

Una guía para **desbloquear** la voz cantada

por Verónica Murúa

En días pasados terminé de leer un libro fascinante para todos aquellos que sientan alguna curiosidad de conocer como está estructurado el aparato vocal; más aun, entender el buen funcionamiento del mismo y, ¿por qué no?, encontrar respuestas para resolver ciertos problemas del propio instrumento o, si se es maestro, del de otros.

Adentrarse en el libro y comenzar a disfrutarlo conlleva cierto esfuerzo en las primeras páginas. Acostumbrarse a la cantidad de músculos, cartílagos, membranas que a su vez se convierten en sistemas de acción no es fácil por el sinnúmero de funciones y estructuras que conforman el aparato vocal, pero una vez que se obtiene una imagen clara del sistema, el libro resulta muy enriquecedor y disfrutable.

Sabiendo que la enseñanza del canto tiene aún muchas corrientes y sobre todo conceptos que son distintos para cada maestro o cantante, trataré de resumir la visión del maestro Frederick Husler a lo largo de esta reseña con el menor número posible de comentarios personales, para que el propio lector pueda hacerse una idea de la pedagogía que propone el libro.

Al leer las descripciones del aparato vocal al que él llama “*singing instrument*”, al cual en todo momento diferencia del sistema del habla, imaginaba un gran diamante luminoso suspendido en el aire por los más finos hilos de oro dentro de una caja de cristal, en un equilibrio tan delicado que el menor abuso de tensión en cualquiera de sus hilos podría romper la magia de observar su belleza suspendida en el aire. El diamante es la laringe y su belleza es escuchable.

El libro, *Singing. The Physical Nature of the Vocal Organ. A Guide to Unlocking the Singing Voice* de Frederick Husler e Yvonne Rodd-Marling, publicado por la editorial Hutchinson en 1965, nos lleva a través de varios capítulos a entender anatómica y fisiológicamente el fenómeno del canto. Aún a pesar de haber sido publicado hace más de 50 años, los conocimientos son tan vigentes hoy como entonces. La particularidad de este libro es que, aún a pesar de las descripciones anatómico-fisiológicas propias de un foniatra, se tiene la sensación de que está dirigido siempre a ayudar a los cantantes o maestros de canto.

Hacia el final del libro Husler reafirma la importancia de conocer la anatomía y fisiología pero la define como inservible si no va acompañada de una capacidad auditiva que debe desarrollarse a



Frederick Husler (1889-1969)

“Los conceptos musicales, como los conocemos, son traducidos a términos de anatomía y funcionamientos muscular”

la par con lo anterior. El “vocabulario de los cantantes” que los científicos desprecian es esencialmente el lenguaje del oído: afinar el oído para poder determinar a través de éste los errores o aciertos del aparato vocal y poder encontrar soluciones para ayudarle si está en problemas. “Cuando se canta, la mente y el

espíritu no pueden expresarse si no es a través de las capacidades físicas”.

Dividido en veintidós capítulos y un apéndice que habla de la voz de Caruso, el libro transita desde los principios básicos de anatomía y fisiología, describiendo la laringe, lo que él llama “el mecanismo de suspensión”, “el órgano de respiración”, los labios, la lengua, el paladar blando, la campanilla, pasando por descripciones de registros, la colocación y el “*onset*” o inicio del sonido.

A partir del capítulo X introduce conceptos musicales en relación a todo lo comentado anteriormente. Los conceptos musicales, como los conocemos, son traducidos a términos de anatomía y funcionamiento muscular. Hacia el final del libro, en el capítulo XIV, se habla de deficiencias o debilidades comunes en los cantantes, complicaciones, la voz cansada y fonostenia. El libro no contiene ejercicios descritos en pentagramas, sólo recomendaciones y las razones específicas en términos de acciones musculares.

En la introducción, Husler establece que la humanidad es una especie que fue diseñada para cantar. Sus reglas, explica, son demasiado simples y se mantienen inmutables. Asimismo, comenta que en razas muy civilizadas el deseo de cantar ha disminuido por privilegiar el lenguaje, o porque las facultades fueron obstruidas cuando se era pequeño. La gente no puede cantar por la mala condición en la que está su instrumento vocal. El gran cantante natural, donde la facultad vocal está libre, activa y sin daño debe ser considerada una reliquia.

Formar una voz es un proceso de regeneración, que consiste en restaurar el órgano vocal a la condición dada por la naturaleza, fortaleciendo y revitalizando muchas partes, porque la mente que formó el lenguaje se apoderó del órgano del canto. Las reglas de conducta en las sociedades civilizadas siempre han reprimido

expresiones audibles de emoción como la risa, los gritos, los sollozos, el llanto, los gemidos, las quejas, etcétera, que imprimían naturalmente movimientos coordinados en la garganta, por lo que la labor de los entrenadores de la voz es revitalizar estas funciones.

Una voz fea, explica el autor es, meramente el equivalente tonal de ciertas represiones y debe ser desencadenada. La verdadera vitalidad de la musculatura no radica en la masa o en su fuerza sino en su movilidad. La relajación es un prerequisite evidente. El órgano del canto debe observarse como un mecanismo. El maestro debe suponer que no hay milagros vocales, únicamente maravillas de buena condición, de buen funcionamiento.

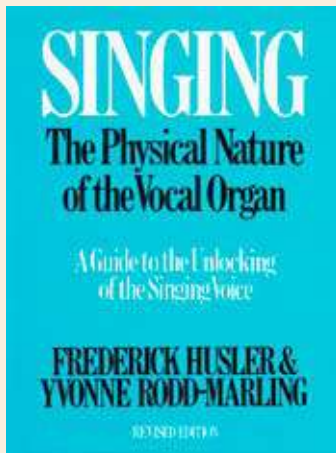
Husler afirma que “no existe *per se* un órgano vocal, todos hemos sido provistos por el mismo aparato”. El órgano vocal fue hecho para cantar, dice, y el habla fue una adaptación secundaria. Muchos foniatras piensan en la fonación en términos del proceso del habla y piensan que cualquier otra posibilidad fonatoria cae en la misma categoría, pero el acto de cantar es siempre y primordialmente un flujo emocional. El control mental de cualquier tipo lo perturba al principio. El canto se manifiesta hasta en una sola nota.

El habla (intelectual) no es el canto (emocional, afectivo) y cantar no es en sí hacer música porque al cantar cualquier música, como en el habla, la voz está supeditada al intelecto. Las cualidades vocales son procesos fisiológicos traducidos en sonido: por eso el sentido auditivo existe primero. “El órgano de la escucha es de hecho más viejo filogenéticamente que el aparato fonatorio”. Asimismo, “la fonación normal se lleva a cabo a través del oído”. El canto se da a través de la imitación. Por eso es que los sordomudos no pueden hablar, porque no pueden escuchar lo que deben imitar.

Husler reitera la enorme responsabilidad de aprender a escuchar lo que los diferentes músculos, cartílagos o sistemas producen en forma sonora para poder corregirlo o equilibrarlo hacia lo que él llama “la emisión libre”. Aquí vale la pena mencionar que el autor adjudica la superioridad del *bel canto*, comparado con otro tipo de emisiones ya presentes en 1965 (como el rock), explicando que esta forma de canto es la única que mantiene al instrumento vocal en equilibrio.

El capítulo IV es el que necesita más detenimiento pues describe la anatomía y fisiología del aparato fonador y es, sin duda, el capítulo más importante y revelador sobre del canto. Explica de entrada que el órgano del canto contiene tres sistemas interconectados entre sí: la garganta, que es la laringe misma; la red de músculos en los que está suspendida o “mecanismo de suspensión”, y el órgano de la respiración. De forma resumida, describe la laringe, conformada por el cartílago tiroideo o *escudo*, las dos *pirámides* o cartílagos aritenoides y el *anillo* o cartílago cricoides. La epiglotis, llamada tapa de la laringe, y el hueso de la lengua o hueso hioides.

Dentro de esta estructura de contención existen las membranas y músculos, llamados en español cuerdas vocales pero que en



Singing
The Physical Nature of the Vocal Organ:
A Guide to Unlocking the Singing Voice
de Frederick Husler e Yvonne Rodd-Marling
Ed. Hutchinson 1965

realidad son pliegues vocales (*vocal folds* en inglés). Estos pliegues están hechos de dos materiales: el muscular (*labia vocalia*) o los tensores, y el membranoso (*ligamenta vocalia*) o los extensores. La primera, la parte activa, acciona el estímulo y la segunda, la pasiva, reacciona al estímulo.

Esta extraordinaria estructura hace que la posibilidad de movimientos sea enorme, dotando al órgano del canto de extraordinarias posibilidades expresivas: agilidades, notas graves, notas agudas, dramatismo, etcétera.

Para el autor, cuando un impulso activa simultáneamente, en perfecto equilibrio, los tensores y los extensores, cuando ambos se convierten en un todo, surge la verdadera voz cantada. La especificidad con la que describe cada una de las fibras y su función es fascinante. La laringe realiza muchas más acciones que contraerse y extenderse. Por ejemplo, el *posticus* (cricoaritenoides dorsalis) mantiene abierta la garganta para ingresar aire; también apoya a los extensores manteniendo el espacio de la glotis abierto. El

cricoaritenoides lateral y el interaritenoides o transversal, llamados “cerradores”, generan el cierre de la glotis.

Mientras más cerca estén los pliegues unos de otros, mayor concentración, foco, o centro tonal obtiene el sonido. Estrechando el espacio glotal se disminuye el sonido “espeso” o “gargantoso” y el tono se “coloca adelante”. Un término importante es el que el autor describe como “el mecanismo de borde” que no es otra cosa que las secciones de los pliegues vocales responsables de generar el cierre de la glotis. Cualquier falla en este mecanismo tiene como resultado el escape o fuga de aire. Se explica de alguna manera como la intersección de las bandas *arivocalis* y *tireovocalis*, a través de las cuales —y debido precisamente a esta intersección— diferentes segmentos pueden hacerse vibrar para generar afinación. Se describen también las bandas ventriculares (*plicae*) o en español, “cuerdas falsas”, afirmando que no está claro si participan en la formación de un buen sonido, pero cuando la presión de aire es muy grande protegen a las “cuerdas verdaderas”, funcionando como monitores de esta exageración.

El objetivo del libro está dirigido a explicar que así como el universo está formado de opuestos, día-noche, el aparato vocal encuentra un perfecto equilibrio debido a su contrario. Cualquier sistema tiene su antagónico que equilibra la acción; así pues, el abuso o falta de tono muscular no es otra cosa que el desequilibrio de los opuestos. Por ejemplo, explica que los tensores tienen por oposición a los extensores, que jalan hacia delante. Éstos a su vez se contraponen con el *posticus* que jala hacia atrás, previniendo que los aritenoides sean arrebatados hacia adelante. Los cerradores, laterales y *traversus* se contraponen al *posticus* que cierra.

En la descripción del aparato vocal, Husler habla de una segunda esfera de músculos que son los elevadores de la laringe: el músculo tiro-hioides, el músculo palato-laringeo y el stilo-faringeo, y los depresores de la laringe: el esterno-tiroideo que jala hacia abajo y adelante, el crico-faringeo que jala hacia abajo y atrás y por último la tráquea y el esófago, que pueden servir también para deprimir.

Toda esta esfera es importante pues realiza la conexión necesaria con el tronco del cuerpo y el sistema de respiración. Si los verdaderos depresores de la laringe no funcionan, los músculos para deglutir entran a compensar la acción y sustituyen el descenso haciendo que se pierda la voz de cabeza que debe tener la voz grave, por lo que se oye engolada, apretada o constreñida.

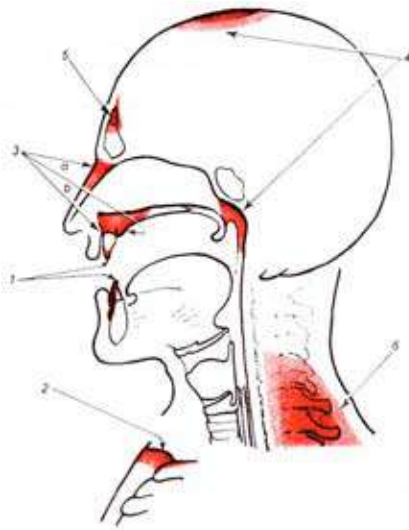
En la segunda parte del libro, Husler continúa con la explicación del sistema de respiración. Después de presentar la fisiología y anatomía de esta esfera, el autor explica que hay dos escuelas de respiración en los cantantes: la primera, similar a cargar un peso ligero con los brazos, haciendo que las cuerdas vocales cierren para poder realizar esa carga y evitar que el aire salga de los pulmones; y la segunda, cuando la fuerza realizada es de tal magnitud que las cuerdas falsas realizan la fuerza necesaria para contener el aire y expulsarlo con fuerza similar a acciones cotidianas como toser, defecar o dar a luz. Las cuerdas vocales, dice Husler, pueden vibrar casi por sí solas, por lo que el aire que necesita para hacerlas vibrar es mínimo. Pone como ejemplo lo que Mattia Batistini decía: “No tomo más aire del que necesito para inhalar el perfume de una flor”.

Muchos cantantes practican una compresión exagerada y el tono sale con demasiada fuerza. La tonicidad del diafragma depende de la cantidad de aire inspirado. A medida que aumenta la entrada de aire, el diafragma pierde su flexibilidad y su respuesta. Una de las recomendaciones del autor es exhalar bien. La entrada del aire es inherente a todo ser humano, cuando los pulmones se vacían por completo el diafragma se contrae automáticamente para realizar otro llenado de pulmones. El ímpetu viene de la espalda, pues ahí es donde el diafragma está más innervado. La respiración cíclica es la que puede ser la más adecuada para curar problemas de falta de aire o exceso de presión.

Después de los capítulos que describen los tres sistemas del órgano vocal, continúa con algunos términos musicales como “soportar el tono”, explicando que no es la salida del aire lo que debe preocuparnos sino la resistencia equilibrada que ejercen las cuerdas contra él. Si los músculos suspensorios no están activos, siempre habrá un exceso de presión (sonido empujado) o un exceso de salida de aire (sonido con gis).

Soportar la voz, *appoggiare la voce*, como dicen los italianos, es recargarse sobre algo y los italianos cobran consciencia de este término con el *colpo di petto*, que consiste en coordinar un ataque que viene desde la espalda y atraviesa el tórax para ponerse en contacto con la garganta (también llamado *martellato*). Algunos problemas vocales tienen su razón en la exagerada congestión que sufren los músculos de la laringe al usar demasiado aire, o poner dura la caja torácica (que produce un sonido espeso en la garganta), o mantener una contracción permanente del diafragma (que produce el trémolo).

Si el diafragma se mantiene muy abajo, el cantante puede perder



Los lugares comunes de la “colocación” de la voz:

1. Los dientes;
2. El esternón;
3. El puente de la nariz, la nariz y el paladar duro;
4. La tapa de la cabeza y el fondo de la garganta o faringe;
5. La frente; y
6. La nuca.

“Husler establece que la humanidad es una especie que fue diseñada para cantar. Sus reglas, explica, son demasiado simples y se mantienen inmutables”

agudos. Si se congestiona la salida del aire (esto puede escucharse con cantantes que se ponen rojos o que realizan un ruido de descongestión al final de sus frases), el tono perderá a la larga el falsete o la voz de cabeza, generando sonidos roncós.

En capítulos posteriores, Husler habla de los labios, la lengua, el paladar y la campanilla. Rechaza el concepto de colocar la voz sonriendo, pues explica que sonreír es una consecuencia de intentar el cierre de la glotis colocando el tono hacia adelante, cerca de los dientes y el sonido se hace más brillante, más abierto. La sonrisa, ergo, no es el origen sino la consecuencia, puede existir o no. Si se busca como *forma*, el canto se vuelve manierista.

Cuando el sonido se escucha con lengua, engolado o espeso, es quizá porque la lengua está haciendo esfuerzos titánicos para mantener la laringe en su lugar, pues los músculos que innervan las cuerdas vocales no funcionan correctamente. Los ejercicios para la lengua, comenta, son inútiles. Lo que debe ejercitarse es la innervación del mecanismo de suspensión.

También hay un capítulo dedicado a los registros. Explica que algunas escuelas mencionan sólo dos registros: el de pecho y el de falsete o voz de cabeza. Pero otras escuelas introducen un tercer registro llamado “voz media”, que no es otra cosa que aprender a “puentear” sin que se note el paso de un registro a otro. Los quiebres suceden cuando los músculos funcionan aisladamente. Si se enseña a cantar por registros, invariablemente la voz estará dividida pues no existirá la coordinación necesaria para que los músculos dominantes de cada registro cedan paso al siguiente para actuar siempre juntos.

El falsete, comenta, se forma por el estiramiento de las cuerdas vocales. La voz de cabeza es el llamado “falsete reforzado” y es una combinación del estiramiento con un trabajo del crico-faríngeo que jala la laringe hacia abajo, lo que en la escuela italiana se llama “*inhalare la voce*”. Una voz sin falsete no es una voz *cantabile*, dice Husler. El *bel canto* se da precisamente con esta cualidad.

En cuanto a las carencias, el autor explica, por ejemplo, que si los músculos estiradores están funcionando pero los de cierre están cansados, la voz se escuchará calante. Algunas escuelas piensan que la voz de pecho es peligrosa y otras escuelas, como la latina, promueve el uso de ésta para dar vitalidad a la voz. Evidentemente hay voces donde la voz de pecho se oye ronca y sin brillo, y esto está dado porque los músculos que mantienen a las cuerdas estiradas ceden a los que las contraen, obstruyendo la calidad vibratoria de las cuerdas.

¿Quién fue Frederick Husler?

El profesor Frederick Husler, de familia suiza-germana, nació en el estado de Utah, en Estados Unidos, en 1889, y murió en Suiza en 1969. Empezó a cantar a los 18 años de edad, aunque no tenía una aptitud natural para ello, según su alumno Ron Murdock (ver <http://www.cursa-ur.com/husler.html>). Husler se propuso superar su falta de talento dedicando su vida a cantar y fue autodidacta. Estaba convencido de que cualquier persona normal podía cantar bellamente. Eventualmente se convirtió en un tenor dramático con una voz de gran belleza, rango y potencia. En 1914, a los 25 años de edad, recibió la invitación de Siegfried Wagner para cantar en Bayreuth y de Fritz Busch para cantar en Dresden, y Bruno Walter lo invitó a hacer una gira mundial con *Otello* de Verdi.

Su incipiente carrera como cantante se vio interrumpida por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Recién casado y viviendo en Múnich, sobrevivió dando clases de canto, mientras seguía perfeccionando su propia voz. Muy pronto su estudio se llenó de alumnos.

Después de la guerra, en 1922, se mudó a Berlín donde se convirtió en director de estudios vocales del Conservatorio Stern.

Husler se hizo cargo del ensamble estable de la Ópera Kroll de Berlín, bajo la dirección musical de Otto Klemperer y fue asesor vocal contratado por concertadores como Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan y el inglés Sir Malcolm Sargent. De 1936 a 1939 Husler fue jefe del departamento de estudios vocales del Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin y cofundador del departamento vocal de la Nordwestdeutsche Musikademie en Detmold de 1946 a 1961.

En 1961 Husler se asoció con Yvonne Rodd-Marling e inauguraron su propia escuela de canto en Lugano, Suiza, bajo el patrocinio de Otto Klemperer, Herbert von Karajan, Sir Malcolm Sargent y Sir William Glock. ●

por **Charles H. Oppenheim**

Husler no recomienda ningún ejercicio específico para trabajar los registros, pero comenta que el cantante debe iniciar con falsete y ejercitar la actividad de los depresores para que sea un falsete reforzado y sólo al final sumar la actividad de los tensores para estimular la voz de pecho. Esta forma de voz de pecho debe buscarse colocando la voz “nasal” o pensando “hacia adelante”, para que el sonido de pecho pierda su pesadez o espesor.

Habiendo entendido los equilibrios musculares, es muy fácil entender el concepto de “colocar la voz”. En un diagrama casi inocente, Husler define seis lugares de colocación de la voz y ofrece para cada problema una colocación diferente [ver diagrama]. Pensar en poner el tono en los senos paranasales, con la idea falsa de que son resonadores, ayuda a eliminar la acción de los tensores y la laringe se levantará generando un sonido de falsete puro. Si la voz se pone en la parte baja de la nuca, tal cual Caruso explicaba, ayuda a bajar la laringe.

El libro continúa hablando de la belleza de la voz, de la forma correcta de atacar el sonido y, muy importante, describe las razones por las cuales existen deficiencias, surgen complicaciones o pérdida de vitalidad del aparato vocal. Describe las anomalías más comunes en términos musculares y da esperanza explicando por qué se pierden habilidades y cómo pueden recuperarse.

Explica que el eterno peregrinar de alumnos de un maestro a otro tratando de encontrar la clave de sus carencias es no entender que a veces un maestro les hace fijar el sonido en un solo lugar, generando atrofias musculares, y a la vuelta del tiempo, buscando resolver esa carencia, se van con otro maestro que les libera sólo temporalmente pues innerva los músculos inactivos pero genera consecuentemente atrofia en otros.

Su recomendación es entender que la voz es un todo, que debe practicarse coloratura, notas agudas, falsete, *messa di voce*, voz de

“Formar una voz es un proceso de regeneración, que consiste en restaurar el órgano vocal a la condición dada por la naturaleza”

pecho, colocación de la voz en diferentes lugares para que siempre esté en equilibrio y con continuos retos musculares, pues cualquier forma de especialización llevará a una degeneración; aprender a no empujar y a entender el propio instrumento generando una filosofía auditiva individual que lleve a cada cantante a un canto armonioso para su cuerpo.

Husler habla de los maestros amateurs y recalca la importancia de que un buen maestro es sólo aquel que ha podido resolver y superar los problemas en su propio instrumento.

Vale la pena destacar que el libro cierra con un capítulo dedicado al tenor Enrico Caruso, explicando que muy temprano en su carrera este gran cantante había desarrollado nódulos y sus neumogramas presentaban varias afecciones. Aún así, la grandeza de Caruso radicaba no en la calidad vocal que puede comprobarse menguada a lo largo de sus grabaciones en el tiempo, sino en la capacidad emotiva con la que entregaba ese sonido.

Sirva esta reseña para generar curiosidad por conocer de manera más profunda ese extraordinario sistema foniatrico llamado órgano vocal, esclarecer dudas o reforzar conceptos de la “jerga de los cantantes” traducidos a términos fisiológicos, pero sobre todo para maravillarse nuevamente del cuerpo humano y la grandeza y misticismo que encierra el arte de cantar. ●

[El libro está *out of print*, pero pueden adquirirse ejemplares usados por Internet.]