

Cocreación con entidades bióticas

María Cândida Ferreira de Almeida ⁽¹⁾

Resumen: Es común que los ceramistas prueben los más diferentes materiales minerales en la estructuración de su trabajo, podemos además observar una tendencia actual en la búsqueda de lo incontrolable que se basa en experimentos con materiales cerámicos básicos, utilizando una arcilla más natural, salvaje, cruda, pura, sin procesar. Este artículo propone una reflexión de esta predisposición como parte de los nuevos caminos del eco-arte. También se abordarán experimentos realizados en el campo de la cerámica a partir del concepto de cocreación, es decir, a partir de la incorporación del producto material de entidades bióticas, como las termitas (*Cornitermes cumulans*), el hornero común (*Furnarius rufus*) y las avispas alfareras (*Sceliphron fistularum* y *eumeninae*), presentando los procedimientos buscados para el uso exitoso de sus nidos en obras artísticas. Este artículo propone presentar algunas de estas obras naturales, su inserción en el campo del eco-arte, discutiendo los problemas que involucran las buenas prácticas ecológicas en su poética como también los procesos cerámicos usados en su transformación.

Palabras clave: Cocreación - Eco-arte - Cerámica - Entidades bióticas - Termitas - Avispas - Hornero común

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 289-290]

⁽¹⁾ **María Cândida Ferreira de Almeida** es Doctora en literatura por la UFMG, especializada en estudios comparados entre literatura y creación visual, autora de los libros *Tornarse outro, o topos canibal na Literatura Brasileira* (2000) y *Encajes éticos, étnicos y estéticos: arte y literatura de negros* (2017). Estudió cerámica en las Universidades de Los Andes y en la Universidad Nacional de Colombia, ambas en Bogotá, y mantiene un taller desde 2015. En la universidad inició sus investigaciones con arcillas salvajes y esmaltes de ceniza. Viviendo en Brasil, ingresó al Coletivo Ceramistas do Mato (ceramistasdomato97ln.46graus.com/ceramistas/candida-ferreira), también comenzó a utilizar arcillas salvajes de la región de Jangada (MT) y cenizas encontradas en incendios en el Pantanal y el Cerrado. Se dedica a la investigación y creación en cerámica artística contemporánea, bajo los ejes transversales que aportan los materiales provenientes de entidades bióticas y el concepto de co-creación. Sobre cerámica publicó el artículo "Cerámica: transformación y liberación sobre/con la tierra. (PENSAMIENTOS), (PALABRA) Y OBRA, v. 23, pág. 192-209, 2020.

En 2023, Marguerite Humeau presentó la exposición “meys” con una colección de obras sonoras, imágenes en movimiento y esculturas, en la cual imagina un mundo postapocalíptico de insectos eusociales, como hormigas, termitas y abejas. La exposición de Humeau se basa en el texto germinal del naturalista Eugène Marais *The Soul of the White Ant* (1937), en el que expuso su tesis de que los montículos de termitas son organismos vivos cuyos habitantes trabajan juntos para crear y sostener una entidad como un cuerpo vivo. De la misma manera que el cultivo de termitomyces –una especie de hongo totalmente dependiente de las termitas para sobrevivir– une a estas criaturas, Humeau sugiere que la levadura o meys (una palabra protoindoeuropea para fermentación), une a los humanos como ingrediente activo, en la creación de cerveza y pan, alrededor de los cuales a menudo nos congregamos. Las eclécticas obras de Humeau parten de diferentes historias e imaginan futuros espectrales para tener en cuenta ideas de existencia y extinción. (Esien, 2023). Esta metodología de Humeau es la más común en la creación a partir de la naturaleza: el creador busca inspiración en el entorno natural. Este gesto que tiene larga historia en la pintura naturalista, cuando el paisaje es el modelo para la obra, adquirió nuevos contornos en el siglo XX con el desarrollo del eco-arte. Este concepto implica que los artistas utilicen materiales naturales sostenibles, como tierra, piedras, hojas o ramas, para sus creaciones, además involucra una acción política en defensa del ecosistema. Por esto el eco-arte suele encontrarse a medio camino entre la ciencia y el arte, puesto que no incluye una visión romántica de la naturaleza. Tampoco el eco-arte se ancla en la llamada “evidencia documental”, definida como una de las estrategias sobre la cual se apoyó el sistema de representación artística del Naturalismo del siglo XIX, quienes proponían ser la evidencia material que establecería de inmediato su vínculo con el real. La evidencia documental no puede atestar la veracidad de aquello que se ve en las imágenes, pues el objeto de la representación será expresivamente deformado en su apariencia de modo que la imagen resultante puede alejarse mucho del modelo.

Estos delineamientos basados en la evidencia fueran abandonados tanto por el eco-arte como por el land-art cuyos artistas se entiende como agentes sociales cualificados, puesto que poseen la promesa de comunicar en registros distintos al científico, que suelen servir de expresión del trabajo de los especialistas científicos de los ámbitos relacionados con el medio ambiente. Con esto se abre camino para las prácticas bioartísticas participando de lo que se está definido como arte comprometido, arte colaborativo, estética dialógica, entre otras y que ya perfilaban el campo del eco-arte.

Es esta pulsión que propone el descentramiento del artista que encontramos en la obra desarrollada por Marlene Huissoud quien propició la colaboración con una especie sagrada de abejas en peligro de extinción para una exposición experimental en el Museo SFER IK de México (2022).

Huissoud además de artista es ambientalista e hija de un apicultor, para su obra ella invitó a una comunidad de abejas sin aguijón nativas de la península de Yucatán a vivir dentro de la obra de arte. Titulada *Mamá*, la obra incluye una colmena esculpida instalada en el centro de la galería principal del museo. Fue creado utilizando bejuco de origen local y acabado con estiércol, ceniza, arcilla y cera vegetal extraída de cactus nativos. Las abejas en peligro de extinción, consideradas sagradas en la cultura maya, actuarán como cocreadoras de la obra, construirán la escultura y poblarán el espacio de exposición (Mitchell, 2022).

Esta descripción de la obra de Huissoud, cuyo trabajo considera la agencia material de las abejas, y la obra termina siendo formada a partir del diálogo entre lo biótico y lo abiótico, nos da una dimensión de los experimentos actuales de cocreación con entidades bióticas, quienes adquieren un protagonismo en la creación de la obra.

En la creación de la cerámica no es sólo la propia pieza la que participa activamente en una especie de cadena trófica o de enfrentamiento con la destrucción de la acción humana o del paso del tiempo. Algunas etapas de la creación van acorde al concepto ecológico de que “no hay residuos en la naturaleza”, cada elemento natural liberado al medio ambiente es reutilizado de todos los modos en y por el ecosistema. En la naturaleza existen ceramistas que crean sus obras con fines ecológicos de reproducción y protección de la especie, las avispas, el hornero común y las termitas son un tipo de alfareros naturales. En el ámbito humano, algunos ceramistas como Celeida Tostes (brasileña), Louise Fulton (australiana), Jorge Hernández (colombo-italiano) y yo, Cândida Ferreira (brasileña), hemos utilizado producciones de estas entidades bióticas en obras artísticas. También a las piezas producidas por estas entidades bióticas, que, de alguna manera, se acercan a los objetos desechados, después del fin de su uso como espacio reproductivo están disponibles a una nueva participación en el mundo, aunque sean muy diferentes de los materiales naturales como el mármol, hierro, minerales. Sin embargo, trabajar con nidos requiere algunos cuidados, el principal de ellos es prestar atención a su desocupación; para su uso en arte, los nidos deben estar abandonados por cualquier especie viva. Así, esta pieza, privada de su función inicial, es decir, la reproducción y refugio de entidades bióticas, ya no es “útil” para la ecología del entorno en el que se inserta. Este objeto abandonado o destruido por la economía humana puede luego sobrevivir en el arte.

Esta cocreación implica una coautoría que nos coloca una vez más frente al problema de una forma de extractivismo que resalta el nombre del artista, pero tiende a ocultar a los coparticipantes bióticos. ¿No sería suficiente apropiarse de la producción de entidades bióticas mientras aún son capullos y lugares de protección para la vida? Al reconocer el derecho a la preservación, al cuidado, a la dignidad, el derecho a estar ahí, los “objetos”, en este caso los capullos abandonados, que antes se entendían como a disposición irrestricta del ser humano, adquieren otro estatus, mientras que el ser humano está “descentralizado” como ser dominante.

La ceramista brasileña Celeida Tostes enunció un proyecto de largo aliento con la utilización de ceramistas naturales: “El trabajo que ahora presento es parte del estudio que vengo realizando sobre animales cerámicos. El nombre que pienso darle a todo el proyecto es “Huevos de la Tierra”, incorporando las “Grietas” (casas de arcillosos), los “Falos” (casas de termitas) y las “Bolsas” (casas de avispas) (Silva y Lontra, 2021, p. 108).” Este plan demuestra la fascinación de ceramistas con las entidades bióticas, así como el colombiano radicado en Italia Jorge Hernández Lince, quien coleccionó y quemó nidos de avispas alfareras (*Sceliphron fistularum*) a 1000°C, y las expuso tal cual, como obras individuales (Hernández, 2018).

Siguiendo el rastro de estos dos artistas quienes incorporaran a su creación el trabajo de las entidades bióticas, aquí definidos como aquellos seres que forman parte de la naturaleza, que tienen vida y que, en relación con elementos abióticos, producen, en el caso de este estudio, un trabajo con barro o arcilla, como las termitas (*Cornitermes cumulans*), el hor-

nero común (*Furnarius rufus*) y las avispas alfareras (*Sceliphron fistularum* y *eumeninae*), que pueden contribuir, con sus nidos abandonados o destruidos por la actividad agrícola, a la creación artística. Con esto estamos ampliando el campo del eco-arte, expandiéndolo, en este caso, con la naturaleza participando activamente al lado del sujeto tradicionalmente tenido como creador, el artista. Bajo la perspectiva de Tostes y Hernández las entidades bióticas participan con su acción de la obra final, son, por esto, cocreadores. En este sentido, recalamos la experiencia de Hernández cuando reconoció la misma arcilla blanca que él utilizaba en sus creaciones en los capullos recogidos (Constantino, 2018).

Las termitas

La exposición *Somos todos habitantes dessas águas* (Polo socioambiental, SESC - Poconé, 2024) busca conectar pasado, presente, futuro, arte y ecología. Fue idealizada como una oportunidad para explorar y comprender la importancia de la unidad de conservación privada más grande de Brasil localizada en el municipio de Poconé, Mato Grosso y regentada por el Servicio Social del Comercio (SESC) que posee esta reserva ecológica RPPN (Reserva Privada de Patrimonio Natural) del Sesc Pantanal, con 107.996 hectáreas. La existencia de una RPPN es un acto de voluntad, el propietario decide si quiere hacer de su propiedad, o parte de ella, una reserva, sin que ello conlleve la pérdida de los derechos de propiedad. Aun así, la RPPN puede ser para siempre, dado que se registra su perpetuidad. Además de crear y mantener la reserva, la institución privada optó por utilizar el arte como forma de promocionar sus actividades. Sin embargo, más que mera publicidad, la acción cultural se inserta en los propósitos del eco-arte, dado que la exposición une estética con ética ambiental. Como parte de esta muestra del acervo de la institución se encuentra la instalación “Jardines de los sentidos” de Ruth Albernáz, quien combinó un ambiente natural formado por plantas, agua, piedras, fibras naturales con una pieza de cerámica de Ludmila Brandão, emulando un termitero, la obra está posada sobre líquenes, hojas secas, construyendo una contigüidad entre una pieza elaborada y la naturaleza. Se establece un contraste entre el natural y el confeccionado, apuntando para la propia configuración de las termitas. Recalamos de esta exposición el termitero porque puede nos propiciar pasar de la emulación artística a la cocreación con las termitas (*Ver Figura 1*).



Figura 1.
Cumpizeiro, Ludmila
Brandão, 35x40cm,
Polo socioambiental,
SESC-Poconé,
2024 (Foto: Fred
Gustavos).

En su libro poético-científico sobre las termitas Eugène Marais las presenta como diferente “en todos los aspectos de todos los demás insectos. Morfológicamente hay poco en la naturaleza que nos recuerde a las termitas. Su desarrollo ontológico es una sorpresa constante; filogenéticamente hay que buscar en el océano un círculo de desarrollo análogo” (2009, p. 66) Los nidos de termitas pueden ser: subterráneos, arbóreos (en ramas y troncos) o montículos en el suelo (generalmente en medio de pastos), según la especie. El hecho de que modifican la fertilidad y la estructura del suelo hace que estos insectos sean fundamentales para el mantenimiento de los agroecosistemas. A pesar de muchos propietarios rurales consideraren que las termitas son plagas en áreas agroforestales, algunos autores afirman que la presencia de estos insectos no causa problemas a la creación del ganado, por ejemplo, tampoco a la cobertura vegetal, ya que, la mayoría de las especies se alimentan de materia orgánica depositada en el suelo y, sólo unos pocos, de tejido vegetal vivo. Lo que nos lleva a pensar que, dado que las especies herbívoras no causan daños significativos en pastos, podemos pensar que son plagas “estéticas” para los productores agrícolas. Los termiteros externos dificultan el manejo del pasto con maquinaria, además, en las zonas agrícolas, la defoliación provocada por especies herbívoras puede provocar pérdida de biomasa vegetal y así afectar la supervivencia y crecimiento de especies cultivadas. Lo que torna, según Laís de Souza Lima (2012), un desafío asociar los beneficios de la acción de termitas en el suelo y actividad agrícola.

La particularidad de las termitas delineada por Marais también se manifiesta en su modo de habitar, y el naturalista explica cómo se forma la estructura del termitero:

Cuando el rey y la reina en su primera etapa, o los trabajadores, han digerido parcialmente la comida, ésta pasa al estómago y al hígado, a los llamados jardines. Aquí los hongos y los jugos digestivos que he mencionado lo digieren y

modifican aún más. Sucede exactamente de la misma manera que en el cuerpo humano. Cuando el estómago y el hígado han preparado el alimento, éste es absorbido por los trabajadores y soldados en forma líquida y pasa a formar parte de toda la circulación. Más de la mitad de estos alimentos predigeridos se utilizan con fines de construcción. Cuando uno toca una torre recién construida, los dedos se vuelven pegajosos. Con una lupa se puede ver cómo cada trabajador hace rodar el diminuto grano en sus mandíbulas, cubriéndolo con el líquido pegajoso antes de colocarlo en su posición. Este es el fluido que se obtiene de los jardines. El agua necesaria para la producción de este fluido es suministrada constantemente a los jardines por una corriente de trabajadores, cuya única función parece ser ésta y la otra función de los jardines de hongos parece ser el aislamiento del color. De ellos se puede obtener un colorante rojo oscuro.

Durante las sequías severas, el agua llega constantemente a los jardines más profundos y los hongos se mantienen vivos. La gran ventaja de tener pequeños lechos de hongos tan cerca del agua es obvia, ya que ahorra mucho trabajo a las termitas. De estos jardines se lleva la semilla a otros nuevos, para replantar los que murieron por la sequía. Estos jardines más pequeños nunca se utilizan para ningún otro propósito; nunca los encontrarás utilizados como viveros, como ocurre con los grandes jardines (Marais, 2009, p. 77).

Las termitas colaboran en al menos dos de los procesos de la cerámica, dado que pueden fornecer el horno para la quema, así como material para una obra artística. En regiones aisladas y en situación precaria, como el pantanal y en otras partes de Brasil, el horno de termitero funciona como solución accesible para la quema de cerámica artesanal. El Museo do Barro de la Universidade Federal de São João del Rey preserva esta forma de horno y de quema, divulgada en un video educativo (https://www.youtube.com/watch?v=zGb_x08mms8). El video enseña paso a paso la utilización del horno, con recomendaciones muy didácticas del modo de organización las piezas a ser quemadas, como vedar el horno, las etapas de la producción del fuego, finalmente la retirada de las piezas. Una explicación sobre la arquitectura del horno de termitero justifica su calidad para la quema primitiva: “La pared externa del horno es densa y posee túneles que proporcionan un material excelente para el aislamiento térmico, logrando alcanzar temperaturas de hasta 1000° C” (Coelho, Schuch, Queima em forno de cupinzeiro, 2021). Más adelante detallaremos los experimentos con los termiteros en la cocreación de obras artísticas.

El hornero común

Como muchos animalitos que caen en el gusto popular, el hornero común (*Furnarius rufus*), tiene distintos nombres regionales que presentan un mapa de su ocupación en parte de Sur América: es conocido como tiluchi en Bolivia; hornero del Caribe, abañil en Colombia y Venezuela; en Brasil como joão-de-barro, barreiro (sur); amassa-barro (centro-

oeste); maria-de-barro, forneiro, oleiro y pedreiro (nordeste); y en Argentina, Paraguay y Uruguay recibe los nombres de alonsito, casero o hornero. Ya los guaraníes los llamaban *ógaraitig* (óga= casa, raitig= nido). Su atractivo reside en la originalidad de su nido, cuya habilidad industriosa es recordada en sus distintos nombres populares.

El género *Furnarius* está formado por cinco o seis especies: *F. minor*, *F. figulus*, *F. leucopus*, *F. rufus* y *F. cristatus* y, según algunos autores también *F. torridus*, considerada por otros como una subespecie de *F. leucopus*. Son exclusivos de Sudamérica, del extremo norte caribeño hasta Uruguay. Esta es una especie de ave passeriforme perteneciente a la familia de los furnáridos (*Furnariidae*), componiendo con otras cinco especies el género *Furnarius*. Es un pájaro pequeño que mide entre 16-23 cm de longitud y no presenta dimorfismo sexual aparente. Es endémico de América del Sur y está presente en una amplia variedad de hábitats. Los nombres “caserito”, “amassa barro”, “abañil”, “hornero” señalan el motivo de su atracción, es una de las entidades bióticas alfareras que atraen a los artistas y arquitecto por su maestría constructiva. El nido del hornero común es así descrito por el ornitólogo Luiz Fernando Figueiredo:

El nido tiene forma de horno o de medio globo, aplanado anteroposteriormente. Consta esquemáticamente de tres partes: la base o plataforma basal, compuesta por el piso y sus salientes; los muros; techo o bóveda y el tabique. En la base hay proyecciones de que los autores llaman flecos, bordes o solapas. Estos son más pronunciados en el anterior y posterior y ayudan a adherir el nido al soporte. La entrada, colocado un poco hacia un lado, tiene forma elíptica. El tabique divide el espacio interno en dos compartimentos: el vestíbulo más estrecho, funcionando como pasillo de entrada y cámara de incubación, redondeado y más ancho. El tabique tiene forma de medialuna, con la parte anterior más considerable, comenzando en la superficie posterior de la borde medial de la entrada, dirigiéndose hacia atrás, arqueándose hacia abajo y luego hacia arriba, dirigiéndose nuevamente hacia el techo. Luego forma un pasaje elíptico u ovoide entre las dos cámaras. El tabique tiene las funciones para bloquear el paso del viento y de los depredadores (Figueiredo, 1995, p. 5) (*Ver Figuras 2 y 3*).



Figura 2. Maria Candida Ferreira. Registro de la construcción del nido por una pareja de Hornero Común, Bom Jardim, Mato Grosso, Brasil 2023 (Foto de la autora). **Figura 3.** Maria Candida Ferreira. Registro del hornero común colectando barro para la construcción del nido, Bom Jardim, Mato Grosso, Brasil 2023 (Foto de la autora).

Revezándose los pajaritos van erigiendo con relativa velocidad su casa. El material utilizado para construir el nido es arcilla mezclada con fibras, hierbas, pelo, cerdas y estiércol. Cuando se acaba la arcilla, suele utilizar estiércol fresco de ganado, terminando el nido con este material. Según Figueiredo un investigador encontró un nido en Uruguay construido íntegramente con estiércol. También suele buscar material en territorios más alejados del sitio del nido. En las regiones arenosas se utiliza más estiércol que tierra. La cantidad de material vegetal varía mucho. Puedes usar cualquier mortero disponible, como el mortero de cemento, como se observó en el Jardín Botánico de Río de Janeiro (Figueiredo, 1995, p. 6). Y es justamente esta variedad que llevó el nido del hornero común ser más modelo para artesanos o su preservación in natura para decoración que material para ceramistas. Celeida Tostes terminó por recorrer a estas dos soluciones en su instalación *Aldeia Funarius rufus* (1981). Tostes describe su proceso concluyendo con su limitación para transitar de elemento de uso natural para obra de arte:

La casa de barro que encargué a analizar en el Instituto Nacional de Tecnología de Río de Janeiro fue registrada como mineral y corresponde estrictamente a una composición de la arcilla mineral, presentando variaciones que se relacionan con la materia orgánica. La forma en que se construye el nido corresponde a una espiral, que se puede comparar con la técnica con que se construyen las vasijas indígenas: el método del rollo. La arcilla la lleva en el pico. El nido suele ser abandonado cuando los polluelos pueden volar. Los nidos que presento se encontraron libres. Interferí con uno de ellos: lo sometí a una temperatura de 800° C. Perdió su fuerza. Intenté, en mi trabajo, seguir el análisis químico del I.N.T. En cuanto a los materiales orgánicos, se utilizó la misma hierba encontrada en el nido y enzimas recogidas de la saliva de varias personas, asumiendo

las diversas enzimas fabricadas por João-de-barro durante su trabajo. No quemé mi pieza. Se volvió débil. (Tostes, apud: Lontra; 2014, Silva, p.108)

La instalación¹ significó para la Celeida Tostes un encuentro entre dos ceramistas –el pájaro, con su tecnología genética y ella misma con la tecnología conquistada– en una cocreación atravesada por una interrelación de formas usando los nidos puestos en el diseño de una aldea indígena Xavante, etnia que ocupa tradicionalmente Mato Grosso, Brasil.

En la parte final de este artículo vamos a describir los pasos de los intentos de rehacer los experimentos de Tostes con el fin de encontrar salidas para la incorporación de los nidos abandonados en obras artísticas contemporáneas.

Avispas

Las avispas son las mejores alfareras entre las entidades bióticas, en el sentido de la tecnología demandada por la alfarería. Es decir, sus nidos aguantan quemas en temperaturas más altas dado que su pasta es más pura, con pocos elementos orgánicos, que fragilizan la arcilla. Por esto la ceramista Louise Fulton, una de las ganadoras del NCC'S Inaugural Ceramic Award 2024, quien pudo emplear en sus piezas una buena cantidad de nidos quemados. Su obra se destacó porque Louise Fulton utilizó los delicados nidos de barro creadas por las avispas alfareras para crear una escultura de pared. Una forma de cono hecho de arcilla de terracota que replica en tamaño grande las piezas de avispas fue cubierta con pequeños y frágiles nidos de barro y se coció, proporcionando una permanencia más duradera de estos quebradizos nidos, que suelen ser encontrados en su estudio y a la región de la costa norte de Queensland, Australia².

Los himenópteros (del griego himen = membrana y pteron=ala), orden al que pertenecen las avispas alfareras, es un orden muy amplio, al cual también pertenecen las abejas, las avispas, zánganos, hormigas entre otros. Los insectos de este orden construyen nidos utilizando diversos sustratos como cera, tierra, resinas, celulosa y otros materiales, cuyas formas fascinan los creadores artísticos, inspirando a designers, y la principal creación influenciada por las avispas es la máquina de impresión 3D que lleva su nombre: Wasp, la impresora 3D más grande del mundo es de una empresa italiana con el mismo nombre. WASP, que significa "avispa" en inglés, es también un acrónimo de "World's Advanced Saving Project" y la forma de construir casas superponiendo capas de arcilla, utilizando esta impresora, surge de la curiosa observación del ingenio de este pequeño insecto.

Forneciendo modelo para casas humanas, las avispas viven en colonias o en solitario. Sin embargo, las avispas alfareras, que construyen sus nidos en el barro, son siempre solitarias. La relación entre los humanos y los himenópteros es antigua y extensa, su importancia económica radica en la polinización, el control biológico de plagas, la producción de cera y miel, pero también son observadas negativamente, al igual que las termitas, consideradas plagas agrícolas, especialmente las hormigas.

Retomo aquí un resumen de la forma de construcción de las avispas alfareras explicando su habilidad para construir nidos moldeando el barro. En este proceso se asemejan hor-

nero común, recorriendo a una charca o a la tierra recién húmeda, para su obra, cuando hacen pequeñas pelotitas con el barro, las transportan para el sitio donde están elaborando su nido. Los nidos de las avispas *Sceliphron fistularum* tienen la forma de una vasija de barro parecida a un ánfora romana, esta es una forma tubular, con el extremo superior ovalado, con extremo basal presenta un leve estrechamiento (Ver Figura 4).



Figura 4.
Nidos de avispas
Sceliphron fistularum
quemados a 900° C
(Foto de la autora).

Mientras que el nido de la avispa *Sceliphron eumeninae* tiene la forma redonda, con una apertura cuya imagen remite a un seno humano (Ver Figura 5).



Figura 5.
Nidos de avispas
Sceliphron eumeninae
quemados a 900° C
(Foto de la autora).