

FILOGENIA PERVERSA Y ALTERIDAD FLORAL
EN *MANUAL DE FLORA FANTÁSTICA*,
DE EDUARDO LIZALDE

JULIO MARÍA FERNÁNDEZ MEZA
El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México
jfernandez@colmex.mx

Recibido: 15-12-2022

Aceptado: 8-05-2023



RESUMEN

En este artículo se examina de manera íntegra *Manual de flora fantástica* del poeta mexicano Eduardo Lizalde por medio de la filogenia perversa y la alteridad floral. Esta flora fantástica es perversa y pervierte al romper con las normas establecidas y fundar un nuevo orden en que las plantas son la especie dominante. Rico en intertextualidad, humor, ironía, simbolismo y otros recursos literarios, este libro despliega múltiples connotaciones sobre el ejercicio estético a partir de la rosa, la flor que, al igual que el tigre lo es en la obra global de Lizalde, tiene innegable importancia aquí.

PALABRAS CLAVE: Eduardo Lizalde; *Manual de flora fantástica*; filogenia; perversión; alteridad.

PERVERSE PHYLOGENY AND FLORAL ALTERITY IN *MANUAL DE FLORA FANTÁSTICA*, BY EDUARDO LIZALDE

ABSTRACT

This article examines in its entirety *Manual de flora fantástica* by the Mexican poet Eduardo Lizalde through the perverse phylogeny and floral otherness. This fantastic flora is perverse and perverts by breaking apart established norms and founding a new order in which plants are the dominant species. Rich in intertextuality, humor, irony,

symbolism and other literary resources, this book displays multiple connotations about the aesthetic exercise through the rose, the flower that, just like the tiger is in Lizalde's overall work, has undeniable importance here.

KEYWORDS: Eduardo Lizalde; *Manual de flora fantástica*; phylogeny; perversity; alterity.



INTRODUCCIÓN

Ante la muerte reciente del gran poeta Eduardo Lizalde (1929-2022), cuya ausencia ya marcó las letras mexicanas, creo que es pertinente reflexionar sobre *Manual de flora fantástica*, una de las obras del autor poco atendidas por la crítica. Éste es un libro de madurez y se nota, puesto que Lizalde rondaba los setenta años al publicarlo en 1997 bajo el sello editorial Cal y Arena. Años más tarde, el autor recogió el *Manual de flora fantástica* (en adelante, *Manual*) en *Almanaque de cuentos y ficciones [1955-2005]*, publicado en 2010 en coedición de Ediciones Era y la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el volumen se reúnen escritos prosísticos, como el libro de cuentos *La cámara*, que abre el conjunto.

El *Manual* consta de un prólogo autoral y veinticinco textos en prosa.¹ En una nota aparecida el 5 de junio de 1997 en *Vuelta*, Ernesto de la Peña denomina el *Manual* del poeta como «su jardín privado, su vergel minuciosamente cruel» (2010: 244). En esta cita se retrata nítidamente la visión lizaldeana de lo fantástico-vegetal: el jardín detallado y cruel. Rasgos que se conjugan con el tigre, la criatura emblemática de su obra. Así por ejemplo, en la tercera parte de «Retrato hablado de la fiera», un poema que se compone de doce partes numeradas y que abre *El tigre en la casa* (1970), uno de los poemarios más famosos de Lizalde, se enuncia el siguiente símil: «Rey de las fieras, / jauría de flores carnívoras, ramo de tigres / era el amor» (Lizalde, 1986: 36-37).

1 Si bien el principal rasgo formal de los textos del *Manual* es que están en prosa, la hibridez es otro rasgo sobresaliente, algo que la crítica ya ha advertido. El *Manual* no es un poemario de textos en verso o en prosa, ni un libro de cuentos, ni un puñado de ensayos, sino que se emplean todos estos registros y otros y el autor se solaza en engazarlos entre sí. A tal grado se suscita este entrecruzamiento que un intento de clasificación genérica o un debate de esa índole, resultaría insatisfactorio, puesto que la estructura es rizomática. Cabe precisar que en «El corazón de la rosa» y «Bambú» Lizalde cierra el primer texto y abre el segundo con un poema en verso de su autoría, señal de la hibridez eminente.

El amor se describe como un híbrido animal y vegetal, cuyas flores son carnívoras y cuyo ramo está hecho de tigres. Creo que aquí se condensa el vasto potencial de sentido que aflora, para usar un verbo oportuno, en el *Manual*: la filogenia perversa y la alteridad floral. Propongo estos términos para examinar de manera íntegra este libro desde lo fantástico-vegetal.

Por supuesto, yo uso estos términos desde una perspectiva literaria. Considero que la filogenia y la alteridad pueden arrojar luz en mi lectura del *Manual*. Estos términos provienen, respectivamente, de la biología evolutiva y la filosofía. En la biología evolutiva, la filogenia es una herramienta para estudiar la relación entre los ancestros y los descendientes de las especies (Vandamme, 2009: 19-20; Leopardi-Verde y Escobedo-Sarti, 2021: 8). Estas relaciones suelen estudiarse por medio de árboles filogenéticos, cuya estructura justamente se asemeja a un árbol y sus partes (raíces, ramas, nodos, hojas, etc.). En la filosofía, la alteridad se concibe como la condición de ser otro y sirve para identificar individuos y conceptos, y distinguirlos uno del otro, o para oponer distintas nociones entre sí (Levinas, 1999: 29-30).

Desde la perspectiva mencionada, ambos términos me permiten estudiar este libro complejo, puesto que los diversos vegetales de los que se habla se relacionan unos con otros por una serie de características humanas o animales, de las cuales la perversión es, para mí, la de mayor importancia. La perversión supone perturbar o modificar el estado de las cosas. Yo leo esta perversión en un amplio sentido, en la cual se incluye lo cruel, lo violento y lo íntimo, lo lúdico. Aunque las plantas fantásticas lizaldeanas son distintas, habida cuenta de razones de ser y hasta sus dietas, yo observo el parentesco a partir de la perversión y, en menor medida, de otros rasgos humanos. De modo que la perversión sería la raíz de este árbol filogenético, la sensación básica que explicaría por qué las plantas se comportan como lo hacen.

La flora del *Manual* postula continuamente su propia alteridad, porque abandona la inmovilidad, pasividad y falta de agencia que se supone que caracterizan a las plantas (Hall, 2011: 1-15), y porque ya impuso su orden. Al apropiarse de rasgos humanos e integrarlos en su esencia vegetal, esta flora es sensible de lo que la rodea y de sí misma. No solamente descuello el afortunado uso de la prosopopeya, como señala Balam, que observa la «continua prosopopeya cosa-vegetal-animal-humano está presente en toda la obra de Lizalde» (2018: 381), sino que se va más allá. Yo denomino esta alteridad floral. En este caso utilizo el adjetivo «floral» en vez de «vegetal» como un hiperónimo de la flora en el *Manual*, ya que allí desfilan plantas, flores, árboles, entre otros seres del reino vegetal. Como veremos, el organismo más importante es la rosa.

Si se toma en cuenta que, a excepción del prólogo, todos los textos que integran el *Manual* postulan un efecto fantástico explícitamente articulado por lo vegetal, me planteo una serie de preguntas en ese sentido, vinculadas, en primer lugar, con la perversión y la alteridad y, en segundo, con el horror, lo monstruoso, lo metaliterario. Por ejemplo, ¿por qué la mayoría de las plantas fantásticas de Lizalde es carnívora, devoradora, chupadora y hasta vampírica? ¿Por qué la relación de estos organismos con la especie humana dista mucho de ser armónica y más bien es violenta? Si estas plantas se parecen al ser humano, ¿se implica un cambio de identidad o se sugiere una alteridad independiente de nuestra especie?

A pesar de la riqueza del *Manual* o quizá porque esta obra llega a ser percibida como menor o secundaria en la trayectoria de Lizalde, salta a la vista el escaso tratamiento crítico que ha recibido. Los únicos dos trabajos que pude consultar que analizan de modo integral el *Manual*, son el de Benítez y el de Balam. Si bien ambos autores más o menos concuerdan en que la flora lizaldeana subvierte el orden impuesto por el ser humano, ninguno hace el análisis textual respectivo de las funciones de fantástico-vegetal, ni explica cómo operan estos procesos en el libro de Lizalde.

Me referiré sucintamente a lo valioso de cada trabajo. En el primero se propone la hipótesis de que el *Manual* insinúa la fragilidad de las taxonomías literaria y/o científica, porque se cuestiona la rigidez de toda clasificación y más bien se apela a la búsqueda de una nueva identidad (Benítez, 2014: 91-92). Aun cuando Benítez evalúa el bestiario y el *Manual de zoología fantástica* (que representan dos modelos notables), estudia diversas relaciones intertextuales, y se señala que la estructura se asemeja al rizoma de Deleuze y Guattari (1994), y coincido en que la estructura es rizomática, no queda claro por qué la autora da tal preponderancia a la taxonomía, ya que este asunto es tangencial. Si bien es cierto que el *Manual* retoma el bestiario, no me parece convincente que Lizalde pergeñe una clasificación botánica o se ocupe de negarla si es que la hubiera.²

2 Concuerdo en este punto con Balam: «El método binominal desarrollado en el siglo XVIII por el botánico sueco Carl von Linné para clasificar las plantas (que incluye el nombre genérico y el epíteto de la especie en latín) es empleado por Lizalde para nombrar la especie y el género fantásticos de algunos de sus vegetales: *Supremum vultur* y *Acuttissima vox*. Al mismo tiempo, en varios de sus poemas utiliza el nombre científico en lugar del lego para referirse a las plantas: *Chenopodium ambrosioides* (epazote) o *Datura stramonium* (toloache)» (2018: 385). Más que constatar que Lizalde se basa en la nomenclatura del padre de la taxonomía moderna, el hecho de referirse a las plantas mediante palabras en latín devela la ironía portentosa del autor. El estilo se disfraza del discurso científico, porque no persigue ningún propósito clasificatorio, pero sí crítico: podemos preguntarnos de qué sirve estudiar con tal sistematicidad el reino vegetal si conocerlo no nos exime de destruirlo a diestra y siniestra.

En el segundo se busca situar en una dimensión justa esta serie de prosas, asignándole el lugar que merece en la obra global de Lizalde. Balam alaba las figuras retóricas, el lenguaje poético, aprecia la crítica ecológica e incluso hace un conteo numérico (2018: 379) de las plantas y animales que habitan las páginas del autor (menciona poco más de 160 plantas y unos 200 animales). Pese a que este último señalamiento no aporta gran cosa al análisis de la fauna y flora lizaldeanas, celebro que Balam se refiera a la postulación fantástica del *Manual*, lo que representa un eje de suma importancia, sino es que el mayor de cuantos ejes lo atraviesan.

Para cerrar esta introducción, dividiré mi trabajo en dos secciones principales. En la primera indico lo que entiendo por literatura fantástica vegetal y haré un análisis somero del *Manual* desde esa codificación literaria. En la segunda profundizaré mi línea hermenéutica al examinar dos textos concretos —«Cuidado con las rosas» y «El experimento del doctor Rosenfranck»—, los cuales poseen el mayor significado, porque en ambos figura la rosa y se hace una reflexión metaficcional de la creación.

CONFIGURACIONES FANTÁSTICO-VEGETALES EN EL *MANUAL* LIZALDEANO

En este trabajo, me baso en la conceptualización teórica de lo fantástico de Olea Franco (2004) y en las seis tesis de Keetley sobre las plantas ficticias (2016: 6-22) para estudiar las prosas del *Manual*. Las examino desde lo fantástico-vegetal, porque se construyen con base en estos razonamientos: dependen de la codificación realista, desarrollan acontecimientos insólitos cuya trama gira alrededor de una planta (a veces como una sola entidad, a veces como un grupo) que provoca la manifestación de realidades incompatibles entre el vegetal y el ser humano, se cuestionan diversas ideas sobre lo real a partir de la perversión, la alteridad, el horror, lo amenazante, entre otros, y, por ende, este ideario queda socavado.

Antes de arrancar propiamente el análisis, cabe señalar que la pasión botánica por parte de Lizalde no se circunscribe al *Manual*. Basta mencionar poemarios como *Rosas* (1994) y *Algaida* (2004) y la traducción que Lizalde hace de *Les roses*, de Rainer Maria Rilke, en *Las rosas* (1996). En el siguiente apartado ahondaré en cómo el autor aprovecha la rosa en otras obras para trazar conexiones con las dos prosas del *Manual* en que me concentraré.

En primer lugar, es evidente que, desde el título de su libro, Lizalde establece un nexo explícito con el autor de *Ficciones*. En «Delirio de la mandrá-

gora» leemos: «Ya lo ha dicho Borges en el prólogo de su *Manual de zoología fantástica*, al que simplemente se rinde otro homenaje con la presente colección: “La zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios”» (2010: 171). Hay que leer esta cita de Borges desde su tendencia obsesiva de vincular todo con la literatura, es decir, se asevera que la literatura que nace de los sueños (lo que equivaldría a la «zoología de los sueños») no se compara con las criaturas de la realidad. Idea cara a Borges, quien considera que la literatura jamás podrá representar la naturaleza. Cabe recordar «El otro tigre», en que se subraya que el tigre del arte es una pobre imitación del tigre genuino.

Al insertar esta cita, Lizalde da a entender que la escritura de plantas importa tanto como la animalesca y, más aún, se sugiere que él sigue una senda propia. El hecho de que se cambie la palabra «flora» por «zoología» en el título, constata el lugar privilegiado de las plantas, pero una lectura cuidadosa del *Manual* revela que sus técnicas no se asemejan a las borgeanas. No perdamos de vista que la manera en la que Borges trata los animales es similar al método con que se elaboró la *Antología de la literatura fantástica*, publicada unos años antes que el manual animalesco. Los animales incluidos provienen de las literaturas populares y orales de Oriente y Occidente, o bien son invenciones de Borges, o bien él los reinserta en un contexto fantástico. Por eso los animales maravillosos y mitológicos conviven con aquellos que sí se concibieron desde una configuración fantástica. Borges escribe de los animales desde una perspectiva enciclopédica, técnica inherente de su estilo: las entradas de su manual son breves y compendiosas y en la mayoría de ellas se hace referencia de aquellos autores que han hablado de tal o cual criatura.

En cambio, Lizalde rara vez sigue este patrón. Aunque también son breves, las prosas del *Manual* no simulan ser entradas enciclopédicas. Más bien sobresale el juego con la forma. Además, en Lizalde prima la invención por encima del comentario de la tradición a la usanza borgeana. Es claro que no busca ser un epígono del escrito argentino, porque persigue otros intereses.

Ahora bien, ¿cómo se articula la filogenia perversa y la alteridad floral a lo largo del *Manual*? Una constante es que las plantas rechazan al ser humano y otros organismos y usan a su antojo a cualquiera. Lizalde subvierte el trato brutal que tenemos hacia las plantas y nos coloca a nosotros y toda criatura por debajo de ellas. Las plantas, pues, se sitúan en la punta de la pirámide ecológica.³ El primer indicio de este rechazo se encuentra en «Delirio de la

3 En su estudio de carácter dualista, estructurado por una visión de exclusión y una de inclusión en torno de las plantas, Hall (2011: 17-36) explica que Aristóteles, Platón y Teofrasto, entre otros autores occidentales, establecieron que las plantas son inferiores al ser humano. Como dije, lo llamativo es que

mandrágora», ya que allí se esboza la poética del *Manual*: a partir de una interpretación licenciosa de Paracelso, Lizalde arguye que la raza humana es una enfermedad, porque sus componentes constitutivos (sal, sulfuro, mercurio) se desunieron a diferencia de lo que ocurre en todo otro organismo en que están bien integrados. La humanidad infecta y desquicia a las especies vegetales contenidas en el libro: «Paracelso, médico malogrado y controvertido, pero poeta feliz, afirma que para la factura del cuerpo humano, el Creador hizo del *limus terrae*, arcilla peculiar que no es más que un “extracto” de todos los seres previamente creados. Así, el hombre (este mutante del mundo natural, como lo llamaríamos hoy) es resultado de una cierta inspirada operación química y culinaria» (Lizalde, 2010: 170). El autor insinúa que el rechazo no es reciente al reinterpretar una figura renacentista como Paracelso. Podría decirse que la perversión se origina porque el humano representa un mal del que las plantas han buscado librarse desde hace siglos, pero esta enfermedad sigue siendo «incurable a la fecha» (Lizalde, 2010: 170). De ahí que las plantas postulen sin cesar su alteridad, deseosas de erradicarnos, y nosotros no podemos utilizarlas para nuestro beneficio.

En «Delirio de la mandrágora» se subraya la preminencia de la mandrágora, la planta antropomorfa por excelencia de la tradición occidental, lo que justamente se comenta en el manual borgeano: «Como el borametz, la planta llamada mandrágora confina con el reino animal, porque grita cuando la arrancan; ese grito puede enloquecer a quienes lo escuchan» (Borges, 1957: 66). Lizalde invierte las circunstancias con tal de que la humanidad haga perder la cabeza a las plantas. En «Delirio de la mandrágora» se pone de relieve la crítica ecológica que rezuma en el libro al equiparar la humanidad con la

Lizalde invierte este patrón. Sin embargo, no toda su flora nos rechaza: algunas plantas son benéficas o no siempre son perjudiciales. Tal es el caso del toloache, planta clave en el imaginario cultural mexicano, ya que se cree que puede embrujar a alguien de amor (Gómez de Silva, 2001: 223). El toloache desempeña un papel central en «La circea» y «El parterre del Diablo». Inspirado en este elemento tradicional, Lizalde resignifica las propiedades tónicas del toloache al establecer que otras plantas ficticias también pueden alterar a quienes las consumen: el poeta vincula entre sí la planta con la que Circe hechiza a la tripulación de Ulises en la *Odisea*, la mandrágora y el toloache. Y así se imagina unas leyendas sobre el toloache que, debido a su embrujo amoroso, arrasa con comunidades enteras hasta volverlos pueblos fantasma. Lo cual pone de relieve que las referencias de Lizalde son a la vez cultas y populares.

Por cierto, convendría enriquecer la crítica de lo fantástico-vegetal al integrar en su campo de estudio las aproximaciones antropológicas sobre lo vegetal en materia de lo tradicional-popular, magia y creencias, contextos religiosos, etc. En *Etnobarroco. Rituales de adivinación* (2015), Enrique Flores discute, desde la etnopoética, la etnología y la etnohistoria, sobre el *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas* (1629), de Hernando Ruíz de Alarcón, en relación con varios conjuros y significativamente con algunas plantas como el peyote y el *ololiuhqui* (semilla que los indígenas novohispanos creían que privaba del juicio si se bebía), y sobre los ensayos que Néstor Perlongher dedica a la ayahuasca, liana con cuyas hojas se prepara un menjurje de efectos alucinógenos que usan los médicos tradicionales o chamanes de la Amazonía.

enfermedad, lo que puede verse como una réplica en contra de la contaminación y destrucción ambiental que estamos provocando a una escala sin precedentes. A la inversa de lo que se cuenta en la leyenda, nosotros causamos el delirio de la mandrágora y, por extensión, el de las plantas.

A Lizalde le interesa la mandrágora por sus características antropomorfas, porque connota que algo de humano hay en el vegetal (como si se invirtiera la cuarta tesis de Keetley, que plantea que subyace algo vegetal en el ser humano). De ello se colige que Lizalde no se ocupa del boramet, un ser híbrido con cuerpo de oveja del cual brota el tallo con el que se arraiga, aun cuando Borges (1957: 27, 66) haga referencia de ambos seres en cada una de las entradas respectivas de su manual.

Si bien comenté escuetamente algunos puntos de contacto entre los manuales de Borges y Lizalde, conexión tratada con más detenimiento por la crítica, deduzco que no se ha hecho suficiente hincapié en la ironía y el humor del poeta mexicano, que bien pudo haberse inspirado en el estilo jocoserio de Arreola sin importar que en el *Manual* no se haga mención concreta de su nombre o textos. Quizá se esconda algún llamado por ahí, ya que la intertextualidad lizaldeana no siempre es explícita y pide lectores atentos.⁴ Descreo que un autor tan culto como Lizalde, profundo conocedor de la tradición mexicana, no conociera la escritura arreolina de animales. En el prólogo a *Punta de plata*, Arreola se queja graciosamente del aluvión referencial típico del bestiario: «Hablar, aunque fuera superficialmente de los bestiarios medievales, equivale a abrumar al lector con una inasequible bibliografía de títulos fantásticos» (2018: 8-9). Lo que me lleva al párrafo final de «Delirio de la man-

4 Así por ejemplo, «*Supremum vultur*», una de las prosas más hilarantes del conjunto, trata sobre el chopo carnívoro del profesor X. Entonces Lizalde menciona de paso a «su perro Bob, que comía carne como loco» (2010: 179). La referencia puede pasar inadvertida para aquel que desconozca la tradición modernista, máxime la mexicana. Leemos en «La duquesa Job»: «En dulce charla de sobremesa/, mientras devoro fresa tras fresa/ y abajo ronca tu perro Bob,/ te haré el retrato de la duquesa/ que adora a veces el Duque Job» (Gutiérrez, 2010: 454). El perro se llama así para que se haga rima con «Job», lo que consolida la vida acaudalada de la duquesa, en cuyo hogar abundan las fresas. Por supuesto, Lizalde no tiene por qué dilucidar que cita a un poeta decimonónico, evidencia de que su intertextualidad no pocas veces es implícita.

En lo que respecta a la ironía, pienso en «Droserácea democrática». Si bien las hojas de la droserácea secretan un líquido viscoso por medio del cual la planta captura y digiere insectos u otros animalitos, en la prosa ésta pasa de engullir «indistintamente carne de perro, insectos, niños, ancianos o filete *mignon*» (Lizalde, 2010: 181) a aficionarse por «los gorilas y generales latinoamericanos, seguramente debido al sabor fuerte de sus pulpas y a su peculiar abundancia en estos países de Dios» (Lizalde, 2010: 181). El pasaje citado evoca a Monterroso (cuya crítica en contra de los militares es típica en su obra y cuyas fábulas, por cierto, se mencionan en el arranque de «Cuidado con las rosas») por el toque irónico con que la droserácea cambia su dieta variopinta por una rica en generales. Con esta descripción jocosa se cuestiona la pertinencia del ejército en la historia de los países hispanoamericanos, varios de ellos azotados por regímenes y dictaduras militares, y se subraya su efecto nocivo en el desarrollo de esas naciones. De ahí que la planta contribuya en favor de las regiones al comerse a la figura incómoda.

drágora», que despide un aire metaliterario y, por lo demás, humorístico: «Prosigo, entonces, con lo que tenemos, en tanto la mandrágora inmortal no incurra en el delirio de aprender a manejar la pluma» (Lizalde, 2010: 171). Si el humano hace delirar a la mandrágora, ¿qué pasaría si escribiera? ¿El delirio sería mucho peor?

A propósito del humor, se establece un nexo entre el humor y el horror, puesto que la flora carnívora y violenta de Lizalde no deja de ser fascinante: «Plants that devour humans allow us to imagine the demise of humanity itself as not just terrible but pleasurable» (Meeker y Szabari, 2012: 33). En el caso del *Manual*, no solamente se pone en juego el destino de la humanidad sino de casi cualquier ser vivo. El humor es bastante negro, ya que se aúna al horror para articularse de manera expresiva. A excepción del reino vegetal, nadie ni nada se salvan de la incisiva crueldad lizaldeana. Se vislumbra, así, la otra cara del horror, aquella que, además de atemorizar, nos cautiva. Ésta es una de las funciones más llamativas de lo fantástico-vegetal del libro. De las veinticinco prosas que lo conforman, la mayoría de ellas («La circea», «El parterre del Diablo», «Carnívoras rosadas», «Chupaflor areniscas», «*Supremum vultur*», «Droserácea democrática», «Adúltera consorte», «Cuidado con las rosas», «Invisibles», «Vesánicas y lunáticas», «Cosecha de los demonios», «Cicutá mayor», «La guerra del principio del mundo», «Abismos de la videncia») tiene que ver con plantas carnívoras, voraces, ponzoñosas, vampíricas o se habla de plantas lovecraftianas, adúlteras, dementes, maliciosas, belicosas, insumisas.

Por medio del oxímoron «lobos vegetales» (Lizalde, 2010: 177), como se denominan las plantas devoradoras de niños, se condensa la insaciabilidad y el instinto de depredación de la flora lizaldeana. En suma, el vergel es perverso, pervierte y trastoca todo tipo de orden. Esto sugiere la filogenia perversa a la que me referí, el jardín depravado cuyos especímenes se parecen entre sí por su comportamiento o por los fines que persiguen. Se encarna la alteridad floral en que las plantas se posicionan por sí solas como la especie dominante y someten a los demás seres bajo su yugo. La mayoría de la flora lizaldeana está así caracterizada, porque impone su orden desde la crueldad. Con base en estos textos conviene poner en entredicho la siguiente conjetura de Keetley: «There are (...) scant calls to take a plant's point of view» (2016: 6), porque sin duda Lizalde se coloca en la perspectiva vegetal.

Podría pensarse, por lo tanto, que el *Manual* se ciñe en su totalidad a la quinta tesis de Keetley, o sea, que las plantas se vengarán de nosotros. Si así fuera, si todas sus prosas se encaminaran hacia esta vía, Lizalde habría un escrito un libro unilateral, limitado y desprovisto de las múltiples aristas que

exhibe. Al contrario, otras prosas muestran facetas menos viciosas y más dinámicas, lúdicas, íntimas. Hay plantas aéreas («Epifitas voladoras»), vegetación cantora («*Acuttissima vox*», «Alguien canta al fondo del bosque»), árboles que se vuelven de oro como en el mito de Midas («El huerto de Baaras»), plantas expertas en ajedrez («Jugadoras *underground*»), flora diminuta («Submundo de las enanas»), sensitiva («El corazón de la rosa»), desmedida («Bambú»), guardiana de la sabiduría y la memoria («Las memoriosas»). Por cierto, invito a futuros investigadores a tratar «El corazón de la rosa» con base en los planteamientos de Hall, ya que el séptimo capítulo de su libro se consagra a la sensibilidad e inteligencia de las plantas. No comentaré este escrito, porque si bien orbita alrededor de la rosa, creo que no posee el potencial metaliterario que descuella en los dos textos de los que a continuación cavilaré.

Lizalde cambia los rasgos o, mejor dicho, las descalificaciones que asociamos a la vegetación. Su flora está viva, puesto que no se sujeta a las convenciones de la realidad como ser mera utilidad para el ser humano, sino que multiplica la realidad y la hace compleja. No solamente se busca una nueva identidad como propone Benítez (2014: 91-92) o un orden alterno como opina Balam (2018: 387), sino que además creo que en el *Manual* se observa una profunda conciencia del ejercicio poético puesta en marcha por medio de la rosa.

LAS ROSAS VAMPIRO Y LA ROSA INMORTAL

En la nota de Ernesto de la Peña que cité al principio de este trabajo, él dice lo siguiente sobre Lizalde: «Sus sondeos en la tarea poética de otros creadores, quizás con Rilke a la cabeza, nos dicen muy a las claras que nos encontramos ante un humanista de verdad» (2010: 243). Considero que Rilke es la voz de mayor resonancia del *Manual* debido a la rica conexión que el poeta austriaco establece con la rosa. Como dije, Lizalde es consciente de esta conexión, ya que compuso poemas de rosas y tradujo los poemas de rosas en francés y unos cuantos en alemán que escribió Rilke, y además menciona implícitamente esta afición en «El corazón de la rosa»: «Publicado en 1994 mi libro de poemas titulado *Rosas*, continué hallando apuntes, referencias, pistas literarias, que me hubieran permitido (es habitual en estos casos) agregar nuevos textos al conjunto» (2010: 213). De modo que en los años noventa, cuando se publica el *Manual*, la rosa es fundamental en la actividad literaria de Lizalde.

En esta sección analizaré «Cuidado con las rosas», que trata sobre las rosas vampiro, y «El experimento del doctor Rosenfranck», que gira alrededor

de la rosa inmortal, con objeto de observar cómo la filogenia perversa y la alteridad floral llegan a lo que yo creo que es su máxima expresión. Por ahora señalo una diferencia y una semejanza relevantes con que se caracterizan las flores: por un lado, las rosas vampiro son una colectividad de la naturaleza, es decir, no se convirtieron en hematófagas por la mordida de un vampiro, sino que se desarrollan como tales por sí solas; en cambio, la rosa inmortal es singular y artificial, ya que es resultado de los experimentos del doctor. Por otro, tanto una como otra privan de vida a los seres vivos al chuparse su sangre o si se toca el tallo. En vista de que estas prosas tienen varios puntos en común, como que la rosa es el motor de la ficción, las estudiaré de manera simultánea. Entre otras razones por las que descuellan, subrayo la metaficcionalidad: mientras Lizalde desarrolla las anécdotas dichas, hace reflexiones sobre el quehacer poético mediante la rosa. Por ende, el autor no usa la flor como se ha estilado en la tradición occidental, sino que más bien lo hace desde un sentido contemporáneo:

En la historia de la literatura y del arte en general, la rosa ha servido para simbolizar varias situaciones y experiencias humanas, casi siempre relacionadas: la belleza, la juventud, la pasión, la propia creación artística, etc. (...) Relacionado con esta última simbología (el arte), nos llaman la atención unos textos contemporáneos que utilizan la rosa como símbolo metaficcional en dos direcciones interrelacionadas: para comparar la realidad con la ficción y para comparar la naturaleza con el arte en una especie de competición (Cuardic García y Pérez Parejo, 2021: 153).

En efecto, en este par de textos, la rosa es aquel símbolo con que Lizalde traza una serie de oposiciones: la belleza y lo atroz, la plenitud y lo efímero, y, en suma, la vida y la muerte. La alteridad floral se vuelve más compleja, porque la rosa ya no adopta rasgos primordialmente humanos, sino que se apropia de rasgos sobrehumanos como el vampirismo y la inmortalidad. De manera que la perversión recae en la negación de la muerte y la perpetuidad de la vida. El hecho de que el vampiro y la criatura de Frankenstein representan la cesación de la muerte, quizá motivó que Lizalde se inspirara en dos figuras conocidas de la literatura gótica decimonónica para sus rosas monstruosas.

Ambas prosas poseen su respectiva intertextualidad. En «Cuidado con las rosas» se evoca a Monterroso, a quien ya mencioné, Darío y otros autores. En particular destacan Rilke y Rossetti. El poeta mexicano pone de epígrafe un dístico de «The Blessed Damozel»: «She had three lilies in her hand, / And the stars in her hair were seven» (Rossetti, 2003: 11), dado que en la prosa se

hace la advertencia de no fiarse de la apariencia humilde de las rosas vampiro, pues en sus rosales se ve «la rama en que deslumbran tres bellos lirios» (Lizalde, 2010: 189). Y en «El experimento del doctor Rosenfrank» sobresale Mary Shelley. Tengo la impresión de que un antecedente intratextual que comparten estas prosas (es irrelevante que sus referencias no sean las mismas) es «La carta al monstruo», otro poema en prosa y en forma epistolar, recogido en *Al margen de un tratado* (1981-1983):

Mi corazón fue creado para llenarse de amor.
Palabras de Frankenstein en la novela de MARY SHELLEY.

Querido monstruo:

Todos hemos soñado en poseer, en facturar, en manufacturar un monstruo que nos ame, nos respete, nos tema y obedezca, nos reconozca como sus creadores, pero también se nos resista y sea capaz, a veces, de asesinarnos o destruirnos. Nadie querría en el fondo a una criatura incondicionalmente obediente, siempre en estado de plena indefensión, como un *gonflé* adquirido en una tienda escandinava de artículos pornográficos.

El monstruo de Mary Shelley era tierno, adánico y bondadoso. Sufrió desgarradoramente por los crímenes involuntarios y puros que cometía para vengarse de la soledad y la infelicidad a la que lo habían condenado su creador y su especie.

Por eso, amado y bello monstruo, te pido mejor que me destruyas, que no te humilles ante mí ni te sometas a ese modo insoportable a mi persona. Mi error ha sido más grande que el del doctor Frankenstein: te he creado inmensamente bello y perfectamente sumiso. Mátame y te amaré devotamente por toda la eternidad (Lizalde, 1986: 145).

El poema simula ser una respuesta a *Frankenstein*. Naturalmente, el poeta le escribe una carta al monstruo. Notemos el cuidado de la forma por parte de Lizalde, ya que la novela consiste en unas cartas entre el capitán Robert Walton y su hermana Margaret, y los recuentos de Victor Frankenstein y el monstruo protagonista.

En el poema, el monstruo simboliza la belleza y lo efímero. Bien sagaz, Lizalde elige como epígrafe unas palabras (en español) que pronuncia la criatura en el último capítulo del tercer volumen (según la edición de 1818), pero da a entender que las expresa Frankenstein, aun cuando en el texto la criatura carece de nombre. Leemos en la novela: «My heart was fashioned to be susceptible of love» (Shelley, 2008: 188). Se produce un efecto curioso. Pese a que la criatura dice estas palabras y no Victor, ésta suele recibir el nombre de aquél (especial-

mente el apellido) debido a que ciertas adaptaciones cinematográficas del texto descuidaron este detalle en vez de respetarlo. Lizalde cita un discurso crucial, puesto que la criatura dice eso una vez que Victor muere en el barco de Walton a causa de perseguir al humanoide a lo largo del mundo. La criatura quiso amar y terminó por odiar a todos y a sí mismo. Recordemos que el meollo de *Frankenstein* gira alrededor de la creación de la vida y la venganza. Tanto la criatura descarga su ira en el creador como éste quiere acabar con ella.

Lizalde sintetiza con magistral economía la anécdota de *Frankenstein*. Si los dos primeros párrafos del poema son descriptivos, la clave se encuentra en el último, en que el poeta pide que la criatura lo destruya, incapaz de seguir contemplando la belleza sumisa que despide el monstruo. Se insinúa que el poeta no debería crear y que más le valdría morir. En un tenor análogo reposan «Cuidado con las flores» y «El experimento del doctor Rosenfrank». No es fortuito que, en estas prosas, las víctimas sean artistas o científicos. La idea de que la rosa se cobra la vida del creador, es cara a Lizalde. El primer poema de *Rosas*, titulado «I» (en claro guiño a Rilke, cuyos poemas franceses de rosas también se titulan en números romanos), se consagra a este tema:

La rosa es como un león recién nacido:
 melena blanda, garras, fauces infantiles,
 pero es menos inocua de lo que parece:
 detesta a los poetas que han cantado
 su irracional belleza
 (...)
 Cuentan en su expediente milenario
 —todas víctimas suyas—,
 varios grandes poetas anteriores
 a la penicilina y a la sulfanilamida:
 austriacos y franceses,
 prerrafaelitas lívidos
 de la mejor cepa inglesa
 y algunos mexicanos, casi inéditos, claro,
 en este continente de las rosas más raras (Lizalde, 2022b: 409).

El símil de la rosa y el leoncito evoca la pasión lizaldeana por los félicos, particularmente el tigre. Se niega la inocuidad de la flor y se describe como un cachorro, como si se afirmara que la flor es tan feroz como la del león en desarrollo. Enseguida veremos que incluso el tigre queda rebajado ante la flor. Lo llamativo es que ésta aborrece a los poetas que le cantan. Importa resaltar que en la nómina de sus víctimas se encuentran Rilke, Rossetti y hasta

el mismo Lizalde, aunque no se mencionen los nombres. Se alude que son ellos si se toma en cuenta los gentilicios referidos o la indicación de los prerrafaelitas, por no añadir que los tres justamente cantaron acerca de la flor.

El título «Cuidado con las rosas» sugiere esta advertencia, ya que recuerda el letrero «cuidado con el perro» con que se pide ser precavido ante el can agresivo. El título «El experimento del doctor Rosenfranck» evoca a todas luces a Mary Shelley. Palabras como «experimento» y «doctor» aluden al Dr. Frankenstein, lo que se refuerza porque el apellido del doctor lizaldeano se forma de la combinación entre «rosen» y «franck», términos que remiten, respectivamente, a la flor y la criatura de Shelley. Los títulos, pues, no son meramente referenciales, sino que son irónicos y humorísticos.

Al igual que en el resto del *Manual*, la ironía y el humor no podrían faltar. En «Cuidado con las rosas», Lizalde se burla de sí mismo al rebajar al tigre. El autor se queja de cómo el hombre ha tratado al tigre a lo largo del tiempo: «Un solo tigre de las regiones bengalíes ha sido [acusado], en ocasiones, por la destrucción de pueblos enteros, y se han emprendido contra él no sólo malas novelas (de estadounidenses y europeos que han matado en el Congo más gente que el tigre), sino auténticas campañas de cacería, más largas e infructuosas que las de Napoleón en Rusia» (2010: 187). Este pasaje me recuerda a Shere Khan, el tigre que, en la conocida novela de Kipling, es el antagonista y, previsiblemente, el héroe es un hombre. Lizalde critica que el tigre se vea como un mal que debe erradicarse y censura la crueldad del ser humano, que lo caza sin piedad, y, por si fuera poco, escribe mala literatura en su contra.

El poeta intensifica la degradación del tigre al indicar que las rosas vampiro son superiores en todo sentido e incluso aventajan a las plantas carnívoras del *Manual*. Por un lado, cazan mejor: «Los tigres verdaderamente asesinos, que rara vez alcanzan los cazadores siquiera a contemplar u oler, parecerían vegetarianos si se les compara con los insaciables y demoníacos seres glaucos de que se hablará más adelante» (Lizalde, 2010: 188); por otro, su digestión es más eficiente: «Reflexiónese por un momento en un punto: la digestión de la carne es lenta, la de los líquidos es veloz. Una planta vampiro está en condiciones, por lo tanto, de consumir en pocos segundos muchísimos litros de plasma» (Lizalde, 2010: 188). Tal es su voracidad que poseen estómagos del tamaño de planetas y algunos astrónomos afirman que los astros rojos se ven así, porque han sido dominados por ellas.

Al degradar así el tigre, Lizalde no solamente reniega de su criatura emblemática, sino que se mofa de su poesía o de la poesía en general, algo tí-

pico de su estilo. En el poema xxv de *Rosas* se retoma la interacción entre la mariposa y la rosa de la que Rilke habla en los poemas II y XVIII de *Les roses*, en los cuales se compara la rosa con las páginas de libros o diccionarios de los que brotan mariposas. Casi todo el poema consiste en la contemplación de una rosa blanca por una mariposa del mismo color, pero la situación se interrumpe socarronamente en la estrofa final: «Rompe el hechizo un gato/ que al golpe de una zarpa lleva a tierra/ a las dos distraídas» (Lizalde, 2022b: 423). Ya no es el tigre sino el gato el que acaba con los seres vivos, con cuya abrupta aparición se cierra el poema.

Si ya vimos cómo Lizalde rebaja al tigre, en «El experimento del doctor Rosenfranck» la burla se vuelve más compleja. A diferencia de «Cuidado con las rosas», cuya ambientación se da en el siglo pasado, esta prosa acontece en una comunidad rural germana de mediados del siglo XIX. Rosenfranck es un personaje excéntrico, acaudalado, estudioso de biología y química. Vive en un castillo y pasa la mayor parte del tiempo encerrado en el laboratorio. Los habitantes del pueblo lo tildan de loco y han vituperado por igual al bisabuelo (que trajo quirópteros al castillo), al abuelo y al padre (que sacaban a pasear mariposas y hasta una mosca). En su cumpleaños número cincuenta, el doctor experimenta un hecho capital: la lectura de una traducción francesa de *Frankenstein* lo emociona, pues Shelley nació en 1797 como él y tiene su edad. Estima a la escritora «un genio, pero no de la ficción, sino de la ciencia» (Lizalde, 2010: 229), y le manda un montón de cartas que ella no responde. Entonces leemos lo siguiente:

Pero ni siquiera la infame indiferencia de la creadora de Frankenstein ni la infancia tecnológica de la era (a siglo y medio del ADN y la revolución de nuestra contemporánea ingeniería genética, que ya logró la clonación de una oveja y pronto intentará alguna entre la indiada mexicana a la que pertenecemos) arderá al doctor Rosenfranck, que decidió realizar su matemáticamente bien concebida aventura: fabricar una criatura sin las huellas digitales del Creador del Universo.

—No crearé un monstruo como el de Frankenstein de Mary Shelley, porque la cirugía no es mi especialidad, pero crearé una rosa eterna, ¡un monstruo de belleza y de inocencia! ¡*Die Franckensteinrose!* con *ck*, para que no se confunda con el monstruo asesino de la Shelley (Lizalde, 2010: 229).

El autor critica a Shelley, su criatura y, de paso, la ciencia. Salta a la vista la brecha temporal que se da entre lo que se cuenta y la voz que cuenta los sucesos, que, desde luego, se ubica a fines del siglo XX. Por eso se menciona implícitamente a Dolly, la primera oveja clonada del mundo. El poeta esboza

una conexión entre esta oveja y «la indiada mexicana», un sintagma despectivo por medio del que se alerta de la ciencia mal encaminada.

La lectura de *Frankenstein* inspira al doctor a crear la rosa eterna y de este modo se pone en entredicho la insuficiencia con que la literatura representa los seres y las cosas. De ahí esta afirmación: «Su monstruo de belleza había sido construido en la realidad, y con mayor éxito que el puramente literario del doctor Frankenstein» (Lizalde, 2010: 231). El doctor presenta su creación en la plaza del pueblo y, ante la incredulidad de todos los asistentes, la rosa está viva y fragante a pesar de su color grisáceo y su textura algo pilosa.

Citaré el cierre de las prosas, porque me interesa subrayar que en ambas se toca el mismo tema: la rosa provoca la muerte del creador. Sobre todo en estos pasajes se observa la metaficcionalidad a la que me referí antes, la reflexión en torno del ejercicio creativo. Los dos últimos párrafos de «Cuidado con las rosas» se refieren, por un lado, a la muerte de Rilke y Rossetti que se imagina Lizalde: «Dicen que algunos ilustres amantes de las rosas (dicen que Rilke, dicen que Rossetti) murieron infectados por una espina del rosal. No es así: murieron succionados por alguna vampiro camuflada en el jardín» (2010: 189); y, por otro, se hace una advertencia final contra la rosa que reproduce las palabras exactas del título: «Cuidado con las rosas que semejan antorchas y poemas, y también con los lirios de ademanes blancos y sublimes» (Lizalde, 2010: 189).⁵

«El experimento del doctor Rosenfranck» concluye poco después de que el científico exhibe su creación en público. Un galeno (de los pocos que había en el pueblo) pidió examinar la rosa y murió de una descarga química tan pronto tocó el tallo. Luego lo hizo Rosenfranck que logró romperlo un poco, consternado de que su rosa inmortal finalmente sí cometió asesinato como «el monstruo asesino de la Shelley»: «La leyenda relata que el cuerpo del galeno, del doctor Rosenfranck y de su Franckensteinrose fueron incinerados en la misma plaza de los tristes acontecimientos, donde se levantó un monumento a la rosa efímera, en cuyo zócalo consta la aparentemente ociosa y tautológica inscripción: “Todas las rosas son mortales”» (Lizalde, 2010: 231-232).

No es difícil deducir que el cierre de las prosas se inspira en el *Grabschrift* o el epitafio en alemán de Rilke, si nos percatamos de la influencia del

⁵ Corre la leyenda de que Rilke murió al ser espinado por una rosa, pero en realidad falleció de leucemia: «Buscando esos inéditos poemas sobre rosas, [Rilke] se hallaba en esos meses (...) tocado por una destructiva enfermedad de la sangre, una leucemia, cuyos mortales síntomas se descubrieron debido a la infección de una herida que el poeta se hizo con el aguijón de una rosa, ingrata como la del poema XII del ciclo francés» (Lizalde, 2022a: 469). Ciertamente, el poema XII rilkeano se refiere a las espinas y el «armamento» de la flor.

poeta austríaco en el mexicano. Este epitafio es el más conocido de los dos que hizo. El otro lo escribió en francés. Pese a que es básicamente el mismo, Rilke es menos económico al pergeñarlo, acaso porque el francés fue lengua adquirida para él. Dice el epitafio en alemán: «*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern*» (Lizalde, 2022a: 502), y la traducción de Hilda Rivera, esposa de Lizalde, dice: «Rosa, oh contradicción pura, deleite / de no ser sueño de nadie bajo tantos párpados» (2022a: 503). ¿Por qué Rilke afirma que la rosa es contradictoria y por qué ésta se deleita de no ser el sueño de nadie? Yo leo este epitafio hermoso como un testamento poético: Rilke parece decirnos que la rosa se contradice al desear que los poetas ya no sueñen con ella, aunque de todos modos seguirán haciéndolo.

Interpreto que el cierre de estas prosas evoca este trasfondo debido a que la idea de que la rosa causa la muerte del poeta, resulta sumamente atractiva para Lizalde. Lo constatan los ejemplos alusivos de otras de sus obras que ya comenté. Desde esta perspectiva fascinante, la rosa simboliza el quehacer poético, ante la cual el poeta puede perder la vida, seducido y espinado por la rosa. Creo que la filogenia perversa y la alteridad floral llegan en este punto a su máxima expresión precisamente porque se suscita una suerte de simbiosis entre el vegetal y el ser humano, por fugaz y contradictoria que sea: la flor natural y la artificial requieren del creador al igual que el creador precisa de ellas. Así leo la oración «Todas las rosas son mortales» con que termina «El experimento del doctor Rosenfranck»: al fin y al cabo, el poeta y la rosa son transitorios, pero la poesía es inmortal. La rosa no se satisfaría plenamente sin el creador y el poeta se sentiría incompleto sin la creación. Se trasciende el rechazo, siquiera por un momento, que, en la mayoría de las prosas del *Manual*, las plantas sienten hacia nuestra especie y otros seres vivos. Estas prosas lindan entre la crueldad que prolifera a lo largo del libro y el lado intimista del que hablé al referirme a textos como «Epifitas voladoras», «Alguien canta al fondo del bosque» o «Las memoriosas».

¿Por qué esta idea de la rosa seduce al poeta mexicano? Me parece que la siguiente cita aporta una respuesta:

Quizá no haya en todo el panorama de la poesía occidental ningún otro creador que esté tan íntima, total e inextricablemente identificado con su obra, porque Rilke *es* su poesía, en la misma medida en que el símbolo que eligió, la rosa, se vuelve sobre sí misma para realizarse y ser, para verter su aroma que no es sino su interioridad, su genuina e irremplazable rosidad (...). La única vía, nos dice la enseñanza rilkeana, para captar las cosas en su realidad interior, dentro del corazón mismo de los muchos pétalos que se tuercen sobre sí misma para impedir la

mal venida intrusión de la mirada humana, es formar parte del mundo natural... y el hombre no pertenece a ese reino original, pues lo alejó para siempre de él la tentación de los primeros días, la fantasía del conocimiento, la búsqueda de la certeza, la esperanza de la inmortalidad (De la Peña, 2006: 208, 211),

Vista así, la rosa es un símbolo simultáneo de la vida y la muerte por su belleza y por ser efímera. La única vía para que el humano conozca de manera profunda el mundo es volverse uno con el mundo. En la visión rilkeana, la muerte da sentido a la vida y solamente se puede morir si se ha vivido. En ese corolario orbita el poeta, cuya labor da sentido a su vida y que se justifica a sí mismo al crear.

Eso no quiere decir que Lizalde siga al pie de la letra una perspectiva tan romántica como la rilkeana, por más que él afirme en el prólogo a *Rosas* que los poemas allí incluidos se escribieron a la sombra del poeta austriaco. Más bien imprime en sus textos frescura y genialidad. En el *Manual* sobresalen la saludable dosis de humor, la ironía reiterada, la profusa intertextualidad y las reflexiones lúcidas sobre la creación. Al igual que el tigre lo es en obra de Lizalde, la rosa es motor de su expresión poética y prosística.

CONCLUSIÓN

El *Manual* es extraordinariamente denso y complejo y puede leerse de múltiples modos. Elegí analizarlo por medio de lo que denomino la filogenia perversa y la alteridad floral con objeto de estudiarlo de manera integral y para examinar sus temas principales, que yo considero son justamente la perversión y la alteridad. La flora fantástica lizaldeana no está en busca de una nueva identidad o se empeña en imponer un orden: ya consiguió ambos fines. Por esta razón pervierte cualquier orden, tanto el del ser humano como el de otros seres vivos y hasta el de naturaleza misma. Su alteridad se conforma al apropiarse de características humanas, animales o sobrehumanas e incorporarlas en su esencia vegetal. Por ello no se pone en duda. Esta alteridad se manifiesta en las prosas sobre todo a partir del rechazo en torno de las demás criaturas y, en menor medida, a partir de una cierta aceptación o de una amalgama de ambos polos. Es particularmente llamativa la reflexión metaficcional y poética que Lizalde lleva a cabo a partir de la rosa, el elemento vegetal que yo interpreto como el más importante de cuantos desfilan en el libro, en consideración de que en los años noventa la rosa es fundamental en la trayectoria

creativa y traductora del poeta mexicano. Él hace uso de la rosa en diversos sentidos, entre los cuales destacan la burla del tigre, la criatura por excelencia de su obra, y la facultad mortífera de la rosa ante el creador.

A más de veinte años de haberse publicado el *Manual*, su vigencia es notable. La crítica ecológica que el autor hace por medio de sus prosas evocativas, impactantes y conmovedoras tiene total relevancia en el siglo XXI, cuando la humanidad está provocando la destrucción ambiental a una escala nunca antes vista en su historia. Es preciso seguir estudiando este libro perverso y subversivo, porque su potencial de sentido apenas ha sido desentrañado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, Juan José (2018): *Punta de plata*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México.
- BALAM, Rodrigo (2018): «Vegetalidad en la poesía de Eduardo Lizalde: fitonomías, fitofilias y fitofobias a partir de una lectura *otra* del *Manual de flora fantástica*», en Ignacio Ruiz-Pérez (comp.), *Antología del ensayo moderno en Chiapas. Esbozo de una historia cultural*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, pp. 379-390. <https://doi.org/10.25009/lpyh.v0i52.3141>
- BENÍTEZ AGUILAR, Ana María (2014): *Manual de flora fantástica de Eduardo Lizalde: la fragilidad de las taxonomías*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México.
- BORGES, Jorge Luis, y Margarita GUERRERO (1957): *Manual de zoología fantástica*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde, y Ramón PÉREZ PAREJO (2021): *Tópicos vegetales en la literatura latinoamericana y española: hojas secas, flores y jardines*, Visor Libros, Madrid.
- DELEUZE, Gilles, y Felix GUATTARI (1994): «Introducción», en *Rizoma*, trad. C. Casillas y V. Navarro, Ediciones Coyoacán, Ciudad de México, pp. 7-39.
- DE LA PEÑA, Ernesto (2006): *La rosa transfigurada*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- (2010): «*Manual de flora fantástica*, de Eduardo Lizalde», *Almanaque de cuentos y ficciones [1955-2005]*, Ediciones Era, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, pp. 243-244.
- FLORES, Enrique (2015): *Etnobarroco. Rituales de adivinación*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad de México.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido (2001): *Diccionario breve de mexicanismos*, Academia Mexicana de la Lengua, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (2010): «La duquesa Job», en Gabriel Zaid (comp.), *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, pp. 454-457.
- HALL, Matthew (2011): *Plants as Persons: A Philosophical Botany*, State University of New York, Nueva York.

- KEETLEY, Dawn (2016): «Introduction: Six Theses on Plant Horror; or, Why Are Plants So Horrifying?», en D. Keetley y A. Tenga (eds.), *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 1-30. https://doi.org/10.1057/978-1-137-57063-5_1
- LEOPARDI-VERDE, Carlos Luis, y Guadalupe Jeanett ESCOBEDO-SARTI (2021): «Filogenias: conceptos y generalidades», *Tequio*, 4 (11), pp. 7-25. <https://doi.org/10.53331/teq.v4i11.5145>
- LEVINAS, Emmanuel (1999): *Alterity and Transcendence*, trad. Michael B. Smith, The Athlone Press, Londres.
- LIZALDE, Eduardo (2010): *Almanaque de cuentos y ficciones [1955-2005]*, Ediciones Era, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- (1986): *Antología personal*, Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Ciudad de México.
- (2022a): «Rainer Maria Rilke, *Las rosas*», en *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 464-503.
- (2022b): «*Rosas*», en *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 405-427.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): «El concepto de literatura fantástica», en *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Ciudad de México, Monterrey, pp. 23-73.
- MEEKER, Natania, y Antónia SZABARI (2012): «From the Century of the Pods to the Century of the Plants: Plant Horror, Politics, and Vegetal Ontology», *Discourse*, núm. 1, pp. 32-58.
- ROSSETTI, Dante Gabriel (2003): *Selected Poetry*, Del Prado Publishers, Madrid.
- SHELLEY, Mary (2008): *Frankenstein or The Modern Prometheus. The 1818 Text*, Oxford University Press, Nueva York.
- VANDAMME, Anne-Mieke (2009): «Introduction», en Phillipe Lemey, Marco Salemi, Anne-Mieke Vandamme (eds.), *The Phylogenetic Handbook. A Practical Approach to Phylogenetic Analysis and Hypothesis Testing*, 2a ed., Cambridge University Press, Nueva York, pp. 3-29.