

L A MAGDALENA OCULTA DE BÜCHNER Y HERZOG

ELENA MONZÓN PERTEJO¹

Departament d'Història Contemporània. Universitat de València

Abstract: Fritz Saxl intended to demonstrate the magnetic power of images, which in his opinion always act as an attraction for and influence on other creations. The same concept could be applied to some characters, which leave their legacy to other later figures. In this article we show how Mary Magdalene is one of the characters that have been used for the configuration of other female figures. This hypothesis is shown through the analysis of the movie *Woyzeck* (*Woyzeck*, 1979), directed by Werner Herzog and based on the original homonymous theatre play by Georg Büchner.

Key words: new German cinema / Mary Magdalene / Werner Herzog / Georg Büchner / Fritz Saxl.

Resumen: Fritz Saxl se propuso demostrar el poder magnético de las imágenes, actuando éstas como esferas de atracción e influencia para otras creaciones. Esto mismo puede aplicarse a algunos personajes, los cuales han dejado su herencia en otras figuras posteriores. En el presente artículo se demostrará cómo María Magdalena es uno de estos personajes que ha servido de génesis para la configuración de otras figuras femeninas. Dicha hipótesis se mostrará a través del análisis de la película *Woyzeck* (*Woyzeck*, 1979), dirigida por Werner Herzog, y de la obra teatral homónima de Georg Büchner en la que está basado el film.

Palabras clave: nuevo cine alemán / María Magdalena / Werner Herzog / Georg Büchner / Fritz Saxl.

Fritz Saxl, en su ensayo *La vida de las imágenes*, se propuso demostrar dos cosas básicamente: "que las imágenes tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera" y "que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido".² Esto mismo puede aplicarse a determinadas figuras históricas que han tenido un influjo tan potente en la cultura que han contaminado la creatividad de los artistas a la hora de moldear nuevos personajes. En el presente artículo se intentará demostrar que María Magdalena es una de estas figuras, un personaje que ha diseminado su influencia con tal potencia que sus características han pasado a formar parte de otros personajes. Las obras elegidas para demostrar esta cuestión son la película *Woyzeck* (*Woyzeck*, 1979), dirigida por Werner Herzog y la obra teatral homónima en la que está basado el

film, de Georg Büchner (1813-1837), encontrada tras la prematura muerte del autor a modo de borradores.³ W. Herzog recupera este drama social contextualizado en la Europa de la restauración para llevarlo a la pantalla en 1979. El compositor Alban Berg, entre 1914 y 1922, había utilizado el texto de Büchner para que sirviera de base a *Woyzeck*, la primera ópera atonal completa de la historia. El análisis se centrará fundamentalmente en el film de Herzog, aunque se irán incluyendo elementos de la obra teatral para perfilar de un modo más profundo el personaje contaminado por la figura de la Magdalena: Marie.

Werner Herzog, cineasta adscrito a la segunda oleada del Nuevo Cine Alemán, elabora una versión cinematográfica de la primera obra del teatro social alemán. No es casual que Herzog elija precisamente una obra de Büchner, ya que las similitudes entre

¹ Fecha de recepción: 30-5-2011 / Fecha de aceptación: 27-8-2011.

² SAXL, Fritz, 1989, p. 12.

³ Tras la muerte del escritor, se encontraron cuatro borradores inconclusos de la obra, realizándose posteriormente distintas versiones de dichos escritos. El texto que ha sido utilizado para el presente artículo es el elaborado por W. R. Lehman en 1967, que desde entonces se considera como la versión canónica.



Figura 1.

ambos creadores son notables. Se trata de dos artistas, cineasta y literato, cuyas obras germinan en momentos de necesaria renovación creativa y social: la década de los 70 del siglo XX en el caso de Herzog, y la Europa postnapoleónica de la Restauración en el caso de Büchner. Este último, con su obra *Woyzeck*, inicia el teatro social en Alemania, generando de este modo una renovación de las fórmulas tradicionales, aquello mismo que buscaban los jóvenes del Nuevo Cine Alemán. Herzog, y el movimiento en general, dirige su búsqueda hacia las tradiciones culturales propias de la nación, encontrándose de este modo con Büchner, con el que comparte temáticas a la hora de formular sus personajes: el desgarramiento existencial, la marginalidad, la enfermedad mental, las diferencias sociales, el hastío vital... En definitiva, las complejidades de la naturaleza humana, concentradas fundamentalmente en personajes que se podrían calificar de antihéroes. Así, Herzog y Büchner comparten el interés por este tipo de sujetos y situaciones. Tanto en la obra literaria como en la cinematográfica, aparecen todas estas cuestiones, principalmente en el personaje masculino protagonista, *Woyzeck*, pero algunas de estas temáticas también se adhieren a la figura femenina principal, Marie. Ésta gestiona dicho desgarramiento existencial de modo diferente al protagonista masculino, lo cual tendrá como consecuencia un desenlace divergente. Werner Herzog, que en otras de sus películas también se adentra en los temas de la marginalidad, el desgarramiento y la paranoia, en este film parece hacer un homenaje al primer representante alemán

del teatro social mediante la puesta en escena: podría decirse que es prácticamente teatro filmado, con una cámara casi siempre fija que encuadra a los personajes en los distintos ambientes en los que desarrollan sus angustias.

El argumento de las tres obras –teatro, ópera y cine– se teje alrededor de la angustia vital del personaje protagonista, un soldado raso atacado por la paranoia que se ve sometido a los experimentos médicos de un loco doctor. Marie es una joven madre que recibe de *Woyzeck* –supuesto padre del niño– todo su salario para la manutención, a la vez que mantiene una aventura con el Tambor Mayor. Para llevar a cabo el análisis, han sido seleccionadas varias escenas a través de las que se demostrará la contaminación bíblica de la protagonista femenina del film. Para respaldar dicha hipótesis, en primer lugar hay que remitirse al hecho de que tanto la obra de teatro que adapta Herzog como la propia película están repletas de citas de la Biblia.⁴ En segundo lugar, aparecen una serie de conceptos que caracterizan a Marie y que tradicionalmente han estado asociados a María Magdalena: la lujuria, la prostitución, el adulterio, la vanidad, la belleza y el arrepentimiento. A través de estos conceptos, que serán utilizados para dar nombre a cada una de las escenas seleccionadas, se irá demostrando cómo Marie es una heredera de María Magdalena. El desgarramiento existencial, el hastío y el lastre que supone la desigualdad social, también se hacen patentes en el personaje de Marie, y para ello, para acentuarlo o para crearlo, se han incluido contaminaciones de la mítica Magdalena, elaborada también como un personaje lleno de desgarramiento existencial y de desarraigo social.

Lujuria, prostitución y adulterio

Marie, con su hijo en brazos, es presentada junto a su vecina mirando por la ventana un desfile militar, en donde se encuentra el que será su amante: el Tambor Mayor. Ante las miradas que se dirigen al militar y Marie, la vecina acusa a ésta de lasciva [Fig. 1]. Sentadas a la mesa, Marie siente pena por su hijo al que le dice que no es más “que un pobre hijo de ramera”, reconociéndose a sí misma como prostituta. De este modo, aparecen dos de los conceptos que han caracterizado a María Magdalena a lo largo de los siglos: la lujuria y la prostitución. Estas dos ideas vinculadas a la figura de la Magdalena no se desprenden de la lectura del evangelio, sino de la Magdalena mítica

⁴ Véase BÜCHNER, Georg, 1993, la edición de la obra teatral en la que están perfectamente indicadas todas las citas bíblicas así como las referencias a otras obras literarias.

que se ha ido configurando a lo largo de los siglos por la mentalidad masculino-eclesiástica. Es principalmente a partir del siglo XIII cuando los comentaristas medievales aceptan como figura oficial de María Magdalena el híbrido creado por Gregorio Magno: la *única Magdalena*, en la que se fusionan otros personajes bíblicos iniciando así la génesis de la creación de la mítica Magdalena:

*Hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem, Joannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia ejecta fuisse testatur.*⁵ (Gregorius. *Homilia XXXIII, I. LECTIO S. EVANG. SEC. LUC. VII, 36-50; PL LXXVI, 1592*)

Además de darse por oficial la *única Magdalena*, se configura en ese momento la idea de que ésta había sido una pecadora:

*Et quid per septem daemonia, nisi universa vitia designantur? Quia enim septem diebus omne tempus comprehenditur, recte septenario numero universitas figuratur. Septem ergo daemonia Maria habuit, quae universis vitiis plena fuit.*⁶ (Gregorius. *Homilia XXXIII, I. LECTIO S. EVANG. SEC. LUC. VII, 36-50; PL LXXVI, 1593*)

El encuadre de la escena en una ventana no es anecdótico, ya que de las diversas significaciones que tiene la imagen de la mujer en la ventana, se encuentra aquella en la que dicha composición se configura a modo de lo que Jordi Balló denominó "la llamada del desconocido",⁷ invitando a entrar en la intimidad femenina el elemento ignoto y, por tanto, sumamente atractivo. Avanzada la trama de la película, Marie y el Tambor Mayor se encuentran en la casa de la mujer, presentados a través de un plano americano con cámara fija. El Tambor Mayor vuelve a desfilar pero en esta ocasión sólo para Marie, como si de un cortejo íntimo se tratara. Es en este momento cuando se consuma el adulterio. El adulterio es una de las notas caracterizadoras de Marie, al igual que también lo ha sido de la mítica Magdalena, ya que en su configuración fue confundida con la mujer adúltera que Jesús salva de morir lapidada (Jn 8, 1-11). En el diálogo que mantienen la mujer y el amante, éste le dice que ella tiene al demonio en los ojos, del mismo modo que en los Evangelios se indica que María Magdalena había sido curada de siete demonios:

Recorrió a continuación ciudades y pueblos, procla-



Figura 2.

mando y anunciando la Buena Nueva del Reino de Dios; le acompañaban los Doce, y algunas mujeres que habían sido curadas de espíritus malignos y enfermedades: María, llamada la Magdalena, de la que habían salido siete demonios (...) (Lc 8, 1-2)

A diferencia de la curación de la Magdalena, Marie está conforme con ser la morada del Maligno. Estos tres elementos –lujuria, prostitución y adulterio– han sido utilizados a lo largo de la historia para crear la vertiente más negativa de la mítica Magdalena. La mujer adúltera, como es en este caso Marie, es siempre duramente castigada en las producciones culturales –piénsese especialmente en las novelas decimonónicas– teniendo casi siempre un trágico final, del mismo modo que lo tendrá Marie tanto en la película como en la obra teatral.

Vanidad

Unas escenas después, Marie aparece sentada frente al espejo admirando los pendientes que lleva puestos, regalo de su amante [Fig. 2]. En primer plano aparece la mesa con el espejo, quedando en segundo plano la cocina y la cama en la que descansa el niño. Con la puesta en escena se sugiere que en ese momento los lujos y los placeres terrenales, representados por medio del espejo, quedan por delante de la vida doméstica y familiar, representados por la cocina y el niño. Marie se levanta a acunar al niño, pero vuelve de nuevo frente al espejo para regocijarse en la visión de las joyas, pasando de un plano general a un primer plano del

⁵ "A esta mujer, Lucas la llama una pecadora, Juan la nombra como María, y nosotros creemos que se trata de esa María de la que Marcos asegura que habían sido expulsados siete demonios". GREGORIO MAGNO, *Homilias sobre los evangelios 33,1*, en AUBERGER, Jean-Baptiste *et al.*, 2008, p. 24.

⁶ "¿Qué designan los siete demonios sino el conjunto de los vicios? De igual manera que todo el tiempo está encerrado en siete días, la cifra siete representa la universalidad. Así pues, María había tenido siete demonios porque estaba llena de todos los vicios". GREGORIO MAGNO, *Homilias sobre los evangelios 33,1*, en AUBERGER, Jean-Baptiste *et al.*, 2008, p. 24.

⁷ BALLÓ, Jordi, 2000, p. 34.



Figura 3.

reflejo de la mujer en el espejo. A lo largo de ese primer plano del rostro de la mujer, la vanidad ocupa toda la mente de Marie, ya que de la escena han desaparecido las realidades de su vida: el cuidado de la casa y de la familia. Ante la llegada de Woyzeck, la mujer se cubre las orejas intentando ocultar las alhajas sin éxito. Marie miente a Woyzeck diciéndole que las ha encontrado y el hombre, queriendo evitar la discusión, entrega a Marie todo el dinero que ha cobrado y se marcha. Marie, ante su mentira y la bondad de Woyzeck, comienza a llorar. Con Marie frente al espejo admirando las joyas, de nuevo se pone de relieve la contaminación de la protagonista por la mítica Magdalena. La mujer frente al espejo es un símbolo de vanidad, del deseo de los placeres terrenales, los adornos y las riquezas. En el film se reproduce, con algunas modificaciones, el monólogo de la mujer que Büchner trazó en su drama social:

¡Seguro que es oro! La gente como nosotros sólo tiene un rinconcito en el mundo y un trocito de espejo, y sin embargo mi boca es tan roja como la de las grandes señoras con sus espejos de cuerpo entero y sus guapos caballeros que les besan la mano. Yo sólo soy una pobre mujer.⁸

En la tradición cultural, la vanidad de María Magdalena ha sido representada por la imagen de ésta mirándose al espejo, a la vez que admira las joyas que realzan su belleza. En la obra de Caravaggio *Marta y María Magdalena* (1598) [Fig. 3], María Magdalena recibe el consejo de su hermana Marta de abandonar la vida de vanidad, lujos y placeres terrenales, todo ello con la presencia del

espejo como tercer protagonista en la composición.⁹ A diferencia de la Magdalena de Caravaggio, la Marie de Herzog no tiene una hermana que le recrimine y le conduzca a la conversión. El espejo cumple en el caso del film varias de las funciones atribuidas a este objeto: es un elemento que induce a la introspección –como se hace patente en el monólogo arriba citado–, además de vincular a la mujer con la vanidad y el pecado; también es el reflejo de la Cenicienta satisfecha al verse adornada por alhajas a las que tan poco acostumbrada está y, por último, actúa como medio revelador de esa coquetería de la adúltera que se complace en su reflejo.¹⁰ Tras mentir a Woyzeck respecto a los pendientes, Marie rompe a llorar revelando de este modo una primera fase de arrepentimiento que ella misma se niega, al igual que sucede en la obra teatral:

Soy una mala persona. Podría matarme yo misma con un cuchillo. ¡Bah!, ¿qué más da? ¡Que se vaya todo al diablo, hombre y mujer!¹¹

Junto a la vanidad, las lágrimas y el arrepentimiento han sido otras notas caracterizadoras de la representación de la Magdalena en las manifestaciones culturales. La mujer de Magdala ha sido representada en diversos momentos de la Historia del Arte como la penitente arrepentida que derrama sus lágrimas por todos los pecados perpetrados en su pasado, de ahí la conocida expresión *llorar como una Magdalena*. Por lo tanto, la vanidad, las lágrimas y un primer indicio de arrepentimiento han salido a escena, tres elementos asociados tradicionalmente a María Magdalena.

Belleza

La belleza de Marie es remarcada en varias ocasiones a lo largo del film, tanto por los piropos del Tambor Mayor como por los del propio Woyzeck. Es de relevancia la frase que Woyzeck dice en medio de un arrebato de celos: “eres hermosa como el pecado. ¿Cómo puede el pecado mortal ser tan hermoso?”. Este tipo de escenas, de intensa violencia psicológica, son acentuadas por el uso que Herzog hace de la cámara. Al estar presentadas en su mayoría mediante cámara fija, el director del film obliga al espectador a centrar su mirada en las situaciones que están viviendo los personajes,

⁸ BÜCHNER, Georg, 1993, escena IV.

⁹ En la obra de Caravaggio se pueden realizar diversos niveles de lectura en función de la simbología de los elementos representados. Aquí simplemente se quiere indicar la relación de la Magdalena con la vanidad por medio del espejo y las joyas.

¹⁰ BALLÓ, Jordi, 2000, p. 60-81.

¹¹ BÜCHNER, Georg, 1993, escena IV.

sin distraerlo con movimientos de cámara, para que así el espectador no pueda alejarse de las angustias de los protagonistas. Con la cámara fija, se obliga a mirar de frente el sufrimiento de los personajes. Marie, al igual que la Magdalena, está íntimamente vinculada con la belleza, que desde los primeros siglos del cristianismo ha sido entendida como un elemento a través del que las mujeres tentaban a los hombres y de ese modo sembraban el pecado en el mundo. Desde los siglos medievales, era frecuente asociar la belleza femenina con el pecado y el mal, tal y como indican las palabras de J. Bromiardus: "*Mulier pulchra templum est aedificatum super cloacam*".¹² Son los labios de Marie el elemento físico que más admira Woyzeck, esa misma parte del cuerpo por la que Marie y su antepasada María Magdalena habían pecado.

Arrepentimiento sin salvación

En el interior del hogar, Marie aparece de perfil en medio de la penumbra, absorta en la lectura de la Biblia [Fig. 4]. Al fondo de la estancia, se encuentra la ventana, lugar en donde comenzó su pecado. Se trata de una escena de fuerte contraste lumínico, en donde sólo está iluminado el rostro de la mujer, acentuando así el carácter introspectivo del momento. La elaboración de la escena recuerda a las distintas obras que Georges de La Tour realizó de la Magdalena: absorta en sus pensamientos, la mujer se sitúa en una estancia tan sólo alumbrada por una vela, teniendo frente a ella el espejo y los libros. Es en este momento de la película donde la vinculación de Marie con María Magdalena se hace más evidente, ya que la protagonista de la obra teatral y de la película se reconoce en María Magdalena a través de la lectura del Evangelio. En el texto de Büchner, se hace una fusión de distintos pasajes de la Biblia que se cruzan con las reflexiones de Marie:

MARIE. (*Hojeando la Biblia.*) "Y no se halló engaño en su boca". ¡Señor!, ¡Señor! No me mires. (*Sigue hojeando.*) "...pero los fariseos le llevaron una mujer sorprendida en adulterio y la colocaron en medio". Pero Jesús dijo: "tampoco yo te condeno. Vete y no peques más". (*Juntando las manos.*) ¡Señor!, ¡Señor! No puedo. Señor, permíteme tan sólo rezar. (...)

MARIE. No ha venido hoy Franz, ni ayer tampoco. (*Cierra la ventana.*) "... Y poniéndose a sus pies comenzó a llorar y le mojaba los pies con sus lágrimas y con los cabellos de su cabeza se los secaba; y besaba sus pies y los ungía con perfumes". (*Golpeándose*



Figura 4.

el pecho.) ¡Todo está muerto! Señor, Redentor mío, quisiera ungierte los pies.¹³

En el primer párrafo, la lectura bíblica que realiza Marie se refiere al pasaje del Evangelio de Juan en el que Jesús salva a la adúltera de morir lapidada (Jn 8, 3-11). En el siguiente párrafo, la referencia bíblica se encuentra en Lucas 7, 37-38. Desde la Edad Media, tanto la mujer adúltera como la pecadora de Lucas fueron confundidas con María Magdalena, lo que derivó en que estas dos mujeres terminaran formando parte de la Magdalena mítica. De este modo, las dos mujeres, Marie y María Magdalena, ya no sólo comparten la ejemplificación de una serie de conceptos, sino que el personaje cinematográfico y literario se ve reconocido en la mujer bíblica, ante lo que realmente se arrepiente y pide a Dios que no la mire por vergüenza. La tradicional función atribuida al espejo de producir la conciencia del sujeto y la turbación interior, es aquí suplantada por la Biblia que actúa a modo de espejo moral. María Magdalena también fue confundida con María de Betania, hermana de Marta y Lázaro. Por la confusión con ésta, se convirtió en representación de la vida contemplativa, interpretación que se basa principalmente en el siguiente pasaje:

Yendo ellos de camino, entró en un pueblo; y una mujer, llamada Marta, le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Al fin, se paró y dijo: -Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude. Le respondió el señor: -Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o

¹² "Una mujer bella es como un templo edificado sobre una cloaca". BROMIARDUS, Johann, 1586, vol. II, cap. XIII, p. 177.

¹³ BÜCHNER, Georg, 1993, escena XVI.



Figura 5.

mejor, de una sola. María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada. (Lc 10, 38-42)

En la tradición cultural, la representación de la Magdalena como ejemplificación de la vida contemplativa se realizaba en muchos casos con la imagen de la mujer absorta en la lectura de la Biblia, tal y como se aprecia en la obra de Rogier van der Weyden *La Magdalena leyendo* [Fig. 5], fragmento de una pintura de mayor tamaño. Marie es representada del mismo modo en la película de Herzog y es en ese momento cuando el arrepentimiento de la mujer toma verdadera fuerza. Sin embargo, el arrepentimiento llega tarde y no le salvará de su destino fatal ya que más adelante Woyzeck –que en uno de sus ataques paranoicos ha escuchado cómo la tierra y el viento le ordenaban matar a la mujer– lleva a Marie junto al río y le propina numerosas puñaladas. En esta escena, el uso de la cámara ralentizada enfatiza la violencia de las puñaladas al prolongar la visión de los gestos de dolor de ambos personajes. Una vez ha terminado el ataque, se pone fin a la música y tan sólo permanece el canto de los pájaros, mostrándose un primer plano de los últimos momentos de agonía de la protagonista. Su cadáver, apuñalado multitud de veces, terminará tirado a la orilla del río. Con este desenlace, Marie obtiene un final distinto al de su antepasada.

A lo largo de estas escenas, se ha podido constatar cómo el “poder magnético” de las imágenes es aplicable a determinados personajes que se han convertido en mitos. Tanto en la obra de Büchner como en la de Herzog, Marie representa

algunos de los conceptos que tradicionalmente han sido adheridos a la Magdalena. De este modo, se evidencia la herencia de la mujer bíblica, tanto por la ejemplificación de dichos conceptos como por el autorreconocimiento de Marie mediante la lectura del Evangelio. Esta traslación de las características de la figura bíblica, demuestra cómo distintos elementos configurados por la mística mentalidad cristiana a lo largo de los siglos, perviven en la creatividad de los artistas pese al proceso de secularización que se viene dando de forma notable desde finales del siglo XIX. De este modo, se retoma la idea que se presentaba al inicio del presente trabajo según la cual *las imágenes pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido*. María Magdalena ha permanecido viva en la tradición cultural, ejerciendo ese *poder magnético* del que hablaba Fritz Saxl. Dicho poder se inserta en la *teoría de la memoria social* iniciada por Aby Warburg, convirtiéndose María Magdalena en uno de esos símbolos que “permanecen en la memoria colectiva de la civilización ya que las cadenas de la tradición simbólica los mantienen vivos”.¹⁴

Werner Herzog recupera la obra del dramaturgo decimonónico alemán, poniendo en evidencia cómo las temáticas que trataba Büchner (marginalidad, desigualdad social, celos, paranoia, desgarramiento existencial, hastío vital...) seguían presentes en las últimas décadas del siglo XX, y que aún hoy continúan siendo exploradas por artistas de diferentes campos. Así, dichas condiciones de la naturaleza humana forman parte de nuestro presente, al igual que lo eran del presente de Büchner y Herzog. María Magdalena también pervive, y es utilizada para generar nuevas figuras que suelen recibir la parte más negativa de su faceta mítica, siendo casi siempre olvidada su vertiente evangélica.

Bibliografía

- AUBERGER, Jean-Baptiste et al. *Figuras de María Magdalena*. Estella: Verbo Divino, 2008.
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BROMIARDUS, Johann. *Summa Praedicatorum*, 2 vols. Venecia: Ds. Nicolini, 1586.
- BÜCHNER, Georg. *La muerte de Danton Woyzeck*. Madrid: Cátedra, 1993 (J. Orduña; J.L. Cerezo eds.).
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología. Volumen I. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.
- SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989.

¹⁴ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 173.