



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## LOS LABORATORIOS DE JAN FABRE

Micaela van Muylem  
Universidad Nacional de Córdoba

**Resumen** || Jan Fabre (Amberes, 1958), artista plástico, performer y teatrista, se define a sí mismo como autor «multi e interdisciplinario». En sus trabajos retoma siempre elementos de la tradición teatral y plástica europea —especialmente, de la Edad Media y el barroco flamenco— para realizar luego cruces con otras artes en un intento por superar todo tipo de fronteras, aún las genéricas o artísticas en una reflexión muy crítica sobre la sociedad contemporánea. En este trabajo nos centramos en una trilogía de monólogos escrita para el actor amberino Dirk Roofthoofd y presentar las principales problemáticas que este artista expone y lleva a escena.

**Palabras clave** || Teatro, laboratorio, interdisciplina.

**Title** || *Jan Fabre's Laboratories.*

**Abstract** || *Jan Fabre (Antwerp, 1958), visual artist, performer and theater maker, defines himself as a «multi and interdisciplinary» author. His works always adopt elements that belong to the European theater and plastic tradition —especially from the Middle Ages and the Flemish Baroque— to go across the arts beyond any kind of borders, even those among genres, and elaborate a deep critique of contemporary society. In this article we focus on a monologue trilogy written for the actor Dirk Roofthoofd and present the main problems that this artist exposes and brings to the stage.*

**Keywords** || *Theater, laboratory, interdiscipline.*

*Nunca tapes la herida que rezuma belleza.*

Jan Fabre



Plaza Ladeuze, Lovaina, Bélgica

En la plaza Ladeuze, en Lovaina, Bélgica, se encuentra una escultura peculiar: un alfiler inmenso, de unos 23 metros de alto, en cuya punta observamos un escarabajo gigante de caparazón tornasolado. La obra es del teatrista y artista plástico belga Jan Fabre (Amberes, 1958). Tanto en su producción teatral como en las obras plásticas abundan los insectos. El expuesto en la plaza es un escarabajo tailandés coprófago, es decir, un elemento activo en los procesos biológicos de descomposición de la materia al alimentarse de cadáveres y excrementos para convertirlos en nueva vida.

La metamorfosis y el ciclo de la vida y la muerte son elementos recurrentes en su obra, plasmados en figuras como la oruga, crisálida, mariposa, la mantis religiosa (que, a lo largo de su vida cambia siete veces el exoesqueleto). Propone anular la concepción de linealidad de la historia, ofreciendo como alternativa una circularidad de la *bios* que interrumpe, e intercepta los discursos. La inversión y el trabajo de los opuestos, a la manera del barroco, es otro elemento frecuente en su producción plástica y teatral. En el caso de los insectos, los expone como imagen invertida del cuerpo humano: si el esqueleto del ser humano está dentro del cuerpo, el insecto posee un exoesqueleto que protege sus órganos blandos, como una armadura medieval, otra figura que retoma en sus obras y que ha encarnado él mismo en puestas y performances, como *Virgin Warrior*, con Marina Abramovic (2003).<sup>1</sup>



*Virgin/Warrior*

---

<sup>1</sup> En el sitio personal del autor: [www.angelos.be](http://www.angelos.be), se pueden ver fotografías de ésta y todas las demás obras mencionadas en el presente trabajo. Para un registro de obras de su compañía teatral, *Toubleyn*, radicada en Amberes (Bélgica), véase [www.troubleyn.be](http://www.troubleyn.be).

Fabre expone su propio cuerpo en escena, y también lo recrea en mármol, bronce, yeso, papel maché, como marionetas de sí mismo. Es parte de su hacer artístico el (re)crear y ficcionalizar su propia vida, y lo hace mediante varios relatos mitologizantes. Comienza su genealogía con el parentesco que dice tener con Jan-Henry Fabre (1823-1915), un francés cuasi homónimo, el padre de la entomología quien, como dice el investigador (y su amigo) Stefan Hertmans, «según el mito tenazmente mantenido por el artista, pertenecía a su familia» (2014), del cual «habría heredado libros y cientos de cajas con miles de escarabajos» (Van den Dries 208) lo cual le habría abierto la puerta al universo de los insectos. Fabre sostiene también, por ejemplo, haber tenido un hermano gemelo que ha muerto y que, entonces, cuando se representa a sí mismo representa también al hermano y *alter ego* (Bousset 15), generando una tensión entre vida y muerte, ser y apariencia, presencia y ausencia. Tematiza la transición con el escarabajo y la mariposa, las figuras representadas son él y el hermano, vida y muerte, el cuerpo del *performer* y la obra de arte, coexisten el demiurgo y la marioneta y así, Fabre está siempre adentro y fuera de la escena. También afirma que «vive de prestado»: «Como estuve muchas veces en coma, siento que estoy viviendo en una suerte de estado *post-mortem* de mi vida, en una suerte de tiempo congelado. Para mí la muerte es algo muy cercano» (Soto 10).

Sean o no verídicos los relatos, Fabre construyó una imagen de sí mismo como artista, creador y demiurgo, que integra a su obra, desdibujando límites y cuestionando discursos establecidos. En una conferencia pronunciada en el año 2011 dice:

Buenas noches, estimado público. Estoy feliz de verlos, y mi intuición me dice que ustedes también se alegran de verme. Soy un servidor de la belleza. ¿Eso no suena a una de las frases de apertura de mis obras de teatro? Mi nombre es Jan Fabre. ¿Será cierto? Algunos creen que es un pseudónimo, que me inventé el nombre. Podría ser, porque creo en la mentira de la imaginación (Fabre «Toneelschrijfprijs 2011» 1).<sup>2</sup>

La inversión y el trabajo con las antítesis generan innumerables juegos de espejos en las obras plásticas y teatrales, remitiendo a menudo a la tradición pictórica europea, especialmente, a la primitiva pintura flamenca.<sup>3</sup> En un país de fuerte tradición católica como es Bélgica, los elementos estéticos del cristianismo son retomados desde la mirada crítica del artista, laica, que no reniega del pasado religioso, pero cuestiona los discursos de poder y la manipulación desde el presente. Todos aquellos elementos que vemos en la Crucifixión del pintor Jan Van Eyck: cuerpos

---

<sup>2</sup> Traducción de la autora.

<sup>3</sup> Véase, acerca del valor alegórico de los insectos en las artes: Didi-Huberman. *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito, 2007 e *Interrelaciones entre literatura y artes*. Comp. Ana Lía Gabrieloni. Viedma: Ed. UNRN, 2018.

extenuados y esqueletos, vivos y muertos, pasado y presente, son todos elementos que abundan en las obras plásticas y teatrales de Fabre. En este diálogo crítico con la tradición, interviene a menudo las exposiciones permanentes con sus propias obras –el Museo de Bellas Artes de Bruselas, el Louvre– y allí interpela la obra visitada, interpela además lo establecido, lo que se ha construido como la norma y destaca la convención estética. Se expone también como creador y espectador al mismo tiempo, para pensar la relación del público con el arte, la tradición, la cultura y la sociedad. Desde sus primeras *performances* ya aparece en el centro de la escena su cuerpo como objeto de análisis y experimentación, a la manera de una disección, en la que se desangra para dibujar con sus fluidos corporales, como ocurre en *Sanguis Mantis* (2001), o en la mencionada *Virgin/Warrior*, o cuando se representa en esculturas, como Cristo, en una versión muy personal de la *Piedad*. Un trampantojo a la manera barroca: a primera vista una imitación de la obra de Buonarroti, al acercarnos reconocemos el rostro de Fabre, con mariposas, y un cerebro en la mano.

Las instalaciones y puestas en escena son enormes laboratorios del comportamiento humano, gigantescos terrarios en los que interactúan seres humanos e insectos gigantes y Fabre se expone él mismo o expone y somete a experimentos a sus *performers*, resaltando lo instintivo, animal y cultural, en una continua reflexión acerca de cómo decir las cosas. Dice Fabre:

Mis personajes alegóricos, mis *sinnepoppe*<sup>4</sup> mis *über*-marionetas, encarnan la problemática del hombre como fenómeno. Mis personajes son figuras del *Elckerlyc*.<sup>5</sup> Son todos y no son nadie, y habitan sus propios sueños. En el reflejo crean sus propias pesadillas. Mis personajes son profetas esquizofrénicos con aires heroicos. Están perdidos en este mundo, en el sentido más radical. Están a la búsqueda de un mundo mítico o crean ellos mismos una imagen utópica del mundo. Mis textos teatrales están escritos en un lenguaje secreto, son mapas esculpidos de la fantasía que deben desplegarse y a los que hay que descender para comprender de qué se trata, solo entonces se pueden entender y experimentar los laberintos que confirman mis textos teatrales. (Fabre, «Toneelschrijfprijs 2011» 2).

---

<sup>4</sup> Al usar este término, Fabre remite al libro de 1614 del comerciante y escritor neerlandés Roemer Visscher (1547-1620) *Sinnepoppen* [figuras con una moraleja], un libro de *emblemata*, que presenta *imágenes* acompañadas de un texto en verso rimado, género muy popular en los Países Bajos, una estética que observamos en la literatura de habla alemana en el pícaro *Simplicius Simplicissimus* (1668) de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, por ejemplo y en el *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann (1845).

<sup>5</sup> *Elckerlijc* o *Elckerlyc* (1496): pieza medieval muy popular, escrita en neerlandés. En el mundo anglosajón surgió en la misma época el *Everyman*, aún es incierto cuál de las obras se adelantó a la otra. Hugo von Hofmannsthal retoma en Alemania siglos después la problemática en su aún muy popular *Jedermann* (1905-1911).

Está muy presente en Fabre también la tradición del drama alemán, junto con la pintura flamenca. En las sucesivas puestas en abismo y exposición del mecanismo del teatro, Fabre deja aflorar lo trágico de la existencia, tal como lo describe Walter Benjamin que en el barroco y el romanticismo se

subrayaba ostentosamente el momento lúdico del drama y solo permitía que la trascendencia dijera su última palabra secularmente disfrazada de teatro dentro del teatro. No siempre queda la técnica al descubierto (...) Pero con todo, para el teatro de la sociedad profana la instancia salvadora y redentora siempre reside únicamente en una paradójica reflexión de espectáculo y apariencia. (24-25).

Fabre recupera estos elementos barrocos para hablar de una sociedad actual, una del espectáculo (Debord 1967), de la superficie, de la apariencia, en que principios caducos y agotados siguen determinando el comportamiento del hombre en una sociedad postcapitalista y en la que «todos hacemos teatro», diría Erving Goffman: «Nuestra actividad se basa en gran medida en la moral, pero, en realidad, como actuantes, no tenemos interés moral en ella. Como actuantes somos mercaderes de la Moralidad» (56).

Este juego de apariencias es expuesto en las obras de Fabre en el extrañamiento de peripecias y construcciones absurdas e «inverosímiles» diría Benjamin (55), protagonizadas a menudo por el *alter ego* del autor, la *über-marioneta*, el performer, generando reacciones en el público al cuestionar la moralidad pequeñoburguesa en su hacer («derrochar comida», «torturar animales», «quemar dinero»), y generar una movilización. Fabre, al trabajar con el círculo de la vida y la muerte, incorpora el *Spiel*, el juego, en todos los planos de este círculo. Dice Benjamin que «a través (...) del teatro de marionetas, derivará hacia lo grotesco por un lado y hacia lo sutil por el otro. El autor mismo es consciente de la inverosimilitud de las peripecias» (56): esta definición puede aplicarse al teatro de Fabre, cuando recupera diferentes elementos barrocos y trabaja en su obra con marionetas, por las cuales se produce la puesta en abismo; ellas son la representación alegórica del dramaturgo. Estas figuras poseen una ambigüedad que nunca se resuelve, pues se hallan insertas en una estética de lo grotesco.<sup>6</sup> Allí se genera la tridimensionalidad de sus textos, esa escritura que, para Fabre, hay que desplegar y a la que hay que descender: ésa es la escritura «para la escena» y desde la escena (Tackels 20) que se escribe para ser presentada en sus tres dimensiones, no para ser re-presentada, sino para que el público participe activamente (como ocurría en las fiestas medievales). Al observar el canon de la pintura flamenca son varios los elementos que de ellas Fabre rescata

---

<sup>6</sup> Fabre utiliza el grotesco como recurso para mostrar lo aberrante, conmoviendo, abrir lo abyecto, presentando lo *unheimlich*, lo siniestro (véase Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981 y Adriana Musitano. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte, 2011).



en sus obras, no sólo con respecto al realismo de las crucifixiones, como ha expresado el mismo Fabre, sino también a la presencia del autor. Recordemos el clásico cuadro de Van Eyck del matrimonio Arnolfini en cuyo centro se ve un espejo reflejando al matrimonio de espaldas y al pintor que, asimismo, firma el cuadro como testimonio: «*Johannes de Eyck fuit hic 1434*». Ese texto da cuenta de que el autor del retrato «estuvo aquí», es decir allí, lo que otorga su sentido al cuadro, el testimonio del acto.<sup>7</sup> En este caso, como en las crucifixiones, observamos el realismo en la representación pictórica del cuerpo humano, el acento puesto en el detalle: elementos que también observamos en las puestas de Fabre. Otro elemento tomado de la tradición religiosa católica es el carnaval, como espacio de inversión, anarquismo y travestismo. Dice Fabre:

El carnaval siempre me interesó porque es sobre la fiesta. Es un ritual católico y yo vengo de un país católico, los flamencos somos bastante católicos. Todavía tenemos dos ciudades en Bélgica en las que se hace. La idea de la fiesta, las máscaras, los esqueletos: casi no se puede pensar mi trabajo sin esta tradición flamenca de imágenes (Soto 10).

En las *performances* mencionadas, *Sanguis/Mantis* y *Virgin/Warrior*, Fabre mismo se disfraza, se transforma en insecto y se pone una armadura como exoesqueleto, se convierte en el «guerrero de la belleza» medieval atrapado en un enorme terrario con un casco que remite a la forma de una mantis religiosa. El nombre de este insecto, destaca Fabre, significa «vidente, profeta», en griego. Este insecto fabreano por excelencia es entonces el mensajero o *angelos*, sufre sucesivas metamorfosis y encarna la antítesis de *eros* y *thanatos* (recordemos que la creencia popular sostiene que la hembra se come al macho tras la cópula).

De las numerosas producciones de Fabre, que incluyen obras multidisciplinares teatro-danza, *performance*, videoarte, presentamos aquí una trilogía de monólogos para un solo actor. La trilogía compuesta por *El emperador de la pérdida* (1996), *El rey del plagio* (1998) y *El servidor de la belleza* (2009) fue concebida para el cuerpo y la voz del actor amberino Dirk Roofthoofd (1959).

El emperador de la pérdida: *el corazón del entomólogo*

La primera de las obras de la trilogía está inspirada en el trabajo del cómico británico Tommy Cooper (1921-1984), en cuyos espectáculos se conjugaban

---

<sup>7</sup> Al respecto, cabe destacar el trabajo de Svetlana Alpers: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand, 2016, sobre la presencia del pintor en el cuadro, tanto en su representación como en su caligrafía (véase, sobre todo: pág. 285 y ss.).

los trucos de magia «fracasados» e ilusiones en momentos inesperados. Este cómico muere de un infarto, «en vivo», en un programa de televisión. Dado que el público creyó que estaba fingiendo, nadie lo socorrió a tiempo. Fabre compone un monólogo para un *clown* que reflexiona en voz alta sobre el arte. Otro elemento de la tradición, literaria en este caso, que se recupera en esta obra es el emperador desnudo, una figura que aparece en muchas de sus obras, en referencia explícita al conocido cuento de Andersen *El traje nuevo del emperador*. Allí, un gobernante, por vanidad y orgullo, nunca admite que no ve el traje que supuestamente le están cosiendo y termina desfilando sin ropa delante de todo el pueblo, hasta que un niño, en su inocencia, devela el engaño. Fabre utiliza a menudo este cuento como «metáfora de la “suspensión del descreimiento” que gobierna el mundo del teatro» (Van den Dries 36). Es decir, con esta figura-relato se expone el mecanismo del teatro, pues se presenta la mentira y, se subraya, a su vez, el mecanismo de construcción de la cual todos los participantes del convivio son conscientes, «sin que por ello se pierda la ilusión teatral» (Van den Dries 37). Mostrar el truco sin que la «revelación de la mentira» (37) rompa el pacto del teatro. El juego que vincula ficción/realidad, mentira/verdad tiene su correlato en escena con el de ausencia/presencia. El cuerpo del actor está presente, y presenta un personaje-figura. En *El emperador de la pérdida* el emperador/*clown* es, a la vez, un actor que se dirige a un tribunal, el público, ante quien desea demostrar sus dotes de actor. Esta duplicación es una *mise en abyme* del mecanismo teatral: expone el truco de la actuación sin romper la ilusión. El *clown* reflexiona acerca del mecanismo, acerca de la carencia (ausencia) del actor en escena, del cuerpo que representa a otro. Es máscara, y, a la vez, es su propio cuerpo. En la obra, al igual que en las otras dos que componen la trilogía, se llevan a cabo sucesivas metamorfosis. En esta primera parte del tríptico teatral, el *clown*/emperador realiza un proceso de despojamiento y abandono. Deja la materialidad de la carne –materializada, en un comienzo, por su corazón– para convertirse en un ángel. Deja su ropa para quedar desnudo, y desencajado. Es consciente de su carencia e imperfección, y la lleva al extremo, en la búsqueda de «su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto» (Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* 31). Su deseo es sustraerse de todo, porque en la imperfección, dice el emperador, o en la tensión entre la búsqueda de la perfección de la obra de arte y el deseo por conservar lo incompleto, radica la belleza. En escena vemos un espejo y un búho, dos elementos que aparecen en varias obras de Fabre, y que remiten al popular personaje medieval alemán y flamenco, respectivamente: *Till Eulenspiegel*/*Tijl Uilenspiegel*: el (sabio) bufón que sostiene un espejo delante del público, y expone con la risa aquello que el ciudadano no quiere ver. La reflexión que se produce se centra en ese juego entre engaño y mentira, e incorpora tanto la problemática de la representación y del arte, como la de la locura y la cordura. El espejo en *El emperador de la pérdida* permite un movimiento de entrada y salida a la ilusión teatral y es ruptura –entre el espectáculo que



dice que quiere ofrecerle al público y la reflexión sobre el mismo– el actor se dirige al espectador, porque quiere «entretenerlo» y, al decírselo, se sale de su rol como el Hamlet de Shakespeare y más radicalmente, el de Heiner Müller:

Shakespeare jugó conmigo  
(..)  
Era yo un mago poeta.  
¿Pero era también un campesino?  
¿un campesino?  
Que tiene que trabajar en el campo  
el campo de lo real (Fabre, *El emperador de la pérdida* 36-37).

El «campo de lo real» instala otra coexistencia de opuestos y redimensiona lo teatral. El actor se sale de su rol y reflexiona acerca de la tradición que «jugó con él»: el actor es peón, y en este caso, el actor sale del damero (campo) del ajedrez y pasa a otro campo, así el campo/plano de lo real ingresa en la obra. Más adelante, el texto remite a otro elemento del universo de Shakespeare: Shylock, el mercader de Venecia que quiere cobrarle una deuda a Antonio con una libra de su propia carne, cortada «lo más cerca posible del corazón» (los mercaderes de la moral, dirá Erving Goffmann). El emperador se extrae su propio corazón y lo pesa:

pongo esta bolsita en la que lleva su corazón en una balanza  
y a modo de contrapeso  
una pluma  
sobre el otro plato (42).

El trabajo con lo real es llevado a la escena, en presencia carnal. El emperador asume muchas voces: la de la tradición teatral; la de la tradición flamenca; las múltiples voces de los habitantes de la ciudad hoy; las voces de artistas de la música *pop*, también aparecen en la obra citas de Andy Warhol, Joseph Beuys, los artistas callejeros: el emperador es un «viejo artista de feria», «mago poeta», que «ha conocido la gloria», pero que es a la vez «siempre un debutante»: un *amateur* viejo, un payaso de circo decadente.



*El emperador de la pérdida*

En ese movimiento consistente en entrar y salir de la ilusión teatral el actor reflexiona acerca de su tarea como artista, de su hacer como «*über-marioneta*», aspecto que se retomará en la tercera parte de la trilogía. El *clown*/actor ensaya para poder «imitar a los hombres y los insectos» (37). El emperador se define a sí mismo, a lo largo del monólogo como oruga, gusano, mosca, hormiga, se disecciona a sí mismo, se extrae el corazón para analizarlo y analizarse. «Mi intención era poner al ser humano en la mesa de disección», dice Fabre (Van den Dries 211). El entomólogo teatral busca detrás de la piel. A menudo, detrás no hay nada, y se construye un teatro de pura superficie y ausencia (Pincheira Parra). En esta superficie, el emperador desnudo, con el cuerpo «rebanado» con las banditas elásticas, remite a las figuras de Francis Bacon que Deleuze analiza en *La lógica de la sensación*: cuadros de cuerpos descentrados, fragmentados, que exponen la soledad y el terror a través de un trabajo de superficie. Leer de este modo las obras de Fabre nos permite realizar un recorrido por la superficie del texto, de la imagen, de la puesta. La siguiente cita acerca de las pinturas del mismo Bacon, bien puede referirse al tríptico que conforman estos monólogos de Fabre:

No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que, ante todo, no deben reunirse en un mismo cuadro, sino que la Figura misma está aislada en el cuadro (...) ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter *figurativo, ilustrativo, narrativo* (...) Aislar es entonces el medio más simple, necesario, pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar

la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho (Deleuze 4-5).

El corazón ha sido extraído del cuerpo, está fuera de sí, y el entomólogo intenta reubicarlo en otra parte del cuerpo que deja de ser organismo, «harto de sus órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde» (Deleuze y Guattari 156). El corazón termina su recorrido en la espalda, convirtiéndose en ala: es *la pluma en la balanza*, completando el primer ciclo de metamorfosis. La crisálida se convierte en mariposa, el payaso en ángel.

Es como si cierta cosa entre mis hombros  
Quisiera saludarnos, a ustedes y a mí  
Como un gesto  
De un cuerpo ingrávido  
O de un animal ligero como una pluma  
¿No tengo corazón?  
¿O bien no es más pesado que una pluma?  
...  
Poseo una cólera angelical  
Una agresividad de mariposa  
...  
¿acaso poseo el peso de mi corazón?  
Es como si una cosa  
Entre mis hombros se pusiera a empujar  
Como si una cosa se escapara de mi cuerpo  
Para hablar  
...  
llevo el corazón en la espalda  
...  
la metamorfosis  
recomienzo  
...  
me crecen alas entre los hombros. (Fabre, *El emperador de la pérdida* 72-79).

El rey del plagio: *el reflejo necesario para existir*

La segunda obra de la trilogía, *El rey del plagio*, presenta el laboratorio de un científico: una gran mesa en el centro sosteniendo enormes recipientes de vidrio con cerebros conservados en formol, y un espejo con aumento. Vemos en lo alto un artefacto redondo que emite una luz roja semejante a una cámara de seguridad enorme, o tal vez sea un ojo gigante del Gran Hermano de Orwell. «¡Ah! Un ojo mecánico» (Fabre 62). La obra comienza con una voz en *off*. No hay nadie en escena.

Es tan típico de los simios habladores  
organizar un encuentro en un teatro.  
Perfecto  
es la casa  
donde los simios habladores  
celebran su calidad de simios  
y es aquí, donde el arte dramático se siente como en casa,  
que debo probar  
que estoy listo para la escena  
(...)  
Sube al escenario y aparece,  
pero ten cuidado de no desaparecer. (Fabre, *El rey del plagio* 61-63).

Luego se hace presente el actor, vestido de cirujano. Más tarde dirá que es un ángel –¿el de la obra anterior?– que aquí se someterá a una nueva transformación, y se metamorfoseará haciendo realidad «su deseo más grande»: convertirse en el «simio hablador» que somos el público y, a su vez, quienes él observa hace siglos desde su estado inmortal de ángel. En ese proceso también encarnará numerosas voces, antes de perder finalmente las alas y hacerse (de) un cerebro: él mismo se fabrica un cerebro, conseguirá las habilidades del ser humano «del mismo modo en que las ganó el *homo sapiens*, gradualmente, con el esfuerzo propio» (plagiando al otro).

Vuestro cerebro es el fruto  
de millones y millones de años  
de ensayos  
de querer  
sin lograrlo  
(...)  
Vuestro cerebro es un mundo  
en sí  
yo también quiero un cerebro como ese (68).

El teatro es aquí nuevamente un juego barroco de espejos, entre observador y observado, gracias a las diferentes interpelaciones que hace el ángel al público y a sí mismo. Habrá una transición entre el ángel-cirujano con alas, ingrátido –que, con un recurso muy prosaico logra mantenerse en el suelo: cargando piedras en los bolsillos– y el ser humano-actor en el que se quiere convertir y que carecerá de alas e inmortalidad. En esta obra se actualizan diferentes aspectos. Por un lado, la experiencia de vivir en una era en que se pone en duda la posibilidad de decir algo nuevo, «todo está dicho ya». Asimismo, se trae a escena el mercado de imitaciones: en este tiempo en que reina la apariencia, importa el como sí. El reloj de imitación vendido en la calle, la imitación barata del producto caro, que hace presente

así también la precarización (laboral) del vendedor ambulante (a menudo, en Europa, un inmigrante indocumentado), la mentira y la ilusión capitalista: los muchos relojes falsos en la muñeca del actor. Hay un aspecto más que se expone, el del arte como imitación («a través de la ejercitación se llega a ser un buen artista», Fabre, *El rey del plagio* 77). Benjamin define así las imitaciones: «Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias» (63) y la reproducción de la obra de arte «Un reloj en marcha no es en escena más que una perturbación. No puede haber en el teatro lugar para su papel, que es el de medir el tiempo. Incluso en una obra naturalista chocaría el tiempo astronómico con el escénico» (64). Fabre expone entonces el mecanismo del teatro, sin romper la ilusión, generando un *continuum* entre arte y vida, ya que es «él mismo» quien se expone ante el público. Es un objeto manipulado por el creador. Porque ésa es la otra característica que ha observado el ángel en nosotros: el uso de las palabras del otro parece ser el requisito para nuestra existencia,

Por el plagio ustedes se confirman mutuamente  
vuestra existencia  
o intentan eliminarse los unos a los otros.  
Por el plagio las palabras y los números renacen  
constantemente  
más y más  
para sobrevivir como un nuevo valor en nuevas representaciones  
en las cuales ustedes coronan  
la grandiosidad de vuestra mortalidad. (Fabre, *El rey del plagio* 79).

A lo largo del monólogo el ángel intentará demostrarle a un tribunal que está preparado para convertirse en ser humano, imperfecto, irracional, impredecible, lleno de contradicciones. Y que es capaz de dejar el carácter asexuado y la levedad para abrazar la belleza que radica en la fragilidad del hombre. El ángel quiere «embellecer la vida con la mentira», para lo cual debe ser capaz de mentir de manera creíble.

En esta obra el teatro también es laboratorio, espacio de experimentación donde, por un lado, tanto el actor como los espectadores alternan entre observadores y observados. Y, por el otro lado, sucede el proceso de metamorfosis y materialización. Si en *El emperador de la pérdida* el eje estaba puesto en el abandono del cuerpo, en la disolución de la materia, el ángel etéreo en *El rey del plagio* se materializa en el cuerpo del simio charlatán/ser humano. La palabra se materializa en las piedras y en el cuerpo del actor en escena y le permiten al protagonista la reflexión acerca de la actividad del artista y de la convivencia en una comunidad (artística, social, política). Una de esas materializaciones expuestas en la escena es la creación de un cerebro, órgano del cual aparentemente (también) carecen los ángeles, como el sexo. El emperador se obsesiona con el corazón, el rey centra toda su energía creadora en el plagio para hacerse

un cerebro tomando para ello partes de otros cerebros, de ancestros electivos citando y plagiando circunvoluciones ajenas.



*El rey del plagio*

El juego se materializa, además, en las piedras que carga en los bolsillos y tiene en los frascos de formol. La palabra *pedra/piedras* en alemán (*Stein/Steine*), es muy similar a *steen/stenen*, en neerlandés, la lengua en que se representa la obra, y el actor, que parece un aprendiz del juego con el lenguaje, se ejercita en esa pronunciación de lo extraño y similar a la vez, en su proyecto de crear materia gris a partir de cuatro piedras irregulares. En la palabra alemana *pedra* y en los nombres de los personajes resuena el *steen* neerlandés, es un término familiar y extraño, las piedras remiten a la forma del cerebro y esas cuatro piedras concretas, a tres figuras históricas y un personaje del siglo XX. Literalmente se materializa, lúdicamente, por el absurdo y el facilismo del juego con el que lo expone, a la ciencia, la filosofía, el arte y la inteligencia artificial: Albert Einstein, Ludwig Wittgenstein, Gertrude Stein, el Dr. Frankenstein. Y el cerebro será ensamblado como el experimento de este último, el único personaje ficticio, el «Prometeo moderno», igualando aquí al artista, filósofo, científico y del que retoma los gestos el rey del plagio, en una creación actual que reflexiona acerca de la tarea del artista contemporáneo, con conceptos como plagio, intertextualidad, pastiche, *collage*.

Fabre hace entonces juegos del lenguaje a través de lo sonoro, musical; expande los sentidos por asociaciones similares a las dadaístas y surrealistas pero también retoma aquello que observa Benjamin en el *Trauerspiel*: una «tensión fonética del lenguaje» que «conduce directamente a la música en cuanto oponente del discurso cargado de sentido» (46). Fabre asocia estas figuras históricas sólo por la forma, por el «eco de la rima», diría Benjamin (72). En un intento –a primera vista *naïf* y que despierta gran hilaridad entre el público– de (re)crearse a sí mismo, copiando o robando de los otros, se diseña su propio cerebro, con la característica *soberbia* con la que juega siempre Fabre, al decir que su volumen craneal «es un poco más importante» que el del resto de los seres humanos:

Tengo 200 centilitros de espacio extra en mi cráneo  
pura suerte  
un pequeño defecto de construcción  
(...)  
¿qué creen ustedes?  
¿...qué soy hidrocéfalo?  
Pero ustedes saben, las mejores invenciones  
Han sido hechas por error. (Fabre, *El rey del plagio* 83).

El personaje se presenta aquí como un monstruo: un hidrocéfalo, un retardado, el producto de un experimento similar al de la novela de Mary Shelley (que despierta a la vez el horror y la compasión), pero que es a la vez un (incomprendido) ser superior irritando con este gesto al espectador que se siente aleccionado. Para compensar esta *hybris*, el científico reparte piedras entre el público como herramienta de evaluación:

Traje muchas piedras  
distribuiré una parte  
si no soy lo suficientemente bueno  
podrán lapidarme  
pero esperen un poco  
denme una oportunidad más  
puede ser que lo haga mejor después de algunos ensayos  
(...)  
No están obligados a aplaudir  
excepto si es verdaderamente bueno  
Voy a repartir nuevamente algunas piedras  
(...)  
no sean tímidos  
si no me consideran bueno  
¡lapídenme! (74-76).

La obra concluye con una lluvia de piedras que caen desde el cielo, en analogía quizá con ese imaginario medieval de piedras arrojadas a los



pecadores por Dios, o por el tribunal del Juicio Final, o de los dioses a Lucifer. Fabre se castiga a sí mismo.

Podemos decir entonces que se «materializan» la tradición y el mundo de las ideas en las piedras imperfectas que representan a nuestros cerebros, que la ejercitación del ángel-actor intenta hacer cuajar la ilusión en la escena, que la mirada del otro se materializa en el ojo mecánico y en las piedras arrojadas desde el cielo, pero también en el discurso del protagonista, cuando hace visible al público en sus apelaciones. El lenguaje –también algo propio de los «simios charlatanes»– es la primera materialización del ángel, que en un habla incorpórea se hace presente al comienzo de la obra, invisible a los ojos del espectador durante los primeros minutos. Es tan sólo después de definir su espacio de enunciación que se hace presente la figura física del actor ante nuestros ojos. Utiliza el lenguaje, el vehículo del plagio, la herramienta «magnífica que hemos inventado», dice el ángel-científico, «con el fin de esconder mejor nuestros pensamientos» porque el lenguaje, como sabemos, es una mentira. O un juego que, como cualquier otro, debe ser aprendido, diría Wittgenstein,<sup>8</sup> y eso se logra con la ejercitación. Hay además numerosas referencias a Einstein, en las reflexiones acerca de la temporalidad humana, tan diferente de la que percibe un ángel eterno, con los relojes pulsera falsos que lleva en la muñeca. Relativizar lo relativo, casi una recursión, y con ello llegamos a la cuarta *Stein*, Gertrude y la *mise en abyme* de la repetición en variación. Ya en la obra anterior se cita a la escritora indirectamente. Dice el *clown* al hablar de sus posibilidades de ser (o imitar) un insecto: «un gusano es un gusano es un gusano» (Fabre, *El rey del plagio* 50), en referencia opositiva a la famosa frase de Stein «una rosa es una rosa es una rosa». Frankenstein, el científico loco que quiere crear vida artificial, implica el acto del rey del plagio con su propio cuerpo, reflexionado acerca de la posibilidad de la convivencia con el otro y los otros, de las consecuencias que tienen los actos propios y de la inscripción en una tradición y un contexto social y político muy actual.

El servidor de la belleza: *los hilos de la marioneta*

En la tercera parte de la trilogía, *El servidor de la belleza*, el protagonista adopta la figura del marionetista, pequeño demiurgo que maneja los hilos y da vida a sus muñecos y es, a su vez, marioneta del autor de la obra, presentado, por su parte, como marioneta. El «servidor» está vestido de mayordomo. Una figura doblemente invisibilizada, el marionetista-mayordomo, en un escenario oscuro, despojado de casi toda escenografía.

---

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos, 1976. pág. 44 y ss.

En el centro, una minúscula mesita oficia de escenario de títeres. En las indicaciones del texto se lee: «lugar: un escenario», «tiempo: durante una función». No se representa, sino que se presenta la acción en la escena. En su monólogo, el servidor de la belleza se dirige al público como comentador. Explica lo que hará, comenta lo que hace, relata lo que hizo. Quiere homenajear a su jefe, el *patron*, a quien «fue a servir nada menos que a Francia a la edad de diez años». El servidor dice que quiere rendir homenaje a su patrón/patrono, «la belleza», y que para ello ha escrito una obra creado sus propias marionetas. Toda la trilogía tiene una fuerte impronta del teatro de marionetas belga, de una larga tradición e importante presencia en la cultura popular en dicho país.<sup>9</sup> Las referencias a este espectáculo nos posibilitan establecer relaciones estéticas y filosóficas con la tradición flamenca de un arte callejero, muchos recursos propios de este teatro popular son recuperados por Fabre en sus obras.



*El servidor de la belleza*

---

<sup>9</sup> Para mayor información respecto de la tradición del teatro de marionetas en Bélgica, véase: AA.VV. *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionette*. Editorial L'Entretemps 2009. En el sitio web de la Unión Internationale de la Marionette, véase la entrada sobre Bélgica y los demás artículos de Jacques Ancion, que incluyen asimismo numerosa bibliografía ampliatoria: <https://wepa.unima.org/es/belgica/>.

Los muñecos en esta obra son recreaciones de las clásicas figuras del teatro de títeres, y portan un extrañamiento siniestro. Las marionetas de los pequeños actos con los que el protagonista interrumpe su monólogo son Jean Potage –la variante francesa del Polichinela, emparentado con el Hanswurst y el Eulenspiegel/Uilenspiegel– idéntico al actor. El mismo rostro y la misma vestimenta hacen de la marioneta un perfecto doble o *alter ego* del protagonista que, a su vez, resulta ser el *alter ego* del dramaturgo y director. Otro personaje es María, la virgen «una paradoja francesa» como dice Potage: «una virgen con un hijito, nunca vi nada semejante» (13). Marion –diminutivo francés de María– es prostituta: «una clásica comediente francesa» (13). Aparece otra clásica figura de las marionetas: el mono, y Pierlala, o la muerte: un pícaro que se hace pasar por muerto para no ir al ejército, y luego sale de su tumba e interpela a los que se hacían llamar sus amigos. Es un bufón y figura de la muerte (la gran igualadora) a la vez, con muchas similitudes con el Uilenspiegel. La triple *mise en abyme* es completada con la presencia del «autor» dentro de la obra: Jan Fabre aparece representado por otra marioneta y en persona en el margen de la escena, fumando, es decir, subrayando la corporalidad, lo vital.

#### *Un siervo visible y una invasión de pulgas*

Si el emperador de la pérdida se transforma diseccionando su corazón y el rey del plagio se ensambla su propio cerebro, el servidor de la belleza manipula sus ojos para hacerse invisible y desaparecer «detrás de las marionetas» y quedar «entre el público». Solo tras desaparecer, dice, se puede convertir en un buen servidor y demiurgo. Sin embargo, la invisibilidad le significa un conflicto científico al que el marionetista encuentra una solución creativa:

según la ciencia  
una persona invisible  
sería ciega  
porque sus ojos no pueden absorber luz  
ni reflejar la luz.  
Pero los científicos son contadores  
no tienen imaginación.  
Así que se me ocurrió lo siguiente:  
antes de aplicarme la fórmula de invisibilidad  
me tapo los ojos con cinta adhesiva  
y en el momento en que sea completamente invisible  
totalmente transparente  
me saco la cinta de los ojos  
mis ojos volverán a ser visibles

y podré volver a ver (Fabre, *De dienaar van de schoonheid* 25-26).<sup>10</sup>

El servidor se somete a una ceguera temporal y a un proceso de mutación de su propio cuerpo. Para ser el creador perfecto recrea y renuncia a su propio cuerpo. Sólo queda lo esencial, lo que necesita para ver al público, para que pueda existir la comunicación. En otro intento por ser invisible borra sus propias huellas. Primero ve que en el escenario quedan marcadas sus pisadas, que se dedica a barrer. Al ver que continúa dejando huellas se quita los zapatos, después las medias, queda descalzo, despojándose de toda materialidad que lo recubre hasta que, finalmente, logra no dejar ya huellas «porque lavé los pies con mis lágrimas» (24). Sin embargo, no logra desaparecer para el público, al que interpela constantemente con otro elemento perturbador: el servidor se rasca todo el tiempo, poco al comienzo, y cada vez más, debiendo interrumpir su monólogo por la molestia física. A medida que avanza la obra dice que «ve» gente en el público que también se rasca, y que «cada vez son más los que se contagiaron». Concluye diciendo que son las pulgas de los teatros miserables en los que trabaja lo que le molesta tanto, y que, si no puede transmitir otra cosa, si el público no puede entender sus «actos de marionetas», al menos les habrá pasado las pulgas:

*(se rasca todo el cuerpo)*

Para mí que tengo pulgas  
eso suele pasar, en estos teatros  
y más todavía en los que tienen asientos de terciopelo rojo  
están infestados de pulgas y actores franceses  
veo que hay más espectadores que las sienten  
es una plaga de pulgas  
¡Me voy a volver loco  
de tanto rascarme! (37).

Más adelante, el servidor, anunciado ya en la primera parte de la trilogía como insecto: *soy un servidor de la belleza, soy una hormiga*, llega a la conclusión de que su trabajo de actor –ya que es también una marioneta– es equivalente al de un insecto en un *circo de pulgas*. De padecerlas, en un teatro miserable, pasa a ser la pulga y la plaga (o peste) que transmite, la afección que provoca el teatro:

Mi nombre es Jan Soep  
soy el servidor de la belleza  
¡de nada más que eso!  
¿Por qué estaba haciendo piruetas  
y dando saltos en círculos?  
¿soy una pulga?

---

<sup>10</sup>Todas las traducciones de *El servidor de la belleza (De dienaar van de schoonheid)*, inédita en castellano, son propias.

¿soy un parásito chupasangre  
de mí mismo?  
Así como la belleza se nutre  
devorándose a sí misma  
¡sí, soy una pulga!  
Encontramos al culpable  
Yo soy la plaga  
(...)  
*Mon franc est tombé*  
Mi *patron*  
*La beauté* también es una afección  
Un atentado contra mi inconstancia  
*Merci patron*  
(...)  
Es imposible amaestrar las pulgas,  
pero es posible pasárselas a ustedes (37-39).

Aquí es clara la referencia a Antonin Artaud citando a San Agustín, quien advierte sobre la acción destructora del teatro, semejante a la peste, que «provoca en el espíritu –lo mismo de los individuos que de los pueblos– misteriosas y peligrosas alteraciones» (Artaud 28). Agrega Artaud que «Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso» (30), así es como quieren ser contagiosas las pulgas de Fabre: producir molestias físicas, sensaciones irritantes, hacer enloquecer y que se vivencie corporalmente el *Poder de la locura teatral* (título de una obra de 1984). La finalidad del teatro, o del arte, parece reestablecer los vínculos, al menos, a través del contagio, porque

Mi *patron*, la belleza  
Es una suerte de benefactor  
Reestablece las relaciones alteradas (40).

Quizá el puente con el público no se pueda llegar tender con sus actos de marionetas, su *metier* –el actor teme que pueda no gustar su obra, que el público no la comprenda y le tiren tomates podridos, y que a sus actores los encarcelen y quemén en público– sino sólo a través de algo material y biológico, a la vez, irritante: la plaga, la invasión de pulgas. Ésta interrumpe la ilusión y la irrupción, por su parte, reestablece una relación por el *bios*, inquieta al espectador no mediante lo representado, sino con la materialidad de la picadura de un ser invisible, sensible por su picadura. Dirá el marionetista, una vez alcanzada la invisibilidad:

Puedo flotar entre ustedes  
el público  
y darles más pulgas  
y podrán irse todos a casa, rascándose (41).

El marionetista devino marioneta y, luego, pulga para mezclarse entre el público y desaparecer con toda su materialidad, de muñeco de papel maché a insecto, en descomposición que da lugar a la vida, como el «cadáver cuyo espíritu se traslada y perpetúa en el cuerpo de los espectadores» (Van den Dries 222).

En las tres obras de Jan Fabre reconocemos procesos de agenciamiento (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 515 y ss.), cada figura deviene otra cosa: animales, múltiples voces que hablan varias lenguas; sufre siempre una mutación compleja, en cuyo proceso se puede observar las múltiples posibilidades de actuar y de hacer. El perro y la rata deleuzianos se convierten aquí en insectos, que para Fabre son los seres que permiten la transición entre la muerte y la nueva vida, de allí la relación que el autor establece entre el teatro y el cadáver, y los efectos en los espectadores tocados por la plaga de insectos. Si pensamos estos agenciamientos es para pensar en un territorio y «quebrar cada lengua mayor más o menos dotada, y quebrarla cada uno a su manera. Encontrar la manera apropiada para el francés, con la fuerza de sus propias minorías, de su propio devenir-menor» (Deleuze y Parnet 69), porque «en una lengua hay varias lenguas, y en los contenidos emitidos todo tipo de flujos, conjugados, prolongados. Lo fundamental no es "bilingüe" o "multilingüe", lo fundamental es que toda lengua es hasta tal punto bilingüe y multilingüe en sí misma, que uno puede tartamudear en su propia lengua, ser extranjero en su propia lengua, es decir, llevar cada vez más lejos las puntas de desterritorialización de los agenciamientos. Una lengua está atravesada por líneas de fuga que arrastran su vocabulario y su sintaxis» (Deleuze y Parnet 130).

La figura deviene insecto y deviene imperceptible, cumple el deseo de ser invisibilizada, desaparece como fenómeno «marcado» de la lengua, como lo «exótico» también es buscado en la obra, a menudo, a través de la multiplicidad que expone las posibilidades. «El hacer teatro», dice el dramaturgo, «es una preparación para desaparecer» (en Van den Dries, 243). Fabre encarna un intento de devenir múltiple trazando una línea de fuga entre las diferentes normas, rescatando una lengua y una identidad cubiertas por sucesivas capas de normas que el teatrista intenta quebrar en el teatro y en la sociedad. A través de la confluencia de lenguajes artísticos en estos tres monólogos se genera un desdibujamiento de límites entre géneros, entre escena y público, una relativización de los pronombres, ¿cómo definir el nosotros, ustedes, ellos? Las obras interpelan desde lo agonístico, y con las sucesivas interrupciones de los discursos se exponen y recuperan las diferencias, en oposición, crítica y resistencia a un mundo donde predomina una concepción homogeneizante y globalizadora. Estamos, como espectadores, en un laboratorio en que un pícaro medieval, un Uilenspiegel burlón, nos sostiene delante un espejo al que, a menudo, nadie quiere asomarse.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Bousset, Sigrid. *Jan Fabre, mestkever van de verbeelding*. Ámsterdam: De Bezijge Bij, 1994.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Revista Observaciones Filosóficas, 1967.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Biblioteca Era, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Deleuze, Gilles y Claude Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Fabre, Jan. *Geschiedenis van de tranen en andere theaterteksten*. Amberes: Meulenhoff/Manteau, 2005.
- \_\_\_\_\_. «El rey del plagio». *Antología de obras teatrales de Jan Fabre*. Santiago de Chile: RIL, 2007.
- \_\_\_\_\_. «El emperador de la pérdida». *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile: RIL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *De dienaar van de schoonheid en andere theaterteksten*. Amberes: Meulenhoff/Manteau, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Toneelschrijfprijs 2011». Nederlandse Taalunie.  
[http://taalunieversum.org/archief/literatuur/taalunie\\_toneellezing\\_2011/](http://taalunieversum.org/archief/literatuur/taalunie_toneellezing_2011/) (15/11/19).
- Goffmann, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Bielefeld: Verlag der Autoren, 2008 (1999).
- Musitano, Adriana. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte, 2011.
- Pincheira Parra, J. 2010. «Festival Fabre, el teatro como ausencia». *Críticas de teatro*. [www.santi.cl/index.php/criticas-de-teatro/134-festival-fabre-el-teatro-como-ausencia](http://www.santi.cl/index.php/criticas-de-teatro/134-festival-fabre-el-teatro-como-ausencia) (10/11/2016).
- Soto, Ivana. «Jan Fabre: En mis obras hay ética; sólo estética es maquillaje». *Ñ, Revista de Cultura*. [https://www.clarin.com/teatro/entrevista-jan-fabre\\_0\\_rJ1NKwmjv7l.html](https://www.clarin.com/teatro/entrevista-jan-fabre_0_rJ1NKwmjv7l.html) (7/10/13).
- Tackels, Bruno. *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2005.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Van den Dries, Luc. *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. Buenos Aires: Ed. Min. de Cultura de la Ciudad, 2013.



*Referencia electrónica* || Muylem, Micaela van. «Los laboratorios Jean Fabre». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 134-156.  
<https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/los-laboratorios-de-jean-fabre-173>

*Fecha de recepción:* 24.02.20

*Fecha de evaluación:* 22.04.20

*Fecha de publicación:* 02.11.20