



La renovación de la preparación vocal de actores en lengua inglesa a partir de 1960. Entrevista a Cicely Berry.¹

Silvia Davini

(Universidad de Brasilia)

El contexto de surgimiento de Cícely Berry.

En 1904, con la inauguración de la *Royal Academy of Dramatic Art* comienza el proceso de institucionalización de la formación de actores en Inglaterra, incluyendo ya la preparación vocal. Dos años después, se crea la *Central School of Speech and Drama*. A partir de entonces, el trabajo sobre los géneros y estilos en la actuación y sobre la preparación vocal como una de las condiciones materiales de la producción de sentido ha sido muy intensa, tanto en la producción contemporánea de la obra de William Shakespeare, como de los dramaturgos del siglo XX. A pesar de su papel crucial en la actuación, el trabajo sobre la voz y la palabra en lengua inglesa ha sido regularmente desconsiderado por la crítica teatral.

En la década del 60, se inicia en el teatro británico un período reconocido como la época de la *revolución shakesperiana*. Entonces, con la puesta en escena de Peter Brook del *Sueño de una Noche de Verano* de Shakespeare, se afirma y radicaliza un proceso en el cual la figura de Cicely Berry define un papel claro en el trabajo vocal y verbal, cuyo resultado en la actuación se vuelve fundamental. A partir de 1973, Berry publica una serie de libros que serán referencia ineludible en cualquier proceso de formación de actores en lengua inglesa. En este sentido, Richard Knowles señala:

En las últimas dos décadas, todo actor seriamente interesado en dedicarse a la obra de Shakespeare ha estado, en algún momento al menos, bajo la influencia directa de uno o mas de estos libros [...] *Voice and the Actor* y los abordajes de la voz y del texto que (Cicely Berry) introduce han sido un punto de inflexión en la historia de la performance

¹ Traducido por Ludmila Lococo para Archivo Cero Traducciones www.archivocero.com.ar



shakespereana en el siglo XX, del mismo modo que lo fue la producción que le dio ímpetu al *Sueño...* de Brook.²

Cicely Berry es reconocida internacionalmente por su trabajo con actores, autores y directores sobre la voz y el texto teatral en performance. Berry se graduó en la *Central School of Speech and Drama*, en Londres, donde también fue profesora. Allí dio clases, entre otros, a Peter Finch, Sean Connery, Ann Bancroft y Richard Chamberlain. En 1969, fue invitada por Trevor Nunn para trabajar en la *Royal Shakespeare Company-RSC*, desde donde basó su trabajo. Allí, fundó el Departamento de Voz, que dirigió durante más de treinta años.

Berry ofreció talleres en más de 25 países, trabajo que ha desarrollado también junto a directores, actores y autores como John Barton, Jane Lapotaire, Edward Bond, Adrian Noble, Michael Billington, Max Stafford-Clark, David Rudkin, Andrew Wade y con varios escritores del círculo del Royal Court. Su trabajo abarcó también escuelas y prisiones, siempre teniendo a Shakespeare como base para estimular en los grupos la confianza al hablar y alentarlos a proponer respuestas al imaginario, que sirviesen de sustento a las puestas en escena.

Paralelamente al extenso trabajo desarrollado en teatro, la contribución de Berry en el cine es significativa. Fue *dialogue coach* de elencos en películas como *The Last Emperor* (1987) y *Steatling Beauty* (1996), ambos dirigidos por Bernardo Bertolucci y como *voice specialist* en *Titus Andronicus* (1999), dirigido por Julie Taymore. Berry ha trabajado con muchos directores reconocidos internacionalmente, como Barry Kyle, Sam Mendes y, muy especialmente, con Peter Brook. Actores de primerísimo nivel, como Jeremy Irons, Bob Hoskins, Joseph y Ralph Feinnes, Derek Jacobi, Alan Rickman, Kenneth Branagh, Emily Watson y Helen Hunt reconocen el gran aporte de Berry a sus propios trabajos.

Por su contribución al teatro, Cicely Berry recibió, en 1985, el título de *Officer of the Order of the British Empire* (OBE) y, en 2009, el de *Commander of the Order of the British Empire* (CBE). Diversas universidades le han otorgado Doctorados Honorarios; recibió también el *Arts Council Award* (1992), por su desempeño frente a los desafíos tecnológicos en la sociedad multicultural

² Richard Knowles, "Shakespeare, Voice and Ideology", en James Bulman (ed.), *Shakespeare, Theory and Performance*, Nueva York y Londres, Routledge, 1996. La cita corresponde a p. 92.



contemporánea y el *Sam Wanamaker Prize* (2000), por el valor de su trabajo pionero e innovador en el teatro.

Cicely Berry publicó *Voice and the Actor* (1973), *Your Voice and How to Use It* (1975), *The Actor and the Text* (1987), *Text in Action* (2001), *From Word to Play: A Textual Handbook for Directors and Actors* (2008). Esos libros se han constituido en referencia capital para la actuación en lengua inglesa, estableciendo un marco de referencia teórica en el enfoque de la voz y la palabra en escena.

Los ejercicios propuestos por Berry se basan en un trabajo corporal intenso que apunta, en primer lugar, a la adquisición de resistencia. Luego, estimulando la imaginación de los actores, ella fomenta la búsqueda, siempre placentera, de articular en escena las diversas dimensiones del lenguaje en Shakespeare (incluyendo poesía y humor), sin solemnizarlo.

El diálogo con Cicely Berry que reproduzco a continuación corresponde a una entrevista que mantuvimos en un bar próximo a la RSC, durante una larga pausa de un ensayo. Su trayecto indica que la puesta técnica de actores sobre la producción vocal fue tan eficiente con repertorio teatral shakesperiano cuanto con otro tipo de repertorio, inclusive en cine. Su relato revela también como su extenso e intenso trabajo con artistas notables también funcionó en escuelas secundarias, prisiones y diversos espacios comunitarios en Brasil y África, entre otros países. Su comentario sobre el mundo académico indica también la posibilidad de repensar esas cuestiones en el mundo del teatro latinoamericano, carente hoy de un trabajo de esa índole.³

SD: En principio, me gustaría conocer su percepción sobre el trabajo actual de los actores jóvenes cuando interpretan obras clásicas.

CB: Creo que los actores jóvenes tienen muchas dificultades para abordar textos clásicos incluso aquí... Comencé mi trabajo en la RSC, con ejercicios vocales para que los actores pudieran llegar a los espacios (de la escena) con facilidad. En los ensayos, empezó a fascinarme la forma en que los actores se conectaban con el texto, haciéndolo real para ellos, y al mismo tiempo, lo suficientemente potente como para un espacio amplio. Éste es el quid de la cuestión con la que se ve

³ Esta entrevista se realizó en Londres, el 5 de noviembre de 1997.



enfrentado el actor hoy, en especial el actor joven... Y sospecho que en las escuelas de teatro no les enseñan a interpretar textos clásicos, porque lo más probable es que se ganen la vida trabajando en televisión, etc., y, entonces, el énfasis está puesto en ese tipo de actuación. Pero lo que debemos preguntarnos es cómo hace el actor joven para sentirse auténtico cuando interpreta un texto clásico como Shakespeare, que es muy extravagante... Por ejemplo, cuando Julieta dice:

Galopen veloces, corceles de cascos flameantes,
En dirección a la casa de Febo: un cochero
Como Faetón los chicotearía hacia el oeste,
Y traería la noche nublosa inmediatamente.⁴

Julieta debe hacer real su situación a partir de esas imágenes. Y es muy complejo hacer real su situación, su condición. Creo que la compañía *The Royal Shakespeare Company* es la primera en el Reino Unido en reconocer esto como un problema para los actores jóvenes. Sin duda, fue la primera que contrató a un experto en voz, en la actualidad tiene un Departamento de Voz compuesto por cinco personas. Además de hacer los ejercicios vocales habituales para lograr que los actores estén cómodos en espacios amplios, el énfasis está puesto en el lenguaje, -en cómo abordarlo, el ingreso al mundo imaginativo a través de imágenes extraordinarias-, y que parezca real ahora, no declamado. Ése es el quid de la cuestión. Tardamos

⁴ Mi traducción intenta que los textos, que tienden a alargarse en español, permanezcan lo más próximos posible de la estructura iámbica de la obra, fundamental para que el texto funcione en escena. Las palabras de Julieta mencionada por Cicely Berry fueron: "Gallop apace, you fiery-footed steeds/Towards Phoebus' lodging: such a wagoner/As Phaethon would whip you to the west,/And bring in cloudy night immediately."

(Woodsworth Edition Limited. *The Complete Works of William Shakespeare*. London, 1996. *Romeo and Juliet*, Act III Scene II). La antigua traducción de Guillermo Macpherson, realizada en 1882, en Madrid, revela un interés por mantener la estructura iámbica y mucho cuidado literario del texto: "Raudos corred, flamígeros/A la mansión de Febo de Faetonte,/La fusta en el ocaso os precipite/La nebulosa noche adelantando."

Sin embargo, ciertos ajustes realizados por él en el deseo de respetar a estructura yámbica acaban distanciándose de la posibilidad de que el texto pueda funcionar en escena. Ya la traducción en Aguilar, más reciente que la anterior, se aleja más todavía de la posibilidad de la estructura yámbica: "Galopad aprisa, corceles de flamígeros pies, hacia la morada de Febo! ¡Un auriga semejante a Featón os fustigaría, lanzándoos al ocaso, y al punto traería la tenebrosa noche!" (Grandes Clásicos - William Shakespeare. M. A. Aguilar Editor, S.A. de Ediciones). La primera edición realizada en Madrid, en 1932 fue publicada diversas veces en lengua española, siendo la última edición realizada en México, D.F. Abril de 1994. Sin embargo, apresara de la traducción de esas ediciones, la competencia del traductor Luis Astrana Marín deja más complicada la presentación del texto en escena. Así, muchas veces, se ha optado por acotar los textos de las obras por soluciones que acaban alejándose de las obras. Mismo en una mención breve de un texto original se coloca este problema que, todavía, sería importante ser atendido. De hecho, mismo en el discurso de Cicely Berry, vinculada a una época en que Inglaterra de entregó a democratizar los textos, considerando diversos tipos de acentos entre otros factores, nunca de dejó de lado la estructura fundante de los textos, en caso de Shakespeare, el tema de la estructura yámbica.



muchos años en llegar al meollo del problema, pero sin duda lo logramos. Acabo de hacer un taller en Nueva York para directores (muy importantes, uno de ellos es muy conocido en Broadway) sobre Shakespeare; había ocho directores y alrededor de dieciocho actores. Desarrollé una forma de trabajar el lenguaje a través de su *corporalidad*: usamos el movimiento corporal junto con el lenguaje para definir la resistencia intrínseca al lenguaje. Durante dos días, hicimos los ejercicios con todo el grupo; después nos separamos en grupos más pequeños para que cada director trabaje con dos o tres actores sobre una escena de Shakespeare, tratando de encontrar el lenguaje común en cada una de esas obras, porque todas tienen un vocabulario común. Por ejemplo, en el principio de *Hamlet*, él pregunta: "¿Quién está ahí?", es decir, ¿hay un fantasma? El comienzo del *Sueño...* tiene un lenguaje muy sensual... La gente no se da cuenta hasta que se les pide que repitan las palabras *sexuales*, en ese momento perciben cuán sensual es! Entonces, cuando se trabaja con actores sobre un texto debemos encontrar el vocabulario común entre ellos en cualquiera de las escenas.

SD: Según me ha dicho, la compañía de la *Royal Shakespeare* fue la primera en reconocer el problema...

CB: Sí.

SD: Me gustaría saber con qué hechos relaciona ese reconocimiento. Leí sus libros y su enfoque del verso y de la poesía es tan original que me gustaría saber si la actitud innovadora de la RSC se debe a su estilo de entrenamiento o a algún otro factor.

CB: No sé. Desde siempre, cuando era joven y hasta cuando era una niña, la poesía me encantaba. Leía poesía todo el tiempo y, después, ingresé a la Central School. La directora era una mujer extraordinaria. Le interesaba mucho la lengua, no desde un punto de vista sentimental o anticuado, sino para descubrir qué obtenemos de hablar un idioma, qué descubrimos. Los actores y directores pueden descifrar todo el significado de un parlamento de Shakespeare, pero hasta que no lo dicen en voz alta no es posible entender el significado completo, toda su ambigüedad. Es mucho lo que vehicula el sonido de las palabras. Era muy



consciente de eso cuando estudiaba en *Central School*. Cuando vine aquí [a la RSC] trabajé con directores como Trevor Nunn que estaba muy interesado en los más íntimos detalles y reacciones entre los personajes. Quería lograr que los actores que trabajaban con él se sintieran libres con el lenguaje, tenía que hacerles decir el texto en un espacio amplio para que lo liberaran por completo. Terry Hands era distinto, le interesaba mucho la retórica de Shakespeare y siempre le pedía a los actores que hablaran más fuerte y más rápido. Entonces, para ayudar a los actores que trabajaban con él, les pedía que repasaran el texto, muy lentamente y en voz baja, para que encontraran su propio camino en el texto. Cuando lograban hacerlo como Terry quería, el lenguaje tenía mucho más color y textura. También estaba John Barton, que tenía una visión muy intelectual; quería encontrar la forma del lenguaje, las comparaciones, los juegos de palabras y las imágenes. Yo tenía que buscar ejercicios orientados a mantener todos los detalles que él quería, pero dándoles libertad para que encontraran la propia conexión con el personaje en el lenguaje. Fue una maravillosa experiencia de aprendizaje y ése fue mi trabajo en la compañía [la RSC] durante diez años. Después llegó el maravilloso Peter Brook, la persona que verdaderamente me alentó. Vio lo que estaba haciendo y me estimuló a continuar por ese camino. En ese momento iniciamos un trabajo de formación de actores en la RSC. Llevar actores a las escuelas me ayudó a crear muchos ejercicios. Los jóvenes no siempre comprendían lo que leían en Shakespeare, pero, cuando lo leían en voz alta, comenzaban a entender. Eso es lo interesante del lenguaje clásico: al leerlo, se entiende absolutamente el sentido literal, la forma, pero después hay que dejarlo hacer su camino en nosotros, dejar que nos afecte y así descubrir cuán vigente es y qué significa para cada uno. Los que yo había elaborado en las escuelas fueron muy importantes para mi trabajo. Empecé a usarlos con actores y, después, para otros talleres que hice con escritores y directores. Tengo muchísima experiencia con escritores. De pronto, vemos en los talleres que los actores se dan cuenta de que las ideas del escritor no vienen necesariamente de su mente, sino que pueden surgir de una imagen o de un recuerdo. Entonces hay que hacer pasar toda actuación por el lenguaje. La mayor dificultad para el actor, creo, es que tiene que aprender el texto de una hoja impresa, por lo tanto primero pasa por la cabeza y recién después puede liberarlo. Desarrollé ejercicios para evitar eso, para que llegue en forma integral al cuerpo y, por lo tanto, también a la conciencia.



SD: ¿Cree que el hecho de que estos directores trabajaran juntos hizo que la compañía RSC percibiera esta necesidad?

CB: ¡Por supuesto! No creo que supieran qué iba a hacer yo, pero sí sabían que hacía falta un especialista de la voz que ayude al actor. También entendieron que el habla cambia todo el tiempo... Somos más informales hoy que hace quince años. Comprendieron que tenemos que adaptar el lenguaje de Shakespeare a la actualidad, en lugar de preservar el tono declamatorio. Esto lo sabían, pero no sabían que yo lo iba a hacer como lo hice.

SD: El resultado fue que Ud. inauguró un espacio tan nuevo como significativo para el entrenamiento vocal en teatro...

CB: Sí.

SD: ¿Era consciente, desde un principio, de lo que iba a lograr?

CB: No.

SD: Teniendo en cuenta que en aquel momento la RSC era un lugar muy masculino, antes de que se consolidara el Departamento de Voz, ¿tuvo que *negociar* con los directores?

CB: No, no tuve problema en el trabajo con directores hombres. Pero, como Ud. acaba de decir, estaba negociando constantemente con un enfoque muy masculino. Creo que los directores hombres se sienten más cómodos con un especialista de la voz que sea mujer, por eso, hace treinta años, cuando tuve la oportunidad de contratar a otra persona, elegí un hombre. Ese hombre fue David Carey y, ahora, está a cargo del curso de voz en la *Central School of Speech and Drama*, en realidad está a cargo de todo el *Voice Program* (programa de voz). Lo que sí sé es que a los directores hombres les cuesta más vincularse con un especialista de la voz que no sea mujer. Es un tema complicado.



SD: Me gustaría saber qué opina de ese rol, de la figura del entrenador vocal en la práctica teatral actual. Ud. mencionó que está trabajando en un taller con directores y actores. Ya no trabaja sólo con actores...

CB: No, ya no. Pude incursionar en otras áreas... La compañía me ha dado muchos proyectos. Hice muchos talleres en esta compañía. Además de Nueva York, dirigí talleres para directores y autores aquí. Uno de ellos, Edward Bond, es hoy un gran amigo. También dirigí uno con Augusto Boal... Esta compañía permite esta experimentación; creo que es algo que no pasa en otros lugares.

SD: Con su experiencia como especialista de la voz, su trabajo podría ubicarse entre escritores, directores y actores, y no sólo dirigido al entrenamiento de actores.

CB: ¡No, claro! Nunca... Ahora estoy muy interesada en el trabajo de los directores. Creo que es eso en lo que quiero centrarme ahora.

SD: También mencionó el Programa educativo, algo excepcional dentro de la RSC...

CB: Sí, se inició, creo, a mediados de 1970, a una escala muy reducida. Para empezar, íbamos a las escuelas; cuando los actores estaban libres, los llevaba allí para que trabajaran sobre distintos textos. Había muchas escuelas en Stratford; fuimos a dos. Particularmente, una de ellas tenía un curso de invierno muy extenso, en Newcastle. Durante seis meses hicimos varias obras, pero probamos todo eso. Pero, cuando fuimos a Newcastle, íbamos sólo a interpretar. Trabajamos mucho en las escuelas de Newcastle. Y mientras más trabajaba en escuelas, con obras de Shakespeare, con escenas y actores, más me interesaba encontrar maneras de hacer que el lenguaje fuera real y valioso para esos jóvenes, en algo potente que afectara sus vidas. Cuanto más trabajaba en esto, más aprendía Shakespeare y cuán corporal es el lenguaje –es decir, muscular– y cómo las imágenes ponen en juego todo el cuerpo. Me parece que Shakespeare es el más corporal de todos los escritores, y no sé si hay escritores en otros idiomas que tengan tan presente lo corporal en el lenguaje como Shakespeare, o cuán corporales son las imágenes que usan. Desarrollé muchos ejercicios para lograr que



los jóvenes descubrieran qué significaban las imágenes para ellos. Una vez estaba trabajando sobre *Otelo* con un grupo de niños de sexto grado y ellos comprendían todo!. Sin embargo sabía que no tenía mucho sentido para ellos. Entonces les dije que se tomaran de los brazos, que los entrelazaran y dijeran uno de los parlamentos centrales de la obra, cuando Yago ya avivó los celos de Otelo y éste dice: "Nunca, Yago. Como al mar Pónico...". Logré que entrelazaran los brazos, que dijeran el parlamento mientras tiraban con fuerza. Lo que pasó fue que se caían uno sobre el otro y uno de ellos dijo: "Ya entiendo cómo se siente, se está ahogando en sus sentimientos". Ahí es donde quería llegar. ¿Qué significa para Julieta decir "Raudos, corred..."? Quiero decir qué siente en el cuerpo. Está excitada, encuentra la imagen en ese momento. Ése era mi objetivo: descubrir de dónde vienen esas imágenes. También trabajé mucho en cárceles y es un desafío aún mayor.

SD: Parecería que esa experiencia enriqueció su trabajo con actores...

CB: Sí, lo hizo y mucho.

SD: ¿Fue por propia decisión que encaró esa actividad o fue un requerimiento institucional?

CB: ¿Lo de las escuelas?

SD: Sí.

CB: Solo se dio así. Era una buena idea ir a las escuelas, lo hice, y esos fueron los resultados que obtuve. No fue algo que pensé o planeé, simplemente pasó.

SD: Al final de *El actor y el texto*, Ud. habla de la violencia en el mundo contemporáneo. Dice que quizás surge de nuestra falta de articulación. Es un tema central.

CB: Eso creo.



SD: Creo que el libro debería ser un poco más largo...

CB: Bueno, escribí cinco libros y ya empecé a escribir otro libro para directores sobre cómo trabajar el texto.

SD: Trabaja con actores en ámbitos culturales muy distintos. Si comparara a los actores británicos con otros, otro tipo de actores, por ejemplo. ¿Podría probar algo?

CB: No creo que se pueda. Lo que hay que hacer es entrar en otra cultura, integrarla y hacer lo que uno quiera en esa cultura, pero no es posible compararla con otra. Yo no podría hacerlo. Trabajé en China y fue toda una experiencia, porque es abrumador el respeto que tienen por la figura del profesor y hay que poder superarlo de algún modo... en una cultura así es seguramente más difícil ser corporal con el lenguaje. Lleva más tiempo porque no están acostumbrados. En África, querían llamarme *abuela* o algo parecido y les dije: "Me llamo Cicely, por favor llámenme así". Les molestó mucho, entonces me di cuenta de que no debería haberles dicho nada. Hay que acomodarse a las distintas culturas y respetarlas. Brasil es maravilloso.

SD: ¿Cuántas veces fue a Brasil?

CB: Voy a Río todos los años desde hace quince años más o menos. Y también trabajé en Vidigal, la *favela*.⁵

SD: Cuénteme un poco cómo fue. ¿Cómo se sintió?

CB: Fui una sola vez, antes de empezar a ir todos los años, estaban haciendo *Hamlet*.

SD: ¿Tiene que cambiar la forma en que trabaja para cada ámbito?

⁵ Favela brasileña en Río de Janeiro, Brasil.



CB: No, no cambio los objetivos, pero es el idioma que lo hace distinto, como siempre trabajo con Shakespeare, puedo reconocerlo en otro idioma. A veces, no está bien traducido y se pierde el humor. Siempre hay humor en Shakespeare, siempre.

SD: Entonces, trabajar con Shakespeare en otro idioma no es fácil...

CB: No, no es fácil, pero hay que escuchar y hacer lo mejor que se pueda. Lo más importante es dar libertad a los actores jóvenes con ese lenguaje a menudo extravagante, y hacer que no suene declamatorio o anticuado, siempre debe ser adecuado para el ahora.

SD: Los directores dicen tener problemas cuando trabajan un texto clásico, en especial con actores jóvenes. A principio de los 90, leí algunas notas de prensa en Argentina sobre este tema. En todos los casos, los directores decían que, finalmente, siempre optaban por actores maduros, porque son los que pueden abordar ese tipo de textos.

CB: Eso es porque no saben cómo hacer para que los actores jóvenes los aborden. De eso se trata.

SD: ¿Por qué antes los actores sabían cómo hacerlo y ahora no? ¿Por qué no saben los directores cómo abordar los textos clásicos con actores jóvenes? ¿Qué pasó?

CB: Bueno, las prácticas del lenguaje cambiaron radicalmente desde el advenimiento de la televisión y el cine. Cuando comencé a trabajar con actores los textos eran mucho más formales, pero ahora es distinto: sólo hay que encontrar una manera de mantener el ritmo y las imágenes, y además lograr que suene actual. Así tenemos que trabajar ahora. Y no es fácil de lograr.

SD: Una pregunta más...

CB: Sí, no hay problema.



SD: ¿Ve puentes posibles entre el trabajo más teórico y el entrenamiento vocal?

CB: Bueno, sí, lo que creo es que los académicos se apoderaron de Shakespeare y de las obras clásicas... Explicar el significado o cómo debería sonar el texto tiene poco que ver con cómo lo trabajaría yo. Podemos encontrar esas cosas si decimos el texto. Pueden explicar lo que debería significar, pero están alejados de la actuación propiamente dicha y de cómo movilizar al público. No hay que olvidarse de que en la época de Shakespeare solo el 8% de la gente sabía leer.

SD: Entonces, no se puede desarrollar un discurso fuera de la práctica.

CB: No, en absoluto. Cambia todo el tiempo, esa es la cuestión, el discurso adecuado cambia todo el tiempo. Peter Brook decía que hay un millón de maneras de decir una línea y no hay una que sea la correcta. Eso es lo que dice Peter, no hay una correcta.

SD: Entonces, no se pueden escribir reglas al respecto...

CB: No. Cada actor responde a una línea de manera distinta, porque aporta distintas imágenes y distintas asociaciones con las palabras. Todo actor tiene una voz secreta dentro de él que no debemos *normalizar*, o estandarizar. Hay que conservar la voz del actor y la forma en que se conecta con el texto; es muy específico de cada actor.

SD: Entonces, siempre que trabaja con un actor tiene distintos materiales para usar...

CB: Exacto. A veces me preguntan: "¿Se acuerda de haber hecho tal cosa?" Y no me acuerdo. No me quiero acordar. Si lo hiciera, estaría emitiendo un juicio sobre la persona.

SD: No se trata de preferencias...



CB: No. Quiero escucharlo como si fuera por primera vez todas las veces, simplemente eso

SD: Vivirlo...

CB: Sí, sí...

s.a.davini@gmail.com

Palabras clave: Berry- voz- palabra –entrenamiento actoral- Shakespeare

Keywords: Berry- voice- word –actoral training- Shakespeare