

La técnica vocal extendida: una lectura desde la voz de Yōko Ono



Sebastián G.
Paredes*

RESUMEN

Aunque la figura de Yōko Ono suele asociarse más con el arte visual, el performance y el movimiento Fluxus, el autor se adentra en una lectura de su obra vocal desde la perspectiva de las **técnicas extendidas de la voz (TEV)**, destacando su importancia como pionera en la exploración vocal dentro de la música contemporánea y el arte sonoro. El texto analiza cómo Ono utiliza la voz más allá de los parámetros tradicionales, rechazando la idea de belleza vocal y explorando límites técnicos y expresivos en tres *Voice Piece for Soprano* (1961), *Cambridge* 1969 y *Don't Worry Kyoko y Fly* (álbum *Fly*, 1971)



Palabras clave: TEV, Fluxus, arte sonoro, Yōko Ono.

Aunque la mayor parte de la literatura existente escrita sobre la figura y obra de Yōko Ono aborda su práctica como artista visual, de *performance* o intermedia, es necesario aportar a la reflexión sobre el impacto que su creación sónica ha dejado en la música contemporánea y el arte sonoro. Esta faceta de Ono se ha abordado superficialmente en la lengua

* Cofundador y codirector de la plataforma Puente Laboratorio de Creación Artística. Fundador y codirector de SKORA Ensemble Vocal, coro institucional del Centro Universitario de Artes TAI. Creó y gestionó el ciclo de música contemporánea MicroRecital de Jóvenes Compositores Iberoamericanos en Conde Duque. Maestrante de Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes en Guayaquil.

española, especialmente desde un punto de vista musicológico y desde el campo de la composición académica contemporánea.

Quizás esto tiene que ver con los paradigmas negativos que se han construido alrededor de ella, con los cuales la artista ha tenido que lidiar a través de su carrera y que, lamentablemente, aún se mantienen vigentes. Este texto propone un acercamiento a las técnicas extendidas de la voz (TEV) a partir de la obra de Yōko Ono, quién quizá, sin premeditación alguna, se convirtió en una pionera en el desarrollo de estas técnicas. El objetivo es visibilizar su aporte, generar un espacio de análisis en torno a su figura y su trabajo como compositora y vocalista contemporánea experimental y a cómo su trabajo subvierte los discursos tradicionales sobre la voz y el sonido. Para lograrlo, este texto brindará una aproximación crítica sobre algunas obras sonoras de Ono, para acercar al lector a una apreciación del uso de las técnicas extendidas de la voz utilizadas por Ono y, finalmente, se hará una mención crítica desde el análisis del uso de tecnología para la producción de electroacústica y otras herramientas paralelas como partituras, pero también la lírica y la relación de la compositora con la melodía y su versatilidad dentro del campo de la composición musical.

Nacida en 1933 en Tokio, Ono estuvo fuertemente relacionada con la formación académica de ciertas disciplinas desde temprana edad. Desarrolló conocimientos sólidos y una profunda sensibilidad para el canto, la composición y las artes plásticas debido a su contexto familiar (Sheff, 2025, 42), hecho que responde a la posición favorecida que su familia tenía en ese momento. Se mudó a Nueva York en 1953 para enfrentarse al ajetreado mundo de la producción artística de vanguardia en la posguerra; entonces empezó a emerger como una artista conceptual, vinculándose particularmente con el movimiento Fluxus y, por otro lado, trabajando de cerca con John Cage, compositor experimental quien consideró el uso de operaciones de azar para la producción de música, lo que le permitía liberar a la composición de la toma de decisiones (Lester, 1989, 296).

Y aunque Yōko Ono tuvo un papel clave en la articulación de la filosofía Zen, que Cage utilizaría en su obra, durante los primeros años de Fluxus fue considerada simplemente como

una anfitriona de eventos, mas no como una artista consolidada. Como era de esperarse de un entorno liderado por artistas hombres, las artistas y compositoras mujeres eran relegadas a otras actividades que las mantenían fuera del foco principal de la difusión de sus obras (Brown, 2012, 116). De todas maneras, Ono emergería como una de las artistas intermedia más importantes de los movimientos de vanguardia; produjo varias de sus obras más importantes como *Cut piece* y su libro de instrucciones *Fluxus Grapefruit*, ambos en 1964.

El trabajo que Ono realizó a partir de su práctica como artista visual, sonora y filmica le permitió también establecerse como un ícono del movimiento feminista utilizando algunas de sus piezas como espacios de resistencia frente a la hegemonía masculina en las artes y a favor de la defensa de las diversidades. De esta manera logró mostrar una profunda exploración de las dinámicas de poder establecidas en los circuitos de arte y visibilizó el rol desigual y oprimido de mujeres y disidencias. En ese sentido, su producción vocal, en piezas como *Voice piece for soprano* (1961) o sus producciones discográficas como *Fly* (1971), le permitió establecer un espacio para la exploración y crítica desde el sonido utilizando la voz expandida como herramienta principal.

La música de Ono ha sido objeto de duras críticas debido a su naturaleza estridente y radical, ya que como creadora sonora ha utilizado la voz como el medio de expresión para su pensamiento extramusical, es decir que no responde a estructuras formales de la música tonal-modal de tradición escrita, sino más bien a construcciones que devienen de su práctica como artista de *performance* y conceptual. En su obra se pueden encontrar cruces entre la música y otras disciplinas artísticas y, a su vez, con nuevas configuraciones alrededor de las artes que usualmente habitan afuera del lenguaje musical tradicional. La voz de Ono ayuda a la identificación de un camino que muestra claramente la relación entre el cuerpo, sus afectos y el sonido, donde el cuerpo se hace presente a través de la voz, convirtiéndose en sonido. Es decir, lejos de querer brindar una experiencia sensorial agradable, Yōko Ono se permite explorar técnicamente su instrumento para encontrar otras semióticas de la voz que erradican el peso simbólico que lleva la producción vocal: lo lírico, lo bello (Brown,

2012, 116) o lo convencional dentro de los discursos culturales tradicionales.

En principio, definir las TEV puede resultar sencillo porque en términos generales se puede considerar que es el uso no tradicional de la voz. Sin embargo, esta definición no alcanza a abarcar las complejidades de estas prácticas vocales, pues el término “tradicional” se puede interpretar como un concepto construido desde una visión meramente occidental. La idea de “tradicional” se ha construido desde una perspectiva cultural de Occidente; no obstante, el estudio de las TEV se enriquece cuando se consideran también las prácticas vocales de diversas culturas y etnias no occidentales (Edgerton, 2014). De tal forma que, para el lector no familiarizado con estas técnicas, el uso de términos como “tradicional” puede resultar útil para reconocerlas. Aun así, se debe tener en cuenta que una definición más detallada y que responda a los criterios y enfoques del lector, quizá, se pueda encontrar desde la misma práctica del canto o la autoentografía vocal.

Esto demuestra que considerar una única acepción de lo que son las TEV resulta bastante complejo, pues los límites que indicarían lo que es una TEV pueden ser un terreno bastante difuso, tanto desde el punto de vista del cantante como desde el punto de vista musicológico y etnomusicológico.

A partir de una postura técnica, definir las TEV también implica reconocer el posicionamiento del propio ejecutante. En ese sentido, Jane Manning (2020) en *New Vocal Repertory* reconoce que el entendimiento de estas técnicas no es algo que necesariamente responda a un solo campo del conocimiento o de la práctica artística:

Nunca he entendido del todo qué se quiere decir con “técnicas vocales extendidas”, que me parecen simplemente anotaciones y la racionalización de un caleidoscopio de sonidos, algunos de ellos más propios de un patio de juegos (o una granja). A menudo requieren el dominio de una amplia variedad de efectos relacionados con el habla, generalmente muy dramáticos y declamados. Los susurros y gritos necesitan una habilidad

y cuidados especiales, sobre todo si los intenta un cantante sin experiencia¹.”

Este postulado de Manning pone en evidencia la importancia de reflexionar sobre la epistemología de estas técnicas, es decir, cómo se construye el conocimiento en torno a ellas y desde qué perspectivas se estudia para aportar al discurso musical. En todo caso, aunque el campo de investigación de las técnicas extendidas de la voz sigue en expansión, el principio es claro desde el punto de vista de este documento: la voz extendida es el uso no habitual de la técnica vocal en contextos en los que la voz entonada, lírica y bella, es decir, la voz no abyecta, es la constituyente de un discurso musical *aceptable*.

Con este contexto, podemos volver a la obra sónica de Yōko Ono. Se han seleccionado algunas piezas de ella para ser analizadas brevemente en este documento. Este ejercicio pretende representar una aproximación crítica al uso de las TEV, la manera en la que la intérprete instrumentaliza la voz para habilitar cruces interdisciplinarios y, también, reconocer el contenido lírico, técnico y formal que estas piezas pueden tener en su concepción o interpretación. Al ser una artista Fluxus, durante los 60, Ono se relacionó de cerca con músicos de la corriente de *avant-garde*, como La Monte Young o Meredith Monk, y mantuvo una estrecha relación con John Cage, a quien guió durante su gira en Japón en 1962.

Voice piece for soprano es una de las piezas de Ono directamente vinculada al arte dadá y es un claro ejemplo de su paso por Fluxus. Esta pieza para voz es relevante desde el punto de vista de su soporte, pues se trabaja desde una partitura y por su lectura, como una experimentación interdisciplinaria. Si bien es cierto, esta partitura no está pentagramada, lo cual resulta bastante común para la música experimental de los 60, la partitura de esta pieza es uno de sus poemas Fluxus encontrados en su libro *Grapefruit* y, como todos los demás, es un poema que invita a la

¹ Traducción propia. Texto original: “I have never quite understood what is meant by ‘extended vocal techniques’, which seem to me to be merely the annotating and rationalizing of a kaleidoscope of sounds, some of them more familiar in a playground (or farmyard). These often require command of a wide variety of speech-related effects, often highly dramatic and declamatory. Whispering and screaming need special skill and care, especially if attempted by an inexperienced Singer”.

acción; en este caso, el grito es la acción que la compositora indica, agregando los lugares y dirección del grito. Generalmente, en las interpretaciones de esta pieza, tanto de la propia compositora como de otros intérpretes, el grito suele ser realizado de manera improvisada, sin un control definido o una técnica en particular.

Yōko Ono conoce a John Lennon en 1966, y a partir de 1968 empezaría una amplia colaboración de creación artística hasta la muerte de Lennon en 1980. En este marco, en 1969 ocurre el lanzamiento de su segundo disco *Unfinished music no.2: life with lions*, que abre con la pieza *Cambridge 1969*. Durante estos primeros años de experimentación conjunta, Ono sumergió a Lennon en las tendencias de música experimental de los 60; a lo largo de todo este disco se presentan piezas con un alto grado de improvisación por parte de ambos. Al enfocarnos en *Cambridge 1969*, podremos notar que la voz de Yōko Ono se presenta acompañada por la presencia improvisada de la guitarra eléctrica de Lennon. Durante los 26 minutos de duración de esta pieza, podemos apreciar como el discurso musical se desenvuelve en una suerte de pregunta-respuesta, donde la guitarra eléctrica colmada de efectos intenta aproximarse y amalgamarse con la voz; mientras que la voz, a su vez, intenta imitar y volverse una con los efectos que brinda la guitarra eléctrica. En cuanto al desarrollo formal de la pieza, esta se desarrolla con dos planos evidentes que se mantienen casi hasta el final: la voz de Ono y la guitarra de Lennon; casi al final de la pieza se empiezan a integrar otros planos que incluyen más guitarras superpuestas, sonidos percutidos de instrumentos y objetos con y sin afinación. Ya en los últimos minutos de la pieza, se suman saxofones en registros agudos produciendo efectos que, dentro de esta textura, parecieran imitar a cláxones. El último minuto de la pieza desintegra la textura por partes: primero la voz de Yōko que va produciendo cada vez menos ataques hasta desaparecer en un último grito que se desvanece en la saturación de la guitarra eléctrica, luego desaparece la guitarra de Lennon y esa compleja textura que se creó durante toda la pieza se reduce a dos saxofones en dos planos bien diferenciados: por un lado, el claxon y, por otro lado, un motivo en saxofón que va a desaparecer lentamente como una especie de recuerdo. Esta superposición de efectos improvisados y trabajados

electroacústicamente permite al oyente realizar una transición desde el primer interlocutor que es la voz sobre la guitarra, hasta la inmersión en un escenario efectista que recuerda claramente a los paisajes sonoros, protagonistas de la música experimental de los 60.

Esta composición electroacústica para voz y guitarra eléctrica presenta una de las primeras aproximaciones de experimentación de la pareja, lo cual estaría presente entre el 69 y el 73.

En 1971, Yōko Ono publica su álbum *Fly*, el cual incluye una selección de temas que mezclan la influencia del *rock n' roll* en su práctica musical, pero también deja entrever el discurso conceptual que devino de su paso por Fluxus en algunas de las piezas, como *Telephone piece* o *Toilet piece*. Sin embargo, para los fines de este análisis, me concentraré en los números 4 del disco 1 y el disco 2: *Don't worry Kyōko* (*Mummy's only looking for a hand in the snow*) y *Fly*. Ambas piezas incluyen un variado abanico de TEV utilizados por Ono para desarrollar el discurso musical y nutrir la línea conceptual de las piezas.

En la primera pieza, Yōko hace referencia a su hija Kyōko, que fue separada de su madre sin consentimiento en 1969 por su padre Anthony Cox (Brown, 2012). En esta, la voz de Ono se acompaña con un ensamble de rock tradicional, sobre el cual su voz se sostiene en tres formatos a lo largo de la pieza. Por un lado, el uso de tensión extrema en los pliegues vocales para producir una oscilación de registro que va variando entre registros adyacentes y registros separados; por otro lado, la voz entonada en un registro repitiendo la frase “*don't worry*”, y finalmente un grito controlado, vocalizado y sin golpes glotales, lo cual produce un timbre con menos filtros y más brillante en su registro más agudo. Todos estos formatos son combinados de manera superpuesta o alternados diferenciadamente a lo largo de la pieza.

En *Fly*, la segunda pieza, Ono presenta un desarrollo de las TEV más amplio, combinando modulaciones en el uso del aire y la presión aplicada en sus pliegues vocales. La pieza inicia con Ono cantando un motivo con una voz extremadamente aireada, esto se produce al utilizar una columna de aire excesiva, lo que a su vez suma una serie de sonidos no vocalizados, que, de acuerdo con la definición de Edgerton (2014), son sonidos que se producen

sin ninguna vibración de los pliegues vocales y sin ninguna altura claramente definida, lo que generalmente está acompañado de un amplio espectro de sonidos inarmónicos. Ono hace uso en diferentes momentos de la cantidad de aire que utiliza para producir sonido, esto favorece a los efectos que logra al combinarlos con mayor o menos presión en sus pliegues vocales. Un sonido característico de la obra de Ono y que se escucha a lo largo de *Fly* es la oscilación de altura, lo cual se produce al realizar un movimiento rápido entre dos registros, ya sean estos adyacentes o separados, este efecto también se puede conocer como ululación. Sin embargo, al ser la ululación un efecto que se logra sin aplicar presión extrema en los pliegues vocales, la técnica de Ono se presenta como una combinación entre la oscilación de registros articulados por golpes glotales, lo que le permite agilizar la velocidad de esta sonoridad. El efecto que produce es una nota en un registro agudo, que se articula con un trémolo de pliegues o golpes glotales, estos golpes interrumpen la vibración en la altura aguda para producir rápidamente ataques en una altura más grave, logrando así un trémolo entre dos registros ampliamente separados. Finalmente, una técnica que resalta de esta pieza es el silbido glotal, un sonido que se logra en un punto de la parte superior de los pliegues vocales y que ocurre casi sin ninguna vibración, el efecto es un silbido que se da adentro del tracto respiratorio. Podemos apreciar este efecto muy brevemente en aquellos pasajes en los que Ono logra una oscilación de registro empezando en una nota de su registro extremo agudo. Otras técnicas que se pueden apreciar a lo largo de la pieza son *glissandos* que ocurren desde su registro de frito vocal hasta multifónicos que se producen al combinar sonidos producidos en sus pliegues vocales y otros en sus pliegues ventriculares, esto superpone dos registros, y el resultado sonoro es como si cantara una altura en frito vocal y sobre ella una en registro agudo.

Parta terminar, aunque el análisis de las TEV utilizada por Yōko Ono en estas piezas puede entenderse de una manera más amplia y extendida, para el alcance del presente documento es importante reconocer que este breve resumen cumple con el objetivo planteado.

En el marco de esta edición de *Hojas Universitarias*, resulta valioso abordar aquellas figuras que emergen como pilares de prácticas interdisciplinarias y que en su obra encarnan precisamente la expansión de los lenguajes artísticos. El trabajo de Ono, que transita entre la música, las artes visuales y el *performance*, utiliza la voz como objeto plástico y como agente articulador de su discurso artístico. La música de Ono es inseparable de su práctica visual y de *performance*. En ese sentido, su propuesta resuena con fuerza con la pregunta que atraviesa esta edición: ¿todas las artes quieren ser música? Su obra sugiere que más bien es la música, entendida desde sus formatos no tradicionales y subversivos, la que se sumerge en otras posibilidades, habilitando nuevas formas de escucha, práctica y expresión. Finalmente, encuentro importante mencionar que el aporte de Ono a las artes contemporáneas es la forma en que nos invita a imaginar y repensar nuestros posicionamientos frente al arte y, en ese espacio, reconocer que la fortaleza de la práctica interdisciplinar es la recursividad con la que el o la artista enfrenta la necesidad de expansión de sus lenguajes artísticos, al crear otros, habitando los cruces y asimilando el impacto de pioneras como Yōko Ono. ○

Referencias

- Bocaro, M. (2021). *In your mind: the infinite universe of Yōko Ono*. BookBaby.
- Brown, S. (2012). *Scream from the heart: Yoko Ono's rock and roll revolution*. *Volume!*, 9(2).
<https://bit.ly/4oDpUhE>
- Edgerton, M. (2014). *The 21st-century voice: contemporary and traditional extra-normal voice* (2.a ed.). Rowman & Littlefield.
- Lester, J. (1989). *Analytic approaches to twentieth-century music*. Norton.
- Sheff, D. (2025). *YŌKO*. Simon & Schuster.
- Manning, J. (2020). *Vocal repertoire for the twenty-first century volume I: works written before 2000*. Oxford University Press.