

Manual de flora fantástica de Eduardo Lizalde: la fragilidad de las taxonomías



Ana María Benítez Aguilar

Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar que el *Manual de flora fantástica*, obra literaria dedicada al reino vegetal, de Eduardo Lizalde, posee un sistema de heterogeneidad, multiplicidad y conexiones que se oponen al clásico modelo jerárquico a través de la creación de textos y seres híbridos, cuyo existir lleva implícita la transgresión de las taxonomías con la finalidad de modificar y ampliar la percepción de la realidad y la manera de ordenar el mundo. Se pretende analizar en la obra su intertextualidad, sus diferentes manifestaciones híbridas y su escritura rizomática. Estos tres principales elementos estarán estrechamente relacionados con la fragilidad de las taxonomías, la cual considero el hilo conductor en la intersección e importancia que tienen dichos aspectos dentro del libro.

Palabras claves

Intertextualidad, hibridación, rizoma, taxonomía.

Abstract

This essay aims to demonstrate that the *Manual de flora fantástica*, literary work dedicated to the vegetable kingdom, by Eduardo Lizalde, has a system of heterogeneity, multiplicity and connections that oppose the classical hierarchical model through the creation of texts and hybrid beings whose existence implies the transgression of taxonomies in order to modify and expand the perception of reality and the way of ordering the world. It aims to analyze the work its intertextuality, its different manifestations hybrid and rhizomatic writing. These

three key elements are closely related to the fragility of the taxonomies, which consider the thread at the intersection and importance of these aspects within the book.

Key words

Intertextuality, hybridization, rhizome, taxonomy

Escrito en 1997, el *Manual de flora fantástica*, de Eduardo Lizalde, está formado por veinticinco textos cortos de difícil clasificación genérica, en los cuales se confunden la poesía, la narrativa, el ensayo y las referencias científicas. En sus páginas el lector se enfrentará a seres vegetales monstruosos, sensibles, muchas veces superiores a los humanos. La pasividad de las plantas se convertirá aquí en una vida fantástica, abrumadora y capaz de despertar en el hombre el temor de no ser el monarca de la creación. El libro de Lizalde se pretende sencillo en la brevedad de sus textos, en la manifestación de ser un humilde “manual” donde el autor se considera como “un profano en el templo del sobrecogedor universo de la flora”. Sin embargo, esta obra, que invita a descubrir la vida misteriosa de las plantas, es en realidad un intrincado tejido de conexiones con múltiples mundos. Su aparente sencillez encierra un grandioso objetivo: dar cuenta de un universo inagotable.

Las criaturas que habitan el *Manual de flora fantástica* son seres que transgreden su lugar en la clasificación de lo seres vivos, híbridos amenazadores que burlan las taxonomías biológicas al fusionarse con otros reinos. Su descubrimiento alterará el orden de nuestro pensamiento para abrirlo hacia otras posibilidades mucho más flexibles.

El *Manual de flora fantástica* posee un sistema de heterogeneidad, multiplicidad y conexiones que se opone al clásico modelo jerárquico a través de la creación de textos y seres híbridos, cuyo existir lleva implícita la transgresión de las taxonomías con la finalidad de modificar y ampliar la percepción de la realidad y la manera de ordenar el mundo.

En este ensayo se pretende analizar en la obra su intertextualidad, sus diferentes manifestaciones híbridas y su escritura rizomática. Estos tres principales elementos estarán estrechamente relacionados con la fragilidad de las taxonomías, la cual considero el hilo conductor en la intersección e importancia que tienen dichos aspectos dentro del libro.

El título del *Manual de flora fantástica* remite necesariamente a dos aspectos fundamentales: a su relación con la tradición del bestiario, pues rinde homenaje al *Manual de zoología fantástica* de Borges, y a su caracterización como un “manual” inacabado. Ambos rasgos tienen un vínculo importante con el tema de las taxonomías. Los bestiarios y herbarios medievales tienen sus orígenes en la *Historia Animalium* de Aristóteles y en la *Historia naturalis* de Plinio, tratados que se consideran los antecedentes de la ciencia sistemática de los seres vivos. En cierta forma, los bestiarios intentan una taxonomía particular, cuyas características dependen de la intención de cada autor. En el caso del *Manual de flora fantástica* el recuento se presenta sin otro orden más que el de la reunión en un compendio de seres vegetales monstruosos.

Por otro lado, resulta muy significativo que Lizalde titule su libro, imitando al de Borges, como “manual” y no como “bestiario” o “herbario”. La palabra “manual” se refiere, en el ámbito textual, a un escrito que resume lo básico o esencial de una materia. Lo anterior hace que ambos libros, primero el de Borges, luego el de Lizalde, muestren su intención de caracterizarse como sencillos recuentos incompletos, pues si son manuales, entonces sólo darán cuenta de una parte del universo

que pretenden mostrar. En el *Manual*, el autor considera su obra como “primera versión” y además revela su estado ambiguo como escritor al no poder abarcar todo lo que quisiera: “Me excitan y deprimen a la vez las descomunales e inagotables vertientes del tema y se me quedan en el tintero...”¹ Asimismo lo caracteriza como incompleto: “...este libro por naturaleza inconcluso (como toda selva)...”,² y de tema infinito: “Introducción o prólogo, para un tema infinito, sería más bien todo este libro.”³ Y aún más: Lizalde llama a su libro “incipiente *Manual*.” La actitud de considerar una obra como el inicio de algo que se podría concluir quizá en el futuro por el mismo autor o por otros, además de expresar la imposibilidad del escritor de contener en un libro un tema inagotable, lleva implícita una invitación abierta a seguir transformando la tradición, a seguir imaginando seres de los más variados aspectos y combinaciones, a que su continuadores jueguen “...con las formas cambiantes que revela un calidoscopio.” Con esta estrategia Lizalde reconoce sus límites como autor, como catalogador, al intentar acceder a un tema inagotable y abierto.

Intertextos. La existencia amenazadora de las plantas

Eduardo Lizalde inaugura *Manual de flora fantástica* con un breve prólogo en el que alude a algunas “pistas bibliográficas” de las que su obra es deudora. Se trata en verdad de un listado

1
2
3

Eduardo Lizalde, *Manual de flora fantástica*, p. 168.
Ibid., p. 165.
Ibid., p. 165.

muy resumido, pues en el resto del libro comprobaremos que son muchos más los nombres y obras a las que se hace referencia. En “Delirio de la mandrágora” el autor otorga a su libro el carácter de una puerta entreabierta para que el lector pueda deambular libremente por dos mundos: “Criatura y texto son, en este caso, la entornada puerta entre dos reinos y dos libros.”⁴ Inmiscuirse en el universo del *Manual de flora fantástica* es equivalente a traspasar una y otra vez el umbral de esa puerta que Lizalde dejó entornada, enlazando una obra con otra para crear una serie infinita de correspondencias, quedarse vacilando en la frontera entre el reino animal y el vegetal.

Se sabe de sobra que cualquier texto literario encierra dentro de sí intertextualidades que saldrán a la luz a través de su análisis, pero el rasgo distintivo en el *Manual* es usar la intertextualidad para experimentar con ella, para transgredirla a través de la ficción. Las referencias estudiadas a continuación —las cuales se eligieron para ilustrar el aspecto intimidante de las plantas que interesa al autor— corresponden sólo a algunas de las menciones más directas o que ocupan un espacio considerable dentro de las páginas del libro, pero hay numerosas obras aludidas escuetamente.

En la obra figuran plantas devoradoras de niños, vampiras, diabólicas, memoriosas, lunáticas, neuróticas e invisibles. Todas ellas cualidades no atribuibles a su reino en el plano de la razón. Si el mundo vegetal ha estado presente desde siempre en la literatura, en el libro de Lizalde destaca como un conjunto de seres

fantásticos con características humanas y mágicas, agobiantes y atemorizadoras.

Por supuesto, como el mismo autor lo declara, existen antecedentes de esa forma de mirar a las plantas que manifiesta el *Manual de flora fantástica*. En el libro hay suficientes referencias a textos que dan cuenta de seres monstruosos y mágicos, o que relatan leyendas inquietantes sobre los vegetales, así como alusiones a obras literarias que han abordado el tema de las plantas y cuyo peculiar tratamiento coincide con la visión de Lizalde. Tal es el caso de los versos pertenecientes a *Muerte sin fin* en donde se habla de este reino. A través de imágenes sumamente provocadoras, Gorostiza atribuye a las plantas características que no poseen en realidad. Sus metáforas convierten a los vegetales en criaturas capaces de sentir la efusión de la adolescencia, la espantosa angustia, la vergüenza. Lo mismo sucede con las líneas de *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Árboles danzantes o heroicos, de cristal o de agua, plantas impúberas que habitan los versos citados. Es comprensible que estas figuras desataran la imaginación creadora de Lizalde. Pero si en los poemas de Paz y Gorostiza las plantas adquieren estas cualidades, existen otras obras en las que, además de transmutarse, los vegetales se convierten en una amenaza para los humanos. Lizalde cita versos de tres poetas que utilizan en alguno de sus poemas este aspecto intimidante de las plantas: González Martínez, Díaz Mirón y López Velarde.

La imagen de las plantas como seres amenazadores también es antigua, así lo demuestran las referencias en el *Manual* que dan fe de esto. Uno de los primeros nombres que se encuentran

es el de Randall Schwartz y su libro *Carnivorous Plants*, en donde Lizalde pudo leer los relatos del doctor Carle Liche, de Mariano da Silva y del capitán Arkright sobre plantas carnívoras capaces de devorar monos y hombres. Es fácil identificar la influencia de estas lecturas en el *Manual*, pues son constantes los textos donde se habla de este tipo de plantas: “Carnívoras rosadas”, “*Supremum vultur*”, “Droserácea democrática”, “Cuidado con las rosas” e “Invisibles”.

Otra criatura que goza de constantes alusiones dentro del *Manual* es la mandrágora. Las variadas y perturbadoras historias en torno a esta planta son producto del extraño aspecto de la raíz, pues su rizoma posee forma humana, lo cual la convierte, al menos en la imaginación antigua, en una especie de híbrido. De hecho, al describir una de sus criaturas en su *Manual de zoología fantástica*, Borges comenta: “En otros monstruos se combinan especies o géneros animales; en el borametz, el reino vegetal y el reino animal. Recordemos a este propósito, la mandrágora, que grita como un hombre cuando la arrancan...”⁵

La mandrágora es el ser con el que Lizalde inicia su primer texto: “Delirio de la mandrágora”. Primero habla de Borges y su mención de la raíz en su *Manual de zoología fantástica*, después de Shakespeare al recordar la leyenda de la mandrágora en *Romeo y Julieta*. En “El parterre del Diablo” vuelve a mencionarla y la relaciona con el toloache mexicano, nombrando ambos como “hierbas del diablo”. Pero el texto que sin duda alguna explota mejor el tema es el de “Cosecha de los demonios”. Son Pierre Mabile y su *Le miroir du merveilleux* quienes

figuran al inicio como fuente de inspiración en este relato. Su relectura proporciona a Lizalde el recuerdo de semidemonios y semihombres que "...no pueden ser sometidos a la voluntad de sus captores sin la intermediación precisamente, de también poderosas criaturas mitad vegetales y mitad humanas, como las de la estirpe de la mandrágora o el ginseng..."⁶

Las referencias de Lizalde no se ocupan sólo de documentos literarios, sus fuentes abarcan también los terrenos de la ciencia. Para describir plantas como la circea, acude a la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, y por medio de esta obra aclara también un supuesto error en el *Manual de zoología fantástica*: la circea y la mandrágora no son la misma, tal como lo había afirmado Borges basándose en testimonios del médico Pedanius Dioscórides.⁷ En el texto precisamente titulado "La circea", Lizalde, más que narrar una historia, se dedica a aclarar las diferencias entre las dos plantas y a señalar que la mandrágora no es la sustancia con la que Circe somete a Odiseo. La mandrágora se relaciona, más bien, con "...ciertas solanáceas malignas del mundo mexicano, por ejemplo el toloatzin o toloache."⁸ Es de notar cómo en este breve texto se enlazan referencias de muy variadas índoles: las científicas de Plinio Segundo y Dioscórides, las literarias de Borges y Homero, y las alusiones a las leyendas de las plantas mexicanas. Este intrincado tejido de correspondencias, esta mezcla entre aspectos diversos se extiende hacia

6 Eduardo Lizalde, "Manual de flora fantástica", p. 203.

7 Tratándose de Borges, es muy probable que la referencia atribuida a Dioscórides sea sólo ficticia, y Lizalde no parece ignorar este tipo de estrategia, pues hace uso de la misma en alguno de sus cuentos de *La cámara*. Es por este motivo que me he dedicado a rastrear la existencia verídica de cada una de las fuentes citadas en el *Manual de flora fantástica* que se estudian en este apartado.

8 Eduardo Lizalde, *Ibid.*, p. 173.

todo el *Manual*. “La circea” es un buen ejemplo de la capacidad que tiene el autor de unir, en un reducido espacio, referencias eruditas que se corresponden en un mismo objeto.

Las plantas mexicanas no sólo figuran en el texto anteriormente referido, sino que serán el tema principal de “El parterre del Diablo”, donde Lizalde hará uso del *Códice Florentino* para citar a Sahagún; seguirá luego con Antonin Artaud, y finalizará con Carlos Zolla y su libro *Plantas tóxicas*.

Estas conexiones intertextuales permiten considerar la creación del *Manual* como un proceso colectivo, y establecen un vínculo entre el interior y el exterior de la obra; además, se recupera lo establecido y a la vez se metamorfosea, lo cual hace zozobrar la univocidad del lenguaje, de los textos y de la tradición, desautomatizándolos con el fin de alterar cualquier orden o estabilidad implícito en ellos. Asimismo, la integración de obras ajenas y la reescritura de las mismas para dar origen a una nueva creación, producto de ese collage, expone el carácter híbrido del libro, puesto que se está gestando el nacimiento de un elemento distinto a partir de otros que pudieran parecer muy ajenos entre sí (textos científicos, literarios, históricos, diversos autores, diversos géneros).

La peculiaridad de la obra de Lizalde reside en la ampliación y la explotación del horizonte que le brinda estas correspondencias y lo incorporan en un todo que permite la interrelación de los textos, lo que le da vida a un mundo en el que imperan los seres producidos por los ensueños del poeta. Estos seres, deudores de una larga y antigua tradición, cobran una nueva existencia que revela la importancia de volver nuestras miradas a

un reino que forma parte de la armonía universal, un reino que puede tornarse —aunque sea sólo en la fantasía— amenazador para intentar despertar el asombro dormido del ser humano.

Criatura y texto

El término “híbrido” ha tenido un papel importante en los últimos años en los debates interdisciplinarios en que se tratan temas como postmodernidad, identidad y las diversas expresiones culturales de nuestra época. Lo híbrido lleva implícito el concepto de “oposición”, pues se compone de elementos distintos entre sí; es lo opuesto a la mezcla. Lo anterior confiere al término “híbrido” un carácter peyorativo que ha sido superado en los últimos años para entender la hibridez como algo positivo. Asimismo, lo híbrido extiende su presencia a los campos antropológicos, como es el caso de los estudios sobre aculturación y transculturación.

En cuanto a la relación de lo híbrido con la literatura, se pueden establecer, sintéticamente, algunos de los principales aspectos en los que la hibridez puede hacerse presente en una obra. En primer lugar, en la intertextualidad: la integración de obras ajenas y la reescritura de las mismas, lo que produce una nueva obra. En los personajes: vistos como la expresión de la hibridez en su existencia heterogénea. En los géneros literarios: la mezcla de prosa, poesía, ensayo, teatro, novela y la reunión de estas formas con cualquier otra manifestación extraliteraria. Las obras que hacen uso de estos recursos son conocidas como híbridos genéricos

Los géneros híbridos o híbridos genéricos son considerados como misceláneas en las que figura un deseo de experimentación; se niegan abiertamente a pertenecer a los géneros clásicos y mezclan dentro de sus páginas elementos discursivos pertenecientes a diversas categorías textuales. Con respecto a la intertextualidad, los híbridos genéricos están nutridos de numerosas lecturas y sus autores pretender evidenciarlo a toda costa, lo que demuestra la humildad y sencillez de su obra; huyen de la arrogancia, actitud que también se verá reflejada en la brevedad y el tono irónico, aunque sus alcances y pretensiones sean en verdad ambiciosos; reúnen, en su miscelánea, todo un caudal de erudición; concilian lo contrario y trasgreden lo establecido. La intertextualidad es también una forma de hibridación, pues reúne en un sólo espacio textos de diversas procedencias.

Cuando Eduardo Lizalde dice en “Delirio de la mandrágora”: “criatura y texto son, en este caso, la entornada puerta entre dos reinos y dos libros”,⁹ deja clara la disolución de fronteras entre el reino vegetal y el animal, entre los libros que en la obra confluyen. Criatura y texto también remiten necesariamente al contenido y la forma del *Manual de flora fantástica*. Por un lado, existen extrañas mezclas entre humanos, vegetales y animales; por otro, los géneros literarios y las referencias bibliográficas aparecen incorporados a pesar de poseer naturalezas diversas. El *Manual* pone en juego su misma inclusión dentro de los géneros literarios tradicionales al ser una obra de difícil clasificación genérica que conjuga en sí la poesía, la narración y el ensayo.

Algunos de los relatos que lo forman están compuestos a la manera de los del *Manual de zoología fantástica* de Borges, es decir, se mezcla la descripción de la criatura fantástica con la información erudita, pero la anécdota narrativa es mínima o nula, tienden más a lo poético; sin embargo, muchos de los textos sí cuentan una historia. Su lectura es compleja porque el lector se encontrará constantemente con las múltiples referencias, además, tropezará con el asombro de no saber a ciencia cierta a qué se está enfrentando: si se trata de un ensayo, un texto histórico o científico, un poema o un cuento:

La raza de las lunáticas es la de los locos mansos, y sus reacciones vespertinas o nocturnas se producen a veces con violencia, bajo el influjo del astro muerto que circunda la Tierra y arrastra los inmensos mantos de los mares y océanos, con matemática regularidad. Las corolas de sus flores, la textura de sus frutos y el cuerpo de sus follajes se contraen, palidecen o se agitan, pero son sólo expresiones de respuesta lírica o coreográfica, inofensivas y poéticas como lentos fuegos de artificio cromáticos o pictóricos.¹⁰

Es evidente que Lizalde ha tomado prestada la estructura de otras expresiones extraliterarias para decir lo literario. Pareciera ser que leemos un texto referencial y objetivo por su equilibrada perfección prosaica, pareciera ser que carece de esas fugas hacia lo delirante, lo poético, lo irracional, pero no. No se queda en una estructura cerrada como la de esas descripciones en los libros de ciencias, sino que se abre, discretamente, hacia lo lírico, o viceversa: es el texto literario el que permite la intromisión de otras formas para expresarse libremente.

10

Ibid., p. 201.

Debido a estas características, el libro de Lizalde puede muy bien incluirse dentro de los híbridos genéricos. Su mezcla de diferentes formas de expresión, su erudición y su carácter fragmentario lo identifican con esta tendencia. La hibridez manifiesta constantemente en el *Manual* expone una libertad creadora, misma que Eduardo Ramos-Izquierdo señala en su análisis sobre lo híbrido:

Lo híbrido exige la transgresión de la mismidad; en la literatura, implica la mezcla de géneros y de todos sus parámetros textuales. Si hay una violencia en esta infracción a la norma, también se puede dar gracias al ejercicio de la libertad. Libertad en la producción y reproducción que no se restringe a una rígida normativa y que permite la riqueza creativa de la nueva mezcla. Vivimos en un mundo y en una época en donde la hibridez es omnipresente en la naturaleza y en la cultura.¹¹

La hibridez es una de las principales características del *Manual de flora fantástica*, no sólo a nivel estructural sino en todo su conjunto. El término "híbrido" se usa para designar tanto un fenómeno biológico, como para denominar cualquier elemento que conjugue en sí una mezcla de distinta naturaleza, por ejemplo, una combinación a nivel textual. Ambas acepciones se manifiestan en el *Manual* de Lizalde. El autor describe en su libro la existencia de seres híbridos, combinaciones entre los tres reinos; estructura su obra incorporando diversos géneros literarios y combinando referencias de materias diversas.

Respecto a la hibridación genérica en la literatura, Ramos-Izquierdo comenta: "Lo híbrido implica pues una afirmación

11 Eduardo Ramos-Izquierdo, "De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual", p. 367.

anti-retórica que provoca la abolición de las fronteras marcadas por los cánones genéricos”.¹² Y al hablar de la “operatividad” de este concepto señala: “El concepto de “híbrido” puede ser postulado como *concepto operativo central* de una lectura y/o investigación literaria. Esto implica releer, pensar, analizar la literatura a partir de este concepto”.¹³

De acuerdo con lo anterior, el *Manual de flora fantástica* posee la hibridez como “concepto operativo central”, tanto a nivel de contenido, como en el plano estructural, lo cual es muy significativo, pues al reconocer lo híbrido como el eje operativo del libro, se descubre una posible forma de lectura. Es a través de la transgresión de los parámetros textuales que se evidencia artísticamente la idea central que da unidad a toda la obra. Si hay libertad en la creación, la hay también en el pensamiento, el cual presencia el existir de criaturas híbridas siempre dispuestas a burlar las leyes de la ciencia, de la razón, de Dios.

Al exponer la hibridez del hombre como un ser compuesto por elementos diversos en la naturaleza, se demuestra que no es un ser superior en el mundo —ni siquiera el mismo mundo donde habita es importante—. El hombre es sólo una parte de ese entretejido magnífico y confuso de toda la creación, y, como tal, debe sentir temor y respeto por cada uno de los seres que lo acompañan en su existencia.

Para lograr la zozobra en el lector y despertar su asombro, Lizalde opta por brindar a sus criaturas vegetales una existencia perversa, la cual se presume muchas veces como soberana. Su

12
13

Ibid., p. 377.
Ibid., p. 377. El subrayado es nuestro.

superioridad se remonta hasta los orígenes: puesto que existieron antes que las especies zoológicas, las plantas deben poseer supremacía al conocer los antecedentes de la creación del reino animal. Escondidas bajo un bello y encantador aspecto, son capaces de engañar y seducir a los hombres. Sus oscuras raíces esconden una amenaza mortal que le revela al ser humano su inferioridad o, al menos, su igualdad con la flora, pues sólo hay algo que dividió ambos reinos: el ojo. Por el ojo el animal aprendió a mirarse, por el ojo se diferenciaron las criaturas del paraíso original:

Así, en las lindes primigenias entre los arraigados, paralíticos seres vegetales, que sólo se movían falsamente animados por las corrientes del bajo océano, y los primeros liberados de la raza de Anteo, que se agitaban, desarrollaban pseudópodos y que cambiaban antiparménidamente de lugar, casi gateando al ritmo de las aguas, no había aún diferencia, no había guerra ni intriga.¹⁴

Se pretende crear una armoniosa unidad que hable de la fragilidad clasificatoria, no sólo en el nivel temático, sino también en el plano formal, lo que le otorga uniformidad al *Manual*. Esto puede resultar contradictorio e incluso constituir la negación de su propia existencia, dada la naturaleza caótica y expresamente híbrida del libro. El *Manual de flora fantástica* reúne en sí una serie de elementos en apariencia contrarios, que lo abarcan desde su concepción temática hasta su propia condición de existencia. Posee, sí, una unidad, pero es una unidad flexible o, mejor dicho, formada de lo múltiple, por paradójico que parezca.¹⁵ En

14

Eduardo Lizalde, "Manual de flora fantástica", p. 225.

15

En su libro *Lógica del sentido*, Deleuze también analiza de qué forma la paradoja puede minar el concepto de "sentido común", entendido éste como una red que normatiza el mundo estableciendo sólo lo posible o lógico: "La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego

su misma negación encontrará también otra forma de unir los contrarios.

El Manual como texto rizomático

El rizoma es un sistema que conecta cualquier punto con otro punto cualquiera de distinta naturaleza, no está formado por una unidad sino por dimensiones o direcciones cambiantes, crece desmedidamente por un punto medio y no posee ni principio ni fin. Gilles Deleuze y Félix Guattari asignan al rizoma un principio de conexión y de heterogeneidad en el que cabe toda una serie de eslabones de cualquier naturaleza: biológicos, económicos, políticos. Dicho enlace cuestiona los estatutos de estados de las cosas. La multiplicidad es uno de los conceptos importantes para estos autores, quienes piensan que no es suficiente lanzar un grito en favor de lo múltiple: hay que hacer lo múltiple de la manera más sencilla y sobria.

La imagen y forma del rizoma de las plantas es adoptada por Deleuze y Guattari para caracterizar un modelo de pensamiento que se opone a la clásica imagen del árbol taxonómico. El rizoma, a diferencia de la estructura arbórea en la cual una base da origen a diversas ramas, funciona como un modelo anti-jerárquico en el que cualquier elemento puede coincidir con otro sin importar su posición recíproca, pues el rizoma no posee centro; su estructura es igual a la de algunas plantas cuyo rizoma se extiende, ramifica y da brotes desde cualquier punto.

es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas" (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 27).

Así, en este modelo epistemológico no hay afirmaciones más importantes que otras y que estén basadas en un centro rígido, pues el rizoma está formado de multiplicidades.

La realidad y el pensamiento occidental han sido dominados por la imagen del árbol. Lo dicotómico, lo binario, lo Uno que deviene dos son considerados en la teoría rizomática como fórmulas razonables y clásicas, pero caducas y manoseadas.

En cuanto a su relación con la literatura, Deleuze y Guattari piensan que un libro no tiene ni un sujeto ni un objeto fijo, está formado de elementos diversos que lo conectan constantemente con el exterior. En un libro existen líneas estables, estratos y territorialidades, pero también hay líneas de fuga que fragilizan y desestabilizan esos estratos y territorialidades, ocasionando fenómenos de ruptura. La literatura está formada por "agenciamientos", por lo cual un libro resulta "inatribuible", un libro es una multiplicidad. Para estos autores, lo importante en un libro no es "lo que quiere decir", sino con qué otras exterioridades funciona, con qué se conecta para lograr sus intensidades, de qué manera se multiplica y se fusiona con otros cuerpos para metamorfosarse el suyo.

La idea del libro como imagen del mundo se presenta como convencional, no basta con hacer un calco de la realidad, se hace lo múltiple a través de la escritura, no sólo por medio de habilidades léxicas o sintácticas, sino disponiendo de las dimensiones de que se dispone, sustrayendo lo Uno de la multiplicidad (n-1). Así, lo Uno formará parte de lo múltiple y ya no se encontrará en un nivel superior o en una base. No habrá una unidad que gobierne y dirija jerárquicamente el flujo del cauce; cualquier

punto puede hacer contacto con otro, modificándolo, alterándolo, complementándolo. El libro no tendrá puntos culminantes o de terminación, sino que estará compuesto de “mesetas” que se relacionan unas con otras por medio de “microfisuras”, tal como funciona el cerebro.

Y ¿por qué elegir el rizoma de las plantas para nombrar este modelo de pensamiento, por qué elegir la naturaleza? Deleuze y Guattari creen encontrar en el rizoma y en la hierba un símbolo de desbordamiento que proporciona una “lección de moral” para los hombres. La hierba se extiende, llena los vacíos, en su existir sencillo y cotidiano crece sin medida entre los espacios no cultivados, en medio de otras cosas. “De todas las existencias imaginarias que prestamos a las plantas, a los animales y a las estrellas, quizá sea la mala hierba la que lleva una vida más sabia”.¹⁶

Eduardo Lizalde ha elegido también a las plantas para escribir el *Manual de flora fantástica*, claro ejemplo de escritura rizomática dada su carencia de centro; su intención es crear existencias que rompan con diversos modelos taxonómicos que pudieran gobernar jerárquicamente su cauce. No se basa en ninguna forma específica de escritura convencional. No es puramente narrativa, ni poesía, ni ensayo, no se apega a ningún orden que lo haga identificarse con los géneros tradicionales, es más bien un ir y venir entre ellos, un abrir constantemente sus páginas a otras formas “no literarias” que se integran sin ningún problema en su universo. Los intertextos se combinan unos con otros, sin importar su procedencia, materia, tiempo, cultura o lugar, y se

16

Henry Miller, citado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Rizoma”, p. 23.

metamorfosean para crear una nueva existencia. De igual forma, los seres que viven en el libro burlan las barreras de los reinos y su lugar en las categorías clasificatorias de la ciencia. El lenguaje y los conceptos se recrean, se desautomatizan, "...un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia."¹⁷ El *Manual* está formado por múltiples mesetas que se conectan unas con otras dentro del libro y fuera de él, su lectura logra trastornar los rígidos razonamientos de nuestra mente, enseña a aprender de la vida misteriosa, silenciosa y sabia de las plantas, pues "el espíritu está retrasado respecto a la naturaleza."¹⁸

Conexión, heterogeneidad, multiplicidad, son las características más sobresalientes del rizoma, lo son también del *Manual* de Lizalde. Lo múltiple y lo heterogéneo hacen acto de presencia en varios de sus textos, tanto a nivel estructural como interno, este último se ejemplifica en la descripción que hace el autor de Aurora, la protagonista de "Acuttissima vox". Aurora es un ser múltiple por su no pertenencia a centro alguno: sin acento, sin lengua fija, sin origen racial y geográfico. La diva posee, además, un extraño lazo de simbiosis con una planta cantora, lo cual aumenta su heterogeneidad al fusionarse con el reino vegetal. Los "irresponsables delirios florales" del autor, presentes en el *Manual* y que le otorgan su carácter ficcional, son aludidos en diversas ocasiones por Lizalde. La creación de los monstruos en el libro bien puede relacionarse con la manera en que Deleuze

17
18

Deleuze y Guattari, "Introducción: Rizoma", p. 13.
Ibid., p.11.

y Guattari explican una de las formas de cuestionar la hegemonía del significante:

Un rasgo intensivo que se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho.¹⁹

Las mutaciones perversas y alucinantes de Lizalde ponen en entredicho la percepción de la existencia de los seres en la naturaleza. En "Carnívoras rosadas" se describe un tipo de plantas al que el autor llama "lobos vegetales" y que "Tiene hojas transparentes —y rosáceas—, que llaman al beso y a la caricia sobre todo a los niños muy pequeños".²⁰ Si la ciencia taxonómica se esfuerza en organizar la diversidad biológica asignándole a cada reino características definidas, nombrando y clasificando, el *Manual* disolverá, en sus criaturas, los límites de dicha organización, lo que la abre a una posible infinidad de combinaciones y correspondencias. Lo mismo sucede cuando Lizalde mezcla en su libro el ensayo, la narrativa, la poesía, la historia, los textos científicos, musicales, políticos. La erudición volcada en el libro lo caracteriza como una enciclopedia en miniatura, pues esta estructura se repetirá constantemente en el *Manual*; el autor no tendrá ningún reparo en reunir en sus páginas el *Códice florentino*, las obras de Shakespeare, los dibujos de Don Martin, las teorías de Darwin, las partituras de Olivier Messiaen y la figura de Kasparov, genio del ajedrez.

19
20

Ibid., p. 20.
Eduardo Lizalde, "Manual de flora fantástica", p. 177.

Por otro lado, en un rizoma no hay semejanza ni imitación, sino surgimiento, a partir de dos conceptos heterogéneos, de una línea de fuga compuesta de un sistema común que ya no puede ser sometido a su anterior significado. Los seres monstruosos del *Manual*, junto con su desordenada estructura, han surgido de esa línea de fuga que su autor supo reconocer; tienen entonces una vida nueva y múltiple que no imita ni asemeja ninguno de los modelos de los que parte. Es la creación de un universo en el que las correspondencias intertextuales van enlazadas y a la vez son libres en el momento en que encuentran algún escape en el delirio creativo del escritor.

El *Manual* ofrece en su lectura la necesidad de trastocar el razonamiento para despojarlo de su costumbre de mirar sólo lo externo e ignorar lo oculto, cuando en realidad hay toda una serie de conexiones internas que se extienden sin límites ni medidas. Uno de los mayores aciertos de Lizalde al elegir a las plantas como protagonistas de su libro es el de explotar la carga simbólica que ofrecen los vegetales al conectar el exterior con el interior en su misma cualidad física: "Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre."²¹

Con la invención de sus criaturas, Lizalde está enlazando diferentes estratos que se complementan e interrelacionan en su diversidad, la referencia a *Las mil y una noches* sobre "El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro" es un claro indicador de cómo se fusionan los reinos en los seres del *Manual*.

A esta conexión Deleuze y Guattari la nombrarán como “movimientos de desterritorialización” y “procesos de reterritorialización” los cuales son relativos. Para explicar esto, los autores exponen el ejemplo de la orquídea (*ophrys tenthredinifera*) que es capaz de imitar a la hembra de una especie de avispa para ser polinizada por medio de una seudocopulación de los machos, los cuales son atraídos por la forma de la flor. Maravillosa fusión natural del reino animal y vegetal. La hegemonía del significante de un ser se verá desestabilizada al entrar en conexión con otro que es diferente. La orquídea imita a la avispa en su organización animal, no sólo en el nivel de significante sino que se trata de la captura de un código, la aprehensión de un más allá de su condición vegetal, un “verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa”,²² logrando así la desterritorialización y la reterritorialización de ambas. En el *Manual de flora fantástica* el hombre deviene planta en “Adúltera consorte”, la planta deviene ave en “Alguien canta al fondo del bosque”, la planta deviene oro en “El huerto de Baaras”. Salida del territorio convencional, conocido, para proyectarse al otro reino y reconocerse en ese otro espacio, conexión con el exterior, “Evolución paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro.”²³

Finalmente, Deleuze y Guattari reconocen que su teoría puede encerrarse a sí misma dentro de lo que critica, pero esto no parece importarles demasiado, pues el rizoma es un modelo que nunca termina de construirse, desaparecer, extenderse, interrumpirse y comenzar otra vez. Asimismo, el *Manual de flora*

22
23

Ibid., p. 16.
Remy Chauvin, citado por Deleuze y Guattari, “Introducción: Rizoma”, p 16.

fantástica pretender abrir la mirada a través de la transgresión de las normas, de la creación de textos y seres híbridos que se escapan a toda lógica convencional, no importa que en su existir pueda contradecirse a sí mismo. Lizalde flexibiliza las clasificaciones con la finalidad de abrir el pensamiento hacia otras posibilidades. En este sentido, este tipo de obras apuestan sobre el cambio significativo a una visión integradora que cuestione las taxonomías, no sólo entendidas como una catalogación rigurosamente científica, sino como el símbolo del cada vez más sistemático pensamiento humano, que, encerrado en sus lindes clasificatorias, discrimina todo aquello que le parece diferente, ajeno, irreal.

La fragilidad de las taxonomías

La escritura rizomática de la obra, su carácter de híbrido biológico y textual, y su intertextualidad, llevan implícita la condición de la transgresión a las taxonomías. El hecho de que cuestione las clasificaciones al mezclar géneros de todo tipo ubica su existencia en un espacio medio entre el pensamiento codificado y el pensamiento reflexivo, tal como considera Michael Foucault en *Las palabras y las cosas*, obra en la que también analiza el temor al caos señalando que los códigos fundamentales de cada cultura establecen generalidades empíricas para cada individuo, un orden preestablecido para que pueda reconocer y comprender la realidad. Las teorías científicas y el pensamiento filosófico tratan de dar explicación a esta inquietud por el orden, por qué existe, por qué se elige un determinado orden y no otro. Sin embargo, para Foucault hay un punto intermedio

entre estas dos formas de pensamiento, un dominio que es más confuso, oscuro y difícil de analizar. Es entonces en esta región donde una cultura puede librarse de los órdenes empíricos que le dictan aquellos códigos primigenios, y tomar distancia de ellos, los despoja de su cualidad transparente, se rebela contra su dominio para enterarse de que

...estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que hay un orden. Es como si la cultura, librándose por una parte de sus rejas lingüísticas, perceptivas, prácticas, les aplicara una segunda reja que las neutraliza, que, al duplicarlas, las hace aparecer a la vez que las excluye, encontrándose así ante el ser en bruto del orden.²⁴

Gracias a este orden descubierto se pueden mirar críticamente los códigos de la percepción, del lenguaje y la interpretación. Existe un lugar medio entre “la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo”, una región donde el orden se percibe como continuo y discontinuo, compuesto de semejanzas u organizado por diferencias. Es un orden anterior a toda percepción, situado justo entre los códigos ordenadores y las reflexiones sobre esas taxonomías.

Para Foucault el espacio de empiricidad de la época clásica fue un “proyecto de una ciencia general del orden, teoría de los signos que analiza la representación, disposición en cuadros ordenados de las identidades y de las diferencias.”²⁵ Este espacio no había existido hasta finales del Renacimiento y estaría en

24 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, pp. 5-6.

25

Ibid., p. 77.

crisis para inicios del siglo XIX. Resulta un esfuerzo inútil el querer reconstruir o conservar ese mismo sistema antiguo en nuestros días. Recuperar las anteriores “ciencias de la vida” equivaldría a olvidar que “ni el hombre, ni la vida, ni la naturaleza son dominios que se ofrezcan espontánea y pasivamente a la curiosidad del saber.”²⁶

La reflexión sobre el orden y su alteración está presente en el *Manual de flora fantástica*. En “Epifitas voladoras” encontramos el impulso de la transgresión de los códigos y las leyes

Y entre las leyes de obligada obediencia para el reino vegetal figura aquella de que “todas las plantas vivirán privadas del don de la locomoción y tendrán raíces”. Pero la divinidad no logró nunca hacer cumplir cabalmente la mencionada ley [...] Muchas plantas hallaron la manera de burlar el principio inflexible...²⁷

En este mismo relato, la transgresión de las plantas se da en forma gradual, primero son las acuáticas, luego las que se dejan llevar por el viento, después las parásitas y “cuatro mil años después, es decir, al día siguiente” ya se ven en el cielo:

...robles alados de peso completo, junglas enteras, continentes vegetales que se confunden aún con las nubes cuando amenazan cielos oscuros, y multitudes de flores y vainas o láminas verdes que planean por la atmósfera confundidas con pájaros y mariposas.²⁸

El anterior párrafo posee una belleza asombrosa y visionaria. Es como si esta imagen revelara el deseo de ver, algún día, cuatro mil años después, que los estatutos que ataban las

26
27
28

Ibid., p. 78.
Eduardo Lizalde, “Manual de flora fantástica”, p. 185.
Ibid., p. 186.

plantas a la tierra se rompieron para liberarlas, que sólo en ellas está ese impulso para reconocer sus devenires y entregarse sin temor a ellos, pues “Dado el primer paso, ya están dados todos los demás. El tiempo no existe después del primer paso”.²⁹ Es por esto que cuatro mil años son igual a un día. Si los vegetales supieron emanciparse de las leyes que los regían, la mente puede hacerlo de la misma manera.

El libro de Lizalde posee un interés por el tema de las taxonomías, que no es la negación de las mismas. Su recuento de seres fantásticos en un manual es una forma de inventario, una forma de dar fe de una serie que se escapa de la razón, pero al fin una serie. Su interés apunta hacia otro asunto mucho más profundo.

No se trata de invalidar la función de las taxonomías, sino de modificar y ampliar la percepción de la realidad, tal como lo dice Foucault cuando apunta que las clasificaciones antiguas pueden, en cierta forma, seguir gozando de validez, pero su continuidad será sólo superficial y funcional, pues “...el modo de ser de las cosas y el orden que, al repartirlas, las ofrece al saber se ha alterado profundamente.”³⁰ Las divisiones son humanas, sólo el hombre clasifica, así lo deja ver Lizalde en su *Manual*:

No fueron los anillos del reptante ni el tentáculo ni la pierna ni el brazo, los que dividieron a todas las criaturas del paraíso original en estos dos furiosamente criminales, antípodos y enfebrecidos reinos combatientes. Fue el ojo,

29
30

Ibid.
Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 7-8.

sin el cual no hubiera sido nunca el hombre, que aprendió a saber lo que veía, y a verse con el ojo.³¹

El hombre se engrandece al verse y quiere nombrar lo que ve. Sin embargo, en el *Manual de flora fantástica* el ser humano pierde el centro, ya no es el protagonista del mundo, ni de la pirámide taxonómica. Los vegetales, con su existencia amenazadora, siempre, desde los tiempos más remotos, incluso antes de la creación del hombre, han sido los soberanos. Así se puede observar en "La guerra del principio del mundo" donde Lizalde compara la aparición de "los monstruos sin raíces", es decir la fauna, con la llegada de las "incultas y bravas legiones de castellanos" en tierras de árabes y judíos. La "nobleza floral" tuvo que ingeniárselas para evitar la depredación causada por los recién aparecidos mutantes, e hizo uso de las grandes reservas de sustancias tóxicas que corrían por sus raíces subterráneas. Las plantas se autoenvenenaron para poder acabar con sus enemigos zoológicos. De esta manera, Lizalde atribuye a la flora antigua la desaparición de los dinosaurios, sólo el *Homo erectus* pudo sobrevivir gracias a que logró someter a las plantas venenosas. Pero podemos ver en "Vesánicas y lunáticas" que aún después de ser domesticadas por los hombres, las plantas continúan siendo las soberanas: "...las neuróticas del reino superior, que es el de las criaturas vegetales, por naturaleza y antigüedad...";³² dejando así evidenciada la nimiedad del hombre y su mundo, desacreditando su auto-asignada superioridad sobre los demás.

31
32

Eduardo Lizalde, "Manual de flora fantástica". p. 226.
Ibid., p. 200.

En otro texto, "Delirio de la mandrágora", Lizalde atribuye las razones del envenenamiento vegetal a la ruptura de un lazo que existió en el momento de la creación. Todos los seres estaban formados por "sal, mercurio y sulfato", pero estos elementos místicos se desunieron en el hombre y rompieron la armonía, lo que produjo también que los vegetales se alteraran, se enloquecieran y enfermaran, pues descubrieron, en el fondo de la tierra, yacimientos de alcaloides deletéreos, sustancias tóxicas, hipnóticas y mortales. De esta forma Lizalde descubre las razones por las cuales los vegetales cobran una existencia monstruosa en su *Manual*, esta característica también lleva implícita la transgresión a los estatutos.

José Miguel G. Cortés menciona que "El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento; profetizan el avance del caos."³³ Cortés piensa que las leyes impuestas fueron hechas para imponerse generalmente, y para lograrlo se debe eliminar a todos aquellos que no encajen en sus cuadraturas. Si alguien se atreviese a cuestionar las pautas de comportamiento, entonces sufrirá marginación y rechazo. "El malvado siempre es el *Otro*";³⁴ es una amenaza al querer destruir lo que hasta ese momento parecía inquebrantable, al intentar transgredir "los límites establecidos, aquel que nos devuelve una imagen inquietante de nuestro cuerpo que no se corresponde con las viejas ideas, aquel a quien su *diferencia* relega a la frontera externa de la *realidad*."³⁵

33 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el*

arte, p. 22.

34

Ibid., p. 14.

35

Ibid.

Cortés considera que el monstruo es el resultado de “una actividad combinatoria”, y, por lo mismo, es un ser sin misterio, totalmente transparente a la mente que lo analiza. Si se le describe, se le desarma, pues se descompone en las diversas partes que lo conforman, se sitúa cada una de ellas, se relacionan unas con otras. “Esta manera de analizarlo permite el establecimiento de diccionario de monstruos, de manuales de zoología fantástica, donde se les describe de una manera rigurosa. Es una clasificación de las formas tal y como las percibimos.”³⁶

De esta manera podemos ver que, al describir sus criaturas en su *Manual*, Lizalde está llevando a cabo una clasificación, pero esta forma de dar cuenta de los seres fantásticos no se ciñe a las formas tradicionales de hacerlo, pues su libro se ofrece como algo inabarcable y abierto, de ahí su caracterización como “manual”.

En cuanto a la taxonomía textual, también ya se ha mencionado la manera en que el *Manual de flora fantástica* se libera de cualquier clasificación convencional. Resultaría muy difícil encaillar esta obra dentro de una de las taxonomías tradicionales. Lo anterior hace pensar que libros como el *Manual* se inclinan por un cambio en el discurso que tiene como finalidad mostrar realidades nuevas por medio de lenguajes nuevos: “Los discursos se agotan y traspasan sus propios límites. El agotamiento lleva a una necesaria vuelta de tuerca, una respuesta discursiva que se realiza mediante el cuestionamiento de lo convencional...”³⁷

36

37 *Ibid.*, p. 23.
Piedad Fernández Toledo, *Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, pp. 10-11.

Si la realidad y la manera de percibirla han cambiado, la manera de expresarla no tiene por qué seguir siendo la misma.

En su tesis de Master, José Ignacio Donoso intenta una "taxonomía de las transformaciones". Es decir, trata de clasificar todas las cosas que por el hecho de ser diferentes pueden ser incluidas en una nueva taxonomía. Aunque, al igual que un cuidadoso catalogador, reconoce su proyecto como inabarcable, pero que persigue un fin muy claro: hacer trizas la rigidez de las identidades y los estereotipos. Donoso estudia las transformaciones del sujeto en su relación con los demás seres vivos y su entorno: el sujeto que deviene objeto, animal, roca, vegetal o molecular:

En vez de hablar de quiénes somos, hablar de nuestra capacidad de cambio o de nuestra multiplicidad. Creo que sabemos mucho de alguien si éste nos cuenta que antes de ser mariposa fue una larva, o que se metamorfosea en Hyde cuando éste no es Jekyll, o que deviene negro porque toca en una banda de Jazz, o que se mimetiza en una mujer cuando sale por las noches.³⁸

Se trata entonces de romper ese miedo al caos, de debilitar ese apego enfermizo al orden por medio de nuevas formas de discurso, de la creación de seres monstruosos que puedan recordar al ser humano su capacidad de múltiples devenires, sin temor a "... uno de los mayores problemas de nuestro tiempo: el pavor a la mezcolanza y confusión entre las razas, entre hombre y mujer, lo humano y lo animal".³⁹

38 José Ignacio Donoso Bailón, *Arte e "identidad": Taxonomía de las transformaciones*, pp. 10-11.

39 José Miguel G. Cortés, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, p. 35.

Aunque textos como el *Manual de flora fantástica* rechacen los conceptos canónicos de clasificación, al mismo tiempo pueden pertenecer, quizá involuntariamente, a una nueva categoría genérica. Lo anterior pone de manifiesto que no se trata de negar la pertinencia de las taxonomías, ni en las ciencias naturales ni en los géneros literarios. Ambos ordenamientos siempre serán útiles si se quiere comprender sistemática y científicamente universos tan vastos como lo son la literatura y la naturaleza. Se pretende, más bien, demostrar la fragilidad de las taxonomías como lo que son: una ciencia creada por los hombres, y que por lo mismo, su rigidez es cuestionable, vulnerable, abierta a la constante transformación, a no cerrarse en sí misma, a recrearse siempre en una nueva identidad, infinita.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1985.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Introducción: Rizoma", *Mil mesetas*. Valencia, España, Pre-textos, 1997.
- Donoso Bailón, José Ignacio. *Arte e "identidad": Taxonomía de las transformaciones*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Trabajo fin de Master, 2001.
- Fernández Toledo, Piedad. *Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Sevilla, Comunicación Social, 2009.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina, Siglo XXI, 1968.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- Lizalde, Eduardo. "Manual de flora fantástica", *Almanaque de cuentos y ficciones*. México, Era, 2005.
- López Parada, Esperanza. *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, 1993.
- Mayos, Gonçal. *Hegel. Vida, pensamiento y obra*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2007.
- Noguerol, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX", *Rilce* 15, 1, 1999, pp. 239-50.

— "Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida", *Variaciones Borges* 33, 2012, pp. 127-148.

Ramos-Izquierdo, Eduardo. "De lo híbrido y de su presencia en la novela mexicana actual", *Lo híbrido*. París, Índigo, 2005.