

ONTE FALACHES EN SOÑOS

***Soño dunha noite de verán*, de William Shakespeare e Félix Mendelssohn**

Toda a fantasía da que é capaz a criatura humana cristalizou nun título: non hai nada que nos alivie máis da realidade que o **soño**, tanto o nocturno como as divagacións baixo o sol; non hai momento do día con máis sospeitosa disposición ao delirio que a **noite**; e, para os que habitamos as zonas con marcada estacionalidade, por encima ou debaixo dos trópicos, non existe estación do ano con noites máis tridimensionais, máis telescópicas que o **verán**.

Veñan preparados.

I.- SHAKESPEARE TRANS

Para ver o que se vai a ver e oír o que se vai a oír, un ten que estar disposto á **transformación**: a transformación de xénero e de especie. Disposto á transfiguración. E con ela, a un lixeiro e embriagador mareo. Unha das sensacións ao asistir a unha boa representación desta obra -sen dúbida, das preferidas do repertorio shakespereano- é a de que algo nos narcotiza. Esa é se cadra a súa pretensión: funcionar coma o **dispositivo dun delirio**, unha arañeira delicada e escintilante na que caemos como moscas.

O texto base é unha das comedias maiores dese xenio do escapismo biográfico coñecido como Shakespeare, a criatura humana á que entronizamos como máxima creadora da nosa especie e planeta durante os últimos 400 anos. Segundo un dos seus sumos sacerdotes críticos e adoradores, Harold Bloom, o **Soño dunha noite de verán** [*A Midsummer Night's Dream*, 1595-1596] conforma, xunto coa *Tempestade* e *Macbeth*, un conxunto de dramas visionarios en Shakespeare. Un drama visionario é algo dificilmente catalogable nunha biblioteca e no noso cerebro, afeito a que o teatro sexa traxedia ou comedia ou, como moito, traxicomedia. E punto. No entanto, a idea de algo *visionario* achéganos un pouco a esa atmosfera vibrante, fosforescente, superficial e profunda a un tempo, ás rexións do subconsciente e a memoria que se activan nesas contadas noites nas que os nosos soños lévannos a espertar aínda algo alucinados. E examinamos o vaso de leite da cea, como querendo comprobar que ninguén nos botou nada nel.

Por simplificarmos a Bloom, o *Soño* funciona como unha comedia maxistral de insinuantes confusións. Confusións, si. De modo que as almas moi sensibles a tramas que van e veñen e se ennobelan e logo calcetan unha subtrama e ao final acaban nun *patchwork*... esas almas moi sensibles deben traerse no peto unha linterna para leren estas notas e pode que un Termalgin. Aínda que a música de Mendelssohn parece levarnos no bico dos pés ou case polo aire polos bosques triscantes de fadas, o certo é que na peza teatral **entrecrúzanse cinco planos** correspondentes a outras tantas tradicións.

Para empezar, a trama-marco transcorre co gallo das vodas dos **duques de Atenas** [tanto Teseo, duque de Atenas, como Hipólita ou Exeo son personaxes que remiten ao mito] aínda que para esta representación **Morboria Teatro** trasladouno escénicamente a un *tempo de Maricastaña* de celme máis atemporal; tamén alí, nesa estraña Atenas, efervescen en desexos encontrados e máis ben desencontrados **dúas parellas de amantes** [Lisandro, Demetrio, Helena e Hermia] que ben poderían pertencer a calquera época e lugar, incluídas romarías tradicionais e botellóns; polo medio anda un grupo de artesáns afeccionados ao teatro -que evoca as **compañías amateur de moitos pobos europeos**, Galicia sen ir máis lonxe- conformado por carpinteiros, ebanistas, xastres, remendafoles e un dos personaxes máis recordados de Shakespeare: o tecelán *Nick Bottom*, traducido aquí como *Colás Canillas* [noutras traducións a castelán é *Lanzadera*, *Ovillo* ou ata *Andrajo*]. Este grupiño de artesáns vai representar para as vodas do duque *A moi triste e crudelísima historia do mozo Píramo e a súa amante Tisbe*, extraída das *Metamorfoses* de Ovidio. Pura **Roma**. E aló van catro planos cruzados.

E para rematar atópase o pouso máis gorentoso desta obra e no que mellor se inspirou Mendelssohn cando compuxo a súa *Obertura* aos 17 anos: o plano atmosférico e *atmosfeérico* do **mundo máxico da fraga**, os mal levados aínda que fascinantes reis das fadas e o seu séquito de pequenos trasnos, ninfas e elfos que corriscan e coruscan ao máis puro estilo *Fantasia* de Disney.

Shakespeare contaba para o seu bosque non só coa experiencia da súa propia nenez campestre -reflectida na infinidade de nomes de froitos, flores, fungos e as súas propiedades- senón tamén coa estirpe céltica das lendas sobre o mundo das fadas. Puck non é invención de Shakespeare, como non o son a raíña Titania [no folclore inglés á raíña das fadas coñécena como Mab], nin tampouco Oberón [nome que pode emparentarse co do anano *Elberich* da saga dos nibelungos, a través de sucesivas metamorfoses ata o francés *Auveron*]. Como grande parte dos escritores, Shakespeare é un **excelente chef de refritos, un macgyver das tramas cruzadas. Toma núcleos repetidos e coñecidos e fusiónaos en átomos novos**. Non existe a noción de plaxio artístico na súa época e, xa que logo, tampouco a de creatividade. Ao contrario: as numerosas fontes dos seus textos, lonxe de descualificalo, hónrano. Arestora dise que Shakespeare talvez non leu moitos libros, pero a súa memoria e o seu poder de evocación do xa coñecido, mesmo un pouco deformado, eran extraordinarios. Como tecedor, Shakespeare aseméllasenos un chisco ao seu Colás Canillas.

O bosque desa Atenas ducal é unha creación marabillosa. Case coma se con ela, o dramaturgo representase a noite do noso cranio e o seu **hemisferio dereito**, do que hoxe día se sabe que é sede da intuición, da música e o inconsciente. O bosque das fadas concerne a esa parte non analítica do noso cerebro, á prosodia da linguaxe e non á linguaxe articulada; é posible que por esta razón a linguaxe do *Soño dunha noite de verán* sexa cualificado por certos estudiosos como *hipnótico*. Fervendo en aliteracións e onomatopeas no seu inglés orixinal. Unha linguaxe musical, en permanente estado de graza. escoitarán falar a Titania dun *cambio climático* provocado polas súas disputas caseiras con Oberón, así como dos ríos, as flores e o gando case como unha

sabia menciñeira nunha especie de transe. E non só iso: Titania pondera o pracer da muller en compañía doutras mulleres ou das súas fadas rebuldeiras e Oberón, coa súa autoridade patriarcal e as súas argalladas para restituíla, é visto como unha molestia. A raíz da súa pelexa é a custodia dun bebé. Hai algo en Titania que lembra a Celestina e, aínda máis atrás, a Circe, a feiticeira da Odisea. Algo que os emparenta, a ela e a Oberón, pero sobre todo a ela, cun poder visionario. Animal.

As máscaras artesanais da adaptación de *Morbora Teatro* encarnan esa animalidade a gallarón, a forza irresistible do onírico que palpita coma un fauno durmido. O descoñecido. O órfico. O confuso. O nocturno. O que, seguramente, os chineses chamarían *Yin*.

A **comedia de enredos** é un cliché nos nosos días, sendo como o era xa case para gregos e latinos. Billy Wilder ou Woody Allen foron dous dos seus mellores expoñentes cinematográficos na nosa época [*Con saias e a rachar* e a *Comedia sexual dunha noite de verán*, por exemplo]. Os culebróns latinoamericanos, ao seu xeito lacrimóxico, tamén. Enredo de personaxes namorados de quen non deben, perseguidos por quen non queren, encaprichados de asnos -quen non o estivo algunha vez-, indiferentes a raíñas de fadas -quen non o foi algunha vez-, e desconcertados pola noite e os coñecidos filtros máxicos das cociñas medievais -drogas máis ou menos brandas procedentes de herbas que lle maniatan a razón á nosa paixón-. Nada que calquera mozo non viva no seu momento como unha traxicomedia persoal.

A iso súmase o detalle de que os fíos argumentais foron tecidos por tres arañas distintas: a do **mito clásico**, a da **lenda céltica** e a da **comedia grotesca**. Seguimos engadindo legume á potaxe: o xogo de bonecas rusas, tan querido na época, de incluír unha escena de **teatro dentro do teatro**, do mesmo xeito que en *Hamlet* e que aquí se resolve coa representación do *Píramo e Tisbe* latino: un sutil recordo do seu *Romeo e Xulieta*, que se supón escrita un pouco antes [1595].

E máis proteína: a cuestión de que na época isabelina as mulleres non podían exercer o oficio de actrices, polo que todos os personaxes femininos estarían encarnados orixinalmente por homes, os chamados **boy actors**: Titania, Hermia, Helena ou Hipólita. Todas con voz de falsete. Con toda probabilidade, nenos ou adolescentes interpretarían ás fadas de Titania [Avelaíña, Arañeira, Gran de Mostarda e Flor de Chícharo] e quizais ao trasgo Puck. Como no teatro clásico xaponés, había homes expertos en facer de mulleres. E con esa premisa, os argumentos trenzados e destrenzados nos que as protagonistas femininas se difrazaban de homes [un home disfrazado de muller disfrazada de home, viva o retruécano] e viceversa facían as delicias dos auditorios e os lectores: véxanse *Noite de Reis* e *Como gustedes*, do propio Shakespeare, as comedias de Lope de Vega ou algunhas das *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Así que o transxénero almodovariano estaba á orde do día nas táboas da Raíña Elizabeth I, a Raíña Virxe.

Falando da Raíña Virxe: nun das pasaxes da obra hai unha suposta alusión a

ela. Oberón indícalle a Puck como nace o filtro de amor que lle enviou a procurar e conta que unha das frechas de Cupido destinada a unha *fermosa vestal que entronizou Occidente* non chegará a ensartar o seu corazón, senón que pasará de longo para ir cravarse na flor á que chaman *love-in-idleness*, traducida aquí como *pensamento*. Os efectos máxico-eróticos desta flor débense a ese fallo na puntería do deus neno. A *fermosa vestal* co corazón intacto podería tratarse, a xuízo da crítica, da soberana. Especúlase coa posibilidade de que a Raíña acudise de incógnito ao teatro do Globe a ver á compañía de Shakespeare, os Lord Chamberlain's Men. Inclínome a crer que, pola súa seguridade, máis ben esixiría funcións persoais. En calquera caso, esta agrupación fundouse baixo o seu reinado e protección. Ela apoiaba o teatro. Había que telo en conta á hora de fiar metáforas. Sería algo así como unha propaganda subliminar, un *product placement* dos nosos días. Só que o produto, nesta ocasión, é a presunta virxindade da Raíña.

II.- EXERCICIO: DESCOMPÓR A WILLIAM E A FELIX EN PEZAS MÁIS PEQUENAS

Un enxeñoso pailán que, cando non lembra unha palabra, a inventa.

Un estirado privilexiado con tanto talento como viaxes e favores puido pagarlle a súa posición

De térense coñecido, talvez algo así se lles pasaría pola cabeza a cada un deles sobre o outro - non é difícil adiviñar quén diría qué sobre cal-. Non o expresarían en voz alta, de ambos se cre que foron cidadáns cortesés e equilibrados. Pero non se coñeceron. E esas presuntas impresións sobre a natureza destas dúas personalidades non son senón unha especulación tecida a principios do século XXI. Non se coñeceron. Nin de lonxe. William Shakespeare morreu en simetría co día do seu suposto nacemento [23 de abril, aínda que sabemos o baile de datas dos calendarios xuliano e máis gregoriano] no ano 1616, nunha agora famosa aldeíña da campiña inglesa. E logo de 193 anos naceu Félix Mendelssohn na vila alemá de Hamburgo, tan protexido polas relacións sociais como orfo delas nacera o dramaturgo inglés.

Shakespeare non foi un romántico. Malia as múltiples personalidades que quixeron adxudicarlle [hai unha corrente, xa un pouco resesa, que aínda sostén que Shakespeare non podía ser Shakespeare, é dicir un campesiño instruído, senón que tiña que ser, por exemplo, sir Francis Bacon], parece non caber dúbida de que este nebuloso individuo do noso planeta e especie era ante todo un **pragmático**, un artesán, e quizais por iso a encarnación da intelixencia humana en cru, sen asfaltar. Shakespeare traballaba para comer, era un *autor* - tamén *actor* - e a súa obra é a exaltación da personalidade humana en case todas as súas facetas coñecidas: a intrigante, a melancólica, a miñaxoia, a pillabana, a cobizosa, a lúcida, a visionaria, a cruel... Todos os caracteres que deseñou para as súas obras son moito máis coñecidos có seu propio carácter. *Conxecturamos* que era pragmático e tiña bo humor. Con todo, está máis vivo

Colás Canillas que el. Ata a pantasma do pai de Hamlet consérvase bastante mellor que o propio Shakespeare, de quen todo se limita a suposicións.

Mendelssohn vive a súa curta pero aparentemente feliz [*felix*] existencia entretecido nas pólas da árbore xa firme do Romanticismo. Goethe é un dos seus contemporáneos e no plano musical comparte período con Wagner, Verdi ou Chopin. Mendelssohn naceu nunha época post-ilustrada e, xa que logo, mellor *iluminada*: a súa figura non é unha *va sombra*, quedáronnos ata os debuxos que levou a cabo na súa viaxe por Italia. O seu estatus social permitiu que todo canto produciu en vida chegue a nós con maiores certezas. A súa figura xa sobranceaba en vida como a dun home talentoso, bo organizador, pintor, director, pianista: un multitarefas coa cabeza ben amoblada e un legado musical influente.

Vivimos na época do culto ás intimidades persoais e probablemente acudistes a estas páxinas buscando algo de salsa vital, o morbo, o *mojo*: se Shakespeare era ou non un usureiro, se o *Soño dunha noite de verán* é unha alegoría, un epitalamio para unhas vodas auténticas [as dun tal conde Derby cunha tal Elizabeth Vere, aínda que, como con case todo o shakespeareano, este dato non é fiable de todo], ou unha bacanal orxiástica disimulada, se Shakespeare posuía ou non algún libro [polo visto agora hai quen asegura que non, xa vedes a ironía], se plaxiou *The Faerie Queene* de Spenser ou o *Knight's Tale* de Chaucer, quen raios recibiu a súa primeira mellor cama [posto que a súa *segunda mellor cama* foi a parar expresamente á súa viúva, segundo o seu testamento, sempre que non se nos dea por pensar que aludir a unha *primeira mellor cama* é un chiste macabro sobre o seu cadaleito]...

Ou quizais vos interesaría rexoubar comigo se, doutra banda, dous séculos despois o correcto Félix inspirouse nas súas viaxes por Inglaterra e Italia para compor algún dos movementos restantes deste *Soño*, se o orneo do burro que se oe como *leitmotiv* ao longo da obra ocorréselle a el ou á súa eclipsada irmá Fanny, se era feliz no seu exemplar matrimonio altoburgués, se tocaba o piano para os seus distinguidos invitados, que tal levaba con...

Non vos ofrezco ningunha desas zumentas lilainas, pero se me ocorre o seguinte: creo que, se convertésemos a estas dúas criaturas reais, Félix e William, en seres fantásticos emerxidos dese nobelo onírico do bosque de Atenas, o primeiro ensamblaría ben coa figura do ben relacionado e poderoso Oberón, en tanto que o segundo podería suturarse a ese tecelán con cabeza de burro que nos fai ornear de risa ou desconcerto:

[...] tiven un soño... A sabedoría humana non abonda para explicalo. Non sería o home senón un asno se se puxese a expór un soño así. Coído que era... ningún no mundo podería dicirme que. Coído que era... e coído que tiña... pero sería un paifoco o tipo que se prestase a explicarme o que creo que eu tiña. O ollo do home non oíu, o oído do home non viu, a man do home non pode degustar, nin a súa lingua concibir, nin o seu corazón informar de que trataba o meu soño. Pedireille a Pedro Marmelo que escriba unha balada deste soño meu: chamarase o Soño de Canillas o Tecelán, porque deben saber que

forma un tecido sen fin... [tradución da autora]

III.- PERSPECTIVA INTRO

En novembro do 2004 a Orquestra Sinfónica de Galicia monta *O soño dunha noite de verán* de Félix Mendelssohn-Bartholdy, *Ein Sommernachtstraum*. Por aquel entón, como membro do coro de mulleres, interpretei o Coro de Elfos. Unha música demasiado breve, pensei entón, para unha obra tan nutritiva, tan *ratatouille*. Do mesmo compositor, apenas uns anos antes montáramos *A primeira noite do Walpurgis* [*Die Erste Walpurgisnacht*] e os coros sempre recordan as obras nas que cantan moito, din moitas frases e os aplausos compénsanlles o terse esborrecado un par de horas. O *Walpurgis*, co seu ton rabioso de aquelarre, pertencía a esa categoría de obras pero *O Soño* non. Neste cantaban apenas unhas fadas -polo visto nós-, Titania, Oberón e Puck [chamado *Droll* na partitura orixinal]. Non aparecen cantando nin un só dos artesáns, nin os duques de Atenas, nin tampouco as mozas parellas ensarilladas de amor.

Non é que todo iso non interese a Mendelssohn: el é sumamente respectuoso coa obra orixinal e tómore a licenza de imaxinalo concibindo a súa partitura como unha banda sonora que **non debe devorar o seu texto**, senón tan só acentualo. O seu *Sommernachtstraum* pincela unha sensación brumosa, un coxegueo de pés de elfos, fórmulas máxicas para irse a durmir [*Nachtigall mit Melodei sing'in user Eyappopey*, que sería algo así como *Reiseñor de melodiosa voz, canta connosco eaeaea, eaeaeé*], danzas diminutas, a resonancia dun orneo de violíns e violas; un nocturno instrumental dedicado ás dúas parellas de amantes intercambiáveis; e guindaríanme dunha trabe se esquecese citar a *Marcha Nupcial* para as vodas múltiples, a máis gastada das pezas e, por iso, case carente de misterio aos nosos oídos.

Mendelssohn dá a beber música só naquelas partes nas que o propio argumento de Shakespeare ten sede de música. Por iso *Ein Sommersnachtstraum* e *A Midsummer Night's Dream* deben verse e escoitarse xuntas. Son complementarias. É a banda sonora que o Romanticismo deixounos como legado. En realidade, a obra de teatro resiste soa, pero non a música incidental. Sen o seu texto, queda coxa.

É posible que Mendelssohn namorase da narcótica natureza dese bosque aos dezasete anos coa súa irmá maior Fanny, educada tamén para a música -e con maior vehemencia para exercer de amante esposa -. Como posteriormente farían os impresionistas, el rescata *un clima, un ton, un sabor* da obra de Shakespeare e, tanto para a súa Obertura como 16 anos despois para o resto dos movementos, escribe unha partitura chea de sinestesias que, ao seu xuízo, encaixaría ben co gusto do inglés nos interludios musicais.

Oberon.

*Bei deas Feuers mattem Flimmern,
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in dean bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreihn!
Singt nach meiner Lieder Weise!
Singet! hüpfet! leise! leise!*

Oberón

*Que brille a casa con luz indecisa
canda o lume medio apagado.
Cada trasno e espírito encantado
baile tan lixeiro como ave sobre as
silvas.
E seguíndome logo
canten e dancen con ledicia.*

Titania

*Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst,
Singt und segnet diesen Ort.*

Titania

*Primeiro repete o voso canto de
memoria
acompañando cada palabra con
melodioso chíó.
Man en man, con graza feiticeira,
cantaremos e bendiremos este sitio.*

[trad. da autora baseada na de Luís Astrana Marín]

Non vexo brutalidade nesta música, nin mesmo lascivia. Só seica unha benintencionada picardía. As interpretacións bestiais da obra shakespereana son propias do século XX, que viron nela unha orxía descomunal de sexo, drogas, pederastia e, xa postos, zoofilia. Como moitos mitos revisitados do noso tempo, desde *Alicia no país das maravillas* a *Pigmalión*, *O Soño dunha noite de verán* foi transmutado en infinitude de ocasións: desde a devandita *Comedia sexual dunha noite de verán* de Woody Allen [na que só coinciden o título e unha serie de intercambios de parellas], ou as fieis versións cinematográficas de Max Reinhardt e W. Dieterle [1935] e Michael Hoffman [1998], ata xogos e recreacións en forma de pezas musicais [*O insonio dunha noite de verán*, de Milladoiro], ópera [*Le Songe d'une nuit d'été*, de Benjamin Britten], animación en 3D [*O soño dunha noite de San Xoán*, de Angel da Cruz e Manolo Gómez], versións en cómic [*Corto Maltés* e *The Sandman*] ou en pornografía, como non podía faltar. Iso sen contar coas múltiples adaptacións a escena que experimentou, ou talvez das que foi vítima, desde as de Peter Brook ou Alvin Epstein [denigradas por Bloom] ata recentes relecturas con claves diferentes [Helena Pimenta retomouna en España este mesmo ano].

Unha evidencia contundente da cristalización dos seus personaxes no imaxinario popular é que os dous primeiros satélites naturais do planeta Urano levan os nomes dos reis das fadas, Titania e Oberón, e outro algo máis pequeno o de Puck. Converterse en constelación ou planeta era algo en exclusiva reservado aos mitos grecolatinos. Só Shakespeare -e Alexander Pope- puideron dar o salto ao sistema solar.

A pesar da incrible plasticidade deste drama e as súas mutacións, para a súa música denominada incidental -música que acompaña unha escena-, o mozo Félix centrouse nos aspectos puramente máxicos da historia, o fío da araña céltica. Quizais por ser o que mellor se entrelazaba coas lendas xermánicas e escandinavas. Polo Mendelssohn adolescente xa pasou esa turmix do *Sturm und Drang* de Goethe e Schiller, Caspar David Friedrich acaba de pintar o seu *Camiñante sobre un mar de nubes* [1817] e avéciñase o tumulto Wagner, de quen é coetáneo -aínda que Félix falece moito antes-. Mendelssohn vive nun fervedoiro de folklore idealizado. A diferenza de Shakespeare, este tipo si é un romántico [non só polo período no que se integra], non compón para comer senón para que o seu espírito levite -ou as mulleres ruborizen ao seu paso, por que non- e tamén para dar saída a un talento natural coidadosamente cultivado. Non é un maldito, como se espera dun romántico, e quizais debido a iso a súa figura ben posicionada foi algo minusvalorada como xenio creativo. Non ser un atormentado sombrío parece non xogar a favor da atribución de xenialidade.

Non sabemos que lle pareceu a Shakespeare todo isto, esta música de melodías poéticas, sinestesias e *pizzicatti*, esta ensalada de cordas e harpas, todos eses metais nupciais, fanfarrias e demais. O humor sarcástico do seu texto orixinal difuminou un pouco e só permanece nese orneo en eco da Obertura e no *Ein Tanz von Rüpelin* [Unha danza de cómicos]. **Pero é que nin sequera sabemos o que lle parecería a Shakespeare todo o que se montou ao redor de Shakespeare.** Probablemente unha alucinación colectiva. Probablemente un truco desa *love-in-idleness* que Puck espreme nas pálpebras dos amantes, tan curmá da nosa *herba de namorar* que ha deslizarse no peto daquel a quen desexamos. O Shakespeare que lemos, representamos e limitamos a unha soa persoa ten pouco ou nada que ver con aquel señor inglés: non esquezamos que non se conserva nin unha soa das súas obras manuscritas, apenas unha mancha de firmas todas distintas e que as versións das súas obras víronse tan modificadas -de Alexander Pope sospéitase que *reescribiu* a Shakespeare cando o editou- que todo canto concerne á súa figura só se pode cualificar como *trans*. O que cremos que é Shakespeare e a obra de Shakespeare non o é en absoluto. A súa imaxe travestiuse ao longo dos séculos, conforme as modas, peiteados e épocas. Do mesmo xeito que no famoso discurso final de Puck [*Se nós, vas sombras, ofendémosvos...*], este dramaturgo móvese na historia da xenialidade individual como unha *va sombra* que satisfaceu, con mellor ou peor fortuna, a nosa fame caníbal de xenio.

Pero en calquera caso, para a nosa historia Félix e William camiñan xuntos unha noite de verán, contándose as súas andrómenas, os seus soños. Se nos atemos ás súas clases sociais, aspiracións e status, esas fantasías difiren un pouco pero, en esencia, ambos proxectan nos seus correspondentes *Soños dunha noite de verán* a representación dos poderes ocultos da natureza, daquilo contra o que vanamente loita a nosa razón: **a paixón, o instinto, o visionario, o subconsciente.** Algo tan excitante que levamos bastante máis de 400 anos escribindo sobre o mesmo.

Hipnotizados polo mesmo. Moitos días e noites, moitos invernos. E veráns.

Estíbaliz Espinosa

Estíbaliz Espinosa