casa Editora Abril, **1998**. [SC]
 12. *Cancionero: V Festival de la canción infantil Cantándole al Sol*, 16 pp.; 4-7 de junio, Villa Clara, **1998**. [BN, SC] Folleto.
 13. *Cancionero poético: éxitos musicales de 1997 de habla hispana*, 20 pp.; Talleres de la Dirección Municipal de Cultura de Trinidad, **1997**. **Folleto?** [BN]
 14. *Canciones del mar*, 229 pp. ilus.; Ediciones Ojalá, **1996**. ISBN 959-04-0034-5 [SC, BN] *
 15. *América le canta al Che Guevara*, 40 pp.; Editorial Pablo de la Torriente Brau, **1996**. [SC] *
 16. *Cantos y rondas*, 23 pp., María del Carmen Mestas; Editorial de la Mujer, **1996**. **Folleto?** [BN] cancionero?
 17. *Cancionero propio: 1955-1995, Marta Valdés*, 42 hh., diseño, dibujos y caligrafía de Rolando Estévez; Ediciones Vigía, Matanzas, **1995**. **Folleto?** [BN]
 18. *Canciones para niños*, 22 pp., Belinda Romeu; Ediciones por Amor (Colección Ronda), **1993**. [BN] editorial, compiladora o autora?

19. *Las canciones se olvidan*, 30 pp., Camilo Venegas comp.; Ediciones Vigía, **1992**. [BN]
20. *300 Boleros de Oro: Antología de obras cubanas*, 284 pp. ilus., Helio Orovio; UNEAC, **1991**. [SC] 1383 pp.
-
21. *Cancionero: 30 aniversario de la obra musical del Comandante de la Revolución Juan Almeida Bosque*, 27 pp.; Guantánamo, **1989**. * Editorial? [BN]
22. *Vamos a Cantar*, (canciones infantiles); ed. Gente Nueva, **1989**. [SC] * páginas?
23. *Festival de la canción Matanzas, 1987*, 11 hh.; Ediciones Vigía, Casa del Editor, **1987**. [BN]
24. *Canciones de América Latina*, 249 pp.,(Colección Colibrí), Alcira Legaspi de Arismendi; Casa de las Américas, **1985**. [BN] * cancionero?
25. *Hablar por hablar*, 161 pp., Carlos Puebla; UNEAC (Manjuarí Poesía), **1984**. * cancionero? [BN]
26. *Cancionero de música campesina*, 20 pp., ilus.; Editorial Orbe, **1983**. [BN]
27. *Canciones de la Nueva Trova*, 295 pp.; Letras Cubanas, **1982** [SC] Hasta aquí 1839 (1800)
28. *Canciones de Misifú para voz y piano*, 19 pp., ilus., Olga de Blank; texto: Mirta Aguirre, Dora Alonso; Editorial Gente Nueva, **1982**. [BN]
29. *Canciones de abril y junio*, 28 pp., ilus., Pedro González; Editorial Gente Nueva, **1982**. * Comp. o autor? [BN]
30. *Canciones de los años de aprendizaje*, 13 pp., Luis Marré; La Habana, **1982**. [BN] 2153 (2100)
31. *Cancionero*, 103 pp.; Editorial Oriente, **1981**. [BN]
32. *Éxitos 1980 Nacionales e Internacionales*, 101 [95] pp.; Editorial Orbe, **1981**. [SC, BN]

Anexo 2. Corpus de la investigación

1. *Cualquier flor de la trova tradicional*, 95 pp.; Casa Editora Abril, 2006. ISBN 959-210-416-6
2. *Las canciones de René Urquijo*, 50 pp.; Ediciones Santiago, 2003. ISBN 959-269-013-8
3. *Como una flor, y nada más*, 26 pp.; Ediciones Mecenaz, 2003. ISBN 959-220-109-9
4. *Otros alzan las cabezas*, 78 pp.; Ediciones Sed de Belleza, 2002. ISBN 959-229-059-0
5. *Las canciones de Willian Vivanco*, 35 pp.; Ediciones Santiago, 2002. ISBN 959-7036-28-2
6. *Cancionero de la trova espirituana*, 48 pp.; Editorial Luminaria, 2001. ISBN 959-7230-17-3
7. *Cancionero de la trova cubana*, 244 pp.; Editora Musical de Cuba, 2001. ISBN 959-7153-09-2
8. *Cancionero Verde Olivo*, 85 pp.; Ediciones Verde Olivo, 2001. ISBN 959-224-141-4
9. *Cantos y rondas infantiles*, 152 pp.; Ediciones Unicornio, 2001. ISBN 959-218-054-7
10. *Cantos infantiles cubanos*, 121 pp.; Editorial Gente Nueva, 2000. ISBN 959-08-0094-7

Anexo 3. Tabla 3

Tabla 3. Fenómenos más frecuentes en cada libro

Fenómenos	Libros										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Total de ff
2	51	57	13	147	100	20	122	177	277	5	969
3	5	9	1	22	32		28	16	16	1	130
4	7	5	—	15	3	16	23	50	104	3	226
5	3	1	1	10	3	—	7	17	13	—	55
6	29	2	2	7	14	7	79	35	57	32	264
7	9	2	—	1	6	—	37	2	2	—	59
Total de páginas	58	41	15	44	31	25	215	75	102	65	671
Fenómenos (ff) más frecuentes en cada libro	2 y 6	2 y 3	2 y 6	2 y 3	2 y 3	2 y 4	2 y 6	2 y 4	2 y 4	6 y 2	

ANEXO 4. Relación de composiciones musicales que se manejan como ejemplos en el informe de la investigación *

Autor	Títulos	Libro: página
ANÓNIMO	Pon, pon	10: 28
	Aserrín, aserrán	10: 31
	Los pollos de mi cazuela	9: 132
	Noche de luna	9: 100-101
	Duérmete, niño de mamá	9: 71
	Una tarde de verano	9: 77
	Un día de paseo	9: 94-95
	Duérmete, mi niño	9: 64-65
	A veces los niños	9: 72
	Andando, andando	10: 33
	BERRÍO, Rolando	Solo salen
El patio		4: 14
BORROTO, Carlos Manuel	En el recuerdo	6: 41
	Abuela	6: 40
CABRERA, Raúl	Intento esperanza	4: 23
CÉSPEDES-FORNARIS-CASTILLO	La Bayamesa	1: 13
COMPANIONI, Miguel	Rosalba	6: 6
CORONA, Manuel	Aurora	1: 17
DELFIN, Eusebio	Y tú qué has hecho	1: 22 y 7:17
FERNÁNDEZ, Antonio	María Cristina	7: 43-44
FERNÁNDEZ, Teresa	El grillito acatarrado	3: 17
	Mi gatico Vinagrito	3: 9-10
	El patico Tico Tico	3: 13
GÓMEZ, Rafael	Pensamiento	6: 9
LECUONA, Ernesto	Como un arrullo de palmas	8: 29

* Se ordenan alfabéticamente, por los apellidos de los compositores y, en su defecto, por orden de aparición en el informe.

MARCHENA, Raúl	Soñando conmigo	4: 66
MATAMOROS, Miguel	Olvido	1: 51
	Mariposita de primavera	1: 66
MÉNDEZ, José Antonio	La gloria eres tú	7: 61
	Novia mía	7: 62
MILANÉS, Pablo	Pobre del cantor	8: 68
ORAMAS, Faustino	Como baila Marieta	7: 53-54
RABAZA VÁZQUEZ, José Antonio	Guerrillero	8: 15
REPILADO, Francisco	Clarabella	1: 61
RODRÍGUEZ, Rafael	Invierno y primavera	6: 21
RODRÍGUEZ, Silvio	Santiago de Chile	8: 53
SOSA, Ernesto	Acariciando vidrieras	7: 232
URQUIJO, René	El trovador de siempre	2: 11
	Luz en la montaña	2: 21
	La canción de un caminante	2: 12-13
	Claudia	2: 15
	Ese danzón	2: 18-19
VALDÉS, José T.	Clave a Caridad	8: 21
VERA, María T. y Guillermina		
	ARAMBURU	Veinte años
VIVANCO, William	Barrio Barroco	5: 22-23
	Mejorana	5: 24-25

BIBLIOGRAFÍA

- BELIC, OLDRICH (1983): *Introducción a la teoría literaria*, 209 pp., Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- BENITO LOBO, JOSÉ ANTONIO (1992): *La puntuación: usos y funciones*, 214 pp., Editorial Edinumen, Madrid. ISBN 84-85789-57-1.
- BLANCO, TETÉ (2004): «Algunos apuntes en torno a las malditas *herratas*», *Islas*, 46 (140): 127-130; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 2004. ISSN 0047-1542.
- _____ (2003): «Editor en solfa. Violación de pasos en el proceso editorial», *Islas*, 45 (138): 42-46; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic., 2003. ISSN 0047-1542.
- ESTÉVEZ, LURIMA (2004): «Fenómenos gramaticales y tipográficos en ediciones de la literatura villaclareña contemporánea», Tesis de Licenciatura, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- FIGUERAS, CAROLINA (2001): *Pragmática de la puntuación*, 180 pp., UEB-Octaedro, Barcelona. ISBN 84-8063-468-5.
- FUENTE, MIGUEL ÁNGEL DE LA (2004): «Problemas de puntuación en *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (28); Universidad Complutense de Madrid, Madrid. ISSN 1139-3637. (Disponible en internet.)
- FUENTES LÓPEZ, LARIZA (2006): «Problemas en el tratamiento de la coma en las más recientes publicaciones cubanas del género ensayo de editoriales territoriales», *Islas*, 48

- (150): 103-126; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic., 2006. ISSN 0047-1542.
- GILI Y GAYA, SAMUEL (1968): *Curso superior de sintaxis española*, 347 pp., Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- HERNÁNDEZ GALLARDO, SARA CATALINA (2003): «Preocupa que los jóvenes no sepan redactar», *Gaceta universitaria*, Universidad de Guadalajara, México, 3 de febrero de 2003. (Sin ISSN.)
- HERNÁNDEZ GARCÍA, RAYMA ELENA (2003): «Lluvia de erratas. (Breve relación o muestrario que ha de servir al futuro del libro)», *Islas*, 45 (138): 47-59; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic., 2003. ISSN 0047-1542.
- HERNÁNDEZ SAMPIER, ROBERTO (s/f): *Metodología de la investigación*, 2 tt., Editorial Félix Varela, La Habana, 2003.
- INSTITUTO CUBANO DEL LIBRO (2005): *Edición de publicaciones no periódicas: Requisitos generales*, 60 hh., Oficina Nacional de Normalización, La Habana. NC 1: 2005.
- JARA SOLENZAR, DUNIA EDUVIJES (2005): «El fenómeno de la errata en ediciones de la literatura villaclareña actual: la prosa de no ficción», tesis de Licenciatura, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- MACROMEDIA (s/f): *Diccionario Lengua Española*, CD-ROM, [s.l.].
- MARTÍN VIVALDI, GONZALO (s/f): *Del pensamiento a la palabra. Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, 502 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, JOSÉ (2008): *Ortografía y ortotipografía del español actual*, 2ª ed., corregida, 564 pp., Ediciones Trea, S. L., Gijón. ISBN 978-84-9704-353-3.
- MICROSOFT CORPORATION (2005): *Biblioteca de Consulta Encarta*, ed. electrónica.
- MILLÁN, JOSÉ ANTONIO (2005): *Perdón imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente*, 173 pp., RBA Libros, S. A., Barcelona. ISBN 84-7871-773-0.
- MOLINER, MARÍA (s/f): *Estudios de gramática española*, 146 pp. (Disponible en internet.)
- MOYA MÉNDEZ, MISAEL (2009): *Expedición al mundo de la errata*, 159 pp.; Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN 978-959-229-125-6.

- _____ (2006a): «La cultura en el libro. Principio y final de una prospección de erratas en la Editorial Capiro», *Estudios Culturales*, 1 (1): 52-58; Casa de Investigaciones y Promoción Cultural Samuel Feijóo, Santa Clara, ene.-dic.
- _____ (2006b): «Notas sobre una prospección de erratas en ediciones recientes de la poesía cubana», *Islas*, 48 (150); UCLV, Santa Clara, oct.-dic.
- _____ (2004): «Utilidad en Cuba de una investigación en torno a las erratas editoriales», *Islas*, 46 (140): 131-140; UCLV, Santa Clara, abr.-jun.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1968): *Manual de entonación española*, 306 pp., Instituto del Libro, La Habana.
- PEÑALVER CASTILLO, MANUEL (2002): «Problemas de puntuación en el español peninsular», *Estudios filológicos*, (37): 103-116; Valdivia, Chile. ISSN 959-06-0173-1. (Disponible en internet.)
- POLO, JOSÉ (1974): *Ortografía y ciencia del lenguaje*, 580 pp., Paraninfo, Madrid. ISBN: 84-283-0551-X.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*, XXI Edición. (consultado en internet.)
- _____ (1999): *Ortografía de la Lengua Española*, 63 pp.; Real Academia Española. ISBN 84-239-9250-0 (Disponible en internet.)
- ROCA PONS, José (1990): *Introducción a la Gramática*, tomo 1, 3ª reimpresión, 228 pp., Edición Revolucionaria, Ciudad de La Habana.
- RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO (1984): *Ensayos Voluntarios*, 171 pp.; Colección Espiral, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- SECO, MANUEL (1956): *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, 569 pp.; RAE, 10ª Edición, Madrid. (Disponible en internet.)
- TOLEDO SANDE, LUIS (2003): «¡Eh, ratas! (Monstruos vs. editores)», *Islas*, 45 (135): 7-21; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, ene.-mar., 2003. ISSN 0047-1542.
- TORRES SANTANA, YAMICELA (2006): «Edición en solitario/edición en equipo. Tendencias en la producción editorial cubana actual», *Islas*, 48 (150): 84-97; Santa Clara, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, oct.-dic., 2006. ISSN 0047-1542.

ZAVALA RUIZ, ROBERTO (1991): *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, 3ª ed. corregida, 2ª reimpresión, 397 pp., Colección Biblioteca del Editor, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F. ISBN: 968-36-2217-8.