



Las plantas son cosas de mujeres

Plants are a woman thing.



María Cecilia Pavón

ceciliapavon@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen | Herbarium es una colección no exhaustiva de plantas y flores construida con la lógica de los bestiarios, que incluyen un viaje y una catalogación de lo hallado. También al modo de los bestiarios, la frontera entre lo real y lo ficcional aparece difuminada. Fontán recoge ejemplares de la naturaleza, los sueños, las especulaciones, la pintura, la literatura y los entrelaza con la maestría de quien sabe tejer hojas y palabras. Asimismo, su Herbarium forma parte de un tejido mayor junto a otros herbarios literarios en diálogo con las artes plásticas y con la nueva concepción de naturaleza que nos trae el Antropoceno.

Palabras clave | herbario, literatura, botánica, Antropoceno, ecocrítica

Abstract | Herbarium is an inexhaustive collection of plants and flowers made in the style of a bestiary, with a travel and a categorization of all what is found. As well as bestiaries, the limit between what is real and fictional is blurred. Fontán collects examples of nature, dreams, speculations, art and literature and she weaves them as masterfully as someone who weaves leaves and words. Moreover, her Herbarium is part of a larger network together with other literary herbaria in dialogue with plastic arts and the new concept of nature brought by the Anthropocene.

Keywords | herbario, literatura, botánica, Antropoceno, ecocrítica



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons CC-BY-NC-SA

To make a prairie it takes a clover and one bee,

One clover, and bee

And revery.

The revery alone will do.

If bees are few.

Emily Dickinson

Cuenta la leyenda que cuando el barón Alexander von Humboldt se entrevistó con Napoleón Bonaparte con la intención de solicitar el beneplácito del emperador para explorar África, no solamente obtuvo una respuesta negativa, sino que también recibió un comentario despectivo: “Así que usted es botánico... a mi mujer también le gustan las plantas.” (Pratt, 2011, p.109). Este descrédito hacia el mundo de las plantas y al rol de las mujeres como productoras de conocimiento en el mundo de la botánica y del arte contrasta con la prolífica producción de libros sobre el reino vegetal, que puede rastrearse incluso hasta la antigüedad.

En el ámbito de la pintura, durante el siglo XIX, mujeres y plantas fueron apartadas del centro de la representación de escenas religiosas y retratos por considerar inapropiado para la moral que las pintoras trabajaran con modelos vivos, ya que la observación de cuerpos desnudos femeninos y masculinos era necesaria para la realización de este tipo de obras. Se pretendía relegar a las mujeres al ámbito hogareño, del cual surgen las pinturas de escenas cotidianas, y la representación de naturalezas muertas y arreglos florales. Esta orientación a la naturaleza muerta protagonizada por flores, agrupadas en floreros u otros arreglos florales, respondía a la idea del patriarcado en el siglo XIX de que la mujer ideal era pura, casta, maternal y delicada, cualidades que compartían en ese ideario con el mundo vegetal (García, 2019).

Sin embargo, la tendencia no es necesariamente norma y, así como algunas artistas se las arreglaron para pintar temas alegóricos históricos o escenas religiosas siguiendo el modelo humano de esculturas o niños que posaban, como atestigua el óleo *En el estudio* de la pintora Marie Bashkirtseff (1881); otras pintoras enfocaron su trayectoria artística hacia la pintura floral de manera exclusiva o con verdadero interés y meticulosidad casi científica, como lo atestigua Louise Adéone Drolling, que en 1824 pinta *Interior con una joven que calca una flor* para reflejar el interés de las mujeres por las flores en el arte.

Desde la literatura, diferentes voces femeninas se han interesado por el mundo vegetal, pero ninguna como la de Emily Dickinson (1830-1886) ha conjugado el saber botánico con el saber poético y ha engendrado, como la semilla al árbol, una serie de textos que son una suerte de herbarios literarios que, desde su indeterminación genérica y su poética vegetal cuestionan y redefinen la relación entre cultura y naturaleza, discurso científico y discurso poético, palabras y tejidos vegetales. Una de esas semillas ha germinado en *Herbarium* de la rosarina Celia Fontán publicado en 2017 [2017](#) por Ediciones la mariposa y la iguana.

Poética de la hibridez

En la actualidad, en el marco de los debates contemporáneos sobre la naturaleza surgen varias voces y perspectivas. Desde hace unas décadas, desde la filosofía, diferentes estudiosos tratan de reevaluar el antropocentrismo que sustenta los discursos filosóficos desde sus inicios para dar un lugar en la filosofía al mundo vegetal (Coccia, 2017; Miller, 2002; Hall, 2011) y proponen una visión superadora del animalismo antiespecista.

Por otra parte, desde la sociología, la antropología y la filosofía, surgen perspectivas como la de Bruno Latour (1999) que propone desde un enfoque que tiene como desafío salvar la barrera aparentemente infranqueable entre la ciencia, encargada de comprender la naturaleza, y la política, responsable de regular la vida social. Latour propone una redefinición de la ciencia y de la política para que ambas contribuyan positivamente a la crisis política y medioambiental a la que asistimos en estos tiempos.

Creo que podría agregarse al binomio “ciencia-política” un tercer elemento: “poética”. En este punto podría analizarse el aporte de Celia Fontán con su *Herbarium* en relación con la representación sumamente rica del mundo vegetal y su relación con lo humano.

Celia Fontán nació en Rosario, en donde reside y es egresada de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de dicha ciudad. Se desempeña como docente en escuelas de Enseñanza Media y coordina talleres de escritura. Fontán estudió pintura en diferentes instituciones y talleres, ha escrito en diarios y revistas del país y del exterior y su obra ha sido incluida en antologías y publicaciones colectivas. También ha colaborado en diarios y revistas literarias del país y del exterior y su obra ha sido parcialmente traducida y editada en inglés e italiano. Sus libros publicados son: *Ha crecido el césped* (1974), *Los Árboles rebeldes* (1975), *De cruces y señales* (1976), *Hijas del mar* (1981), *Los habitantes de Valdrada* (1989), *Restos del navío* (1995), *Un taxi a Bucarest* (2007), *Herbarium* (2017), *La guerra en los jardines* (2023).

Menciono estos títulos porque en la mayoría de ellos y en las historias que contienen se plantea la naturaleza en el centro de la escena y ya asoma una idea de naturaleza que no tiene que ver con lo grandilocuente o lo paisajista monumental sino con lo pequeño, lo nimio, lo cotidiano.

Herbarium es una especie de catálogo no exhaustivo de plantas y flores, silvestres y domésticas, compuesto al modo de los bestiarios medievales. También al modo de los bestiarios, la frontera entre lo real y lo ficcional aparece difuminada, por lo cual conviven en *Herbarium* plantas reales como la *Silene Stenophilla* y el fantástico Árbol de los ojos.

A lo largo de los 35 apartados, que podríamos momentáneamente pensar como breves poemas en prosa y que componen esta obra, la naturaleza aparece como lo misterioso, lo sabio, lo vital.

Destacan entre las flores, por su reiteración, la mención a las rosas. Comenzando con la **rosa de las dunas** (Fontán, 2017, p. 15), que abre el volumen:

Nace en el ardor de los desiertos una rosa de pétalos escarpados. Acostumbrada a rodar sobre la superficie de la arena, toma aliento en el viento de la noche y aúlla entre depresiones y lomadas. (...) Su reproducción se realiza a través de esporas y se adhieren a la arena a través de rizoides demasiado débiles para impedir los desplazamientos bajo el barrido del Simún.

Las fabulosas **rosas negras** de las que se dice que “El contacto con sus pétalos húmedos provoca un súbito escalofrío, como el roce de las alas de un murciélagos” (Fontán, 2017, p. 57)

La rosa de los laberintos: que nace en todo laberinto y confunde a los paseantes con su aroma embriagador (Fontán, 2017, p. 39)

Las inquietantes **rosas carnívoras**: que devoran a las mujeres cuando están atareadas regando. “Una chinela caída, una sandalia sobre el césped serán las únicas pruebas del pavoroso crimen” (Fontán, 2017, p. 35)

La rosa de cobre (en alusión a Roberto Arlt) (Fontán, 2017, p.81):

Podríamos pensar en un mundo metálico donde la rosa de cobre existiera en la sobriedad de lo real, apenas sostenida por raíces y tallos de cobre, entre hojas de cobre. Un planeta errante de metal bruñido donde alguien soñara una rosa blanda, de tejidos vegetales, para salir de la pobreza y la desesperación.

Lo poético y la hibridez son los principios de construcción de *Herbarium*, que hilvana en su tejido coordenadas espaciotemporales con una lógica propia e insiste en acercar elementos lejanos a primera vista. Asimismo, rehúye las clasificaciones genéricas propias de la literatura por lo cual la autora propone un término que acerca el texto a las artes plásticas: “estampas”. Esta denominación no es inocente ya que Fontán tiene estrecho parentesco con el mundo de las artes plásticas y esto se refleja en una escritura plástica y en las relaciones que se establecen en sus estampas con pintores como Caspar David Friedrich (alemán), Henri Rousseau (francés), Frida Kahlo (mexicana), John Everett Millais (inglés).

La estampa dedicada a Caspar David Friedrich es “Mixturas”. Parece referirse a los motivos pictóricos visitados por el pintor perteneciente a la corriente del Romanticismo (Fontán, 2017, p. 21):

En el mundo de Caspar David Friedrich los árboles, las ruinas y los barcos solían ensamblarse. Una abadía tomaba la forma de un roble, un bosque la arboladura de un barco. En la niebla crepuscular de las montañas, las iglesias se afinaban contra el cielo como abetos nevados (...)

En esta estampa lo cultural, entendido como aquello que pertenece al hombre y su factura (ruinas, barcos, abadía, iglesias), se entrelaza indistintamente con los elementos naturales (roble, bosque, niebla, montañas, cielo).

Lo mismo sucede en la estampa dedicada a Frida Kahlo “Frida y la vendedora de alcatraces” (Fontán, 2017, p. 17):

Las calas han transformado la espalda de la vendedora en algo tan flexible que podría seguir la curva de los tallos hasta fundirse en el ramo sin quebrarse. La espalda de Frida no tuvo, en cambio, la virtud de cimbrar al compás de los seres naturales. Encofrada en los corsés, amurada por la ingenua ortopedia de la época logra apenas un

respiro, también vegetal, entre las hojas que blindan sus retratos”

Tallos y espaldas, respiros vegetales y humanos, elementos que funcionan en un *continuum* gracias a la labor de las palabras.

En otras estampas, el medio físico, lo natural, lo no humano, se funde con lo humano literalmente generando fabulosos acontecimientos. Esto se da en algunos casos mediante personificaciones, como sucede con los árboles que se favorecen de la exposición a espejos: “Indicio de una conciencia embrionaria sobre los beneficios del agua o de una incipiente comprensión de las metáforas.” (Fontán, 2017, p. 65) O el **árbol de los ojos**: “Los párpados eran afelpados como los de una gacela y sus ojos claros lo miraban sin asombro, como si hubieran sabido desde siempre que él iba a llegar.” (Fontán, 2017, p. 71)

Lo vegetal avanza sobre construcciones, como es el caso de los **Musgos de Trapia**, que crecen sobre los edificios y proyectan imágenes de inigualable belleza, en una suerte de conciencia colectiva vegetal en comunicación con el mundo humano (Fontán, 2017, p. 73).

En cuanto a la temporalidad, la obra funciona como un dispositivo, un teletransportador que dobla el espacio-tiempo enlazando geografías y tiempos diferentes y distantes.

Las referencias temporales son vagas: “Desde antiguo”, “En ciertas noches...”, “Durante años buscó el árbol de los ojos”, “hubo una época en que los gladiolos”. De igual modo los datos espaciales: se nombran algunos topónimos que orientan una geografía posible: “Akagras, antigua y desaparecida ciudad griega donde hoy se levanta Agrigento”; “Annobón, isla del golfo de Guinea”; “los médanos de Salamayuca en Chihuahua, México”. Lugares más o menos concretos que de algún modo resultan extraños por lejanía en el espacio o en el tiempo. La mayoría de las especies mencionadas crecen en sitios imprecisos: “en la llamada selva fría”, “tierras angostas del sur”, “en el ardor de los desiertos”, “los pueblos de la región”; “entre las hierbas de algunas grietas”. Hay una invitación a un viaje vegetal donde todo sucede en el borde de lo indeterminado y lo mítico.

Algunos frutos pueden funcionar como pasajes a otros espacios-tiempos, tal como sucede en “El Huerto” (Fontán, 2017, p. 37):

En Agrigento, en las ruinas de la antigua ciudad griega de Akagras, una mujer agobiada por la caminata, quedó rezagada de su grupo de excursión. Caminó bajo el sol sin encontrar a sus compañeros hasta que decidió buscar la salida. Allí, pensó, la estarían esperando. Al andar dio con una escalera que la condujo a un espeso huerto de naranjos cultivados sobre el estanque de reserva de la antigua ciudad, excavado en la roca. Debía verse su cansancio porque alguien la tomó del brazo y la ayudó a sentarse. Era tanta la sed que aceptó la naranja partida al medio que le acercaron. Apenas sintió la deliciosa humedad del fruto, una sensación de bienestar la envolviendo como una túnica. Notó el peso del cántaro sobre uno de sus hombros y el olor inconfundible del agua y, mientras caminaba junto a otras mujeres por el sendero de piedras, de regreso a su casa, vio los altos templos de la ciudad que bullían entre las murallas.

Filiaciones literarias y pictóricas

En el comienzo hice referencia a la poetisa estadounidense Emily Dickinson y al hecho de que su interés simultáneo por la poesía y la botánica había esparcido la semilla del interés en ambos frentes como formas de construcción de conocimiento. Cabe destacar que Emily Dickinson vivió toda su vida en Amherst, un pueblo ubicado en el condado de Hampshire, Massachusetts. No le gustaba salir de su casa y la mayor parte de sus amistades se dio por correspondencia. Muchas de sus cartas iban escondidas en ramaletas de flores recogidos de su jardín o contenían flores prensadas. Publicó apenas algunos poemas en vida, muchos de los cuales tuvo que adaptar para complacer la moral de la época. Después de su muerte su legado asciende a 1800 poemas y un herbario que documenta 424 flores recolectadas en los bosques cercanos a su casa, prensadas y clasificadas entre 1839 y 1846 y dispuestas en 66 páginas recogidas en un álbum encuadrado en cuero.

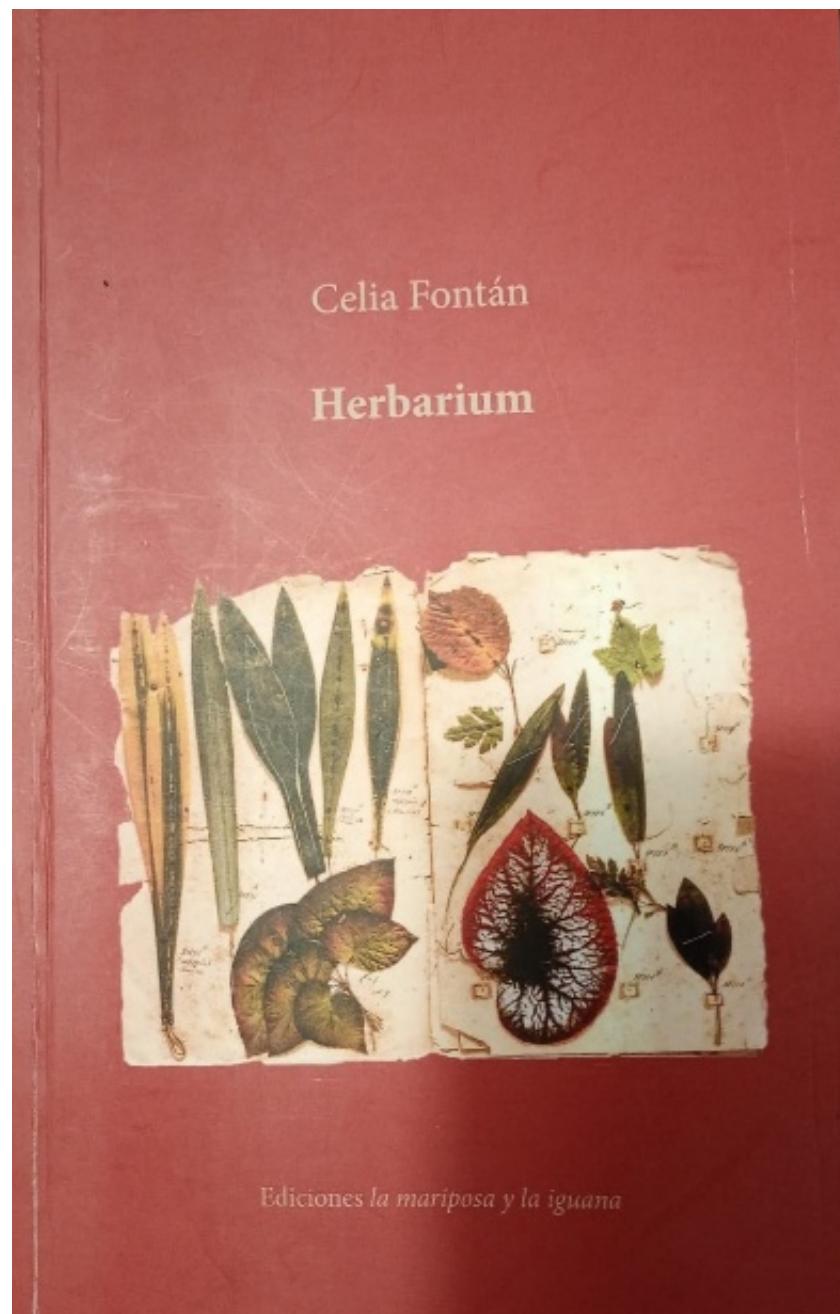
Lo cierto es que esta filiación se encuentra expresa en la estampa “Pequeños pasos” y en el siguiente fragmento que oficia de contratapa ([Fontán, 2017](#), p. 77):

(...) De la contemplación de esas laminillas, aún vivas en sus manos, fue abriéndose paso la idea de una hilación entre las plantas y las palabras, entre la poesía y los tejidos vegetales, entre las hojas de los libros y las de los árboles pues si era posible retener por mucho tiempo rastros de la belleza de los pétalos y de las hojas, también las palabras podían apresar la fragancia de las horas cristalizadas en un poema y hacerla renacer en la lectura cuantas veces quisiera.

Su aparición privilegiada en la contratapa podría interpretarse no sólo como un homenaje a Dickinson sino como una declaración de intenciones y filiaciones literarias y artísticas.

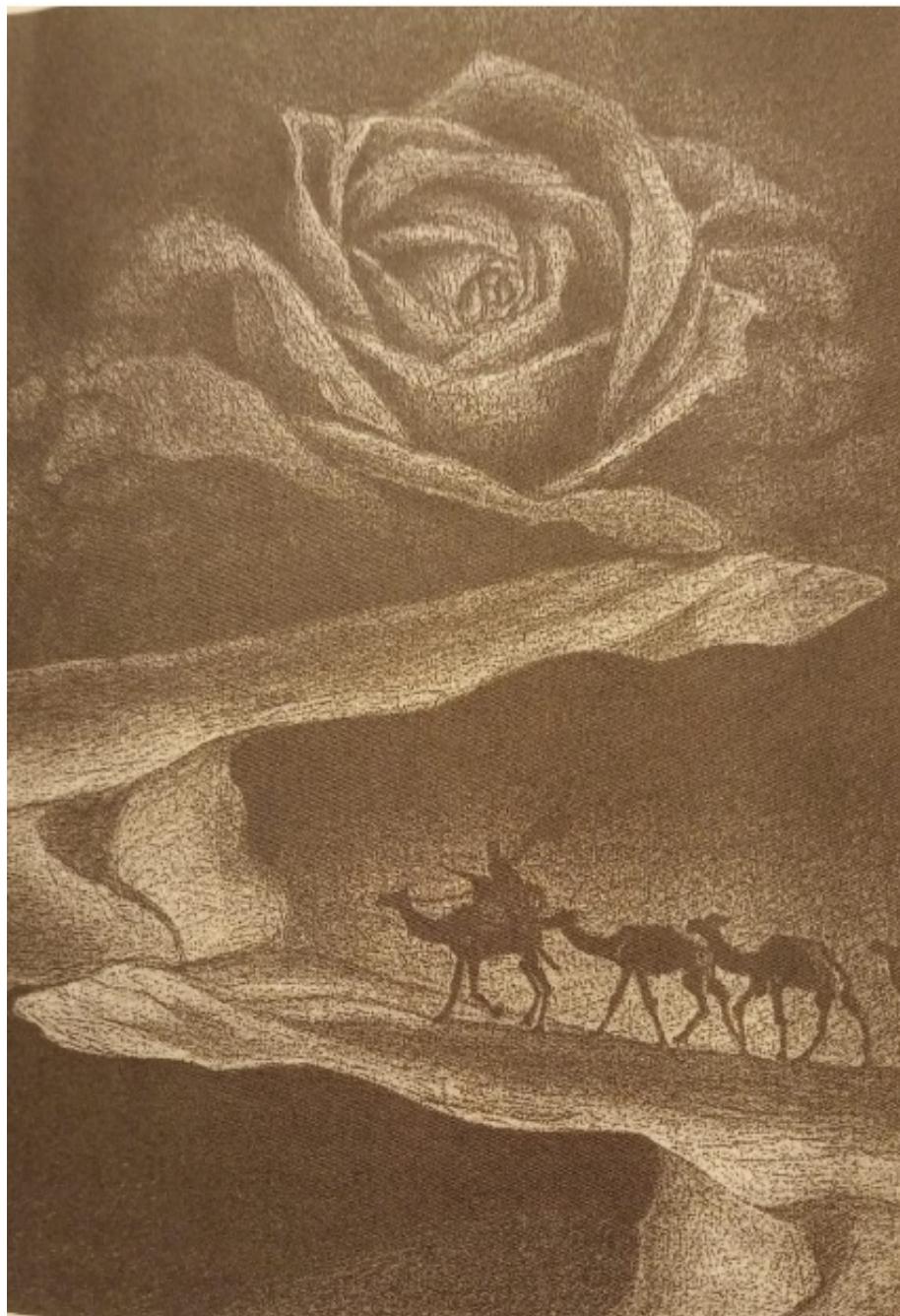
En la misma línea de análisis, teniendo en cuenta que las elecciones estéticas de una publicación suelen estar en concordancia con las posturas estéticas y políticas de un autor, veamos las dos ilustraciones que acompañan esta edición de *Herbarium*.

La primera, el arte de tapa, corresponde al artista plástico rosarino Luis Ouvrad (1899-1988) y se titula “Herbario de hojas artificiales”([Figura 1](#)).



Arte de tapa de *Herbarium*. (2017) Celia Fontán. Ediciones la mariposa y la iguana.

La segunda acompaña la primera estampa, “La rosa de las dunas”(Figura 2) y corresponde a la artista plástica y poeta rosarina Silvia López (1950).



Herbarium. (2017) Celia Fontán. Ediciones la mariposa y la iguana. P. 14

De esta manera la ciudad de Rosario queda enlazada a la geografía, real e imaginaria que estructura el libro. Un artista de culto en Rosario, perteneciente al pasado como es Luis Ouvrad y una artista contemporánea: Silvia López.

Creemos que en este diseño de tapa se articula una potente metáfora de todo el volumen como “Herbario de hojas artificiales”, ficcionales, inventadas. Por otra parte, la imagen remite al discurso científico. No debemos olvidar que los herbarios, desde la Edad Media en adelante, constituyen una de las maneras de la disciplina botánica para conocer y clasificar plantas. Los herbarios tienen su propio derrotero en tanto tipo de discurso. Supieron ser manuscritos antes de la imprenta y después de ella sus cánones de representación y clasificación debieron ajustarse a las nuevas posibilidades técnicas.

Sirvieron de herramienta a los exploradores viajeros que tomaban notas en sus cuadernos de las plantas que habitaban lugares lejanos. En todos los casos se trata de maneras de representar la realidad. Hay una disputa en el seno de este género acerca del estatuto de lo real y es la pregunta sobre si las imágenes pueden ser completamente objetivas. Uno de los dilemas que hay hacia el interior de la botánica es si representar los especímenes tal y como se encuentran en la naturaleza o representar una imagen ideal, “razonada”, como un arquetipo de la especie (Lois, 2021, p. 11).

Hacia cierto discurso científico que sirvió para forjar las nuevas cadenas del capitalismo apunta Fontán en la última estampa “Imperios y botánica (A manera de epílogo)” (Fontán, 2017, p. 83):

a lo largo de los siglos XVIII y XIX y hasta los albores del siglo XX fueron numerosos los viajes de naturalistas europeos a las tierras de América, Asia y Oceanía que sumaban a los propósitos académicos de universidades y sociedades científicas, la necesidad de hallar nuevas plantas textiles y medicinales, caucho, taninos, colorantes y otras materias primas necesarias para la expansión de las nuevas industrias. Algunos se perdieron por los inmensos territorios desconocidos o murieron a causa de enfermedades contraídas en los viajes. Muchos cumplieron sus propósitos. Otros fueron capturados por la fuerza de los nuevos mundos a los que nunca abandonaron y dejaron atrás el proyecto inicial para embarcarse en nuevas utopías. Varios de ellos nos legaron un herbario.

Celia Fontán se coloca del lado de la utopía, de los herbarios fantásticos o imposibles, en las antípodas de la explotación desenfrenada que propone el capitalismo. Del lado del respeto, aún de lo que resulte extraño, y de la valoración de lo bello. Hay una propuesta de considerar tanto al arte (sea plástico o literario) como a la ciencia, como dos formas de crear conocimiento que no están separadas necesariamente. Son discursos que se funden y confunden al interior de cada rama.

En este sentido la obra de Fontán se inscribe en una constelación de textos literarios que también pueden considerarse herbarios literarios con los que comparte inquietudes y procedimientos. Algunos de ellos son:

* *De natura florum*, de Clarice Lispector. Se trata de un conjunto de textos publicados a lo largo de 1971 en el periódico *Jornal do Brasil* y compilados en 2020 por Nórdica libros con ilustraciones de Elena Odriozola.

* *Herbario mistraliano. Diarios y cuadernos de jardín*, de Gabriela Mistral. Este libro es el resultado de investigación, compilación y selección de Gladys González, publicado en 2021 por Ediciones Libros del Cardo y con ilustraciones de Camila Palaveccino.

Resulta por lo menos llamativo que estos tres herbarios literarios comparten más de una característica. En primer lugar, los tres problematizan la distancia entre cultura y naturaleza. En segundo lugar, están ilustrados y en cada caso presentan una particular relación entre la palabra y la ilustración botánica, la pintura y el dibujo. En tercer lugar, comparten un vínculo entre la naturaleza y el registro científico de la botánica con el discurso literario. Un trasvase de recursos expresivos que transforma al territorio de la ciencia en territorio poético y a la poesía en herramienta de conocimiento del mundo.

Por último, los tres están escritos por mujeres que son conscientes de su condición de género y de que sus poéticas se instalan en el campo político de un contexto socio-histórico signado por el cambio climático, la explotación brutal de los recursos naturales y la amenaza de extinción. Se trata de esta época en que vivimos y que algunos han denominado “Antropoceno”. Este término fue acuñado por el científico alemán y premio Nobel en química Max Planc junto con el científico norteamericano Eugene

Stoermer de la Universidad de Michigan, quienes en un artículo del año 2000 utilizan el término para designar una era geológica signada por los cambios catastróficos que el hombre ha efectuado en el agua, la tierra, el aire y la composición atmosférica de nuestro planeta y consideraron que esta nueva “época de los seres humanos” (Crutzen y Stoermer, 2000, p. 17) comenzó con la Revolución industrial a finales del siglo XVIII. El término despertó rápidamente debates sobre el tema tanto en el ámbito de las llamadas ciencias duras como en las disciplinas de las humanidades y en todos los casos se trata de cómo situarse en un cambio de paradigma que exige revisar cómo entendemos la relación entre cultura y naturaleza. Esta última ya no puede ser considerada como separada de lo humano y disponible para su explotación y beneficio. La advertencia es clara: “Si continuamos pensando que los recursos naturales son ilimitados no sólo está en juego la sostenibilidad del desarrollo, sino que está en juego nuestra propia posibilidad de extinción” (Padilla, 2021, p. 50).

Este nuevo paradigma está poniendo fin a la creencia de que el hombre está por encima de la naturaleza sin formar parte de ella, por lo cual la dicotomía entre ciencias sociales y ciencias naturales se está disolviendo para integrarse transdisciplinariamente.

El sociólogo Boaventura de Souza Santos en su texto sobre el discurso de las ciencias afirma al respecto que el paradigma tradicional del conocimiento científico positivista/racionalista ha sido modificado por la teoría de la relatividad y por el indeterminismo de la mecánica cuántica y agrega (de Sousa Santos, 2009, p. 41):

La distinción dicotómica entre ciencias naturales y ciencias sociales dejó de tener sentido y utilidad. Esta distinción descansa en una concepción de la materia y la naturaleza, a la que se contrapone con presupuesta evidencia, las concepciones del ser humano, cultura y sociedad. Los avances recientes de la física y de la biología ponen en entredicho la distinción entre lo orgánico y lo inorgánico, entre los seres vivos y la materia inerte e incluso entre lo humano y lo no humano (...)

La crítica literaria también se ve alcanzada por esta necesidad de transdisciplinareidad porque, al margen de ser una realidad tangible, la naturaleza es parte de un discurso, de una retórica y, por tanto, está estrechamente relacionada con la literatura. El interés por estudiar las diferentes representaciones de la naturaleza en la literatura y también en la cultura se ha denominado “ecocrítica” (Garrard, 2012, p. 15)

Se trata, por un lado, de la literatura y la crítica literaria asumiendo el rol de agente de cambio de las maneras discursivas/conceptuales de concebir la naturaleza y el lugar del hombre en ella. Por otro lado, no es más que recoger el guante de las preguntas que se realizan textos como los herbarios botánicos en su búsqueda de construcción de conocimiento o, como dice Celia Fontán en “Una visión del mundo” (2017, p. 33):

Quien se incline sobre una alcantarilla será recompensado con la visión fugaz de un jardín microscópico: hilas de carmín, diminutas amapolas de cinabrio, inflorescencias tenues habrán nacido en los bordes donde se acumula el polvo de la calle bajo el riego de lluvias y lavados. Si persiste esa postura, acaso incómoda, llegará a entrever, más allá del hedor de las estrechas callejas subterráneas, la claridad que anuncia el pasaje a la zona donde habitan las tortugas gigantes y los silenciosos caimanes del Caribe

A lo largo de 35 estampas brevísimas, Celia Fontán nos lleva de viaje por jardines que apenas

aparecense esfuman, con la gracia y el misterio de la brevedad, dejando en el aire apenas un aroma, un recuerdo, una pregunta. Pensando en los jardines recordé una entrevista que en 2014 le hicieran a Nacer Khemir, director de cine tunecino, poeta de la imagen y responsable de la Trilogía del desierto. En esa oportunidad le preguntaron su opinión sobre Oriente y Occidente y él respondió ([Habibi, 2014](#)):

No hay nada como los jardines para explicar la diferencia entre el Este y el Oeste. El jardín occidental es visible y rodea la casa, mientras que el jardín oriental siempre está oculto en el centro de la casa. Ya sea en El Cairo, Granada, Marrakech o Túnez, la concepción islámica de los jardines siempre prevalece. Un jardín sólo se puede ocultar, porque es un lugar para la contemplación y la meditación, donde la mente se escapa. El propósito del jardín occidental clásico, como lo concibieron Luis XIV o la familia Medici, es dominar el mundo circundante, de allí el uso de líneas de perspectivas que llevan al horizonte. A diferencia del jardín occidental clásico o el jardín paisajista japonés, que fomenta la relajación de pensamiento, el jardín invisible Oriental estimula la contemplación del alma y nuestro interior. No obstante, todos los jardines son producto de grandes tradiciones y culturas, y son necesarios para enriquecer el mundo.

Pensé en los jardines que fueron concebidos como espacios de encierro para tantas mujeres y en los herbarios literarios, ya no como compendio de especies colecciónables sino como una forma de conocer y representar el mundo. A fin de cuentas, el saber de la palabra también es un saber de la naturaleza.

Referencias

- Coccia, E. (2017). *La vida secreta de las plantas*. Miño Dávila.
- Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18.
- de Sousa Santos, B. (2009). La Universidad en el siglo XXI. *Revista Mientras Tanto*, 110-111, 27-51.
- Fontán, C. (2017). *Herbarium*. Ediciones La Mariposa y la Iguana.
- García, A. (2019, agosto 28). El siglo XIX: El mito de la artista perfecta: <Https://vein.es/la-pintora-de-lienzos-florales-en-el-siglo-xix-el-mito-de-la-artista-perfecta/>. *Revista VEIN*.
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism*. Routledge.
- Habibi, G. (2014, agosto 20). La trilogía del desierto del director tunecino Nacer Khemir: <Https://unmu ndodeluz.wordpress.com/2014/08/20/la-trilogia-del-desierto-del-director-tunecino-nacer-khemir.-Danza-Oriental-en-Egipto>.
- Hall, M. (2011). *Plants as persons: A philosophical botany*. State University of New York Press.
- Latour, B. (1999). *Politiques de la nature*. Editions La Découverte.
- Lois, C. (2021). *Atlas de botánica argentina. Las ilustraciones botánicas en el genera et species plantarum argentinarum*. Ampersand.
- Miller, E. P. (2002). *The Vegetative Soul: From Philosophy of Nature to Subjectivity in the Feminine*. State University of New York Press.
- Padilla, L. A. (2021). *Antropoceno: sustentabilidad o extinción. ¿Fin de la modernidad capitalista?* Universidad para la Paz.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.