

## EL JÁGHIYI Y EL «ANIMAL QUE RESPIRA» DE OLGA OROZCO

Luis Javier González Toro  
Universidad de Antioquia (Colombia)  
[ljavier.gonzalez@udea.edu.co](mailto:ljavier.gonzalez@udea.edu.co)

**Resumen:** En este trabajo, se presentará un análisis del poema «Animal que respira» de *Museo salvaje* (1974) a partir del *jághiysi* y el *jiyaki*, conceptos fundamentales para la cultura murui-muina de la Amazonía colombiana. El *jághiysi*, entendido como la energía que viene desde el origen, la cual tiene una relación con el aire y el oxígeno. El *jiyaki*, como sinónimo de eternidad o de cosmos, se corresponde con el universo. Bajo estas nociones, se propondrá el estudio de la correlación que se establece entre el «animal que respira» con la inmensidad, procurando un estudio interdisciplinar e intercultural entre dos representaciones poéticas.

**Palabras clave:** Olga Orozco; *Museo salvaje*; *jághiysi*; murui-muina; *jiyaki*.

**Recibida:** 30/08/2023

**Aprobada:** 17/11/2023

**Publicada:** 07/02/2024

DOI: 10.17533/udea.lyl.  
n85a03

LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ISSN 0120-5587  
E-ISSN 2422 3174

**Editores:**

Ji Son Jang  
Selnich Vivas Hurtado  
Juan Esteban Ibarra Atehortúa

## THE JÁGHIYI AND «ANIMAL QUE RESPIRA», BY OLGA OROZCO

Luis Javier González Toro  
University of Antioquia (Colombia)  
[ljavier.gonzalez@udea.edu.co](mailto:ljavier.gonzalez@udea.edu.co)

**Abstract:** In this work, an analysis of the poem «Animal que respira» of *Museo salvaje* (Orozco, 1974), will be presented, from *jághiysi* and *jiyaki*, fundamental concepts to the murui-muina culture of Colombian Amazon. The *jághiysi* is understood like life's energy, which has a relation with universal elements such as air and oxygen. The *jiyaki*, like a synonymous of beginning, corresponds with the universe. Under these notions, the study of the correlation between the «animal that breathes» and the inminity will be proposed, by searching an interdisciplinary and intercultural thematic between two poetic representations.

**Keywords:** Olga Orozco, *Museo salvaje*, *jághiysi*, murui-muina, *jiyaki*.

**Received:** 30/08/2023

**Approved:** 17/11/2023

**Published:** 07/02/2024


DOI: 10.17533/udea.lyl.  
n85a03

LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ISSN 0120-5587  
E-ISSN 2422 3174

**Editors:**

Ji Son Jang  
Selnich Vivas Hurtado  
Juan Esteban Ibarra Atehortúa

## 1. PRELIMINARES: MUSEO SALVAJE Y LA ANCESTRALIDAD

 *Museo salvaje* (1974) es el quinto libro de la poeta y narradora argentina Olga Orozco (1920-1999). Su obra es habitualmente asociada a los movimientos de vanguardia europea.<sup>1</sup> No obstante, como se mostrará en este artículo, este poemario tiene una relación subterránea con culturas ancestrales. En *Museo salvaje*, la autora crea una comprensión geológica respecto a su propia condición física, entregándole dotes espirituales a varios órganos del cuerpo. Se observan distintas relaciones entre lo humano y la situación física animal, así como semejanzas con los reinos vegetal y mineral. También se interroga por los órdenes universales y astrales. Así lo evidencian, por ejemplo, los poemas: «Mis bestias», en el que hace una semblanza de las vísceras o intestinos, a manera de elementos bárbaros; «Parentesco animal con lo imaginario», en el que describe la cabellera como «una metamorfosis del hechizo interior» (Orozco, 2012, p. 173); o «En la rueda solar», en el que afirma: «Cada ojo en el fondo es una cripta donde se exhuma el sol» (p. 175). Este texto ha sido valorado por la crítica literaria como un compendio de trabajos en el que la autora se pregunta por las condiciones metafísicas y espirituales, las cuales implican habitar un cuerpo (Ruano, 1993; Liscano, 1975).

Para mostrar las relaciones entre la poesía de Olga Orozco y las culturas ancestrales, se analizará el poema «Animal que respira» de *Museo salvaje*. Se trata de encontrar el vínculo que la poeta establece con todo el universo, a partir del proceso que cumple el sistema respiratorio, y la importancia que esto tiene con respecto al habitar. Para cumplir con este objetivo, la propuesta de análisis parte de la premisa según la cual los poetas europeos y latinoamericanos viven en una constante búsqueda de lo ancestral, sea indígena americano, sea africano o asiático (Vivas, 2015). Con ese fin, se guiará la interpretación del poema orozquiano a partir de dos términos de la cultura murui-muina, de la Amazonía colombiana, que hacen referencia al hecho poético y a su relación con la vida: *jágití*<sup>2</sup> y *jiyaki*, aliento de vida y eternidad, respectivamente.


*Museo salvaje* contiene diecisiete poemas de facturas diversas, desde la prosa lírica hasta el verso libre. Las partes del cuerpo son el tema, la preocupación y exploración de la voz poética: «las vísceras, el corazón, la cabeza, las manos, el cabello, los ojos, el sexo, la piel, el oído, los pies, los órganos respiratorios, los tejidos, los huesos, la boca y la sangre» (Lergo Martín, 2020, p. 171). No es en vano que el poemario abra con títulos bíblicos. Parte desde el inicio de todo, la creación, según la religión judeocristiana. «Génesis» y «Lamento de Jonás» son las dos primeras referencias a las formas y orígenes del cuerpo en esa tradición. De esta manera, se dice: «No había ningún signo sobre la creación del tiempo» (Orozco, 2012, p. 159), cuando el todo era nada, cuando el universo era *taino ua*, en verdad, palabra desde el vacío, como dicen los murui-muina en las *komuiya uai* o palabras de germinación.

---

<sup>1</sup> Se le ha relacionado con el surrealismo y el neorromanticismo de los cuarenta, influenciado por George, Milosz, Rilke, entre otros (Ruano, 1993)

<sup>2</sup> Los murui-muina suelen usar el fonema representado con el carácter *ĩ*, clasificado como vocal cerrada central, que no existe en el español.

## 2. LAS CUALIDADES DEL JÁGHIYI Y EL “ANIMAL QUE RESPIRA”

 Resulta disímil desde algunas perspectivas grafocéntricas y letradas asociar una poeta de la modernidad latinoamericana con las culturas ancestrales de la Amazonía. Sin embargo, hay evidencias de que para Olga Orozco fue significativo el mundo ancestral, con todas sus representaciones artísticas y culturales. En una entrevista concedida a Jorge Aulicino, Orozco declara que no le avergüenza «tener una mentalidad animista, [porque] al igual que los pueblos mal llamados “primitivos”, puedo decirle que la magia, de un modo u otro, se ha infiltrado en mi casa en todos los rincones» (Orozco, 1985). La magia, un concepto que proviene del griego *magos* (Rincón, 2019) y que hace referencia a lo que está oculto, a lo que no se puede percibir según el trazado cultural de la razón, es una práctica relegada a una cultura minoritaria no europea y, por tanto, tiene implicaciones para la poesía. El ocultismo, develado en la lírica de Orozco, remite a la cita con lo más cotidiano, con lo habitual, que a raíz del confinamiento epistémico dejó de ser elemento de gran valía y pasó a ser especulación, superstición, etc.

Es así como, en su primera línea, «Animal que respira» dice: «Aspirar y exhalar. Tal es la estratagema en esta mutua transfusión con todo el universo» (Orozco, 2012, p. 185). Propone, pues, el universo como un actante más en el ciclo respiratorio vital que lleva a los seres humanos y a los animales a perpetuar la vida. El tema de la respiración también está asociado a la poesía y a la vida en la lengua minika. En esta se habla del *jágiyi*, es decir, del aliento vital. El *jágiyi* compromete la visión, el olfato, incluso, algunas facultades tan trascendentales como la vida espiritual, de ahí su importancia como concepto filosófico dentro de la cultura. En su estudio sobre el *jágiyi*, Jitóma (2019) indica: «Le mei jiaie jagiysi daina, ba kome janokano. Ba kome jino faigano, afe jagiysi. Jaka kioñena iadi ite, nana jaka ite. Meita biniemo itino, ba karedino nana jagiysido itimaki» (p. 42).<sup>3</sup> Decir que no se ve, pero se siente, implica que en el acto de inhalar y exhalar se compromete una de las facultades del *jágiyi*.

Si nos damos cuenta de que no se ve, pero se siente, nos obligaríamos a pensar en eventos sobrenaturales o fantasmales, en conspiraciones espiritistas o en prácticas ocultistas. Sin embargo, el *jágiyi* y el poema de Orozco invitan a pensar, por un momento, en el viento. El viento es un elemento que ocupa un lugar en el universo, y que trae mensajes de la inmensidad con respecto a la presencia en el planeta del oxígeno, y de otros asuntos que son necesarios y fundamentales para la vida de las especies. Por lo tanto, nada tiene que ver con temáticas que se salen de lo común, y más bien, es el entendimiento humano que redujo todo lo que no es perceptible a los cinco sentidos (o al menos, a la razón), a algo desconocido y, por lo tanto, sin ningún valor científico o poético.

En «Animal que respira», se establece un pacto entre dos iguales que se necesitan:

---

<sup>3</sup> «Es lo que nunca se puede ver, pero existe. Ese *jágiyi* viene desde el origen, viene desde el padre, viene desde la madre». (p. 43)

«como dos organismos esponjosos fijados a la pared de lo visible por este doble soplo de vaivén que sostiene en el aire las cosmogonías, nos expandimos y nos contraemos, sin sentido aparente, el universo y yo» (Orozco, 2012, p. 185). Hay dos elementos clave que explican ese pacto: la pared de lo visible y el sentido aparente. Parece como si, a la luz del cosmos, esos dos elementos que se contraen tuvieran que aparentar una relación armónica. Como ya se dijo antes, el *jágtiyi* es la energía que compromete lo que no se ve, pero se siente, es «*jágtiyi dainano ni mei ba komena karetadino; ni nana biniemo itino karetadino*»<sup>4</sup> (Jitóna, 2019, p. 42) Por lo tanto, lo visible también compromete procesos del *jágtiyi*, dado que «todos coexisten por el *jágtiyi*», y en esa coexistencia caben también los seres humanos dentro de la materialidad. Por consiguiente, la apariencia y lo visible según Orozco son factores que permiten vedar ese pacto establecido con antelación.

Orozco (2012) continúa: «Lo absorbo hacia mi lado en el azul, lo exhalo en un depósito de brumas y lo vuelvo a aspirar» (p. 185). La bruma, tal como la percibe la autora, es ese elemento no visible, pero sí perceptible, bajo el cual, como ya se dijo, se puede asociar el *jágtiyi*. Es ese lugar al que regresa el oxígeno luego de ser exhalado. La perspectiva de mundo y del universo que propone este poema distingue el todo como incompleto sin la parte, y la parte como un elemento que no carece de relación con el todo. Esta metonimia que se evidencia en el ciclo respiratorio permite asociar el *jágtiyi* como una parte del ser humano, al tiempo que el ser humano es parte del universo, el cual necesita desde el origen del *jágtiyi* para dar vida. Absorber el universo posibilita contener toda una historia de décadas, años y siglos en un acto que para los mamíferos como animales que respiran es fundamental: llenar los pulmones de aire. Ese acto consciente o inconsciente de respirar se logró gracias a etapas de evolución, por medio de las cuales el ser humano aprendió, voluntaria o involuntariamente, a convivir con el clima, con fuertes olores, con sabores, a sentir el contacto con las plantas, con los animales, entre otros.

Esa relación entre consciencia e inconsciencia respiratoria tiene importancia a partir de la genética y de las edades de la tierra, que cuentan entre sus hijos al ser humano. En su poema «Tierras en erosión», Orozco (2012) visiona el cuerpo como un microplaneta en donde ejecuta ceremonias a diario. Con respecto a las partes de este cuerpo, se afirma «que son las heredades para mi epifanía» (p. 187). Esto da a entender que el cuerpo, como representación del planeta como materialización del *jágtiyi* mismo, se planta como una corporeidad, que materializa el legado de años y años de una especie que convive con el cosmos como un producto que recibe información biótica necesaria para sobrevivir. En el siguiente apartado del texto, me ocuparé de entregar una interpretación del poema a la luz de la diversidad y la interacción entre seres y especies, a la luz del *jágtiyi* y su importancia dentro de las implicaciones que tiene para la vida.

---

<sup>4</sup> «lo que hace posible la vida de los seres; es todo lo que da vida a lo existente en esta tierra» (p. 43).

## 2.1. LA DIVERSIDAD COMO ESTRATAGEMA Y LA IMPORTANCIA DEL JÁGHYI

Ahora, esa relación que otorga el doble soplo de vaivén que planteó la poeta no se reduce a lo que el ser humano puede decir de ello, puesto que el universo también entrega su versión del proceso. «Me incorpora a su vez a la asamblea general, me expulsa luego a la intemperie ajena que es la mía, al filo del umbral y me inhala de nuevo» (Orozco, 2012, p. 185). Ahora, cuando el universo se encarga de incorporar a la voz poética a la asamblea general, se asume que está dándole la facultad de reconocerse como habitante del todo al que de verdad pertenece. Luego, la expulsa a la intemperie ajena, «que es la mía», lo que da a entender que la voz poética está reconociéndose a sí misma en su individualidad. En esa relación de complementariedad está resumida la vida de los seres que en comunidad establecen un *modus vivendi* con el cosmos.

Para reconocerse en su individualidad, es necesario reconocerse en la diversidad, porque la especie humana es lo que otros y otras hicieron de sus cuerpos, de sus mentes. Así lo proponen los intérpretes de la cultura murui-muina cuando explican la esencia del *rafue*, una ceremonia que se construye a partir de cantos dotados de *uai jágiiyi* o “aliento sonoro” (Berrío, 2023, p. 199) que «les recuerda a los minika en qué medida ellos son en profunda conexión física y mental con organismos de las más variadas clases» (Vivas, 2015, p. 165). Por ende, los *ruakiai* (cantos) no son propiedad intelectual o artística de nadie, son regalos «de los ancestros, de los espíritus que gobiernan el mundo» (p. 166). Por tanto, para los murui-muina, la tradición poética «se refiere a esa relación cósmica entre los seres y el universo» (p. 166).

La diversidad y el individuo como consecuencia de esta también han sido material de estudio en la obra de Orozco, a partir de los relatos autobiográficos de *La oscuridad es otro sol*, en los que la protagonista, Lía, se supedita a los deseos de la abuela. O en su poesía, de la que se sirve para hacer constantes homenajes a la madre, como en su poema «Si me puedes mirar». Al respecto, Liscano (1975) afirma que la poesía de Orozco se alimenta de «muchos unos» (p. 12). La obra de Orozco acepta y reconoce la multiplicidad de seres existentes en uno. «No hay uno sino centenares de “unos” en uno. Esa penosa realidad que destruye la irreductibilidad del yo y prepara a lo que la psiquiatría califica de esquizofrenia, impera con poderes de transmutación mágica en la obra» (p. 13). Esa conversación con el cosmos, con el universo, que se evidencia en la poesía de Orozco, daría pie para relegarla de nuevo a una de las ramas del conocimiento que la ciencia no ha querido explorar. Sin embargo, en este trabajo se está intentando darle otra perspectiva a la poesía y al pensamiento ancestral, a partir de la premisa de que la poesía moderna grafocéntrica puede recibir aportes de parte de las culturas ancestrales.

Para cantar y danzar en los rituales murui-muina se necesita disciplina y trabajo. Primero, se requiere interiorizar los *ruakiai* que se van a practicar. Además, es necesario tener en cuenta por qué se van a elegir dependiendo el tipo de ceremonia que se va a hacer. Puesto en contexto con la obra de Orozco, y haciendo un análisis comparado, es como si dijéramos que *Museo salvaje* es un ritual, un *rafue*, y el contexto y la referencia es el cuerpo y su relación con el cosmos. Es por eso que, para estar a la altura del rigor

de los *roraíma*, los cantores de la cultura ancestral murui-muina, se requiere también de una preparación vocal que exija manejar el tiempo y el tono en el canto, así como de una preparación espiritual que lleve al cantor a darle el matiz que el *ruaki*<sup>5</sup> necesita. Todo esto implica una relación directa con el aliento o energía de vida. El *jágiyi* es aquello «Meita afedo kai jaikaidikai, afedo kai itikai»<sup>6</sup> (Jitóma, 2019, p. 43) Ese impulso es el que posibilita tomar aire cuando se va a realizar un canto, es el ímpetu de una boca que deja salir palabra de poder, de visión y de abundancia, de *monifue uai*. El oficio de la poesía también requiere del *jágiyi*, exige poner a trabajar la imaginación, requiere hacer ejercicios de memoria, hablar con el cuerpo, apreciarlo. La escritura de poemas, desde esta propuesta, requiere actos de experimentación con el *jágiyi*, permitiendo así que la energía de vida se materialice por medio de la palabra o *uai*.

La tradición poética grafocéntrica, que se soporta en la cultura de autores, y en la que está inscrita Olga Orozco la hace dueña de sus poemas y en la posteridad a sus herederos. A pesar de ello, cabría decir que el entorno fue fundamental y la ayudó a inspirarse y a escribir poesía y narrativa. En ese sentido, la poeta dice en una entrevista: «Yo escribo con todos y con todo» (2009). Lo que nos posibilita dar lugar a decir que la poesía y la literatura de Orozco se escriben a partir del *jágiyi* de la madre que la acompañó en toda su niñez, del padre que le entregó su herencia cultural europea, de la abuela que le heredó el culto y la fascinación por el ocultismo, o de Alejandro, el hermano cuya muerte la dejó marcada con lo inexplicable, experiencia que plasmó en «Y todavía la rueda», cuento de *La oscuridad es otro sol*. Ese *jágiyi* puede ser memoria, tal vez recuerdo, también está en un hábito que se aprende, en el sentimiento que se plasma en un relato autobiográfico o en un poema a la madre.

Luego de plasmar la relación con el universo que la aspira y la exhala, Orozco trasciende más allá de lo aparente y azuza aún más la dicotomía. De esta manera, continúa diciendo: «Sobrevivimos juntos a la misma distancia, cuerpo a cuerpo, uno en favor del otro, uno a expensas del otro» (2012, p. 185). Cabría preguntarse cómo el universo le debe su existencia a una persona y sobrevivir a expensas de ésta. Para ello, es necesario decir que cada uno de los individuos hace parte del universo, y en su medida, de la diversidad que implica pertenecer al cosmos. El canto ancestral *minika* es, en esencia, un homenaje a la pluralidad biótica y ecosistémica, y también, a la pluralidad cósmica en que habitamos, comprender que la humanidad no es «el centro del universo sino apenas una especie más, [equivale a] entonces preguntarse qué pasaría si percibiéramos las relaciones múltiples (éticas, cognitivas, sociales, políticas, etc.) con el planeta en tanto unidad y con las especies en tanto diversidad» (Vivas, 2015, p. 24). La policromía que propone la poética de Orozco establece una razón para habitar en el *jágiyi*, y para que el *jágiyi* habite en ella para asumirse como otra y reconocerse en otros. Una razón más para asimilar esa «mescolanza de todo con todo [que hace referencia a las] maneras de convertir el sujeto poético en sujeto colectivo» (Friedrich, 1959, p. 252), y que para la escuela alemana hacía referencia a la arbitrariedad y a la incoherencia.

<sup>5</sup> La palabra *ruaki* (canto) es el singular de *ruakiat* (cantos).

<sup>6</sup> «A través de [lo cual] recibimos el impulso de existencia, con eso vivimos» (p. 43).

Pero la otredad aquí no es una excusa para la enajenación o para la disrupción identitaria. La otredad es la posibilidad de identificarse hombre, mujer, niña, enana,<sup>7</sup> ave, agua, etc. La otredad posibilita la creación de personajes que son el mismo, la misma. El universo, puede ser un personaje de la historia del «Animal que respira», como el planeta puede serlo con respecto a «Tierras en erosión» o «Plumas para unas alas», como personajes del cuerpo humano. Es así como «en los poemas muchas veces estos personajes, figuras, espacios, imágenes, son otras tantas figuraciones de un yo, más que dividido, múltiple» (Mallol, 2003, p. 134). Esa multiplicidad aparece enunciada claramente en su poema «Olga Orozco», cuando dice: «mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron» (2012, p. 101) y anuncia así los designios de la vida, del tiempo, de la historia que se construye con todos y con todo, y a través de todas. El aliento de vida, pues, como algo inmanente y connatural a todos nosotros, es un designio de la inmensidad, hace parte de lo que nos ha sido otorgado y por él vivimos y pertenecemos al planeta, los ejercicios poéticos son un ejemplo de ello.

## **2.2. LA DICOTOMÍA DE SABERSE CUERPO Y ENERGÍA DESDE EL JÁGIYI**

Consiguientemente, se pasa de una dicotomía a una relación conflictiva. En este punto, la autora plantea estar a expensas del universo y éste a sus expensas: «—algo más que testigos—, igual que en el asedio, igual que en ciertas plantas, igual que en el secreto, como en Adán y Dios» (Orozco, 2012, p. 185). Para comprender este enunciado, es necesario volver a lo planteado anteriormente. Tanto «la pared de lo visible» como el «sentido aparente» son elementos que exponen un acto que está vedado, una relación de espionaje, una operación cautelosa, en la que cada paso conducirá a la continuación o a la terminación del pacto acordado. Hay una tensión constante, evidenciada en la estratagema sellada entre estos dos entes, que se miran constantemente y analizan los movimientos de cada uno a través de lo visible y de lo aparente. El *jágiyi* es la energía que posibilita la armonía del ser con el universo, es «el medio para tejer una vida colectiva armoniosa. Armoniosa no quiere decir sin conflictos, sin tensiones; todo lo contrario, esos conflictos son necesarios para que haya encuentro, desencuentro, choque, movimiento» (Berrío, 2023, p. 205). Esa armonía se representa a partir de la poética de Orozco, en el acto repetitivo y simultáneo, distinto pero acompasado, que produce el “Animal que respira”.

El asedio es para el «yo» poético, la certeza que tiene el universo, de que en algún momento el *jágiyi* va a abandonar el cuerpo y va a regresar a la eternidad, al *jiyaki*. La alusión del poema orozquiano a Adán y a Dios está en la relación que, desde el génesis, se vio plasmada entre el cielo y lo terrenal, el castigo como reprensión contra la estratagema que se rompió en el jardín del edén. La relación con la planta está en la capacidad que tiene la poeta de compararse con el ente vegetal como otro ser que

---

<sup>7</sup> Orozco habla de lo marcada que la dejó su hermana María, quien le hizo creer en su niñez, que era una enana que provenía de un huevo, anécdota que plasmó en «Las enanas», de *La oscuridad es otro sol*. Sefamí (1993, p. 140).



siente y necesita del *jágtiyi* igual que ella. La tensión particular entre el ser humano y el universo está en el vivir y el morir por y para el *jágtiyi*. El mundo vive a expensas, como lo dijo Orozco, del oxígeno que quiera regalar el *jágtiyi* todos los días, y sin él no es posible perpetuar la vida. Sin embargo, cada vez que la humanidad respira está dándole a los tejidos del sistema respiratorio un aliciente en pro del proceso de oxidación, dado que el efecto físico-químico que se produce es ese. Al mismo tiempo, estamos exhalando ese oxígeno que al momento de salir del cuerpo estará contaminado y requerirá de un proceso anexo para su purificación. «Tal es la estratagema» entre estos dos iguales que, de manera sincronizada, justifican la presencia del otro y por el otro.

La pugna se hace salvaje en la medida que cada ente participante adquiere aptitudes para la contienda. «Cumplo con mi papel. Conservo mi modesto lugar a manera de pólipo cautivo. Me empino a duras penas en alguna saliente para hallar un nivel de intercambio al ras del bajo vuelo, un punto donde ceda dignamente mi propia construcción» (Orozco, 2012, p. 185). Ya se vio cómo las relaciones con las plantas están evidenciadas en la facultad que tiene la autora para corresponder y ejemplificarse en ellas, pero en el caso particular, la relación establecida con los animales propone un escalamiento en el conflicto que desencadena en la muerte. El verbo ceder, que en el caso de la cita aparece en infinitivo, hace alusión al fenecer de manera digna luego de estar atrapada en el cuerpo que la contiene.

Viene después el escenario en el que se evidencia el cuestionamiento que la autora hace al cuerpo y la posesión de esos órganos, en particular, a la facultad que posibilita extender los sentidos:

Más corta que mis ojos, más veloz que mis manos, más remota que el gesto de otra cara esta errónea nariz que me arranca de pronto de la lisa paciencia de la piel y me estampa en el mundo de los otros, siempre desconocida y extranjera. Y sin embargo me precede. Me encubre con aparente solidez, con intención de roca, y me expone a los vientos invasores a través de unas fosas precarias, vulnerables, apenas defendidas por la sospecha o el temblor (2012, p. 186).

Como si reclamara facultades cinestésicas, Orozco reconoce las posibilidades y las limitaciones del olfato. Es un llamado a la propensión, a las facultades del *jágtiyi*. El aliento o energía de vida «afedo eroitagamaki, afedo komekina uritade.»<sup>8</sup> (Jitóma, 2019, p. 42). Es la energía que nos «hace hablar desde el corazón» (p. 43). La nariz y el olfato son lo que «estampa en el mundo de los otros» a las personas, como si después del reclamo cinestésico viniera la denuncia instintiva creando, a la luz del poema, una confusión entre lo que se es y lo que no. La nariz es lo que precede muchas de las capacidades del ser humano, con la actividad olfativa se pueden percibir las malas intenciones de parte de otros, elementos que no están en lo visible, pero que sí aparecen en el ambiente y que penetran en el cuerpo por medio de «la sospecha o el temblor». La nariz permite catar olores y sabores, para predecir acontecimientos de vida o de muerte; así mismo evidencia estados de rabia, de tensión o de malestar.

---

<sup>8</sup> «es gracias a [lo que] se aviva el mirar, ella es la que hace hablar desde el corazón» (p. 43).

Ya los *minika* habían desarrollado pensamientos en torno al *jágtiyi* y la relación que este tiene con el olfato y la poesía. Jimuizitofe, un *roraima* citado por Tinuango (Anastasia Candre), define cuáles son los tipos de *jágtiyi* que se usan para cantar en el baile de las frutas. Se habla de «*fuura jagtiyi, nirira jagtiyi, baitara jagtiyi*» (2014, p. 49). El *fuura jágtiyi* es aliento que sopla, viene del que es sabio y que inspira a los demás miembros de la comunidad, inspira a la gente y «hace aprender, es como el viento que no se ve, es vacío, las palabras no se pueden coger con las manos» (p. 49). El *nirira jágtiyi* es aliento que se inhala, «siente aromas, conoce, sana, estimula el corazón» (p. 50). El *baitara jágtiyi* es aliento que ayuda a encontrar (de sabiduría), «sabio, inteligente, grande, inmortal, toda palabra perdura, permanece como el aire, nadie lo ve, invisible, no se puede coger, se marchita, se desliza, por eso estas palabras se cuidan con dietas, palabras sagradas» (p. 50).

Estos tres elementos del *jágtiyi* se entienden como los pasos para aprender a cantar. Por eso, la persona que visiona a través del *jágtiyi* se asume, después de contagiar a su comunidad, con su iniciativa y su capacidad para traer la palabra, como un ser que percibe otras energías, otros *jágtiyiai* (alientos) y que, posteriormente, llega a un estado de sabiduría. La poesía no es para nada ajena a estas dinámicas del *jágtiyi*, puesto que el poeta «va a enfrentarse con su revelación» (Orozco, 2012, p. 469). Revelación que le ha sido otorgada gracias al combate cuerpo a cuerpo con el universo.

La lucha con el cuerpo y las implicaciones metafísicas que esto conlleva provienen de la historia de aciertos y desaciertos en las culturas. *Museo salvaje* es un libro que eleva la existencia y el estar a una situación más trascendental y cargada de significado. Preguntarse por el cuerpo y sus relaciones con el hogar planetario requiere de un abordaje existencial que nos lleve al *jágtiyi* y a los procedimientos poéticos que ello acarrea. En tal sentido, Lergo Martín (2020) propone que «no se trata en este caso de reflexiones provenientes de la observación del propio cuerpo, sino de la construcción de una mitología que se cuestiona su existencia» (p. 168). Esos cuestionamientos proponen una mirada a veces caótica, en ocasiones letárgica, otras veces confundida, pero siempre a partir de la observación.

### **2.3. PALABRA DESDE EL JIYAKI ENTRE EL «UNIVERSO Y YO»**

Orozco capta mensajes cósmicos de manera instintiva, percibe sentires que provienen del universo y reconoce eventos que están dentro del espectro temporal: «Y así, sin más, olfateando costumbres y peligros, pegada como un perro a los talones del futuro, almacenofantasmas como nubes, halos en vez de bienes» (2012, p. 186). Consagrar su vida a las dinámicas del cosmos le permite a la autora vivir en constante comunión con la poesía. El *jágtiyi* le permite a la poeta usar los sentidos en pro del *nikai*(-sueño), que para la cultura murui-muina es lo que les posibilita a los seres humanos contemplar el universo y el tiempo, intuir acontecimientos y vicisitudes, mirar a través del tiempo. Para un acercamiento de manera más acorde a la noción de *eroina*, es necesario desglosar el concepto de *jiyaki*, trascendental para comprender el cosmos según la cultura murui-muina.

El *jiyaki* es el momento en que nace el universo. Se habla de un instante en que

todo lo conocido y lo que queda todavía por conocer, se originó a partir de una energía inicial. La palabra *jiyaki* viene de la afirmación *ji*, partícula que en lengua minika se usa para asentir; el verbo *yaite*, tronar, reventar; y el verbo *kiode*, mirar y sinónimo de *eroide*. El *jiyaki* es ese acontecimiento que produjo el origen de todo, es ese momento en que se reventó la nada y se produjo el universo. La visión que produce el *nikai*, implica un ejercicio que no está hablando del mirar como actividad en la que se usan la vista o los ojos. Es un evento que se produce a partir de un proceso de meditación y de conversación con el cosmos, algunas veces bajo el influjo de plantas rituales, mientras que en otras ocasiones se da dentro de un proceso de profunda concentración, que ha de llevar a la persona que medita a un estado de sopor. Por consiguiente, ese estado le proporciona a aquel que visiona la facultad de llevar su sensibilidad a través del tiempo y visionar la palabra desde el *jiyaki*. Todo mediado por el *jágitiyi* como aliento que permite la trazabilidad de un ritual que propende por la conversación con el universo.

En uno de sus trabajos, Orozco (2012) vislumbra las posibilidades de conversación con el cosmos, gracias a la escritura y la poesía:

Bajo estas directivas que rigen un material en ebullición, una arquitectura pétreo o una sustancia cristalina, el acto creador se convierte, en uno y otro caso, en arco tendido hacia el conocimiento, en ejercicio de transfiguración de lo inmediato, en intento de fusión insólita entre dos realidades contrarias, en búsquedas de encadenamientos musicales o de símbolos casi matemáticos, en exploración de lo invisible a través del desarreglo de todos los sentidos, en juego verbal librado a las variaciones del azar, en meditación sobre momentos y emociones altamente significativos, en trama de correspondencias y analogías, en ordenamiento de fuerzas misteriosas sometidas a la razón, en dominio de correlaciones íntimas entre el lenguaje y el universo (p. 467).

El desarreglo de los sentidos, anunciado por Rimbaud, es una de las facultades a las que acude la poeta. Otros poetas lo proponen de modo similar (Vivas, 2015), ya que anuncian las implicaciones que contravienen a la cultura hegemónica grafocéntrica y letrada que, por medio de la evangelización, prohibió todo tipo de sensibilidades artísticas y culturales. Tal es el caso de las culturas ancestrales que sufrieron la demonización y el ostracismo. De manera que, en la poesía de Orozco, se puede identificar el sentido y los alcances de una palabra que propende por la relación entre el ser humano y el entorno universal en todas sus manifestaciones mágicas, poéticas o científicas, apropiándose de todas y cada una de las posibilidades que tiene el ser humano para llegar al conocimiento. Tal como lo anuncia la poeta, la poesía no es un acto de escribir para la escritura, es un trance que conduce, como resultado, hacia un «material en ebullición», hacia los símbolos matemáticos, semejante a una conversación con todas las ramas del saber (Orozco. 2012).

### 3. ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL JÁGIIYI Y MUSEO SALVAJE

El aliento de vida es requisito indispensable para la existencia y todo lo que haga parte del universo, dependerá de ello. Tal como lo dicen los murui-muina: «Meita afe jagiiyido jaikaidikai; ba afedino fuiyadi dino kai zafenaitikai, dino kai tiidikai» (Jitóma, 2019, p. 42). Si ese *jágiiyi* se acaba, nos secamos, fallecemos. El aliento de vida es necesario para la visión porque, es con esto que se «aviva el mirar»<sup>9</sup>. Por ende, el *jágiiyi* es necesario para el proceso de conversación entre el lenguaje y el universo porque «Meita ie izoideza jaka kai bie jiyakimona bitikai. Jiyaki urukidikaiza jaka dine meine abido eroidikai, iedo jaikaidikai, iedo itikai. Ni jagiiyi dainano»<sup>10</sup> (p. 42). Se propone desde este punto de vista, el mirar como la posibilidad de revisar lo que se está haciendo en pro de cuidar actitudes y pensamientos, esto a través de la visión del *nikai* como lo que posibilita reevaluar, revisar o consultar asuntos que competen a la energía de vida.

Una de las posibilidades que le otorga a la cultura murui-muina, la capacidad visionaria que lleva a encontrarse con el poder del conocimiento es el *nikai*, el sueño como actividad onírica o, también meditativa. Los sueños atraviesan gran parte de la obra de Orozco, y en este poema se evidencia la relación que tienen con el ejercicio de la memoria. Continuando con el análisis lírico, la voz poética dice: «borras que se combinan en nostálgicos puertos, en ciudades flotantes que amenazan volver, en jardines que huelen a la loca memoria del paraíso prometido» (Orozco, 2012, p. 186). Este fragmento revela cómo el *nikai*, traído hasta aquí por el *jágiiyi*, posibilita que los sueños ayuden en el proceso de la memoria. De esta manera, se evidencia la forma como es posible establecer un contacto con el *jiyaki* a partir de los sueños y de la, visión.

En el fragmento siguiente de «Animal que respira», se lee: «Una alquimia volátil se hacina poco a poco en los resquicios, evapora las duras condensaciones de los años, y me excava y me sofoca y me respira en grandes transparencias que son la forma exangüe de mi última armazón» (Orozco, 2012, p. 186). Esto confirma lo antes expuesto y reitera que el *jágiiyi* corresponde a un proceso fisicoquímico, en el cual se ve comprometida la relación entre cuerpo y oxígeno como elementos que contienen energía de vida. En estos versos se puede relacionar la química de los cuerpos que reciben el *jágiiyi* con la física de las partículas que entran y salen por las fosas nasales. Sin embargo, hay una expresión que crea confusión en pro de la lectura. Las duras condensaciones de los años pueden estar aludiendo a las facultades de la memoria, del diálogo con el tiempo que la precede. La magia como material de fusión junto con la poesía y las reacciones químicas producen el desasosiego que lleva al desarreglo de todos los sentidos, un ritual propicio para mirar el *jiyaki* como el reventar de la vida.

Siguiendo con la idea del sueño, y para citar a Ruano (1993) en torno al trasvasamiento alquímico, sobre el que Orozco ya había dilucidado varios escenarios, plantea que «esta poesía es una escritura de la ensoñación. Porque solamente cuando el pensamiento se desprende de las profundas raíces que lo mantienen agarrado a la realidad es cuando el

<sup>9</sup> Cita de Noinui Jitóma que aparece anteriormente.

<sup>10</sup> «Venimos del origen, somos criaturas del origen y por eso allá regresamos a mirar» (p. 42).

ser ve claro y emprende las búsquedas más sagaces» (p. 15). El sueño como *nikai*, como meditación, como poesía, se materializa en una «tentativa por auspiciar y cristalizar el instante» (p. 17). Los sueños son, pues, la visión de la poeta, la elucubración a partir de unos versos que logran mirar hacia el *jiyaki* a través de la imaginación.

Es así como, oliendo, rastreando, mirando, la autora concluye: «Y aunque aún continúe la mutua transfusión con todo el universo, sé que allí, en ese sitio, en el oscuro musgo soy mortal, y en mis sueños husmea interminablemente un hocico de bestia» (Orozco, 2012, p. 186). La búsqueda a través de los sentidos finaliza en «un hocico implacable que me extrae el aliento hasta el olor final» (p. 186), dando así por terminadas las cualidades facultativas del cuerpo y de los sentidos. Sin embargo, el *jágtiyi* no muere, puesto que es una energía latente que sigue su curso en el universo y continúa habitándolo, aspirándolo. Como si la estrategia antes enunciada hubiese culminado para proseguir con una actividad latente entre la vida y el cosmos.

Entretanto, en su ensayo, Orozco (2012) asegura que «los poetas siguen conviviendo con las palabras. Las nutren, las mastican, las aplastan, las pulverizan; combaten por saber quién sirve a quien, o pactan con ellas, o tienen una relación semejante a la de los amantes» (p. 468). Tal es el ejercicio que corresponde a la definición de las palabras de la cultura murui-muina. Como lengua aglutinante, el *minika*, la lengua proveniente del tronco lingüístico de los murui-muina, se nutre de varios conceptos para formar uno solo, como en un caleidoscopio de significados que afloran de manera consecuyente y que complementan el significante. En este apartado del texto se desglosarán algunos de los conceptos de la cultura y se propiciará su interpretación a la luz de la poesía.

### 3.1. CONVERSACIÓN CON EL *JÁGTIYI* DE OLGA OROZCO

Se pasará a definir el concepto *jágtiyi* según su etimología. Se le conoce en español como el «aliento de vida». Es lo que carga de energía a todo lo que existe en el universo: plantas, animales, minerales o elementos como el fuego y el viento. El concepto viene de *jae*, desde el origen. Esta partícula se puede traducir como «antes», aquello que viene de la primera germinación de la vida. Hace alusión también a lo miedoso, lo misterioso, lo difícil de asimilar o de comprender; se puede tomar como traducción del verbo «aspirar» o «inhalar». *Gi* viene de *gite*, «rozar» o «tocar». *I* proviene de *ite*, «ser» o «estar», ocupar un espacio manifiesto. La última parte de este término es *Yi*, que proviene de *Yite*, «portar» o «contener». El *já-gi-i-yi*, según esta etimología, podría interpretarse como el aliento o la energía que viene desde el origen, algo misterioso y difícil de asimilar, que toca, posee, y al mismo tiempo posibilita al ser humano ocupar un espacio en el universo.

A su vez, el *jágtiyi* posee dos componentes que dividen y explican su proceder. Estos son el *naie* y el *iyino*. El *naie* proviene de *nana*, que en *minika* traduce «totalidad» o «completud»; *ie* se refiere a lo que es característico, particular o individual, habla de la esencia que posee cada ser o cada elemento en el universo, y que lo hace dueño de una particularidad y de unas características que solo él conserva. El *iyino*, por su parte, proviene de *ite*, el ser que cobró una forma, y de *yi*, la energía que se puede manifestar. Se puede definir como lo que se manifiesta, lo que se evidencia. El *naie*

se puede relacionar pues, con conceptos de la genética, como el ADN o la herencia, mientras que el *iyino* hace referencia a la personalidad, a la animalidad, a la vegetalidad, a la esencia particular de ese ser que ocupa su espacio

Acercar un concepto tan fundamental y a la vez tan etéreo implica relacionarlo con elementos de la cultura occidental que puedan tener alguna relación con él. El *jágtiyi* puede ser traducido como «espíritu, aura». Sin embargo, cuando se encuentran denotaciones en torno a lo físico, es posible reinterpretarlo como «energía» o como «materia». La definición del aliento de la vida deja por fuera algunos elementos, como el impulso, el ímpetu o la fuerza. El *jágtiyi*, como un término hijo de una cultura ancestral, para la cual no existían ni los libros, ni los grupos de estudio y que vuelca toda su importancia hacia lo fáctico, nos enseña que la poesía, incluso la ciencia, deben ser atravesadas por lo sensitivo.

El desarreglo de los sentidos, que retoma Orozco y para lo cual, se hace necesario mencionar en este análisis, no es una invitación a la locura ni a la sublevación, es una exhortación a mirar con los ojos del corazón, el tacto del pensamiento, y el olfato del universo. En su *yetarafue* al El embrador de la verdadera semilla, Kinerai dice que las cosas no vienen rápido, «*Nita uido kióñena, fia dofodo kakade, fia jefodo kadade (daide), jagtiyina kakade*»<sup>11</sup> (Candre, 2008, p. 26). Está hablando de la palabra *ñuera rafue*, la buena palabra que no se manifiesta de inmediato. Esa palabra se ve, se olfatea, se intuye. Esa palabra se ve con los ojos del corazón. La poesía que nace a partir del instinto creador viene a través de la palabra. El trabajo de la poesía es, pues, encontrar el punto de ebullición en que la materia se manifieste en torno a la energía o al aliento de la vida.

Y esa palabra es la que crea puentes con lo desconocido, lo que está «más allá de lo inmediato» (Orozco, 2009), que en *Museo salvaje* se convierte en un ritual de armonización con el cuerpo. Este cuerpo se transmuta en un puente para conversar con energías más allá de lo *visible* y lo *aparente*. En ese sentido, Liscano (1975) apunta: «La poesía de Olga Orozco es acto religioso. Religa el lenguaje con lo sagrado. Y sagrado resulta el recuerdo como el cuerpo presente: microcosmos» (p. 16). Ruano (1993), en esta misma línea de sentido, complementa lo anteriormente anotado, cuando dice que *Museo salvaje* «es una morada de la existencia» (p. 34). Este libro «congrega una parábola inquietante de los comienzos en retribución al macrocosmos» (Ruano, p. 34). Este estudio fractalizado de la obra de la poeta remite a la relación metonímica señalada unas páginas antes, que para ambos autores se materializan en el microcosmos y el macrocosmos del universo a través de la poesía.

En cuanto al concepto de poder se refiere, los murui-muina consideran que la *uai* (palabra) tiene facultades de poder, de fuerza. Ese poder es el que le permite a esa palabra materializarse:

Cuando la actividad de *rafue* apenas comienza, se manifiesta como «Palabra» —una palabra que nombra lo que busca, una palabra con «poder»; hacia el final de la actividad,

<sup>11</sup> «Eso no se mira con el ojo / solo se siente con la nariz / solo se siente con el oído (dice) / se siente como un aliento» (Traducción de Juan Álvaro Echeverri).

*rafue* se manifiesta como «Cosas»— comida, cacería, criaturas, etc., lo que se buscaba (Echeverri, 2008, p. 28).

La palabra de poder es un término que se expresa en los *yetarafue*, en los *rua*, en los *jira*,<sup>12</sup> así como se materializa en los rituales de sanación y en los hechos. Orozco (2012) también abordó este concepto a través del pensamiento poético:

Recorrer la trayectoria de la poesía desde la formulación del encantamiento y su consecuente palabra de poder hasta la época actual es un camino de doble espiral, tan largo como la génesis del lenguaje y tan tortuoso como la historia del hombre (p. 467).

La poesía de Orozco ha sido estudiada y relacionada con la magia (Correa León, 2012). Por consiguiente, es apremiante atender a esta consigna que la ubica dentro de los eventos que la cultura occidental llamaría «sobrenaturales», «supersticiosos» o, como lo menciona Ruano (1993), «esoterismo, misticismo» (p. 27), aunque ese no sea el principal objetivo de este trabajo.

A pesar de todo esto, Olga Orozco va más allá de las etiquetas. Su actividad poética se materializa a partir de la voluntad y de quien supone la escritura como acción ingenua, desinhibida, pero al mismo tiempo, «perversa y malsana» (2012, p. 472). La poesía como aspiración, como exhalación, como inspiración para la consigna de versos, supone la relación con elementos que están dentro de lo más simple y cotidiano, invita a la conversación con las plantas, como en una relación de interespecies. Por esto y por muchas otras razones, le valió también el mote de surrealista, porque juega con la realidad e inserta en ella elementos mágicos. La cita con el cuerpo y la conversación que ella misma trazó con este y con los órganos que se compone, la lleva a explorar otras perspectivas de lo real. Su contacto con la propia piel hace parte del proyecto que interroga la existencia.

#### 4. CONCLUSIONES

La poesía hace parte de una de las posibilidades cognitivas del ser humano en su intento por exteriorizar saberes y conocimientos. Las ciencias no están exentas de investigar y de indagar por lo que está oculto, lo que aparece vedado ante los ojos del ser humano. Esta es una de las posibilidades para que ciencia y poesía se conecten con el objetivo de generar conocimiento. Basta con cerrar pactos entre cada línea del saber científico y literario, para acercar cada vez más, estas expresiones del saber en torno a lo conocido y lo desconocido.

Para lograr ese efectivo contacto entre culturas, de manera óptima, es necesario que la ciencia abandone sus prejuicios morales y epistémicos, y permita una conversación sana y eficaz con otras maneras de percibir la poesía, las artes y la ciencia. Los pueblos ancestrales son tan antiguos como la cultura grecolatina u otras culturas que fueron definitivas para la constitución de esta sociedad occidental, así como la conocemos. La

---

<sup>12</sup> Son géneros poéticos y narrativos dentro de la cultura murui-muina.

sociedad occidental, en su afán de privatizar el conocimiento, invisibilizó las culturas ancestrales y a las culturas asiáticas-orientales, al tiempo que le cerró las puertas de las instituciones educativas a los más pobres, reduciendo aún más el campo de acción de las gentes que trabajan el pensamiento ancestral. Con este trabajo, se buscó un acercamiento entre ambas culturas, de manera que la poesía impacte la ciencia y viceversa, a la vez que sea posible aprender de las personas que están todavía por fuera del sistema de acumulación capitalista.

La poesía y los *ruakiai* son acontecimientos que poseen la energía, el aliento de la vida. En estos elementos habita una continua intención por hablarle al mundo y al universo. Sería algo completamente errado y carente de amor por el planeta negarle a la humanidad las posibilidades de poner a dialogar estas manifestaciones de la creatividad humana, solo por razones de purismos epistémicos y de escuelas de tradición. La poesía y la ciencia occidental pueden y deben dialogar con las culturas ancestrales porque ambas nacieron de la misma madre, la tierra, la naturaleza.

Es así como, la poesía de Orozco se encamina hacia las perspectivas ancestrales y primigenias, intentando vislumbrar un horizonte de expectativas en torno a las lecturas de la poeta latinoamericana. El *jágiyi* y el *jiyaki* son conceptos clave que pueden despertar el interés por los estudios de la poesía ancestral y de la poesía moderna, a la vez que es una puerta de entrada para llegar a dilucidar de manera ardua otras relaciones que pueda haber con palabras como *nikai* (sueño), *uai* (palabra articulada y palabra materializada), *rafue* (convención que se produce en el establecimiento de una comunidad hablante y sentipensante). Todas estas palabras ofrecen una versión de la cultura respecto a la lírica de una mujer que visionó las *Mutaciones de la realidad*.

Para hacer poesía, no se necesita dominar una lengua grofocéntrica. La cultura murui-muina, como una de las lenguas ágrafas, nos enseñan que el canto y la danza, en sus formas compositivas, también son creaciones artísticas y poéticas. De la misma manera, para realizar rituales de sanación, o para hablar con el *jagiyi* no hace falta pertenecer a una cultura indígena. La poesía moderna, el canto, la pintura y otras expresiones artísticas también pueden establecer puentes con lo que no se ve, pero se siente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berrío Moncada, M. (2023). «*Komuiyakuri uai*». El vientre sonoro del cosmos y la palabra inicial del *Zikii rafue*. [Tesis doctoral, Universidad de Antioquia].

Candre Yamacuri, A. (2014). ¿Quiere saber quién es Anastasia Candre? Amigo lector, aquí estoy. *Revista Mundo Amazónico*, (5). 23-80.

Correa León, Y. (2012). Magia y poesía en Olga Orozco: la transformación de las imposiciones de la realidad en los poemas “Para destruir a la enemiga” y “Para ser otra”. [Trabajo de pregrado, Universidad de Antioquia].



- Echeverri, J. & Candre, H. (1993). *Tabaco frío, coca dulce*. Colcultura.
- Encuentro (1998). Entrevista a Olga Orozco. En *Oficios*. <https://encuentro.gob.ar/programas/serie/8130>
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- Jitóna, N. (2019). Aliento y aire de vida. *Revista Universidad de Antioquia*, (336) 42-43.
- Jitóna, N. (2023). Comunicación personal, 14 de noviembre de 2023.
- Lergo Martín, I. (2020). Visión del cuerpo en Museo Salvaje de Olga Orozco. En D. Battiston, S. Bertón & G. Salto (Comps.) *Los juegos de espejos. Poesía y subjetividad* (pp. 161-191). Editorial Teseo.
- Liscano, J. (1975). Olga Orozco y su trascendente juego poético. En Orozco, O. (1975). *Veintinueve Poemas* (pp. 7-35) Monte Ávila Editores.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Ediciones Simurg.
- Orozco, O. (1985). Poeta contra la agonía de la luz. *Clarín, Cultura y Nación*. <https://ustedleepoesia2.blogspot.com/2010/02/poeta-contrala-agonia-de-la-luz.html>
- Orozco, O. (2010). *La oscuridad es otro sol*. Editorial Losada
- Orozco, O. (2012). *Poesía Completa*. Adriana Hidalgo.
- Rincón, C. (2019). Historia de la palabra magia. *Revista Universidad de Antioquia*, (337). 85-91.
- Ruano, M. (1993). Constantes míticas, esotéricas y surrealistas en la poesía de Olga Orozco. En: Orozco, O. (2000) *Obra Poética*. (pp. 9-46) Biblioteca Ayacucho.
- Sefamí, J. (1996). *De la imaginación poética. Conversaciones con: Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Monte Ávila Editores. Latinoamericana.
- Vivas Hurtado, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Vivas Hurtado, S. (2016). *Jagagíai. Riazeyue y otros narradores*. (pp. 9-54). Editorial Universidad de Antioquia.