

## Una aproximación geopoética a la copla de amor: el río y la *loma* como mitos espaciales montubios\*

### A Geopoetic Approach to the Love Couplet: The River and the Hill as Montubios Space Myths

JAVIER PÉREZ MARTÍNEZ

Biblioteca Universidad de las Artes. Cs/ Pichincha y Aguirre. 90307 Guayaquil-Guayas (Ecuador).

Dirección de correo electrónico: [javier.perez@uartes.edu.ec](mailto:javier.perez@uartes.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0002-0375-4807>

Recibido: 15-1-2020. Aceptado: 3-3-2020.

Cómo citar: Pérez Martínez, Javier, “Una aproximación geopoética a la copla de amor: el río y la *loma* como mitos espaciales montubios”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 96-120.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.96-120>

**Resumen:** En el presente artículo abordo una geopoética de las coplas de amor montubias, también denominadas como Amorfino. Las cuartetas escogidas remiten a espacios geográficos y trasladan sentimientos a la imaginación y conciencia colectiva. La categoría de geopoética conecta los espacios con símbolos estudiados por la psicología de la imaginación. La propuesta cognosciva se sirve de la lectura intersemiótica como marco analítico para indagar en las coplas y su valor poético. Generalmente, las referencias a río y loma reproducen, respectivamente, unos sentidos de transcurrir del tiempo o irreversibilidad y de ascenso o aislamiento. Esas representaciones evidencian la *significación mítica* en unos símbolos que adquieren un carácter más positivo o negativo.

**Palabras clave:** geopoética; copla de amor; mitos espaciales; poética del imaginario; significación mítica.

**Abstract:** This article arranges a geopoetry of Amorfino. These selected couplets of love, which still beat in the Ecuador's coastline, refer to geographical spaces to move feelings to the collective imaginary. The geopoetics category connects the spaces with symbols studied by the imagination psychology. The cognitive proposal uses intersemiotic reading as an analytical frame inquire about the couplets and their poetic value. Generally, the references to river and hill reproduce, respectively, some senses of passing of time or irreversibility and of ascent or isolation. These representations show the mythical significance in some symbols acquire a more positive or negative character.

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación (VIP-2019-08) “Memoria, representación e imaginarios sociales en José Antonio Campos” inscrito, a su vez, en el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de las Artes conforme a la línea de investigación Representación, Memoria y Patrimonio.

**Keywords:** geopoetry; couplet of love; spatial myth; imaginary poetic; mythical significance.

---

## INTRODUCCIÓN

Con poca frecuencia puede hablarse en la literatura contemporánea de que una *poesía* es producto de la imaginación de una colectividad y no de un solo poeta. La poética de un autor comprende un universo que podrá ser compartido tras su creación, que emociona de un modo singular. Lo cual no quiere decir que su obra carezca de su condición intertextual, ya que interviene en una red cultural de textos mediada la interpretación de su creador. Sin embargo, en una poesía popular —como es el caso del Amorfino—<sup>1</sup> formulada en el curso de su trasmisión, el sentido compartido (de sus portadores) corresponderá a la imaginación colectiva sobre un espacio determinado y un paisaje compartido.

Ramón Menéndez Pidal (1934: 69) atemperó la perspectiva romántica sin despojar al género lírico tradicional de su cualidad colectiva:

Cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua.

Por ese impulso, el sentido que va conformado esta poesía es colectivo y, como el mito, basa su pronunciamiento en el vigor de la imagen que se eleva a la conciencia. De esta forma, en la misma poesía se contemplan imágenes fijadas en los paisajes donde se repiten *río* y *loma* en varias de las cuartetos recopiladas,<sup>2</sup> y dichas imágenes renuevan el sentido y el sentimiento simbolizados en cada copla.

La poesía comprime su forma para comunicar un contenido anímico (Bousoño, 1985). En tanto que comunicación de un sentido imaginado pretende desbordar la *forma* de sentimientos. En cambio, el mito se articula por la imagen para quedar justificado en una *forma* (Barthes, 1980). El mito se despoja tan pronto como puede del sentido para, una vez vacío, volver con su *forma* a tomar otra significación. Pues bien, las coplas de

---

<sup>1</sup> Composición poética sencilla o copla reproducida popularmente entre gentes del agrolitoral del Ecuador, y cantada en juegos de rueda y enamoramiento. Actualmente la lírica popular ha perdido la funcionalidad del pasado y ha tendido al entretenimiento de un público.

<sup>2</sup> Los versos para el estudio están compilados en Rivas (1990).

amor ordenadas abajo dan cauce al mito espacial que se *deforma* constantemente en nuevas significaciones versadas. No obstante, tantas significaciones, siendo mutables, están motivadas intuitivamente por algunas *Estructuras Antropológicas del Imaginario* (Durand, 1981), ya que las polaridades del *río* y la *loma* encajan, respectivamente, sobre esquemas de imaginación del espacio. Los esquemas del imaginario analizados en el Amorfino dotan a las coplas escogidas de una “base decisiva de los efectos estéticos de poeticidad” (García Berrio, 1994: 519). Esta cualidad estética no siempre aparece manifiesta en el Amorfino; sin embargo, los versos de amor tienden a manejar unos símbolos que disponen dichos efectos, a diferencia de los satíricos cuya simbología suele subvertirse. De tal modo, se descubre la poeticidad y los mitos espaciales sobre el objeto de estudio como otros autores (García Berrio, 1994; Bachelard, 1965, 1989, 2013) hicieron previamente sobre una poesía culta.

En esta ocasión, queremos centrar el mitoanálisis sobre una lírica popular, pues también esgrime un profundo material simbólico moldeado por las sociedades tradicionales que también han acudido al *mitos* para superar la angustia del tiempo. En efecto, la lírica tradicional se ha considerado fondo común e inspirador para la poesía individual, como así sucediera con los poetas renacentistas (García Berrio y Huerta Calvo, 1995: 159-160).

Fernando Ainsa (2010: 10) ha abordado una geopoética de la narrativa latinoamericana, descubriendo allí aquellas

utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al “juego de espacios” y cuyos signos se reconocen sin dificultad.

Los primeros signos por escrito de imaginarios sociales y espaciales del campesino costeño se encuentran en los pasajes de la obra del periodista José Antonio Campos (2011). Con sus relatos costumbristas del primer tercio del siglo XX en clave de ficción Campos registró esas pinturas de gentes que, con ingenio, recogen voz y costumbres montubias<sup>3</sup>. Esta y otras obras de narradores y poetas cumplen su lugar respecto a una interdiscursividad en la que participa esa geopoética de la oralidad, ya sea

---

<sup>3</sup> Montubio, -bia: es tanto el campesino de la costa del Ecuador portador de la copla de amor conocida como Amorfino, como el espacio tropical que ocupa su poblador ubicado al interior del litoral. En definitiva, este sujeto colectivo vive, se recrea y contempla el paisaje que refleja en su tradición oral.

el autor consciente o no de ello, o pretenda diferenciarse o no del texto fijado anteriormente (Albaladejo, 2005: 29).

Los mitos, como la poesía, se cimientan en la imagen. Esta última palpita en la conciencia y, por tanto, los arquetipos del *río* y la *loma* se ofrecen como signos iniciales de los versos que estimulan imágenes para la formulación de representaciones de espacios. El mito, cuando se dispone como un todo, produce una tensión entre el concepto y la forma. Así, la *significación mítica* (Barthes, 1980: 113) surge cuando un sentido o un sentimiento devienen en *forma* y se genera cierta ambigüedad. Conforme a ello, la interpelación a espacios físicos en las coplas de amor —montubias— alcanza un sentido cambiante, pero, también, un imaginario colectivo no arbitrario de aquellos portadores de la tradición oral.

El propósito de acercar una geopoética del Amorfino es examinar unos signos aptos para representar objetos (míticos). Se reconoce esta categoría hermenéutica para trasladar un río y una loma, indeterminados, al *río* y la *loma* como mitos espaciales del mundo montubio. La categoría de geopoética se emplea como un sostén conceptual y transversal que asiste una lectura intersemiótica de base pragmática. Previamente al análisis de las versificaciones espaciales (*rio* y *loma*) apremia plantear el paso de un *contexto* a un imaginario que despliega la capacidad infinita del mito. De acuerdo a ello, distingo provechoso tomar como punto de partida ese paisaje en el verso. A partir de ahí, abordamos esos lugares como referencias arquetípicas que se proyectan en la conciencia cargadas de imágenes. Es por esto por lo que la noción de geopoética orienta conceptualmente una construcción imaginada de ese contexto. Del *geo* a la *poética*, de una situación radicada, a una situación *imaginada*.

## **1. LA GEOPOÉTICA COMO LECTURA INTERSEMIÓTICA DE LA SIGNIFICACIÓN MÍTICA**

El presente estudio se inscribe en el campo de la Retórica Cultural como “vía de acercamiento” epistemológico a los Estudios de la Cultura, donde se integran Estudios Culturales, Semiótica de la Cultura o Estudios de Antropología de la Cultura, entre otros (Gómez Alonso, 2017: 113). Asumimos que la expresión cultural, incluso en el caso de la imagen arquetípica, cabe ser estudiada como sistema de signos que producen nuevos mensajes codificados en el núcleo estructural de una cultura y su esfera (Lotman, 1998: 52), es decir, en un espacio compartido por una comunidad que se limita a un espacio y tiempo determinado. Así, el texto

(mítico) engarzado en el inconsciente es una representación integrada en el sistema dinámico de la cultura, inscrito entonces en ese espacio cultural. Aun quebrada su realidad histórica y extratextual, el mito se trata de un sistema semiológico. Siguiendo el esquema que propone Barthes (1980: 111), hay un proceso lingüístico previo donde aparecen tres elementos:

El significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un *sistema semiológico segundo*.

Para el estudio del fenómeno de la comunicación poética transferimos la significación del mito a otros modelos tridimensionales. Por ejemplo, el esquema cognitivo de Charles S. Peirce, donde se asocian un signo, un objeto y su interpretante genera una cadena infinita de significación (Eco, 2000: 32; Albaladejo, 2012: 90) que propone un patrón para los Estudios Literarios (Gorlée, 1992; Gómez, 2001). Como marco teórico, este modelo asume que el conocimiento está condicionado por un conocimiento anterior. En otras palabras, es como decir que no hay conocimiento fundante y, por tanto, todo conocimiento se expresa mediante articulaciones y conjuntos de signos. En palabras de Pierce, un signo representa la idea que produce o modifica. Es un vehículo que transmite a la mente algo desde afuera. Aquello que representa se llama su objeto; aquello que transmite, su significado; y la idea que origina, su interpretante. El objeto de la representación solo puede ser una representación de la cual el interpretante es la primera representación (*apud* Vicente Gómez, 2001: 484).

En síntesis: el signo logra representar al objeto al producir un interpretante. Sobre estas bases tridimensionales, la organización del modelo permite sostener esa cadena de significación, también sobre el mito espacial. En esta relación donde se articulan estos tres elementos el lugar que ocupa el interpretante o, llamémosle, la interpretación, podría suponer un signo. Esa dinámica de encadenamiento permite la resignificación constante del objeto-mito. Lo anterior es importante para entender más tarde la ubicuidad o el movimiento del mito y, antes, asociar el modelo con el mismo esquema *geopoético*. Refiriéndonos a esa cadena, donde existe una relación entre un signo y un objeto por el nexo con el interpretante, ahondamos que, tanto *río* como *loma*, se presentan como signos iniciales para la *significación mítica*. Así se aspira a la lectura de ese proceso semiótico (*semiosis*) de la articulación de mitos espaciales en

el Amorfino. Son, entonces, signos iniciales, en su condición de *primeridad* y ocupan esa categoría intuitiva y más inmediata; por su parte, la *segundidad* posee la conciencia de lo existente; y, finalmente, la *terceridad* se refiere a la categoría de la mediación por la cual interpretamos el mundo (Gómez, 2001: 483-484).

En este sentido, conviene fijar que una imagen —poética— en el mundo es para un interpretante; lo cual sucede con la copla declamada destinada al montubio o a la montubia. En tal caso, parece necesario atender brevemente a la idea de *contexto*, que en la división semiótica corresponde al plano pragmático, para, más tarde, encauzar el plano (semántico) imaginario.

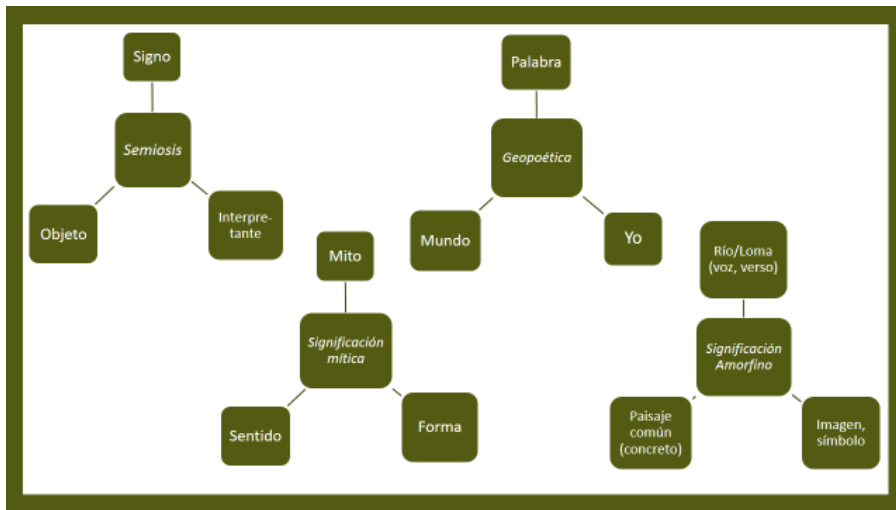
La pragmática regula el uso del lenguaje en la comunicación. Según explica Escandell (2010:16), se ocupa de factores extralingüísticos que condicionan la misma comunicación. Una noción pragmática, primordial aquí, es *la situación o conocimiento del mundo*, pues dicha noción valida la referencia espacial al considerar el hablante que el oyente conoce el contexto y la intención al que se refiere el primero. De ese modo, Van Dijk, (1980: 282) declara que una situación se resuelve en una interacción satisfactoria “si el oyente reconoce el significado/referencia propuesto de la expresión, y si el hablante tiene el propósito de que este oyente concreto deba formar este reconocimiento”. Aquella relación entre participantes redefine constantemente la situación y la valida en cada *marco*. En todo caso el marco es una referencia, muchas veces para la ensoñación, para recrear la fantasía, los deseos, las pasiones, etc.

Las expresiones son satisfactorias para una comunidad comunicativa “de varios conjuntos de conocimiento, creencias, necesidades/deseos, intenciones pertinentes reales” (Van Dijk, 1980: 278). Las voces de localización dotan de sentido la realidad del sujeto. De ese modo, en el Amorfino relucen esas voces que suponen unas localizaciones espaciales y que, además, según el mito espacial, tienden a unos sentimientos enmarcados en el *imaginario de lugar*. Centrando la atención en esas localizaciones de la naturaleza se abre la posibilidad de discernir formulaciones culturales; es decir, colectivas. Zechetto (2002: 35) apunta que estas formulaciones también se prolongan en “creencias, imaginarios colectivos, mitos, valores, modos de abordar y solucionar los problemas de la vida”. Así, ciertas referencias conmueven, haciendo que unas operaciones de espacialización, en palabras de García Berrio (1994: 522), resulten “decisivas en la definición del efecto estético del arte”.

Ese proceso de conocimiento responde a tres elementos análogos al proceso de *semiosis*, ya que los objetivos de la *geopoética* planteada por Poulet (2015: 43) “pasan por un estudio de las complejas relaciones entre el yo, la palabra y el mundo; es la búsqueda de una expresividad nueva, de una *poética del mundo*”. Al concretar el esquema sobre la tradición oral, trasladamos fácilmente ese *yo* a un imaginario colectivo, de un psicologismo a una realidad-ritual. El mismo esquema se transfiere al proceso cognitivo y es reubicado semiológicamente con las estrofas. La conjugación de la primera persona en el verso pone en juego la relación intersubjetiva del *yo* con el *mundo*; un mundo del que no van a ser ajenos los mismos participantes de la comunidad lingüística. En este sentido, el enfoque geopoético de Poulet (2015) “explora primero la vía arcaica y la voz anárquica, antes de encaminarse por otras vías sin nombre”. Conforme a una analogía, en este estudio ambas palabras, *monte* y *río*, se activan como las vías arcaicas para explorar el mundo mítico de esta tradición oral.

Sobre esta línea incorporo la Psicología Profunda de Carl G. Jung en la lectura intersemiótica, pues, siendo popular, la copla montubia se establece como colectiva transmitiéndose entre generaciones, reformulada y transformada con su uso por esta misma —semiosis— *geopoética* sobre la que avanzamos. En este caso vemos la relación recíproca de ambas dimensiones de la copla, cuyo discurso va ubicándose por un *contexto* —respecto a los elementos pertinentes del espacio, el tiempo y los actores sociales—. Al mismo tiempo y recíprocamente, la copla iría, en la medida de su uso por estos actores, construyendo también el propio *contexto* producto de los símbolos de la copla.

Por consiguiente, la significación que nos interesa se compone de los tres planos que nos dona cualquiera de los esquemas cognitivos yuxtapuestos: signo, objeto e interpretante; yo, palabra, mundo; significante, significado, (nuevamente) signo; o forma, concepto, mito. En todo caso, lo traducimos a la significación del Amorfino: verso, *río* y *loma*, mito (*forma* del sentido). En este último esquema observamos: primero, el verso o la voz donde aparecen (en el verso) río y loma; luego, el paisaje con la identificación espacial concreta y común para unos hablantes, aquellos que hacen parte de la realidad; por último, la fantasía aludida, la imagen, la simbolización del espacio, haciendo del lugar mismo una formulación colectiva dotada de sentido intersubjetivo, cuyos símbolos representarán formas (o imágenes) para ese sentido.



Cuadro elaborado por el autor

## 2. LA IMAGEN COMO POTENCIA DEL MITO EN CURSO

Dado lo anterior, el mito debe ser leído como un todo, como un movimiento, como una representación cambiante, donde el sentido y la forma adquieren presencia. Conviene subrayar que el sentido del mito es potencialmente cambiante y que, no obstante, se llena de esos valores y creencias. Como indaga Barthes (1980: 113), “al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía” quedando abierto el mito a una nueva significación. Por ello, el semiólogo francés se pregunta y seguidamente se contesta (Barthes, 1980: 120): “¿qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma”. Por ende, las características del común denominador del mito se establecen así: primero, en la ambigüedad por su carácter ubicuo, en permanente movimiento; segundo, en la interpelación, por ir destinado a unos receptores que ocupan el mismo lugar y, tercero, en la motivación, por no ser arbitrario y emerger del ánimo.

A condición de descubrir la *significación mítica* de la tradición oral, existiría entonces un lugar común para los partícipes del contrapunto<sup>4</sup>, una localización o situación que se torna ubicua por tomar presencia en el verso, siendo constantemente actualizada por sus interlocutores. También

<sup>4</sup> El contrapunto es el intercambio o duelo verbal durante la improvisación de las coplas en los juegos de enamoramiento. También se dice contrapunto a la copla que contesta a su anterior.



diré que busca al oyente o destinatario, va hacia un *tú* (montubio) generando una posibilidad de identificación. Y, por último, no es arbitraria, pues está motivada, desbordada (intuitivamente) por el sentimiento.<sup>5</sup> Así el espacio se configura como un lugar vivido donde, diría Bailly (1989: 12), se muestran sentimientos personales, recuerdos colectivos y símbolos. Bajo aquellas características (ubicuidad, interpelación y motivación) la imagen de una copla espera ser transformada por otra, y de ese modo, se llega a captar el imaginario de cada uno, como el imaginario *de* (un) *lugar*.

En río y loma se fijan esas coplas como puntos primordiales que ordenan el espacio y encierran vivencias de la persona o suponen fenómenos de la conciencia. En estas palabras se adivinan imágenes que contienen unas significaciones poéticas, como también las habría llamado Bachelard (1965: 17), y conectan la experiencia personal más íntima con los imaginarios inmediatos del espacio. Veremos una dialéctica de esa imagen: un *aquí-allí*, un adentro-afuera, especialmente este último *afuera* en el caso de *río y loma* efímeramente captado por el espíritu. A propósito de la imaginación, Gastón Bachelard (1958: 9) preconiza que esta se abastece de la *acción imaginante*, aludiendo a su condición de movilidad, cuando deforma unas imágenes en otras. Por ello, “el valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva”.

Siguiendo lo anterior se conforma un mito por esa significación entre lo irreal y lo *verdadero*; entre lo maravilloso y lo real; entre la ensoñación y lo vivido; entre lo preconsciente y lo consciente. En tal caso ¿cómo podríamos generar un marco analítico de una *significación mítica*? ¿O cómo podemos dar alcance al mito? Quizá, entendiendo y contrastando el mensaje que connota el sentido de los versos. Y si los versos en la copla son también la fantasía, la fabulación, la ensoñación o el deseo y recreación de lo imaginado, cabe creer en la sucesión entre los campos de la conciencia. Un intercambio de esa *acción imaginante* cuyas fases pasan de un estadio no perceptible a una representación de la imagen perceptible; esto es, de una significación *a priori* a un significado consciente.

La relación del consciente e inconsciente le resulta a Carl G. Jung (2001: 26) de índole histórica, pareja a una cosmovisión que impide aflorar

---

<sup>5</sup> No olvidemos, que el mayor problema antropológico es el de la necesidad de encontramos *con la otra persona*, ir hacia la otra persona (Marías, 1970). En una parte desearse o lamentarse de la ausencia de ese amor deseado.

muchos *ensueños*, “porque la educación y la formación que recibimos jamás las han estimulado y si acaso han aparecido en la consciencia como ocasionales fantasías, son inmediatamente reprimidas”. Los impulsos humanos toman ambas direcciones: por un lado, cuando el deseo se dirige al inconsciente hablaríamos de la denominación de la *represión*; por otro, si el deseo toma el sentido inverso, llamaríamos a esto una supresión, ocupando una morada consciente (Jung, 2001: 5). Precisamente, en el Amorfino se reconoce la dirección de la supresión, donde un hablante, estimulado por la necesidad, sosegaría sus instintos o deseos en la declaración. Infiero, igualmente, que el mito se descubre en la conciencia al declamar públicamente la fantasía en el verso.

En ese proceso, lo inconsciente tendría para Jung (2001: 22) una “función creadora de símbolos si estamos dispuestos a reconocer en su función un elemento simbólico. Los productos de lo inconsciente son pura naturaleza”. Y como muestra la copla, los productos van hacia ella queriendo colmar los instintos. Esta redundancia en cuanto a lo simbólico no debe impedirnos entender la función creadora del inconsciente; antes bien, ayudaría a desenvolver el fundamento del mito. El inconsciente emprende un proceso por el cual proyecta a la conciencia determinados sentimientos sobre la naturaleza, sobre el *objeto*, haciendo su simbolización ilimitada. No por nada escribe Enrique Baena (2010: 17) en apoyo de Todorov que “la comprensión del símbolo es infinita, multivalente y pluridimensional”, es decir, que “no es sino un acontecimiento perceptivo, pretexto para el sueño imaginario”.

Aquellas simbolizaciones no son productos arbitrarios, y, como el mito, se valen de estructuras antropológicas. En este sentido, se suman unas claves de poética del imaginario como marco de análisis de símbolos. El siguiente cuadro de Alfonso Martín Jiménez (2013: 166) reproduce una síntesis de la clasificación de los símbolos de Gilbert Durand.

#### RÉGIMEN DIURNO

##### A) LOS ROSTROS DEL TIEMPO:

Símbolos *teriomorfos*: caballo (movimiento, ruido), toro (inclemencias y catástrofes meteorológicas), fauces, lobo, perro, león, tigre, jaguar, ogro.

Símbolos *nictomorfos*: tinieblas, negrura, ciego, agua hostil, dragón, lágrimas, cabellera, sangre menstrual, luna, mujer fatal, araña, pulpo, lazo.

Símbolos *catamorfos*: caída, carne (digestiva, sexual).

#### B) EL CETRO Y LA ESPADA:

Símbolos *ascensionales*: montaña sagrada, piedras erguidas, ala, ángel, flecha, gigantización, cetro, soberanía (militar, jurídica y religiosa) y jefe, cielo, paternidad, espada, cabeza, cráneo, cola, cornamenta, caza, prácticas cinegéticas y guerreras.

Símbolos *espectaculares*: luz, sol naciente, oriente, corona solar, tonsura, ojo, palabra-mantra, videncia.

Símbolos *diairéticos*: héroe armado, armas cortantes, herramientas aratorias, armas percutientes, ritos de purificación (escisión, circuncisión...), agua limpia, fuego, aire.

#### RÉGIMEN NOCTURNO

##### A) DOMINANTE DIGESTIVA (LA COPA):

Símbolos de la *inversión*: descenso, deglución, vaguedad e inefabilidad, reduplicación y encajonamientos, gulliverización, pez, noche tranquila, colores, melodía, feminidad positiva, maternidad, mar, tierra.

Símbolos de la *intimidación*: continentes y contenidos, ritos de enterramiento, sueño, cuna y sepulcro, momia, caverna, casa, bosque sagrado, centro, morada sobre el agua (arca, barca...), coche, alimento, leche materna, miel, vino, oro, excremento.

##### B) DOMINANTE SEXUAL (EL DENARIO Y LA RUEDA):

Símbolos *cíclicos*: año, calendario, luna cíclica, divinidades plurales (díadas o tríadas), andrógino, eterno retorno, agricultura, tumba vegetal, hijo, doble paternidad, ceremonias iniciáticas, sacrificios, prácticas orgiásticas, bestiario cíclico (caracol, oso, insectos, crustáceos, batracios, reptiles -serpiente-), tejido e hilado, círculo, swastika.

Símbolos del *progreso*: utensilios de progreso, cruz, encendedor, sexualidad, danzas y cantos rítmicos, árbol.

La propuesta de Durand (1981) comprende el simbolismo como el modo del hombre de conciliar el equilibrio entre sus deseos y la realidad exterior y objetiva. La imagen y los símbolos reflejan la substancia espiritual ante la finitud del ser humano. Tal actividad creadora se cierna como resistencia a ese acontecer trágico e inevitable del paso del tiempo, de manera que la imaginación se rebela a la muerte mediante la *oposición* o la *inversión* de unos símbolos negativos, en menos negativos o en positivos. El Régimen Diurno, relacionado con la luminosidad, convierte esa conciencia del tiempo (*Los Rostros del Tiempo*) en símbolos negativos, para después plantear su antítesis y poder superar esa negatividad mediante la imaginación del hombre (*El Cetro y la Espada*). Por su parte, el Régimen Nocturno plantea unos eufemismos de los símbolos negativos

para darles carácter positivo: primero mediante la dominante digestiva con símbolos de *inversión* y símbolos de la *intimidad*; y después con la dominante sexual, que modifica la linealidad del tiempo en *eterno retorno* a través de los símbolos *cíclicos* o del *progreso*.

Entonces, el mito refleja aquello que se comparte como una creación propia (*del nosotros*) y pasa a tener sentido entre unos hombres. Por eso, con total rotundidad, el mito completa la orfandad —consciente— del arquetipo. En la medida que la conciencia comienza a sobresalir de un adentro preconsciente, la imagen arquetípica cobra *sentido* para alcanzar el campo de la conciencia. Con otras palabras, la mitología se alza sobre ese inconsciente inherente a toda comunidad cultural, y puede ser la base sobre la que descansa la conciencia colectiva. El siguiente cuadro (Scrimieri Martín, 2008: 111) condensa las ideas de Jung (1970) y allana el camino al entendimiento de la formulación colectiva, mostrando ese potencial de movilidad de la imagen en la conciencia para la construcción del mito.

INCONSCIENTE		CAMPO DE LA CONCIENCIA CONSCIENTE	
Arquetipo	Imagen arquetípica	Símbolo	Mito
No perceptible; posibilidad <i>a priori</i> de las formas de representación.	Proyección del arquetipo en el campo de conciencia; percepción inmediata del arquetipo.	Intervención del sujeto consciente sobre imagen arquetípica para hallar un significado; integración consciente.	Formulación colectiva del símbolo típico en un tiempo dado.

Cuadro de Scrimieri Martín (2008: 111)

Carl G. Jung (1970: 10) señala esa condición psíquica que se comporta igual en todos los individuos. “He elegido la expresión «colectivo» porque este inconsciente no es de una naturaleza individual sino universal”. Desde el espacio representado se establecen mitos espaciales que no pueden sino ser colectivos. Su realización se origina bajo la conciencia y por el arquetipo se va significando, hasta hacerse inteligible. Pero: ¿qué es?, ¿dónde está y cómo se percibe el arquetipo que inicia la imagen? Bachelard (1982: 190-191) escribe lo siguiente:

Los arquetipos son, desde nuestro punto de vista, reservas de entusiasmo que nos ayudan a creer en el mundo, a amar el mundo, a crear nuestro mundo [...]. El recuerdo se limita a abrir otra vez la puerta del ensueño. Allí está el

arquetipo, inmutable, inmóvil bajo la memoria, inmóvil bajo los sueños [...]. Los arquetipos siempre serán orígenes de imágenes poderosas. [...] Un análisis mediante los arquetipos tomados como fuentes de imágenes poéticas gana una gran homogeneidad, ya que los arquetipos unen a menudo su poder.

Mientras que el arquetipo sobreviene de cierta oscuridad, con la imagen arquetípica se irá esclareciendo el arquetipo, quedando a la libre percepción consciente. En esa sucesión el arquetipo estaría fundando un inconsciente colectivo. Así lo observa Jung (2001: 11): “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge”. Despejada la imagen de toda nebulosa que impide su aprehensión, el símbolo se integra hallándose un significado nítido y claro, sin tanta ambigüedad. Lo paradójico más adelante es que el mito se extiende a través de una larga y constante significación nuevamente ambigua. El mito se concibe como proceso, se funde como un todo donde caben infinidad de hechos, en este caso, los hechos que explicita el Amorfino y que imaginan los montubios mediante estas coplas.

El símbolo actúa de mediador como lo hace ver Ricoeur (1970: 13): “Lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad”. Al proyectarse hacia afuera la imaginación individual, la ensoñación y las imágenes subjetivas van en busca del imaginario intersubjetivo. En consecuencia, esas simbolizaciones tienden a compartirse.

La imagen preconsciente es, de nuevo, esa vía arcaica. El sentido que va creciendo desde el arquetipo se predispone a articularse procesualmente, comprendiendo un movimiento que le otorga el carácter de ubicuidad. Si al inicio esos espacios se asumen como formas vagas que toman sentido, en el proceso se termina por llenar su *forma*. Si el mito es aquello que transforma el sentido en forma, en el mito se completan esas formas (en río y loma) para volverse a abrir a la significación.

Frente a los fenómenos inexplicables mediante el *logos* el mito se erige como expresión sentida e imaginaria. Se refiere que hay un fondo que se cuenta mediante otros mecanismos emotivos, otras formas que emocionan; lo cual no quiere decir que se trata de algo plenamente irracional, sino que el mito expone las fantasías como viva representación de los pueblos, conectando la imaginación con la razón. A fin de cuentas, aunque sea simplificando, expone y condensa una realidad común cuyo

relato explica una tradición de carácter moral y compartida que ordena la cultura. En definitiva, y como afirma Scrimiere Martín (2008: 102), “el mito es la formulación colectiva de un proceso simbólico arquetípico, que aparece adaptado a la visión del mundo y de la realidad de cada pueblo”. Su lugar en este caso se encuadra en las formas Amorfino que representa sentimientos sobre formas espaciales.

### 3. MITOANÁLISIS<sup>6</sup> ESPACIAL

#### 3. 1. Río: de arquetipo a mito

1	El río estaba crecido echando espumas y plata, así me tiene esa ingrata, privado de los sentidos. <sup>7</sup>	Arquetipo: río. Imagen arquetípica: río crecido. Símbolo: espuma, agua hostil. Mito: agitación, falta, sentidos alterados (movimiento emocional).
2	Río abajo van mis ojos envueltos en un papel, llorando gotas de sangre por este ingrato querer.	Arquetipo: río. Imagen arquetípica: río abajo. Símbolo: correr de las aguas sin retorno. Mito: dolor, drama (transcurrir emocional).
3	A la orilla de un riachuelo a la sombra de un laurel estaba mi amor muy triste viendo las aguas correr.	Arquetipo: riachuelo. Imagen arquetípica: aguas correr. Símbolo: el correr de las aguas. Mito: amargura, pena, fugacidad del amor (transcurrir emocional).
4	Me senté a la orilla del río a la sombra de un laurel de ver las aguas correr me acuerdo de usted bien mío.	Arquetipo: río. Imagen arquetípica: orilla del río. Símbolo: el correr de las aguas. Mito: recuerdo, la nostalgia el pesar y pasar del tiempo (transcurrir emocional).
5	A orilla del río grande suspiraba un picaflor y en el suspiro decía en dónde estará mi amor.	Arquetipo: río. Imagen arquetípica: orilla del río. Símbolo: aguas del río. Mito: ausencia del amor (de control espacial).
6	Dicen que al mar van a dar todas las aguas de un río así se tendrán que unir tu cariño con el mío.	Arquetipo: río, las aguas. Imagen arquetípica: desembocadura. Símbolo: unión, la mar invierte el sentido de las aguas diurnas asociadas al tiempo Mito: inversión, unión, encuentro.

<sup>6</sup> Para acompañar el análisis del mito espacial con unos apuntes retórico-lingüísticos he tomado de apoyo a Lapesa (1995) y Luján Atienza (2000).

<sup>7</sup> Las coplas han sido tomadas de Robespierre Rivas (1990) en su recopilación de *Amorfinos costeños*.

1) En el primer cuarteto, como en los siguientes, el *río* aparece como primera intuición arquetípica que revelará sentimientos en su representación espacial. La imagen del *río crecido* hiperboliza el estado anímico del/la hablante. Mediante el paralelismo del estado turbulento del agua (*echando espumas y plata*) con los sentidos, conocemos el sentimiento alterado. La simbolización del agua toma ese cariz de perturbación y hostilidad categorizada en los Rostros del Tiempo. El agua corre y, en consecuencia, es símbolo de no retorno. La forma de río con aguas agitadas inspira su comparación con la privación o alteración de los sentidos del sujeto. La causa de esa alteración es el amor no correspondido de la amada *ingrata*, que en el contexto es la forma de adjetivar a quien no corresponde en el amor.

2) En la segunda estrofa se presenta de nuevo el río como arquetipo. En este caso abre el primer verso e inmediatamente sitúa la imagen *río abajo*. Los *ojos* operan como sinécdoque, pues se aplican en lugar del *yo* enunciador. Los ojos sangrientos corriendo sobre las aguas reproducen un símbolo universal apuntado en la simbología *nictomorfa* de Durand esquematizada por Martín Jiménez (2013). Por su parte, la originalidad de la copla reside en esos ojos envueltos en un papel y flotando en el río. Arrancados los ojos de las sucesivas imágenes se estaría exagerando el dolor, efecto de un amor no correspondido. La copla en su totalidad resulta el drama que tiene por escenario (mítico) el río.

3) La siguiente copla *localiza* el inicio *a la orilla de un riachuelo* sumando las sucesivas imágenes: con *la sombra de un laurel* se genera también un efecto estético, además de disponer la rima para el cuarto verso. El árbol del *laurel* simbolizaría el progreso perteneciente a la dominante sexual, que contrastaría con el correr de las aguas que se abren paso a la simbolización de la fugacidad del amor, de lo que transcurre y se pierde. En esa melancolía declamada hay una pena en forma *física*, pues se hace consciente la imposibilidad de detener el tiempo, y la realidad resulta angustiada y triste al observar el transcurso. Contemplar el correr de las aguas sugiere lo efímero del amor, de manera que el transcurrir emocional se asocia al recuerdo que produce tristeza y sobre esta imagen toma forma de río.

4) Prácticamente, los versos siguientes obtienen del anterior la misma expresión de inicio; la rima se ordena en redondilla. Ahora bien, el sentido cambia ligeramente uniendo realidades diacrónicas: el momento de la acción y simbolización del acontecer del río se vincula con el recuerdo, el

pasado y lo vivido. La nostalgia se refleja de nuevo en el movimiento, cuando el correr de las aguas suscita añoranza por el amor. Una ausencia que, en el presente, fuerza al recuerdo. En síntesis, ese recuerdo y la melancolía se funden en la forma de río. A este respecto, el río como arquetipo contiene lo irreversible en su forma continua, no circular. Dice Bailly (1989: 13): “El trayecto hacia el infinito se opone a la oscilación del círculo, el perpetuo retorno; un camino rectilíneo se pierde en el tiempo y elimina su reversibilidad”.

5) De nuevo la *orilla* como imagen arquetípica, en concreto del *río grande*. Como sabemos, lo sustancial del río o su sentido denotado es el correr de las aguas: pese a que no aparezca explícita la palabra, se simboliza el agua correntosa desde la propia orilla. En esta ocasión, el transcurrir —o el paso del tiempo asociado a las aguas de un río— se opone a la imagen del suspiro como fuerza anímica. Tal suspiro representa (universalmente) el aire del alma que se contrapone como símbolo ascensional y positivo, frente al más negativo de las aguas impetuosas. Precisamente, la singularidad tropical del colibrí, también imagen de dominación espacial, confronta a la negatividad reflejada en la oscuridad de las aguas del río, cuya profundidad y movimiento sugieren la desaparición del espacio y la huida del tiempo. La personificación del *picaflor* o colibrí suspirando es el recurso figurado para la interrogación sobre la ausencia de amor. Esa incógnita es consecuencia de la primera simbolización del agua, que impide el control del espacio.

6) En la última copla de nuestro cuadro las aguas son la imagen arquetípica posterior al *río* que radica como arquetipo espacial. En esa sucesión el mar es símbolo infalible de unión. Las desembocaduras de los ríos son espacios de representación de un contenido (el agua) vertido en unión con el resto de contenidos. La mar inspira la analogía como lugar de unión, y la desembocadura determina el espacio-tiempo de encuentro de las aguas; en ese paralelismo, el cariño de hablante y destinatario, ineludiblemente, también se unirán. Esta última estrofa ofrece un sentido más positivo del agua que en los anteriores casos. Anteriormente el agua representaba la fugacidad del tiempo mediante el símbolo del agua corriendo. En otras palabras, se invierte ese transcurrir (sin retorno) del agua por su desembocar en el mar que inspira el encuentro. Es un caso excepcional que permite entender la flexibilidad del mito resignificando el sentido según el deseo poético. Esta excepción no parece anular el sentido negativo de drama o nostalgia por un transcurrir que toma forma de río.



El arquetipo río en su inicio invoca la imagen arquetípica, otorgando la posibilidad de que la imagen emerja del subconsciente: *río crecido* y *río abajo*, *aguas correr*, la *orilla* y unión de *mar* y *río* (desembocadura) se tornan imágenes potenciales para revestir unos sentimientos, y también unos deseos cristalizados en símbolos. Así, el impetuoso correr de las aguas sin retorno produce cierta perturbación a el/la enamorada/o. Esta simbología descubre fenómenos de carácter negativo propios de los Rostros del Tiempo, integrados en el Régimen Diurno. Conforme a estos símbolos del agua más *nictomorfa*, el enunciador (con)movido hace constar ese sentido irreversible del tiempo por medio del dolor y el drama reflejado en el transcurrir del río mitificado. Río representa por versos: la alteración de los sentidos, lo pasajero o fugaz del amor, su amargura, el dolor, el transcurrir del tiempo o la nostalgia de ese pasado más positivo en cuanto al amor que no puede revertirse pese al deseo. En definitiva, se torna un lugar de contemplación y contradicción por la ausencia y transcurrir emocional. Sus aguas inspiran cierta negatividad, la cual se invertiría únicamente en la última cuarteta cuando se predestina la unión.

### 3. 2. Loma: de arquetipo a mito

1	Allá arriba en esa loma tengo un pozo de agua clara donde se baña mi negra con vino y agua rosada.	Arquetipo: loma (montaña montubia). Imagen arquetípica: allá arriba. Símbolo: subida a lo alto. Mito: espacio de distinción e identificación.
2	Allá arriba en esa loma tengo un pañuelo perdido y en cada punta mi nombre y en el centro mi apellido.	Arquetipo: loma (montaña montubia). Imagen arquetípica: allá arriba. Símbolo: lugar alto de apropiación (ascenso). Mito: espacio de distinción y apropiación.
3	Allá encima de esa loma tengo una matita de ají yo por eso no hago caso de las negritas de aquí.	Arquetipo: loma (montaña montubia). Imagen arquetípica: allá arriba. Símbolo: pertenencia de lugar (ascensional). Mito: espacio de separación y coartada para el supuesto rechazo (fantasioso).
4	Allá arriba en esa loma hay un palo de cereza joven siga su camino que su amor no me interesa.	Arquetipo: loma (montaña montubia). Imagen arquetípica: allá arriba. Símbolo: de ascenso y dominio. Mito: espacio separación y coartada para el rechazo
5	A la montaña me iría al campo a llorar mis penas que entonces ya no tendría quien con vista te ofenda	Arquetipo: montaña. Imagen arquetípica: huida a lo alto. Símbolo: de aislamiento de ascenso frente a la caída (pena).

		Mito: espacio de refugio al mismo rechazo o humillación.
6	A la montaña me iría hablar con los animales hablaría con las palomas que sí son racionales.	Arquetipo: montaña. Imagen arquetípica: huida a lo alto. Símbolo: ascenso y armonía con la naturaleza. Mito: espacio de aislamiento, de fantasía o depuración.
7	Allá arriba en ese cerro hay una gran laguna donde lloran las muchachas sin esperanza ninguna.	Arquetipo: cerro (montaña montubia). Imagen arquetípica: allá arriba. Símbolo: aislamiento de la pena. Mito: espacio de aislamiento (neutralizado).

1) El Amorfino *embonó* tiende a repetir el primer verso y, en varios casos, también se puede observar la repetición del inicio del segundo. No es casualidad que la anáfora sea sobre el arquetipo, pues, *Allá arriba en esa loma*, además de permitir la pronta repetición que adecuaría la improvisación oral de los siguientes versos, favorecería la imagen de un espacio fantástico. Ese esquema *ascensional* prolonga la posibilidad de la exploración de la idealización. El espacio de ascenso se reconoce con la subida, símbolo que se opone a la caída; y *allá arriba* se imagina un espacio seguro y placentero —*de intimidad e inversión*— en sentido contrario a la negatividad de los símbolos *nictomorfos*. Por ejemplo, los colores del vino... y el agua rosada, el agua calma y el baño erótico provocan esos efectos positivos; y con el uso del epíteto (*agua clara*) se introduce la fantasía erótica. El apelativo *negra*, tan frecuente en el Amorfino,<sup>8</sup> confiere la particularidad montubia a la estrofa.

2) La loma entonces es el lugar propio y común para la recreación erótica y maravillosa. La siguiente copla empieza de manera semejante, repitiendo el verso más conocido en esta tradición oral. Esa loma representa la pertenencia consciente del lugar y el autorreconocimiento en el *contexto*. Se insiste en la fenomenología ascensional por el lugar de altura. La loma se ordena como espacio distinguido para lo propio, que, aunque se dé por perdido o lejano, actúa de punto fijo y de orientación.

3) La estrofa que sigue comienza con el mismo recurso anafórico para hacer de la imagen arquetípica la simbolización de una fantasía en el lugar de apropiación. El símbolo ascensional resulta recurrente para la distinción y causante de la separación. Por tanto, el mito se presenta como un lugar de rechazo o de distinción arrogante sobre potenciales destinatarias del

<sup>8</sup> En la tesis (Pérez Martínez, 2019: 127-132) analizo el discurso a la *zamba* y a la *negra* en la copla.

amor del coplero. Una antítesis recurrente cuando el espacio se dicotomiza entre el *allá* y el *aquí*. De nuevo la singularidad se encuentra en un referente de la cultura regional. Con el diminutivo, *matita de ají*, denota una debilidad hacia el objeto, y el ají lo refuerza el cariz más positivo con su color rojo y su potencial picante, lo cual, también, podría connotar lo libidinal.

4) La siguiente copla (o contrapunto), que dialoga con una anterior o respondería a un amorfino de enamoramiento, simboliza el dominio del espacio en su apropiación. Los elementos que se coordinan con la intención final se representan en la elevación y verticalidad del *palo*. El mito sigue el sentido de rechazo distancia y negación al pretendiente. En suma, la loma sirve como coartada para la separación. La identificación del espacio como propio y sugerente se comprende por el dominio y control que defiende *la* hablante; eso es suficiente excusa para el rechazo.

5) El Amorfino consecutivo en lugar de loma toma *montaña* y el *campo* para esbozar la imagen de la huida por la amargura de un amor no correspondido. El sentido del mito se observa en la montaña cuando esta sirve de refugio al mismo rechazo o a la humillación pública del desengaño. La simbolización de la montaña actúa de espacio de retroceso o del aislamiento para la pena. Esto contrasta con el epíteto *llorar mis penas*, cuya simbolización de las lágrimas se dispone en su valor más negativo dentro de los *Rostros del tiempo*.

6) Otra vez se repite el verso en la siguiente cuarteta. La imagen de huida está simbolizada nuevamente por la conciencia de un lugar de apartamiento frente a la dolencia. Luego, mediante la prosopopeya, ese alejamiento supondría la intención de desenamoramiento y, tal vez, la búsqueda de un alivio a la amargura de amor en un espacio de pertenencia, elevación (de razón) y comprensión. La atribución de racionalidad a *los animales*, a *las palomas*, generaría un reemplazamiento de sentimientos para apaciguar la frustración de no ser amado, lo cual reitera el sentido de aislamiento contra el padecimiento de amar y no ser amado.

7) La última cuarteta se vale de un sinónimo de loma en el contexto, el cerro. A la imagen de subida con la representación de la separación o depuración se opone la más *nictomorfa* de las lágrimas. En ese sentido la parte negativa contrarresta el valor positivo del Régimen Nocturno o del Cíclico o Copulativo. Al oponerse una laguna (diríamos de lágrimas) el sentido más positivo de ascensión y pertenencia se contrastaría, de manera que la intención global de la estrofa podría ubicarse en un amorfino de lamentos, con su pragmática negativa.

La repetición de la imagen arquetípica por el verso anafórico —*allá arriba en esa loma*— simboliza la apropiación del lugar, dotando al mito espacial de un dominio común y real para desplegar la imaginación. La loma representa el alto, un punto fijo de referencia (montubia), un lugar de orientación tan pronto físico como emocional. Su distancia también invita al rechazo o contrapunto; igualmente, a imaginarse separado del *aquí*, como espacio para lo mágico al que trasladarse para el aislamiento. Ese lugar señalado hace consciente una localización que induce a la recreación de lo maravilloso. Sirve de espacio imaginado para la negación del amor y como coartada para aislarse del supuesto rechazo. La imagen de la loma representa el espacio de refugio ante ese rechazo o la negación. La salida o huida pasan por la simbolización de la montaña, monte o loma como símbolos ascensionales que, conjugados con otros del Régimen Nocturno, ya sean de la dominante digestiva o sexual, confieren a la copla mayor positividad. Por tanto, el sentido de loma toma un carácter más positivo reflejado en la fantasía erótica, la pertenencia consciente al lugar, el aislamiento de la pena, así como el lugar de armonía con la naturaleza, esfera de reclusión o de exclusión al revés del amor. La elevación y la distancia invocan distinción y separación, pero también dominio espacial. Como hemos observado, predomina un carácter positivo que, de ser neutralizado, lo sería por una simbología *nictomorfa*. Así sucede especialmente con *cerro* en la última estrofa que, por la suma de imágenes de las lágrimas y la laguna, adquiere un sentido de abatimiento y aflicción.

## CONCLUSIONES

En este análisis de los espacios míticos montubios, el enfoque geopoético ha tenido su andamiaje conceptual fundamental en la Retórica Cultural. Como novedad se ha presentado el proceso semiótico de la *significación mítica* de Roland Barth en solidaridad con la psicología de la imaginación y los arquetipos colectivos. Si varios teóricos conjugaron la fenomenología poética con ciertas estructuras preconscientes de Carl G. Jung para estudiar la poesía de autor, la poesía tradicional no habría corrido la misma suerte. En ese sentido, un aporte significativo de este estudio se observa en el material analizado y el mismo análisis, gracias al cual se manifiesta cierto valor poético en la tradición oral. Dicha poeticidad, como la ha planteado el propio Antonio García Berrio, se lleva a cabo por unas operaciones dispuestas por la imaginación. De tal manera, se han repasado conciencia e intención de la copla facultados por los esquemas de la

poética de la imaginación que Alfonso Martín Jiménez ha abreviado, basándose, principalmente, en las propuestas de Gibert Durand.

En virtud de la lectura intersemiótica, hemos identificado el río y la loma como signos iniciales para representar espacios míticos en la imaginación plasmada en el Amorfino. Conforme a lo anterior, el mitoanálisis apunta algunos de los símbolos universales que, combinados con los genuinamente particulares de la cultura, consiguen proporcionar efectos estéticos en la poesía popular. El Amorfino transforma unos sentidos o sentimiento que toman forma (imaginaria) de río y loma. El imaginario orientado por las apelaciones espaciales reproduce en cada caso ciertos sentidos. El río se liga a esquemas más negativos del paso del tiempo y a la falta de dominación espacial. Por su parte, la loma se acopla a los esquemas verbales de distinción o retroceso autístico. Ambos principios están asociados a estructuras mayores de interpretación antropológica.

Ambos referentes *geopoéticos* se acomodan a los esquemas de Durand (1970), evidenciando su *poeticidad* inscrita a un imaginario universal. El río, en tanto que mito, reabre su sentido ambiguo, pero dirigido por esas estructuras de dramatización y progresión temporal. Esa forma del *río* invita intuitivamente a pensar en el transcurrir emocional con una carga nostálgica y de evidente negatividad. El fondo de ese pasado irreversible y esa diacronía remiten a un sufrimiento por unirse con el/la amado/a. Por su parte la loma, también impulsada por una *acción imaginante*, se presta a la *significación mítica* orientada por aquel principio de exclusión, retroceso autístico y distanciamiento del *yo*. Su representación contiene su mito propio de signos más positivos, cuyas imágenes se inician por un punto orientativo de *subida*, lugar de lo maravilloso, y a su vez, lugar de recomponer del desengaño.

Los mitos espaciales han ido presentando tendencias parecidas en sus valores imaginarios según el caso, pese a observarse que algunos símbolos podrían invertirse u oponerse cambiando el sentido total de la estrofa. Para una idea pragmática y global de cada copla propongo una clasificación retórica y poética (Pérez Martínez, 2019: 275-375). En ese sentido, una línea para poder seguir indagando sería asociar la intención final de cada cuarteta con la poética del imaginario que subyace en ella. En este caso, coincide que las coplas del mito espacial río se revelan en versos que podrían reunirse dentro de lamentos de amor; mientras, las coplas de amor donde aparece loma, dependiendo de su intención, podrían clasificarse

como versos de enamoramiento (exaltación erótica) o de desenamoramiento (separación o aislamiento).

### BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa, Fernando (2005), “Propuestas para una geopoética latinoamericana,” en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*. 13.50, pp. 4-10.
- Albaladejo Mayordomo (2005), Tomás. “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, en *Revista de investigación lingüística*, 8, pp. 7-34.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2012), “La semiosis en el discurso retórico. Relaciones intersemióticas y Retórica Cultural”, *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*. Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa y Vítor Moura (organização). Braga, Húmus: Centro de Estudos Humanísticos da Universidad do Minho, pp. 89-101.
- Baena, Enrique (2010), *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona: Anthropos.
- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, Traducción de Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, FCE.
- Bachelard, Gaston (1989), *El aire y los sueños*. Buenos Aires, FCE.
- Bachelard, Gaston (2013), *La poética de la ensoñación*, Bogotá, FCE.
- Bailly, Antoine S. (1989), “Lo imaginario espacial y la geografía: en defensa de la geografía de las representaciones”, *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 9, pp. 11-20.
- Barthes, Roland (1980), *Mitologías*, Traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI.

- Bousoño, Carlos (1985). *Teoría de la expresión poética*, Barcelona, Editorial Gredos.
- Campos, José Antonio (2011). *Cosas de mi tierra*, Quito, Libresa.
- Dijk, Teun A Van (1980), *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.
- Durand, Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Versión castellana de Mauro Armiño, Madrid, Taurus.
- Eco, Umberto (2000), *Tratado de semiótica general*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Escandell, Victoria M. (2010). *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura la Construcción Del Significado Poético*, Segunda edición revisada y ampliada, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los Géneros Literarios Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 107-115.
- Gómez, Francisco Vicente (2001). “Semiótica y literatura: Deslindes y aproximaciones”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 17, pp. 481-504.
- Gorlée, Dinda (1992). “La semiótica triádica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1, pp. 13-51.
- Jung, C. Gustav (1970), *Los arquetipos y el concepto de ánima*. Traducción de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós.

- Jung, C. Gustav (2001), *Obra completa vol. 10. Civilización en transición*, Traducción de Carlos Martín. Madrid, Trota, 2001.
- Lapesa, Rafael (1995), *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Catedra, 1995.
- Lotman, Iuri (1998). *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- Luján Atienza, Ángel L. (1999), *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- Marías, Julián. *Antropología metafísica: la estructura empírica de la vida humana*. Madrid: Ediciones de la Revista Occidente, 1970.
- Martín Jiménez, Alfonso (2013), “El componente retórico y el componente simbólico en la publicidad. Análisis de los anuncios de energía eólica de Iberdrola”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 39, 2013, pp. 159-186, <http://dx.doi.org/10.18172/cif.2560>.
- Menéndez Pidal, Ramón (1934). *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe.
- Pérez Martínez, Javier (2019). *Poética, Retórica y memoria en el Amorfino: coplas de amor montubias* (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Poulet, Régis. “Breve introducción a la geopoética”, *Provinciana, revista de literatura y pensamiento*, Traducción de Esther Browne y Cristián Arregui, Valparaíso, Editorial de la Universidad de Valparaíso, (2015): 40-44). Recuperado: <http://institut-geopoetique.org/es/articulos/214-breve-introduccion-a-la-geopoetica> (fecha de consulta: 14-12-2018).
- Ricoeur, Paul (1970), *Freud, una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI.



Rivas, Robespierre (1990), *Amorfinos costeños*, Guayaquil, ESPOL y Fundación Pedro Vicente Maldonado. Recuperado: Hemeroteca de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Scrimieri Martín, Rosario (2008), “Los mitos y Jung”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, pp. 87-112.

Zecchetto, Victorino (2002), *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Quito, Abya-Yala.