

Crónica del coloquio sobre «Todo es enredos amor»

Alba Urban Baños

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FELIPE B. PEDRAZA es el encargado de abrir el coloquio en torno al montaje de la Joven Compañía de Teatro Clásico *Todo es enredos amor* de Diego de Figueroa y Córdoba, representado la noche anterior en la Antigua Universidad Renacentista de Almagro. Junto a él se encuentra el director del espectáculo, ÁLVARO LAVÍN y los actores MAMEN CAMACHO (doña Elena) y FRANCESCO CARRIL (don Félix). El director de las Jornadas comienza ensalzando las virtudes del espectáculo, con el que se recuperó un texto raro e interesante, una comedia de enredo de índole calderoniana que pertenece a la variante de la comedia de medianerías —pieza que debió competir con *La dama duende*, obra fundacional del mencionado subgénero—. Una obra que, además, no desentona con el tema de las XXXIV Jornadas, dedicadas a «La desvergüenza en la comedia española», ya que los personajes tienen una actitud desvergonzada, especialmente el galán protagonista, cínico y mentiroso. Asimismo, Pedraza apunta que esta es una comedia complicada en su puesta en escena por los largos apartes, por los incisos constantes, lo que, en su opinión, le confiere el valor añadido de representar una gran oportunidad para los actores de hacerse con una técnica interpretativa. De esta forma no solo ofrecen una obra que divierte a los espectadores, sino que, al mismo tiempo, también resulta un trabajo de maduración actoral, de saber estar en escena y de conjuntarse entre todos.

Tras estas palabras introductorias, FELIPE B. PEDRAZA anima a cada uno de los integrantes de la mesa a que se presenten. Comienza ÁLVARO LAVÍN, cofundador y

director de la compañía Teatro Meridional, al explicar que hacía nueve años que no venía al Festival de Almagro, pues durante ese tiempo no había montado un espectáculo de teatro clásico. Recuerda su última actuación en el festival: fue en el 2002, en el corral de comedias, con una versión de *Cyrano de Bergerac*. Anteriormente había presentado una versión de *Romeo y Julieta*, interpretada solo por hombres, titulada *Romeo (versión montesca de la Tragedia de Verona)*, y el monólogo *Calisto. Historia de un personaje*. Después de estos espectáculos, sus puestas en escena con Teatro Meridional fueron por otros derroteros, hasta que recibió la llamada de Eduardo Vasco para montar *Todo es enredos Amor*.

A continuación, les llega el turno a los actores. MAMEN CAMACHO comenta que esta es la segunda vez que visita Almagro con la Joven Compañía de Teatro Clásico —el año anterior estuvo protagonizando *La moza de cántaro*—, aunque, como público, lleva muchos años asistiendo al festival. FRANCESCO CARRIL explica que también estuvo durante la pasada edición del festival con *La moza de cántaro*. Esta fue su primera vez en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, y afirma que fue toda una suerte conocerlo trabajando.

TÓDO ES ENREDOS AMOR, UNA OBRA NUNCA ANTES REPRESENTADA

Seguidamente, PEDRAZA se interesa por cómo se seleccionó la obra y por cuáles fueron sus primeras impresiones ante el proyecto.

ÁLVARO LAVÍN responde que la idea proviene de Eduardo Vasco como director de la CNTC, quien recupera la obra al darse cuenta de que *Todo es enredos Amor* no se había representado anteriormente. Además, apunta Lavín, Vasco observó que este era un texto que respondía perfectamente al espíritu de trabajo que estaba desarrollando con la Joven Compañía, pues se trata de una comedia desvergonzada, fresca, ligera, y muy coral, donde cada uno de los actores podría tener su parte de responsabilidad. Es una comedia que les ha permitido poner en escena un espectáculo al tiempo de continuar dentro de un proyecto donde los actores siguen formándose.

El director prosigue explicando que Eduardo Vasco se puso en contacto con él y con Julio Salvatierra (encargado de la versión) al considerar que ambos tenían mucho que aportar a este proceso formativo, pues ellos siempre han creído en la importancia del trabajo del actor —durante los casi veinte años que llevan como compañía independiente no han dejado de formarse e investigar sobre ello—. Así es que aceptan el encargo y, tras leer la obra, se dan cuenta de que tienen la oportunidad única de hacer lo que quieran con el texto, ya que nunca antes se había representado. Con lo cual, no existía el miedo a la comparación con lo hecho anteriormente, más allá —aclara— de que son muy amigos de ver versiones diferentes de los mismos espectáculos para enriquecerse con ellos.

Por tanto, desde el principio tuvieron muy claro que les tocaba muy de cerca la libertad que les proporcionaba el texto y que este, además, tenía mucho sentido para el proyecto de la Joven Compañía. A partir de ahí, Julio Salvatierra se puso a trabajar en la versión. Al respecto, LAVÍN apunta que varios personajes son, precisamente, cosecha de Julio, ya que tuvo que introducirlos dentro de la trama porque se encontraron con más actores de los que en la obra figuraban. Y asegura que el ejercicio de tener que estar construyendo continuamente dentro del proceso formativo les era muy cercano y muy grato.

A continuación, FELIPE B. PEDRAZA toma brevemente la palabra para preguntar si la propuesta de Eduardo Vasco fue montar esta obra en concreto o si les consultó el título previamente.

ÁLVARO LAVÍN responde que Vasco tuvo la intención desde el principio de trabajar y llevar a escena con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico *Todo es enredos amor*. Es quien decide que esta es la obra que va a llevar y empieza a pensar cuál es el equipo creativo que quiere. Directamente, les dice que la obra le resulta muy «meridional», que había pensado en ellos tras leerla para que la llevaran a escena y, además, también le interesaba mucho que los actores tuvieran la oportunidad de trabajar con otro director.

Por otra parte, LAVÍN explica que, tras leerla, Julio Salvatierra y él se dieron cuenta de que era una obra muy cercana, con la que les apetecía mucho trabajar. Y afirma que el proceso de construcción del espectáculo ha sido muy enriquecedor, sobre todo para él como director, pues tuvo que enfrentarse a actores con los que no tenía la complicidad de los años, lo que le llevó a realizar el ejercicio de tener que poner nombre a cosas que le son naturales para intentar explicarlas. Afirmó sentirse muy agradecido a los actores por el trabajo que realizaron al entrar de lleno en los códigos, que, además, son compartidos: «lo que visteis ayer es el resultado del trabajo de 15 personas en escena y ensayos», comenta. Y es que, según ÁLVARO LAVÍN, «los espectáculos los hacen las personas que los hacen»; es decir, el espectáculo sería completamente diferente si don Félix de Vargas fuera otro de los actores y no Francesco, porque, seguramente, todo lo que surge a su alrededor sería distinto: la energía de cada uno de los actores que influye en los demás no sería la misma.

EL ACERCAMIENTO A LOS PERSONAJES

Acto seguido, PEDRAZA interviene para preguntar a los actores acerca de cuáles fueron sus primeras impresiones cuando se les propuso interpretar *Todo es enredos Amor*.

MAMEN CAMACHO es la primera en contestar. La actriz explica que, después de leer la obra, el proceso que siguen es documentarse para ver qué se ha hecho antes con ella, quién ha interpretado anteriormente el personaje que les ha tocado, etc. Pero, en este caso, como no tenían referencias anteriores, comenzaron a trabajar de otra forma: realizaron un acercamiento a los personajes mediante improvisaciones e intentaron traerlos al hoy en día; es decir, intentando concebir quién sería cada uno de ellos en una universidad española actual, cómo se comportarían, qué haría, para así entender el texto de una forma atemporal. Camacho asegura que resultó una experiencia muy interesante, pues se dieron cuenta, una vez más, de que los textos clásicos están vivos: cuentan la historia de gente que pudo vivir en aquella época y que perfectamente pueden vivir en esta.

Tras la intervención de Mamen Camacho, FRANCESCO CARRIL toma la palabra para explicar cómo su trabajo se centró en dar un toque humano al personaje de don Félix, un galán que, en una primera lectura, puede parecerse chulo, mujeriego... De ahí que no deseara quedarse en esta primera faceta del personaje e intentó darle un toque más humano, huir del cliché, para que el público empatizara con él. Carril también comenta cómo la compañía enfocó el trabajo bajo la dirección de Álvaro Lavín, una forma que al actor le resultó de los más interesante, pues tuvieron que dejar a un lado las típicas relaciones sociales que caracterizan a los personajes de la comedia (galán, criado, primera dama, segunda dama) para abordarlos sin que estas estuvieran tan marcadas, lo que les llevó a crear nuevas relaciones entre los personajes. Asimismo, el actor vuelve a incidir en la contemporaneidad del espectáculo, en cómo se ha trabajado el texto desde una lectura actual, pues, en su opinión, a pesar de estar escrito desde hace mucho tiempo, los conflictos que plantea siguen existiendo hoy en día.

LA ADAPTACIÓN

A raíz de estas últimas palabras de Carril, FELIPE B. PEDRAZA se interesa por la adaptación. En concreto, pregunta por la presencia constante de expresiones que no pertenecen al siglo XVII, así como por la aparición en el montaje de personajes añadidos que, bajo su punto de vista, encajaban a la perfección en el conjunto de la obra, aunque sí daba la impresión de la existencia de un trabajo de reformulación del conjunto del texto.

EL DIRECTOR del espectáculo comienza por aclarar que la idea de introducir nuevos personajes —los tres carpinteros— se origina tras conocer el número de actores que integran la Joven Compañía. Lavín confiesa que, como actor, se siente muy cercano a la preocupación de los actores ante la repartición de los papeles. Por ello, uno de los

asuntos a los que le dieron más importancia fue cómo podían tener un personaje que estuviera a la altura de las expectativas que cada uno de ellos tenía y, con este propósito, Julio Salvatierra introduce estos tres personajes.

Al respecto, LAVÍN elogia y reconoce la maravillosa labor y el talento del adaptador al intentar respetar el espíritu del autor en todas sus versiones. Un trabajo que realizó también para esta comedia, pero con el añadido de tener que crear tres personajes que tuvieran la suficiente envidia para ilusionarlos a todos, y, además, según sus exigencias, estos debían ser el contrapunto cómico de la obra.

Por otra parte, el director del montaje confesó al auditorio de las Jornadas que el momento más difícil de todo el proceso fue cuando, tras aceptar el encargo de Eduardo Vasco, tuvo que ponerse delante de los actores y, casi sin conocerlos, distribuir los papeles. LAVÍN asegura que comprende lo complicado que les resulta a los actores el aceptar que alguien venga de fuera y decida quién va a interpretar los papeles más importantes y quién los menos. Pero, en este sentido, subraya que el espectáculo se ha beneficiado de la generosidad de todos ellos, pues, a pesar de su juventud, son muy conscientes de que el teatro está formado por todos. En este sentido, Lavín no vislumbró, en ningún momento, el mínimo reproche o queja por parte de quienes tuvieron que interpretar un personaje con menos presencia. Afirma que esa fue una elección que se lleva bien aprendida.

En cuanto a la actualización del léxico, explica que, realmente, lo tenían muy fácil al ser un texto que no se había representado y al contar con la «buena excusa» de estar trabajando con actores jóvenes. Apunta que ese uso del léxico siempre es muy intencionado: tenía que ser una apoyatura cómica y que le diera sentido al ritmo del espectáculo, que marcara el espacio y la emoción de cada momento. Asimismo, aclara que muchas de esas intervenciones no son responsabilidad de Julio Salvatierra, sino que fueron surgiendo durante los ensayos. De entre todas, solo asimilaron aquellas expresiones que creía que podían hacer que el espectador se acerque de forma más relajada al texto —sin llegar a escandalizarlo—. Además, comenta que desde el estreno en Madrid han ido variando, pues, en realidad, todo se reduce a intentar hacer lo mejor para el resultado final del espectáculo, más allá del respeto al texto, al actor, al escenógrafo... No obstante, también asegura que si se hubieran dado cuenta de que no funcionaban, las hubiera quitado inmediatamente, ya que, según sus propias palabras, «el espectáculo está vivo y debe estar vivo continuamente».

EL TRABAJO EN CONJUNTO

Seguidamente, PEDRAZA toma de nuevo la palabra para brindar la oportunidad al público asistente a que participe del coloquio. La primera en hacerlo es MARTA VILLARINO, que, tras darle la enhorabuena por el espectáculo, se dirige al director para preguntarle sobre el tiempo que le llevó la preparación de la obra y por cómo ha trabajado con un elenco tan grande, si por grupos o de forma individual.

ÁLVARO LAVÍN, en primer lugar, corrige la pregunta inicial de Villarino: «¿Cuánto te ha llevado la preparación de la obra?» por «¿Cuánto nos ha llevado la preparación?» Y comenta que se considera un «sinvergüenza», ya que lo primero que les dice a los actores al principio de los ensayos es que el espectáculo se hará entre todos. Y es que al inicio del proceso no tenía muy claro qué iban a hacer, no sabía adónde iban a llegar. Es decir, en este sentido es un «aprovechado», pues se beneficia de lo que tiene delante. En total les llevó cuatro meses de ensayos, interrumpidos por un curso de interpretación de Shakespeare con Will Keen, lo que, en su opinión, les vino muy bien a los actores porque, en medio del proceso de ensayos, obtuvieron otra visión interpretativa.

En cuanto a la segunda pregunta, EL DIRECTOR explica que trabajaban todos juntos. Necesita saber qué le pasa al conjunto de los actores cuando uno de ellos está trabajando. Considera que es muy interesante la energía del que ve, que todos puedan opinar, aunque al final sea él quien tenga que decidir, beneficiándose así de la generosidad de los demás. Según LAVÍN, no es difícil ser director, lo difícil es ser ayudante de dirección o actor en un proceso como este, en el que uno va dando lo mejor que tiene y el director, de repente, puede tirar por tierra todo tu trabajo.

LOS APARTES LLEVADOS AL EXTREMO

Acto seguido, desde el PÚBLICO piden la palabra para preguntar sobre la puesta escénica, en concreto por los *stop* que llevan a cabo los personajes, si estos fueron fruto del trabajo creativo junto con los actores o, si bien se trataba de idea preconcebida por parte del director.

Álvaro LAVÍN comenta que su propósito fue llevar al extremo el uso del aparte, algo que tenía pensado de antemano. Su idea era utilizar el texto como vehículo para realizar un «estudio» de hasta dónde podían regalarle al espectador el pensamiento de los personajes y ganarse así su complicidad. Además, continúa explicando que también resultó ser un recurso espacial, al llenar con los personajes el escenario casi vacío —solo adornado con la pared-pizarra, creación de Carolina González—. Con ello pretendía crear un impacto visual para el espectador, capaz de emocionarlo. Por otra parte, la

idea también procedía de su circunstancia personal, pues acababa de llevar a escena la comedia *Kvetch* de Steven Berkoff, en la que los apartes son fundamentales, pues los espectadores son conscientes en cada momento de lo que realmente piensan los personajes. A partir de todo ello fue trabajando conjuntamente con los actores hasta construir poco a poco, gracias a la pericia del elenco, el juego de los *stop* y su plasticidad sobre el escenario, cuyo resultado sigue entusiasmándole.

A continuación, PEDRAZA interviene para preguntar a los actores cómo han sentido el juego de los apartes al tener que hablar de una forma al público y de otra al resto de los personajes, lo que para el director de las Jornadas no solo entraña una dificultad interpretativa sino, también, la dificultad de hacer entrar al público en esa convención que no conoce antes de enfrentarse al espectáculo.

MAMEN CAMACHO afirma que para ellos ha sido un aprendizaje más. Explica que al principio les costó trabajarlo, pues, a pesar de que los apartes estaban en el texto y de comprender su funcionamiento, debían hacerse con una técnica concreta para lanzarlos al espectador y que este los recibiera como ellos deseaban. Además, al trabajar desde dentro del espectáculo, asegura que muchas veces no son conscientes de qué es lo que funciona. Camacho termina por calificar la experiencia de «mecanismo de relojería», un trabajo que debe ser muy enérgico, verosímil y efectista.

FRANCESCO CARRIL, por su parte, añade que lo bonito del juego de los apartes es experimentar desde dentro cómo el público se convierte en confidente del personaje. Explica que los giros de cabeza en el momento de decir los apartes son tan rápidos que el actor no sabe qué se va a encontrar, no tiene tiempo de elegir a la persona a la que le lanzará el texto —puede dirigirse a alguien que está entusiasmado o a un espectador que justo en ese momento está mirando hacia otro lado—. Ese adaptarse continuamente a la relación con el espectador es algo que deben construir todos los días, en cada función, y por mucho que intenten prepararlo no deja de ser aleatorio y completamente nuevo cada vez, lo que para CARRIL representa un riesgo y un estímulo a la vez.

MECANISMO DE RELOJERÍA

FELIPE B. PEDRAZA vuelve intervenir, esta vez para preguntar si existe un posible riesgo en el espectáculo al poder desconcertar a un determinado público con los apartes, ya que estos van acompañados por un cambio de la voz del actor y una serie de movimientos mecanizados.

MAMEN CAMACHO es la primera en responder. En la línea de la última intervención de Francesco Carril, la actriz comenta que, al existir la comunicación directa con el público, cada función resulta diferente. En su opinión, cree que precisamente ocurre

lo contrario a lo planteado por el director de la Jornadas: en lugar de desconcertar a los espectadores, los atraen, los hacen partícipes de lo que cuentan.

FRANCESCO CARRIL también comenta que el tempo del público es diferente cada noche y los apartes les obligan a unos y otros —espectadores y actores— a encontrarse, a entenderse. Además, añade que las opiniones que han recibido respecto al tema de los apartes siempre han sido positivas, por lo que no cree que con ellos hagan sentir incómodo al público.

Al respecto, ÁLVARO LAVÍN interviene para asegurar que la comedia es un mecanismo de relojería que han trabajado muchísimo. Explica cómo el público responde a un determinado impulso, cuya preparación puede remontarse a cinco frases atrás. Los espectadores, al verlo desde fuera, no son conscientes de ello, simplemente responden a una determinada frase de un actor, a quien le regalan su sonrisa. Sin embargo, ellos saben que ha sido otro actor, que ha aparecido cinco frases atrás, el que ha generado todo ese mecanismo de relojería que derivará en el impulso deseado, en la risa del espectador. Y añade que también deben estar muy pendientes de la energía del público, ver cuáles son sus reacciones, para realizar cambios en el tiempo del espectáculo si es preciso.

DOÑA ELENA: TRES PERSONAJES EN UNO

Seguidamente, interviene desde el público YAIZA ÁLVAREZ, que se interesa por la escena de repetición protagonizada por Mamen Camacho y Francesco Carril, y cómo la actriz lleva el peso de interpretar a tres personajes durante el espectáculo.

FRANCESCO CARRIL comenta que es una repetición intencionada, fruto de la improvisación de los ensayos. ÁLVARO LAVÍN interrumpe brevemente para aclarar que, a pesar de sonar frívolo, encontraban que algunos versos eran tan bellos que se plantearon qué ocurriría si decidían repetirlos en escena. Además, él buscaba que el ritmo del espectáculo se calmara en ese momento concreto, así que optaron, en un inicio, por repetir los versos tres veces, aunque finalmente lo han dejado en dos.

En cuanto a la segunda pregunta, MAMEN CAMACHO afirma que el tener que interpretar a tres personajes en uno le resultó muy interesante y divertido. Según las indicaciones del director, no debía emplear los clichés de hombre o los de criada, sino que tenía que diferenciarlos de forma muy sutil, lo que le permitió jugar y divertirse con los personajes. Y añade que el vestuario —creado por Almudena Huertas— le facilitó el trabajo, le dio la mitad del personaje. Asimismo, la actriz retoma la cuestión de la repetición para decir que no deja de ser una técnica que funciona muy bien en comedia. Recuerda que, al inicio de los ensayos, el director les dijo que en esa escena se paraba el tiempo, así que, para probar, podían estar repitiéndola siete veces, no tres.

De nuevo interviene LAVÍN. Esta vez para elogiar el trabajo de Mamen, pero también el del resto de actores, pues, para él, es el trabajo conjunto lo que permite que el espectador entre rápidamente en la convención de los personajes que interpreta la actriz. De este modo, el resultado del trabajo de todos confluye en el de Mamen, permitiéndole llevar a cabo unos cambios de registro sutiles, lo que, al mismo tiempo, beneficia al conjunto del espectáculo al alejarlo de los típicos clichés.

Seguidamente, FELIPE B. PEDRAZA pasa el turno de palabra al público. En esta ocasión interviene una ESTUDIANTE DE ARTE DRAMÁTICO, quien pregunta a los actores cómo habían vivido la libertad de improvisación proporcionada por el director y si habían trabajado el verso antes de entrar en la compañía.

MAMEN CAMACHO comenta que al inicio sí gozaron de esa libertad para acercarse al texto y actualizar a los personajes, pero posteriormente se impuso la disciplina. La actriz vuelve a incidir en el mecanismo del espectáculo, un mecanismo tan preciso que «si un día dices el verso dos segundos más tarde, te das cuenta que ese día no funciona, el público no responde».

Por su parte, FRANCESCO CARRIL asegura que se ha sentido muy libre a la hora de crear. Pero, al mismo tiempo, para él ha sido muy importante que el director definiera unos límites, que marcara hasta dónde podía llegar. Y, en cuanto al estudio del verso, el actor explica que lo trabajaron durante su formación en la RESAD, con Vicente Fuentes, quien también es el asesor de verso de la compañía y con el que realizan cursos de formación y reciclaje al inicio de cada temporada. Al respecto, MAMEN CAMACHO apunta que esto se debe a que la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico no solo nace como un proyecto de producción de obras, sino también de formación de actores.

EL RITMO ACELERADO DE LA COMEDIA, POSIBLE CAUSA DE CONTAGIO

Inmediatamente después, se pide la palabra desde el PÚBLICO. Se trata de un estudiante de arte dramático que se interesa por el trabajo vocal que han llevado a cabo los actores. Pues confiesa que, hacia el final del espectáculo, tuvo la sensación de que se produjo un cierto abandono del ejercicio vocal, como si unos actores contagiaran a otros y todos acabaran hablando en el mismo tono.

EL DIRECTOR aclara que para nada fue algo intencionado. Según su opinión, esta sería una cuestión que tuvo que ver con la acústica del teatro, por ser la primera vez que trabajaban en ese espacio o por estar de estreno... LAVÍN afirma que realizaron un trabajo específico de voz con Mamen Camacho y con María Prado, pero no con el resto. Cree que pudo haber un contagio entre los actores, como asegura el estudiante, aunque él no se dio cuenta. De todas formas, le agradece su comentario para así estar más atento e incidir en ello.

CARRIL explica que cuando se trabaja en comedia es muy difícil no dejarse llevar por del ritmo acelerado del espectáculo, o conseguir que la energía no te pueda. En ocasiones pueden contagiarse al final, otras al principio. CAMACHO, por su parte, comenta que la energía de la comedia comienza muy alta y va *in crescendo* a lo largo del espectáculo. Los fallos en la voz podrían deberse a esto y a la emoción que todos sentían ante el estreno.

A continuación, FELIPE B. PEDRAZA da paso a la última intervención desde el PÚBLICO, que se centra en la cuestión del vestuario. Al participante le llamó la atención que en el espectáculo se hicieran diversas referencias a la contemporaneidad de la trama y, sin embargo, se empleara un vestuario clásico, cuando la historia se contextualiza en un ambiente que nos es tan cercano como es el universitario.

El DIRECTOR comenta que la propuesta de Almudena Huertas era mantener el espíritu clásico y conjugarlo al mismo tiempo con elementos más modernos, como las camisetas rotas. La inspiración de Huertas procede de las pasarelas actuales de moda, aunque el público en general no tenga esa referencia. Continúa explicando que, además, la idea de Almudena, en un inicio, era mucho más arriesgada. Por ejemplo, quería introducir gafas de sol. Lavín no lo aceptó, pues tampoco querían modernizar en exceso el vestuario al considerar que podría desentonar con el texto. Su propósito era jugar con las convenciones y encontrar la atemporalidad. Y precisamente, el querer romper algunas de las marcadas convenciones del teatro áureo también acompañaba a la propuesta de Julio Salvatierra de romper códigos como el del concepto del honor o el de la relación entre amo y criado.

Finalmente, FELIPE B. PEDRAZA concluye el coloquio, sintetizando lo que cree la opinión de la mayor parte de los espectadores al afirmar que este es un espectáculo novedoso en muchos sentidos, aunque se mantiene enraizado en la tradición. Un montaje en el que se da la reconversión de los códigos, admirable por la perfección técnica, por lo que suponía de posibilidad de aprendizaje para los actores y por ser un espectáculo redondo, un mecanismo de relojería.

Por último, ÁLVARO LAVÍN añade que, si se tiene la ocasión, sería importante que los allí presentes leyeran el original para entender lo que han elegido y por qué lo han elegido, y ponerse en el lugar del que tiene que transformarlo. De esta forma se podrá valorar como merece el trabajo de Julio Salvatierra, quien, según la opinión del director, le ha hecho un enorme favor a don Diego de Figueroa y Córdoba, al poner sus palabras con ese mecanismo, con esa facilidad, que hace que el texto llegue.

Con esta última recomendación de Álvaro Lavín terminó el coloquio, que tuvo una duración de una hora y dos minutos.