

## EL SILBIDO MUSICAL COMO ESPACIO *QUEER*

### *THE MUSICAL WHISTLE AS A QUEER SPACE*

M. Teresa López Castilla

Universidad de Jaén

lopikas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5493-443X

#### Resumen

Este artículo argumenta el uso del silbido musical como un espacio *queer*, pues problematiza los márgenes establecidos para una clasificación de género en base al timbre o tesitura como ocurre con la voz. Para entender la peculiaridad del silbido en relación al cuerpo que lo produce planteamos dos planos de escucha. Por un lado, una escucha acusmática del silbido nos ofrece posibilidades desubicadas en relación al cuerpo y género difíciles de categorizar en esos márgenes. Por otro lado, una escucha audiovisual nos cuestiona sobre las posibles paradojas y contradicciones corporo-sonoras que ponen en juego discursos culturales sexistas en relación al silbido musical. Utilizaremos un marco teórico basado en los estudios *queer* para analizar conceptos en relación a la voz —el grano de la voz, el cuerpo sónico, la voz *safónica*— y que pueden bien ser aplicables al estudio del silbido musical en torno a la construcción de la identidad, y el género. El objetivo será entender cómo el género y la sexualidad se inmiscuyen en la escucha y producción de la música, incluso cuando el sonido (timbre) con el que se construye el silbido ofrece posibilidades de fuga corporales y/o sexuales, o, por el contrario, puede acentuarlas y problematizarlas al encarnarse visualmente.

#### Palabras clave

Silbido musical, espacio *queer*, voz, construcción de la identidad, escucha, cuerpo, sexualidad, Molly Lewis, Laura Pergolizzi (LP).

#### 1. INTRODUCCIÓN

Poder silbar, al igual que hacer chasquidos con los dedos, era todo un reto cuando éramos niñas, aunque también tenía connotaciones de género. Al menos en mi educación, siendo biológicamente una niña, era reprimido por ser de «machorras». Ahora entiendo que esta apreciación es generacional y probablemente en cuarenta años las cosas han cambiado en estas consideraciones y prejuicios. Pero yo crecí trasgrediendo las expectativas de mi género aprendiendo a silbar antes que a cantar, y prefiriendo lo

#### Abstract

This article argues for the use of the musical whistle as a queer space, as it problematizes the margins established for a gender classification based on timbre or tessitura as occurs with voice. To understand the peculiarity of the whistle in relation to the body that produces it, we propose two levels of listening. On the one hand, an acousmatic hearing of the whistle offers us misplaced possibilities in relation to the body and gender that are difficult to categorize in those margins. On the other hand, an audiovisual listening questions us about the possible paradoxes and corporeal-sonic contradictions that put into play sexist cultural discourses in relation to the musical whistle. We will use a theoretical framework based on queer studies to analyze concepts in relation to the voice —grain of the voice, the sonic body, the saphonic voice— and that may well be applicable to the study of the musical whistle around the construction of identity, and gender. The objective will be to understand how gender and sexuality interfere in the listening and production of music, even when the sound (timbre) with which the whistle is constructed offers possibilities of bodily and/or sexual escape; or, on the contrary, it can accentuate and problematize them by being incarnated visually.

#### Key words

Musical whistle, queer space, voice, identity construction, listen, body, sexuality, Molly Lewis, Laura Pergolizzi (LP).

primero antes que lo segundo. Y es que para mí era un instrumento estupendo del que disponía cuando quería y con el que obtenía el mayor de los placeres, tanto imitando las melodías que escuchaba, como improvisando sonidos que salían de mi cabeza hacia el soplo entrenado de mis labios.

Con el devenir del tiempo, esta habilidad instrumental no solo se ha asentado en mi musicalidad y vivencia musical, lejos de los prejuicios segregacionistas de mi infancia, sino que ha ocupado un lugar importante siempre en mi atención hacia canciones y artistas (especialmente mujeres) que expresaran parte de la canción

con un solo de silbido. Esta afición musical me ha llevado a generar listas de canciones en las que apareciera un silbido, el cual ha apelado mi identidad musical y ha arrancado mi necesidad de imitarlo mientras escuchaba dicha canción. Es lo que me ocurrió cuando descubrí a la cantante y compositora de rock independiente LP (Laura Pergolizzi); sin duda su peculiar uso del silbido, además de su portentosa voz, consiguieron que mi interés por la artista fuera *in crescendo* para seguir de cerca su carrera. También ha sido ella la que ha hecho que me cuestione sobre la corporalidad de la voz —lo que Barthes ha llamado «el grano de la voz»— y cómo esa materialidad se conecta directamente con la construcción del género y la sexualidad en nuestra cultura occidental. Traslado estos cuestionamientos al uso del silbido, sin duda un recurso sonoro que, saliendo del cuerpo, problematiza sobremanera los márgenes sexuados del mismo.<sup>1</sup> Es por esto que lo enclavo en ese *tercer espacio* que Freiya Jarman-Ivens propone como una posibilidad de fuga para las interpretaciones sexuadas de la voz, ya que

La biología del oyente o del cantante es una especie de pista falsa; lo importante en la ontología de la voz es su capacidad siempre dispuesta para separar el significante de la forma de la onda vocal del significado de la identidad del productor de la voz, y así mantener abierta la posibilidad de múltiples identidades de género, al menos hasta el momento en que se confiera la identidad a la voz producida por el oyente. Es esta característica central de la voz —para funcionar en una especie de «tercer espacio» entre el cantante y el oyente— y la importancia de la identificación con y contra la voz del oyente lo que la convierten, como propongo, en un lugar particularmente intenso para el surgimiento de lo *queer*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Véanse Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (New York: Poseidon Press, 1993); Elizabeth Wood, «Sapphonics», en *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2ª ed., ed. por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (Abingdon y New York: Routledge, 2006), pp. 27-66; Freiya Jarman-Ivens, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (New York: Palgrave MacMillan, 2011); Julia Eckhardt, *Grounds for Possible Music: On Gender, Voice, Language, and Identity* (Berlin: Errant Bodies Press, 2018); y L. J. Müller, *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung* (Hamburg: Marta Press, 2018).

<sup>2</sup> Jarman-Ivens, *Queer Voices*, p. 3: «The biology of the listener or the singer is something of a red herring; what is important in the ontology of the voice is its capacity always-already to detach the signifier of the vocal wave form from the signified

Probablemente, con esa búsqueda intuitiva y espontánea del silbido musical en otros cuerpos me reconfortaba mientras iba construyendo mi identidad musical y también sexual. Este placer auditivo hallado en la escucha del silbido me ha colocado indudablemente en el espacio detrás de ese silbido, con el que me identificaba mientras al mismo tiempo quería reproducirlo. Y esbozando una memoria autobiográfica de mi autodescubrimiento y entrenamiento del silbido he llegado a pensar en su posibilidad para escapar de las categorizaciones tradicionales de género, sexo, raza y clase. Pues en realidad, silbando —como un chico— no solo ocupaba un (no) lugar *queer*, sino que a la vez problematizaba las expectativas que se guardaban para mi cuerpo sexuado y sus representaciones de feminidad o masculinidad. El silbido musical, como un objeto sonoro desprovisto de jaula tímbrica que lo retenga en una sexualidad determinada escapa libre hasta los confines de nuestra audición culturalizada. Es allí donde las identificaciones subjetivas con el silbido musical mientras escuchamos e imaginamos su cuerpo puede llevarnos a generar un fetiche sonoro materializado, que bien puede ser *queer*.

Quiero presentar aquí al silbido musical como un espacio *queer* donde las categorías binarias en relación al género y al sexo desaparecen, aún más desdibujadas por las características acústicas de su sonido, donde las cuerdas vocales no intervienen y por esto queda fuera de la clasificación vocal tradicional. Sin embargo, esas posibilidades de fuga corporales y o sexuales latentes en el silbido musical se inmiscuyen en la escucha y nos dirigen tanto a preconcepciones culturales en relación al género, como a cuestionar las ubicaciones físicas y por tanto categorizadas de los cuerpos que producen su sonido. Y es que al igual que asimilamos la música (popular) como sonora, es decir, codificada culturalmente de antemano e impregnada de múltiples significados por la percepción de un sujeto —que ha aprendido a entender la música como música y también por su propio cuerpo que responde a determinada música—, el silbido musi-

of the identity of the voice's producer, and in turn to keep open the possibility for multiple gender identities, at least until such time as identity is conferred upon the voice's producer by the listener. It is this central feature of the voice —its operation in a kind of "third space" between the voicer and the listener— and the importance of identification both with and against the voice on the part of the listener that, I will argue, make it a particularly intense site for the emergence of *queer*». Traducción propia; si no se indica lo contrario, de ahora en adelante todas las traducciones son de la autora.

cal, como objeto sonoro es percibido con apreciaciones corporales aprehendidas culturalmente. Es la iteratividad cultural la que configura el cuerpo sónico como un cuerpo ciborg, construido por la acumulación de aprendizajes permanentes.<sup>3</sup> En este proceso, como entiende DeNora, la música es cómplice de la configuración corporal, es decir, se puede entender como una tecnología protésica del cuerpo.<sup>4</sup> Desde que nacemos, nuestra experiencia con la música configura nuestro yo, construyendo una autopercepción corporal. Es lo que Kristeva denomina *semiotic chora*, como la autopercepción física que se desarrolla en las interacciones sonoras en la primera infancia, «donde imperan los impulsos rítmicos e inconscientes» y aún no hay señales de la adquisición simbólica del lenguaje.<sup>5</sup> De manera performativa vamos incorporando significados a nuestra experiencia sonora que lleva codificaciones de género, sexo, raza y clase y que vamos integrando gracias a la repetición y perpetuación cultural que los traslada, en la voz y en el silbido.

En este sentido es interesante añadir la apreciación que hace Nina Sun Eidsheim sobre la percepción de la voz, que depende del conocimiento incorporado de los procesos físicos necesarios para producir el sonido de esa voz.<sup>6</sup> Es decir, distingue el timbre sonoro del físico (timbre corpóreo) que vamos perfilando a través de la experiencia corporal con los fenómenos sonoros que incorporamos a la misma. Y es que, en este aprendizaje experiencial, la información visual es muy importante, ya que «la audición no se limita al sentido del oído, sino que también incluye otros aspectos de la percepción (ver, sentir) y se basa en experiencias pasadas».<sup>7</sup> Esta idea es muy interesante para

entender que la escucha del silbido de forma acusmática —sin ver la fuente que genera el sonido— puede llevarnos a imaginar una fuente sonora corporal sin género, sexo o raza. Sin embargo, si conocemos la melodía silbada con referencias visuales previas, codificaremos y plasmaremos los significados extramusicales aprendidos culturalmente cada vez que hagamos la escucha de esa melodía. Es decir, asimilamos un sonido culturalizado del silbido, un proceso que se desarrolla poco a poco, mientras adaptamos nuestras expectativas sonoras del mismo al escucharlo, pues estamos preestructurados culturalmente para hacerlo. Así, los significados que le atribuimos en relación al género, sexualidad, raza, entre otros aspectos, surgen, como dicen Shepherd y Wicke, al igual que atribuimos significados a la música popular, es decir:

A través de los momentos de acoplamiento entre los estados internos de percepción («estados de conciencia») y la música como experiencia sonora, con la posibilidad de que la experiencia sonora depende de los estados perceptivos presentes en el sujeto, que son llamados y confirmados por la música.<sup>8</sup>

Con todo esto, entiendo que mi acercamiento, aprendizaje, asimilación y consideración corporal del silbido musical ha pasado por perfilar mi cuerpo sónico a través de una experiencia placentera hacia la producción y percepción de su sonido. Y en ese proceso en construcción ha influido sobremedida, no solo la información auditiva, sino también la visual, completando en ese paso la suma de significados adquiridos, culturalmente hablando. Es entonces cuando me pregunto cuáles son las codificaciones de género y sexo que han influido o han permeado ese proceso de configuración del cuerpo sónico en mi silbido musical, y hasta qué punto las iteraciones culturales determinan esas codificaciones.

En este punto es oportuno hacer un breve recorrido de la construcción histórica del silbido amparándonos en los *sound studies*, y que explicarán sin duda el sesgo de género que plantean las premisas de este estudio. Tanto la publicación de John Lucas y Allan Chatburn, *A Brief His-*

<sup>3</sup> Peter Wicke, «Das Sonische in der Musik», en *PopScriptum, 10: Das Sonische. Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*, ed. Jens Gerrit Papenbug (Berlin: Humboldt- Universität zu Berlin, 2006); citado en Müller, *Sound und Sexismus*, p. 88.

<sup>4</sup> Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

<sup>5</sup> Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, traducción de Margaret Waller (New York: Columbia University Press, 1984); citado en Adriana Cavarero, «The Vocal Body. Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body», *Qui parle*, 21/1 (2012), pp. 71-83.

<sup>6</sup> Nina Sun Eidsheim, *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance* (San Diego, CA: University of California Press, 2008); mencionada en Müller, *Sound und Sexismus*, p. 250.

<sup>7</sup> Müller, *Sound und Sexismus*, p. 91: «Es lässt sich so insgesamt erkennen, dass sich Hören nicht nur auf den Hörsinn beschränkt, sondern andere Aspekte der Wahrnehmung (Sehen, Fühlen) mit-

einbezieht und sich auf vergangene Erfahrungen stützt».

<sup>8</sup> Müller, *Sound und Sexismus*, pp. 57-58: «Bedeutung in populärer Musik entsteht für Shepherd und Wicke in und durch die Momente der Verkopplung von inneren Wahrnehmungszuständen (“states of awareness”) und Musik als Klangerfahrung, wobei die mögliche Klangerfahrung von den im Subjekt vorhandenen Wahrnehmungszuständen abhängt, die von der Musik aufgerufen und bestätigt werden».

*tory of Whistling*,<sup>9</sup> como el capítulo de Hillel Schwartz «Whistling For The Hell Of It»<sup>10</sup> documentan la existencia y práctica del silbido inherente al ser humano en todas las culturas y desde el origen de nuestra evolución. Con esta capacidad de sonar hemos demostrado que cualquiera tiene música en su alma. A través del silbido haces música,<sup>11</sup> sobre todo de una forma asequible, democrática, igualitaria que no requiere de una costosa educación y formación prolongada, sino que lo logramos por pura práctica *do it yourself*. Como dichos autores nos cuentan, el silbido se ha practicado como forma de comunicación, como autoexpresión, protesta, resistencia y también como puro entretenimiento y placer. Ha servido a pastores para dirigir su rebaño, a los trabajadores para acompañar sus tareas diarias en el campo o en la ciudad, a los entrenadores de animales, a los ornitólogos, a los porteros para parar un taxi, a los cantantes de folk, alborotadores o admiradores, entre otros. Sin embargo, en todo el relato y recuento de ejemplos donde el silbido estuvo presente, las mujeres nunca aparecen, ni son admitidas o, aún peor, logran salir bien paradas tras el acto de silbar. Lucas y Chatburn nos detallan una serie de dichos y rimas que han ido construyendo y perpetuando en la tradición popular —en el ámbito inglés, pero extrapolable a nivel global— la mala consideración de las mujeres que silban, porque:

«[c]uando una mujer silba el demonio suena sus cadenas», de acuerdo a un antiguo dicho popular y una bien conocida y aún repetida rima que servía como regla nemotécnica para advertir de tal comportamiento. En una de sus varias versiones, se dice «Las mujeres silbadoras y los hombres presumidos nunca llegarán a buen fin». Otra versión dice «Una mujer silbadora y una gallina cacareando sacan al diablo de su guarida».<sup>12</sup>

<sup>9</sup> John Lucas y Allan Chatburn, *A Brief History of Whistling* (Nottingham: Five Leaves, 2013).

<sup>10</sup> Hillel Schwartz, «Whistling for the Hell of It», en *The Routledge Companion to Sounding Art*, ed. Marcel Cobussen, Vincent Meelberg y Barry Truax (Abingdon y New York: Routledge, 2017), pp. 341-50.

<sup>11</sup> Schwartz, «Whistling for the Hell of It».

<sup>12</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 15: «“When a woman whistles the devil rattles his chains”, according to an old folk-saying and a well-known and still repeated rhyme served as a mnemonic to warn against such behaviour. In one of its several versions, it runs “Whistling women and cocksure men, Will never come to any good end”. Another version has it that “A whistling woman and a crowing hen/Fetches t’owd lad [The Devil] out of his den”».

El cuerpo de las mujeres produciendo sonidos con su voz también ha sido considerado peligroso y turbador para la moral heteropatriarcal occidental a lo largo de la historia, por su *potencial seductor* y *tentador* para la débil contención sexual de los hombres.<sup>13</sup> El silbido no iba a ser menos bajo el razonamiento de este «gran» pensamiento que nos ha perseguido durante milenios a las mujeres. Lucas y Chatburn justifican las razones de esta exclusión debido a que los silbidos ocupaban las calles de diferente manera asociados a oficios masculinos —carteros, chicos de los recados, vendedores de periódicos, conductores de autobuses, lecheros— y también a las prostitutas que silbaban a sus clientes.<sup>14</sup> Además de esto, con estas asociaciones clasistas al espacio público nada apropiados para una dama de buena reputación, silbar deformaba los labios frunciéndolos al hacerlo, algo mal visto y poco decoroso y estético para la feminidad de una mujer respetable y dispuesta para el matrimonio. Aunque, como aclaran los autores, de las dos razones la más temida era la de ser considerada, por silbar en la calle, una mujer *barata*.

Como nos argumenta Schwartz:

Solamente como hermafrodita podría ser libre una chica silbadora. Una mujer silbando en público hizo brillante, luego delirante, luego salvaje lo que los hombres más temían: con labios protuberantes —maldición de bruja; con los dedos en una boca ensanchada— súcubo.<sup>15</sup>

Estas acepciones tan demoníacas y perversas que adquiriría una mujer que silbaba en el espacio público tampoco se diluían si lo hacía en el ámbito privado, pues como señalan Lucas y Chatburn había comunidades —y aún existen— con la creencia de que una mujer silbadora en el hogar atraía los espíritus del diablo.<sup>16</sup>

Si en efecto silbar es una actividad humana de expresión individual, que puede ser colectiva y entonces

<sup>13</sup> Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley, CA: University of California Press, 2005).

<sup>14</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 15.

<sup>15</sup> Schwartz, «Whistling for the Hell of It», p. 345: «Only as an hermaphrodite could a whistling girl be free. A woman whistling in public made bright, then delirious, then wild that which men most feared: with lips protuberant —witch’s curse; with fingers in a widened mouth— succubus». Las súcubos eran, según leyendas medievales, demonios que adoptaban la forma de mujer para seducir a los varones, sobre todo adolescentes, o monjes y yacer sexualmente con ellos.

<sup>16</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 15.

expresión de unidad y de grupo, que te hace audible y por lo tanto visible, para las mujeres quedaba vedado y prohibido en aras de salvaguardar su virtud y pureza en tiempos pasados. Esta consideración sociocultural ha sido perpetuada a través de la literatura, la pintura y el cine de finales del s. XIX y el s. XX como nos exponen los autores citados.

No obstante, mujeres silbadoras en el ámbito del entretenimiento y como profesionales han existido superando estos prejuicios y demostrando gran habilidad y virtuosismo. Entre ellas destacó Bessie Hinton en el espectáculo floreciente del *music hall* inglés de finales del XIX, o en el vodevil norteamericano donde Alice Shaw llegó a ser conocida como *La belle siffleuse*. Shaw no sólo era intérprete, sino que enseñó a otras mujeres el arte de silbar alcanzando igualmente reconocimiento y admiración como fueron Mary Scott Withers, *The whistling prima donna*, o Margaret McKee. Más tarde, en 1923, Agnes Woodward, cantante de ópera y silbadora profesional —probablemente influenciada por Alice Shaw—, publicaría *Whistling as an Art*, tras fundar en 1909 la primera *California School of Artistic Whistling*. Agnes enseñó a multitud de mujeres y también hombres, actores entre los que se cuentan a John Wayne y Bing Crosby.<sup>17</sup> Coetánea de Agnes también destacó Sybil Sanderson Fagin, igualmente cantante de ópera y de música popular de vodevil. En esa época no era inusual que una misma artista combinara la música *de arte* o clásica, con la popular en el ámbito del entretenimiento. Existen múltiples ejemplos de artistas que podían cantar tanto arias operísticas como canciones populares, al igual que silbadores y silbadoras que incluían esta misma dinámica en sus repertorios.<sup>18</sup> Quizá esta tradición se vea reflejada en silbadoras actuales como denota la trayectoria profesional de la silbadora Molly Lewis, de la que hablaremos más abajo.

<sup>17</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 148.

<sup>18</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 148. Estos autores anotan que las conexiones con el vodevil, la *coon music* (música popular cantada por negros a comienzos de s. XX) y el jazz estaban muy presentes en espacios de entretenimiento y la industria de la grabación. En estos géneros el silbido melódico también estuvo muy presente como denota el hecho de que muchos artistas de jazz fueran grandes silbadores, como ejemplo más representativo el mismo Louis Armstrong. Por otro lado, Lucas y Chatburn (p.156) explican que no sorprende que una gran cantidad de grabaciones de silbido sobre repertorio de música clásica procediera de EE.UU., meca de la industria musical de todos los géneros.

## 2. VER/OÍR EL SILBIDO MUSICAL

Como sugiere Müller, la música popular queda codificada en múltiples significados culturales dependiendo de la recepción y contextos de cada individuo.<sup>19</sup> De esta forma es algo extendido asociar imágenes o contextos a la música, generando signos musicales que, al igual que los lingüísticos, se transmiten culturalmente. Con relación al silbido, por ejemplo, asociamos imágenes de expresión sexual o atracción cuando oímos un silbido (llamado *del lobo*), soplando labios en *glissando* ascendente y descendente; o una expresión de llamada de atención cuando el silbido es bastante sonoro, sonido corto grave y agudo largo en *staccato*, haciéndolo con la lengua doblada hacia los dientes superiores, o con los dedos en la boca, canalizando el aire. Aunque ambos ejemplos pueden producirse en los labios de cualquier cuerpo, culturalmente hemos asociado esos silbidos a gestos masculinos, a masculinidades heteronormativas. Y es que, como dice Kassabian,

[l]a música significa precisamente mediante el uso de conexiones muy conocidas entre materiales y procesos e ideas no musicales, tal como lo hace el lenguaje. La conexión entre un sonido y una idea se establece mediante el uso a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una convención y, en última instancia, en un significado.<sup>20</sup>

Es por eso que quiero plantear dos planos de escucha diferentes hacia el silbido musical que nos cuestione cómo hemos integrado culturalmente las codificaciones de sexo y género hacia el mismo, ya que a diferencia de las palabras o de la música que contiene texto, el silbido, como objeto sonoro, no es denotativo, es decir, su contenido musical no es claramente definible. Por el contrario, adquiere múltiples connotaciones y asociaciones que dependen en gran medida de conocimientos previos (sobre un artista, un género, una subcultura) o de prejuicios y suposiciones, así como del contexto.<sup>21</sup> Y es que la música no tiene que ser entendida de la misma manera por todas las

<sup>19</sup> Müller, *Sound und Sexismus*, p. 60.

<sup>20</sup> Anahid Kassabian, «Music, Sound and the Moving Image: The Present and a Future?», en *The Ashgate research companion to popular musicology*, ed. Dereck B. Scott. (Abingdon y New York: Routledge, 2009), p. 55: «Music signifies precisely by using well-worn connections between musical materials and processes and non-musical ideas, just as language does. The connection between a sound and an idea is established through use over time, becoming a convention and ultimately a meaning».

<sup>21</sup> Müller, *Sound und Sexismus*, p. 61.

personas en un contexto específico, y esto lo extendemos a la consideración y recepción del silbido musical.

Por un lado, una escucha acusmática del silbido nos permitiría comprobar su carácter fluido y neutro que escapa de cualquier categorización sexuada, y al tiempo nos lleva a buscar imágenes de nuestro archivo cultural al reconocer melodías asociadas a determinados cuerpos. El silbido musical como sonido instrumental desprovisto de texto, lenguaje y por lo tanto del uso de las cuerdas vocales para su producción sonora, queda fuera de una categorización de género. De esta forma, cualquier cuerpo puede silbar una melodía y escapar a una ubicación categórica de género al hacerlo. Esta característica única del silbido rompe la consideración logocéntrica del canto y desplaza la atención hacia el cuerpo completamente. En el silbido musical no hay *logos* porque no hay voz que se centre en el texto, en el lenguaje para trasladar significado. Por lo tanto, se desmarca de la tradicional consideración racional o mental, mientras el cuerpo queda en el centro de toda significación y protagonismo.<sup>22</sup> Esta separación binarista y jerárquica del cuerpo y mente, típica del logocentrismo heredado de la Grecia Antigua (Aristóteles y Platón) que desprecia la corporalidad de la voz, queda desactivada en la consideración del silbido como instrumento musical. De forma interesante, esta desactivación del *logos* —lenguaje, pensamiento, razón, que jerarquizaba al hombre como poseedor único del mismo— característico del silbido musical, iguala a través de un timbre único los cuerpos que lo producen. Así las cosas, también el silbido musical se abre a ese tercer espacio entre oyente y silbador/a de gran agencia *queer* que Jarman-Ivens plantea en el estudio de la voz, y que definitivamente nos descoloca las categorías identitarias en torno al género.<sup>23</sup>

Por otro lado, una escucha audiovisual nos plantea cuestiones relacionadas con el grano del silbido, es decir, esa materialidad corporal que quedará latente en el sonido a través de cada efecto particular de interpretación, tanto sonora (*staccato*, *glissando* o *vibrato*) como performativa (gesto, estilo de silbido). Esta otra escucha nos invita a encontrar la identidad e individualidad que se transfiere de cuerpo a cuerpo, de silbador/a a oyente, y gracias a la cual construimos nuestro propio espacio de deseo, placer y las identificaciones de género, raza, etc. En este caso, visualizar el cuerpo que silba nos lleva a completar significados construidos en torno al gesto de silbar como expresión musical, y performance corporal,

incorporando en esas construcciones preconcepciones culturales aprendidas y clasificadas según la identidad de género. El silbido musical, al igual que el cuerpo vocálico que piensa Steven Connor, no sólo es producido por un cuerpo, sino que genera un imaginario sobre ese cuerpo, a la vez que se configura y nosotros lo autoproducimos en nuestra escucha.<sup>24</sup> Surge, así, como un segundo cuerpo generado por el sonido que tiene sus diferencias del cuerpo real según nuestras percepciones y decodificaciones durante la escucha subjetiva; ese segundo cuerpo se genera también porque el cuerpo silbador transmite una imagen de sí mismo a través de la postura, expresión facial, vestimenta, incluso tipo de música que es pensada y puesta en acción adicionando significados. Y es que al igual que con la voz, tenemos conocimiento de nuestro cuerpo de forma performativa, tanto a través de las experiencias con otras personas que vamos escuchando a lo largo de nuestra vida, como a través de nuestro propio cuerpo al empatizar miméticamente con el sonido de esa voz/silbido, donde el timbre corpóreo que nombra Nina Sun Eidsheim juega un papel importante.<sup>25</sup>

Pensemos en la famosa canción de Bobby McFerrin «Don't worry, be happy» (1988) que se hizo eco en la película *Cocktail* protagonizada por Tom Cruise en el mismo año, y que comienza con ese solo de silbido tan característico que ha trascendido el cuerpo de McFerrin. En efecto, tras ver el videoclip de este *hit* con la famosa introducción silbada de McFerrin, es difícil desprenderse de las referencias corporales que nos ubican en una escucha sexuada y racializada de esa melodía, en labios de un hombre negro con traje de esmoquin blanco y en actitud masculina. Sin embargo, personas de todo el mundo han silbado esa melodía más allá del imaginario trazado en ese videoclip y trascendiendo el timbre corpóreo al empatizar con, y autoproducir, un *segundo cuerpo* en la escucha subjetiva.

### 3. ¿TIENE SEXO EL SONIDO DEL SILBIDO?

Los estudios *queer* han afirmado que la voz es performativa y, por tanto, se puede desnaturalizar y desvincular de un cuerpo categorizado según el sexo, tesitura y timbre; las voces son naturalizadas y construidas culturalmente, como el género y la sexualidad. Como he planteado en la introducción de este artículo, las acepciones y

<sup>22</sup> Cavarero, «The Vocal Body», p. 75.

<sup>23</sup> Jarman-Ivens, *Queer Voices*.

<sup>24</sup> Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* (Oxford y New York: Oxford University Press, 2000), p. 35; mencionado por Müller, *Sound und Sexismus*, p. 93.

<sup>25</sup> Véase Müller, *Sound und Sexismus*, p. 90.

prejuicios socioculturales asociados al silbido han sesgado sobremanera la posibilidad de que las mujeres lo hicieran libremente sin poco menos que caerles una maldición por ello. Pese a estar despojado de esa *naturalidad* física asociada al timbre, los contextos, espacios y situaciones en las que se ha usado el silbido han construido sobre su práctica una buena costra de exclusiones de género, clase, raza y otras. Es por ello que *silbar*, para las mujeres, ha podido suponer un espacio de *queeridad*, donde *queer* es una acción que cuestiona dichas estructuras fijadas entre sexo, género, raza y también placer y deseo.

Pero, ¿qué es natural y qué es artificial o postizo cuando se trata de ubicar el silbido en un cuerpo sexuado?: Una acción corporal musical que se escapa de la clasificación de las voces, de los límites de la tesitura vocal en cuanto al cuerpo masculino o femenino, adulto o infantil, cuyo resultado en nuestros oídos se desplaza libremente sin posibilidad de categorizar, lejos de los límites prefijados para la voz que canta.

Como los estudios *queer* sobre la voz han discutido, cantar con la voz media entre dos conceptos de género: el cuerpo, como femenino —natural y primitivo—, y el lenguaje, que es cerebral, masculino y civilizado.<sup>26</sup> La posición de la voz entre estos dos conceptos le permite problematizar, negociar y resistir estos opuestos binarios de una forma *queer*, tensionando significados entre el lenguaje y el cuerpo. El silbido se asemeja a la voz en este sentido, pues con el silbido sólo expresamos sonido sin texto y las mediaciones se concentran totalmente en el cuerpo (preconcebido primitivo y femenino), lo cual puede problematizar los binarismos. Aquí la materialidad del cuerpo pone de relieve sobremanera el grano de la voz que, como dice Roland Barthes, encontramos dentro de la *geno-canción*, esto es, la perceptibilidad de la presencia del cuerpo en la voz que canta, y que se refiere a aspectos del canto situados fuera de éste.<sup>27</sup> No se ocupa de la comunicación directa y la representación, sino que funciona como un significante lúdico sin un significado culturalmente reconocido.

En el curso de esta breve aproximación al silbido musical nos queda preguntarnos de qué manera integramos categorías como género, raza y sexualidad para identificarnos o no en esa escucha subjetiva. Como sugiere Georgina Born, el sonido musical tiene su propio material semiótico particular;<sup>28</sup> la ausencia de un significado de-

notativo o literal le lleva a engendrar una profusión de connotaciones extramusicales de varias clases —visuales, sensuales, emocionales e intelectuales—.<sup>29</sup> Son estas connotaciones las que se naturalizan y se proyectan en el objeto sonoro musical y tienden a ser experimentadas como derivadas del mismo. Con el silbido, estas connotaciones son aún más notorias, mientras la voz, al contrario, puede realzar su poder ambiguo en una ausencia de elementos visuales desde la experiencia auditiva acústica intensificada por el oyente.<sup>30</sup> La visualidad en la experiencia sonora del silbido impregna de significados extramusicales dicho objeto musical de cuerpo a cuerpo. Con estas interacciones corpóreo-visuales se conforman subjetividades identitarias, traducidas en representaciones e identificaciones entre intérprete y oyente.

Probablemente, cuando silbaba placenteramente en mi infancia, sabiendo que transgredía las normas de género impuestas, entraba de lleno en la configuración de mi subjetividad, a través de esa acción musical. Así, funcionando como una *tecnología del yo*, mi cuerpo proyectaba imágenes de masculinidad para quien me escuchaba desde la perspectiva de género binaria y normativa.

Supongo que las asociaciones extramusicales con el silbido en los años 80, cuando yo era una niña, pasaban por el referente más famoso conocido, el del jienense Curro Savoy que Ennio Morricone explotó ampliamente en tantas películas del oeste.<sup>31</sup> Con esas referencias musicales en contextos tan masculinos y coloniales entiendo que la popularización del silbido excluyera representaciones de feminidad normativa, algo que históricamente se ha ido construyendo en el imaginario occidental como han observado Lucas y Chatburn en *A Brief History of Whistling* (2013). Lo que no sabíamos probablemente es que antes que Curro Savoy, una actriz y cantante alemana era famosa por silbar en los años 40, Ilse Werner, y como hemos visto anteriormente, no sólo había silbadoras profesionales en el ámbito del *music hall* y vodevil, sino que eran maestras y fundadoras de escuelas para promover el silbido como arte e instrumento musical.<sup>32</sup> Así lo utilizó

<sup>29</sup> Born, «Music and the materialization of identities», p. 377.

<sup>30</sup> Alexa Woloshyn, «Electroacoustic Voices: Sounds Queer, And Why It Matters», *Tempo*, 71/280 (2017), pp. 68-79.

<sup>31</sup> Anteriormente fue famoso el silbido de la «Marcha del coronel Bogey» en la película *El puente sobre el río Kwai* (1957), con la música de Malcom Arnold.

<sup>32</sup> Sin embargo, podemos intuir que el uso de silbido como instrumento tiene probablemente referencias históricas en épocas anteriores, tal como indica Simone Wallon, «Une “Chanson à siffler” au temps de Louis XIV», *Revue de Musicologie*, 54/1

<sup>26</sup> Jarman-Ivens, *Queer Voices*, p. 4.

<sup>27</sup> Jarman-Ivens, *Queer Voices*, p. 5.

<sup>28</sup> Georgina Born, «Music and the materialization of identities», *Journal of Material Culture*, 16/4 (2011), pp. 376-388.

Werner en muchas de sus películas —*Wir machen Musik* (1942)— donde se hizo famosa por silbar. Pero claro, si había que encontrar una homología de estructuras musicales y sexuales en torno al silbido, al menos en mi entorno y generación, siempre aparecía la referencia de las películas de vaqueros y sus contextos tan heteronormativos y masculinos. Podemos entender que el silbido musical se naturalizaba sobremedida con un sonido característico en estas películas y fuera de ellas se ubicaba en imaginarios masculinizados o viriles. Y es que, como explica Müller,

[l]as homologías funcionan básicamente a nivel inconsciente, ya que su efecto consiste en la normalización de ciertos procesos que se inscriben en el cuerpo como una expectativa culturalizada hacia la música. Por tanto, las estructuras homólogas pueden verse como una forma de explicar cómo los valores sociales se transmiten a través de la música y se naturalizan inconscientemente a través de la resonancia de estructuras similares en diferentes contextos.<sup>33</sup>

#### 4. EL SILBIDO COMO INSTRUMENTO

El silbido musical se reivindica en la actualidad desde certámenes y festivales concierto como el *Master of Musical Whistling* de Los Ángeles, organizado y producido por la dos veces campeona mundial Carole Anne Kaufman (también conocida como «the Whistling diva») del premio *Whistling Entertainer of the Year*.<sup>34</sup> Sin duda, esta apasionada del silbido está decidida a que se reconozca como una forma de arte. Así es como lo consideran cientos de profesionales de todo el mundo que se dedican a enseñarlo y practicarlo con fines artísticos. Los muchos tipos de silbido existentes como fruncir el ceño, silbar pa-

(1968), pp. 102-105. También encontramos referencias en compositores del s. xx que introdujeron el silbido en alguna de sus obras, como por ejemplo Gustav Mahler, quien compuso una parte de silbido para el personaje de demonio en Fausto, aunque nunca llegó a interpretarse; véase Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p 156.

<sup>33</sup> Müller, *Sound und Sexismus*, p. 70: «Solche Homologien arbeiten dabei grundsätzlich auf einem unbewussten Level, da ihre Wirkung in der Normalisierung bestimmter Abläufe besteht, die sich in den Körper als kulturalisierte Erwartung gegenüber der Musik einschreiben. Homologe Strukturen können somit als eine Möglichkeit angesehen werden, zu erklären wie sich durch Musik gesellschaftliche Werte vermitteln und durch die Resonanz ähnlicher Strukturen in verschiedenen Zusammenhängen unbewusst naturalisiert werden».

<sup>34</sup> Véase, *The Master of Musical Whistling* <<https://www.mastersofwhistling.com>>.

latino, silbar la garganta, silbar con las manos y silbar con los dedos se presentan en este certamen. Llama la atención que para este certamen se desdoblén los primeros premios, para hombre y mujer, en un intento de dar visibilidad a las mujeres que se presentan al certamen, en menor número que los hombres. En la última edición (2019) fueron una japonesa y un japonés los agraciados, y en el tercer puesto aparece una silbadora española, Marisa Pons.

Gracias a estas iniciativas está surgiendo un *revival* del silbido musical que tuvo su etapa de oro entre los años 20 y 50 del siglo xx. Posteriormente, en los años 70, se formó en Carolina del Norte la Convención Internacional de Silbadores (International Whistler Convention) en la pequeña ciudad de Louisburg, atrayendo a superestrellas del silbido de todo el mundo. Dicha convención se clausuró en 2014 y fue entonces cuando la silbadora Carole Anne Kaufman se dispuso a organizar su primera competición internacional en julio de 2015. En esa misma edición fue ganadora mundial la silbadora australiana Molly Lewis, que decidió introducirse profesionalmente en este mundo tras ver el documental *Pucker Up: The Fine Art of Whistling* (2006). Ella dedica su carrera artística a ofrecer conciertos en el *Molly Café* de Los Ángeles y ha grabado discos con composiciones únicas para este instrumento. Lewis, conocida profesionalmente como *Whistler's Sister*, es un ejemplo único en este campo, pues, además de hacer versiones de fragmentos de obras clásicas —como la melodía de «La danza de los espíritus» de la ópera de Gluck— o de canciones de música popular como «Sleepwalk» de Santo y Johnny (1959), recientemente ha lanzado un EP, *The forgotten edge* (2021), con seis composiciones propias para su silbido musical con acompañamiento instrumental electrónico. En este trabajo se consolida como silbadora profesional haciendo una entrada en la música popular con características mediáticas, ya que ha elaborado un videoclip («Oceanic feeling») para el *single* de este álbum y que comentaremos más abajo en relación a la corporalidad del silbido.

El documental *Pucker Up: The Fine Art of Whistling* (2005) —que influyó en Molly Lewis— se proyecta en torno al *31 Louisburg International Whistling Competition*, siguiendo la trayectoria de tres aspirantes al premio en dicha competición. En este documental se plantean varias cosas interesantes en torno al arte del silbido como instrumento musical. Por ejemplo, Fred Newmann, experto en sonidos de la boca, explica aquí que el silbido surge de uno mismo como necesidad de expresión personal y que se fomenta y desarrolla de forma autodidacta. También afirma que el silbido es algo que aprendemos o hacemos porque vimos a alguien cercano hacerlo (abuelo, padre, tío), nor-



malmente asociado a tareas y contextos que reportaban calma y felicidad (recoger la siembra, arreglar y hacer algo de bricolaje, entre otras actividades). Pero curiosamente, todos los ejemplos y escenas que salen mientras explica esto son representados por hombres y, mayormente, en espacios masculinizados. Si, en efecto, nos vinculamos al gesto de silbar por imitación, emulando a nuestros seres queridos cercanos que un día lo hicieron cuando nosotras éramos pequeñas, ¿cómo determina esto en nuestra búsqueda de referentes si para las mujeres de mi generación mayormente fue tabú silbar por cuestiones de género? ¿Cómo puede influir en otras mujeres la falta de representación o continuidad histórica si no se visibilizan las pocas que haya?

Curiosamente, mientras hago trabajo de campo con este estudio, me encuentro más referentes visibles y relevantes mujeres que hombres. Tal vez sea porque, superado el trauma y prejuicio de la maldición sobre las mujeres silbadoras que nos ha perseguido históricamente, la tradición en el ámbito del entretenimiento desde comienzos del s. xx ha fomentado la participación de las mujeres silbadoras profesionales, con ellas a la cabeza en la formación de una genealogía femenina en este campo.

##### 5. «SI ME NECESITAS, SOLO TIENES QUE SILBAR»

Humphrey Bogart ensaya un tímido silbido en exclamación tras escuchar la famosa frase que le dedica Lauren Bacall en la película *Tener o no tener (To Have and Have Not, 1944)*, invitándole a ser él mismo y no andarse con rodeos si requiere de su presencia. «Sabes silbar, ¿verdad? Solo tienes que juntar tus labios y soplar». El poder de este silbido en los labios de Bogart podría analizarse bajo la idea de Laura Mulvey sobre la mirada masculina en el cine.<sup>35</sup> Aquí, Mulvey planteaba cómo los personajes femeninos pasan por objetos sexuales a través del sujeto masculino, en donde se proyecta el espectador hombre y con el cual canaliza su deseo. En este ejemplo, Bacall se insinúa a Bogart —y por ende al espectador masculino— instrumentalizando el silbido como fetiche de seducción. Como anécdota, la pareja que se conoció en este rodaje acabó en matrimonio y Bogart le regaló un silbato de oro a la actriz en recuerdo de tan sugerente frase.

El ámbito cinematográfico ha sido un referente para generar representaciones de género en torno al silbido mu-

sical. En contextos ampliamente masculinizados como las películas del oeste, el silbido aparecía impregnado de connotaciones de género asociado a la virilidad y a la imagen de *los tipos duros* que habitan esa narrativa. Para comprobarlo solo tenemos que recurrir a escuchar (sin ver) cualquiera de las bandas sonoras silbadas por Curro Savoy en películas como *El bueno, el feo y el malo* o *La muerte tenía un precio*. Con solo escuchar las primeras notas de alguno de estos ejemplos, nuestra cultura audiovisual nos remitirá a imágenes cuyo significado extramusical atraviesa espacios estereotipados por cuestión de género. Otra melodía silbada famosa en el cine es la perteneciente a la película *Puente sobre el río Kwai* (1957), cuyas referencias al escucharla de forma acusmática nos llevaría a visualizar un batallón de soldados marchando rítmicamente de forma alineada al son de la música. Como vemos, es otro ejemplo de masculinidad en torno al silbido, en este caso en un contexto bélico y militar. Es interesante cómo el documental citado más arriba, *Pucker up: fine art of whistling* (2005), hace referencia a esta película para afirmar que recurrimos al silbido cuando necesitamos apartar el miedo o armarnos de valor y ánimo. Para corroborar esta idea desde otros ejemplos cinematográficos presentan la escena de la película *La vida de Brian* (1979) en el momento que está crucificado y comienza a cantar y silbar la famosa canción de los Monty Python, «Always look on the bright side of life»: «Cuando estés en un mal momento silba y eso te ayudará a sacar lo mejor de las cosas [...], cuando estés deprimido no seas estúpido, solo junta los labios y silba. Ese es el truco». Entonces todos los crucificados le siguen coreando la letra y silbando con él en tono animado. En el mismo documental, también se comenta que no todas las asociaciones con el silbido son positivas o remiten a escenas de felicidad, pues en la vida real ha estado acompañado de contextos de oscuridad y terror, como el asociado al *asesino silbador*, o a los códigos escapistas de los gánsteres, o al avión de la II Guerra Mundial llamado *Whistling death*, cuyas bombas, al caer, silbaban de manera aguda hasta llegar a tierra. Sigo observando la narrativa que sugiere representaciones corporales del silbido cómo queda impregnada de masculinidad en la cultura audiovisual que nos rodea. Un dato más, la palabra en inglés *whistleblower* que en español significa ‘alertador’, tendría una traducción literal como ‘soplador de silbido’. Sin embargo, si introducimos en el traductor *alertadora*, la palabra en inglés es *alert*. Ahí queda claro dónde se inclina la balanza cuando se trata de perpetuar codificaciones de género en torno al gesto de silbar.

Es significativo el silbido que utiliza la actriz Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes* (1961) para llamar a un taxi mientras un apuesto y masculino galán le

<sup>35</sup> Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (València: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1998).

espeta la frase «yo nunca podría hacer eso», a lo que ella contesta resuelta «es fácil». Hepburn resuena un sonoro silbido metiendo su mano en la boca, un gesto codificado como masculino, lo que claramente contrasta y rechina en su cuerpo y personaje de representación de la feminidad delicada y glamurosa. Podríamos considerar este silbido cinematográfico como algo *queer*, mientras muestra el descaro y la sorpresa rompiendo con las expectativas del espectador (mirada masculina) en ese gesto.

Sin embargo, quiero destacar un ejemplo cinematográfico donde justamente el silbido juega con ese tercer espacio de agencia *queer*.<sup>36</sup> Se trata de una misma melodía silbada en dos películas de muy diversa temática y cronología, pero en las que podemos encontrar conexiones comunes para el análisis. En ambos casos el silbido remite a la misma melodía compuesta por Bernard Hermann. La primera es la composición original en *Twisted Nerve* (1968) y la segunda un cameo que hace Tarantino en su película *Kill Bill* (2003). En el primer caso el silbido se produce de forma diegética en los labios del personaje principal, un psicópata que persigue a la mujer con la que está obsesionado. En el segundo caso, la enfermera disfrazada que se desliza por los pasillos del hospital y prepara su arma (una jeringa letal) para eliminar definitivamente a una mujer (Uma Thurman), acciones que quedan intensificadas por la melodía que silban. Ambos personajes resultan inquietantes y obsesivos mientras desprenden significados extramusicales diferentes claramente si nos remitimos al contexto visual de cada película. Además, tienen en común que son acosadores: el primero, sexual, y, la segunda, una matona.

El silbido aquí expresa cierto cinismo y la perversidad individual de los personajes mientras silban y preparan o meditan sus respectivos crímenes. Asociamos el silbido a un momento de intimidad en el que estamos pensando qué hacer o mientras estamos haciendo algo, también para disimular porque nos sorprendieron haciendo algo que no debíamos. Ambos casos representan personajes que se salen de la norma, actúan por encima de

<sup>36</sup> Los usos del silbido en el cine para acentuar la violencia y el asesinato se pusieron de moda en Hollywood tras el éxito de la película de Fritz Lang, *El vampiro de Düsseldorf* (1931), donde Peter Lorre interpreta a un chico psicópata asesino mientras silba compulsivamente una misma melodía; véase Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, p. 158. Encontramos múltiples ejemplos en películas donde personajes principalmente masculinos silban mientras preparan o realizan atroces asesinatos: *Scarface* (1932), *Gaslight* (1940), *Shadow of a Doubt* (1943) y *A Clockwork Orange* (1971), entre otras.

la moral, pero mientras, sin embargo, están silbando, y eso les da poder y valentía. Los significados extramusicales posibles en relación con identificaciones de género los recibimos al visualizar los cuerpos que silban en cada contexto, pues el silbido como objeto musical es neutro y desubicado, ambivalente y ambiguo. En ambos ejemplos, una misma melodía silbada sirve para instrumentalizar la psicosis asesina de hombre y mujer sin que ambos se delaten, ni en la realidad de la escena criminal que representan ni al espectador que solo escucha esta melodía trascendiendo la pantalla. De ahí el espacio *queer* que ofrece a quien lo escucha sin verlo.

## 6. LA CORPORALIDAD DEL SILBIDO *QUEER*

El acto de silbar melodías se aleja del concepto comunicativo y representativo del silbo como lenguaje y, por tanto, queda fuera del análisis semiótico de la canción con texto;<sup>37</sup> también se aparta de otros aspectos vocales expresados al cantar, como el rasgueo, el susurro, los suspiros y los gemidos, entre otros. Estos sonidos que puede producir la voz y cualquier sonido que quede al margen del lenguaje es lo que Jarman-Ivens analiza como material, ocupando un lugar paradójico entre cuerpo y lenguaje y generando un tercer espacio. Esta fisicalidad de la voz igualmente la planteó Roland Barthes en su famoso ensayo «The Grain of the Voice» (1977).<sup>38</sup> Tomando prestados términos de Julia Kristeva (*genotext* y *fenotext*) acabó localizando la presencia del cuerpo en la *geno-canción* (*geno-song*), es decir, la parte de una canción donde el grano de la voz es el cuerpo mientras canta, y la fisiología de la producción vocal audible (posición de la lengua en

<sup>37</sup> Lucas y Chatburn, *A Brief History of Whistling*, pp. 96 y ss., dedican un capítulo en su publicación para explicar brevemente el origen del silbo gomero de las Islas Canarias en el contexto indígena de los Guanches, anterior a la llegada de españoles a la isla. Al parecer, en su inicio el silbido se usaba como una forma de comunicación entre los pastores, pero pronto se extendió a toda la comunidad de la isla, tanto hombres como mujeres, dadas las dificultades orográficas de la zona rodeada de montañas, facilitando los mensajes sobre «consultas de salud, advertencias climáticas, e intercambios de información sobre animales» (p. 97). Sin embargo, en la comunidad rural de Sochiapan Chinantec, en el estado de Oaxaca al sur de México, solo los hombres pueden usar el silbido para comunicarse entre ellos, aunque las mujeres puedan entenderlo (p. 98).

<sup>38</sup> Roland Barthes, «The Grain of the Voice», en *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath* (Londres: Fontana Press, 1977), pp. 179-189.

los dientes, salida del aire más nasal, etc.). Pensar que el silbido pudiera ser todo grano sería tal vez un oxímoron, ya que el silbido queda fuera de la posibilidad de la fonocación (*fenotex*), por no tener la expresión del lenguaje incluida. Sin embargo, ¿cómo podemos entonces localizar el cuerpo individual, único e intransferible en el silbido musical? Aunque hemos afirmado que el silbido queda desubicado del cuerpo sexuado al producirse fuera de las cuerdas vocales, sí que podemos localizar rasgos identitarios y personales en el mismo. Pensemos en las diferentes técnicas de producción del silbido y en la expresión de *vibrato*, *staccato*, *trémolos*, *glissandos*, entre otras, como técnicas posibles en la producción del silbido que podrían servir perfectamente a cualquier artista para generar su propio grano del silbido. Esta especificidad sonora particular —grano del silbido— junto a la expresión gestual y performativa del cuerpo silbador nos darían suficientes pistas para encontrar o construir significados extramusicales y culturales.

Como vengo argumentando, el silbido musical abandona definitivamente la racionalidad patriarcal y sexista del logocentrismo y la jerarquía que opone la mente al cuerpo.<sup>39</sup> La corporalidad del silbido toma un lugar relevante escapando de la economía binaria que opone mente a cuerpo y, por ende, hombre a mujer. El silbido, al igual que el canto de las sirenas, no es un sonido (o voz) semántico, pero a diferencia de ese canto queda fuera de una ubicación sexual corporal por no salir de las cuerdas vocales y poder ser naturalizado en un cuerpo sexuado concreto. Sin embargo, pese a esta desubicación sexual corporal, el silbido no queda desprovisto de individualidad y singularidad corporal, y según los contextos socioculturales donde se produzca quedará impregnado de significados con sesgo de género. Entonces, ¿cómo encontramos los significados en el sonido del silbido musical en relación a las codificaciones de género? Para dar respuesta a esto podemos remitirnos a la idea de DeNora sobre el significado musical, mientras piensa que no debe limitarse a la música como único lugar de significado, sino abrirse al estudio de los oyentes y cómo estos creen que lo que escuchan tiene significado: «la música transforma a aquellos que toman posesión de ella, resultando una co-formación de una música y de aquellos que la hacen y la escuchan».<sup>40</sup> Esta idea de la música como

mediación de la subjetividad humana recaba directamente en la conformación de significados culturales, sociales y políticos. En esas interacciones el contexto social y cultural concreto es determinante, atravesando al sonido/música de formaciones identitarias concretas e íntimas, pero también las más abstractas colectivas, relaciones estratificadas y jerárquicas de clase, edad, raza, etnia, género y sexualidad.<sup>41</sup>

El silbido, al igual que la voz, tiene significados de género inherentes por su relación con el cuerpo, tanto del que lo emite como del que lo recibe. Porque si el potencial *queer* de la voz plantea la paradoja de no tener género, sino de adquirirlo a través de la escucha de los oyentes, el silbido no escapa de esta contradicción. Como dice Jarman-Ivens, el proceso de cantar/escuchar vincula dos cuerpos, y en esa relación entre la voz corporal y el cuerpo que la recibe, esa voz es fácilmente sexualizada y, como consecuencia, el cuerpo del oyente puede llegar a ser un espacio de lucha donde diversos discursos sobre identidad de género se ponen en juego. Es ahí donde los oyentes entran en contradicción para identificarse con y contra esa voz.<sup>42</sup> Y, si como sugiere Simon Frith, debido a que «la voz es el sonido del cuerpo»,<sup>43</sup> a menudo asignamos instintivamente cuerpos imaginados a las voces grabadas. Con el silbido aún más se puede disparar la imaginación para visualizar cuerpos de multiplicidad sexual, de género, pero también de raza y clase. Esa liminalidad del silbido le confiere una materialidad corporal más fluida y *queer* por sí mismo, vinculando cuerpos y produciéndolos al mismo tiempo. Si la voz produce un cuerpo sonoro o la imagen de un cuerpo —cuerpo vocálico— que describe la imagen que se hace de la fuente de sonido cuando se escucha, pero que no es idéntica al cuerpo real que la produce, sino que es como un segundo cuerpo generado por el sonido, el silbido intensifica esta pertenencia y transferencia sonora al cuerpo de donde sale aportando mucha información valiosa para quien escucha y recibe.<sup>44</sup> En este caso, edad, postura corporal, expresión facial, género, sexualidad, contexto y emociones se codificarán y recibirán de forma distinta al visualizar el cuerpo que silba. Para argumentar esto propongo dos ejemplos sobre las artistas LP y Molly Lewis analizadas desde mi escucha subjetiva influenciada por mi edad, sexualidad,

<sup>39</sup> Véase también Cavarero, «The Vocal Body», p. 75.

<sup>40</sup> DeNora, *Music in Everyday Life*, 40: «Music therefore “transforms those who take possession of it, resulting in the co-formation of a music and of those who make it and listen to it”».

<sup>41</sup> Born, «Music and the materialization of identities», p. 378.

<sup>42</sup> Jarman-Ivens, *Queer Voices*, p. 3.

<sup>43</sup> Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996).

<sup>44</sup> Steven Connor en Müller, *Sound und Sexismus*, p. 93.

género, raza, clase y todos los parámetros culturales que interseccionan en la percepción sonora de la música.

La cantante y compositora LP (Laura Pergolizzi) usa el silbido de forma recurrente como un instrumento en multitud de sus canciones. Puedo percibir su grano del silbido en su particular vibrato mientras construye bellas melodías que sirven como preludeo («One Last time», 2021), o introducción y coda («Forever for now», 2014) en sus temas. Es característico su silbido de dos tonos en ascendente en la canción «Lost on you» (2015), que la artista hace sonar dos veces: una tras las dos primeras estrofas del comienzo y otra en la misma parte hacia la mitad de la canción. En este caso su silbido suena decisivo, y se puede interpretar como un silbido de los que se usan para llamar a alguien, así que queda fuera de la melodía para entrar en la interpelación (¿al oyente?), aunque en el contexto de la canción no significa nada de eso. Es decir, no apoya al significado semántico del texto cuando suena, es un adorno añadido que funciona por sí mismo, tal vez de forma fática, y que en su cuerpo andrógino y sexualidad lésbica se traduce en una masculinidad lesbiana.<sup>45</sup>

Pero no sólo este ejemplo de Laura Pergolizzi (LP) encaja en esta apreciación corpóreo-sexual, que sin duda intensifica mi escucha *safónica*.<sup>46</sup> Como explicaré más

<sup>45</sup> Jack Halberstam, *Masculinidad femenina*, traducción de Javier Sáez (Madrid-Barcelona: Editorial Egales, 2008), pp. 177-178, propone múltiples posiciones que se ofrecen desde la masculinidad femenina, vivida desde la androginia, hasta llegar a la transexualidad masculina, pasando por las masculinidades lesbianas y transgénero, donde surge un debate actual que sugiere un *continuum* masculino. Por otro lado, se refiere a la distinción que las “butches” han hecho a lo largo de los últimos veinte años entre lesbianismo y masculinidad femenina basándose en una percepción cada vez mayor de diferencias claras entre identidades sexuales y de género. Según Halberstam, «“lesbiana” desde el ascenso del feminismo lesbiano, se refiere a la preferencia sexual, y a cierta versión de “mujer que ama a mujer”. *Butch*, por otra parte, mantiene una compleja relación con la mujer, y en términos de orientación sexual, puede referirse a “butch que ama a mujer o a otra butch”».

<sup>46</sup> Al comienzo de su capítulo, Elisabeth Wood, «Sapponics», pp. 27-28, explica el significado que obtiene este término (*safónica*) inventado por ella porque: «tiene matices y resonancias en y más allá de la producción de la voz y de los vestíbulos ocultos del cuerpo». De esta forma apela a una intimidad imaginaria entre voces, la que canta y la que escucha, y a la vez escribe a otros oyentes/lectores. Así dice, «también llamo “safónica” a una voz que me emociona y excita», interpretada y compuesta por mujeres que suponen una narrativa metafórica en la tradición operística construyendo un *continuum lesbiano*

abajo, todos los aspectos visuales de su performance, añadidos a su peculiar sonido de silbido y voz, funcionan en su peculiar construcción sexual.<sup>47</sup> Y es que las confluencias en LP, de la persona real, la persona intérprete y el personaje, en relación a la ambigüedad *queer* de su género y sexualidad dentro y fuera del escenario, son muy significativas en el género musical de esta artista. Pero desarrollar las interrupciones estéticas y musicales que LP ofrece en el rock independiente que compone produciría material para otro extenso texto y no hay espacio aquí para ello. Lo que sí interesa subrayar es el acceso que la audiencia (los fans) tiene a información sobre LP, sobre su persona real, la más importante según Auslander, pues aquí es donde ella expresa abiertamente su sexualidad lésbica.<sup>48</sup> Además, esto queda apoyado por el personaje, protagonizando en sus videos musicales historias de amor lésbico donde la sexualidad es de alguna manera explícita y notoriamente activa, lo cual podría reforzar la visibilidad y las identificaciones con la cultura lésbica, históricamente recluida en estos términos.

Interpelando a mi subjetividad e identidad sexual, mi percepción de LP cambió aún más cuando empecé a visionar sus videos musicales y conciertos. Fue entonces cuando se puso en marcha mi escucha *safónica*, lo que Elisabeth Wood explica como «un modo de articulación, una forma de describir un espacio de posibilidad lésbica, para una variedad de relaciones eróticas y emocionales entre mujeres que cantan y mujeres que escuchan».<sup>49</sup> Y es que como comenta

(al igual que los escritos de Safo). Hablo de esta voz metafóricamente: «como recipiente de autoexpresión e identidad, cauce de una corriente fluida que “habla” por el deseo de vivir en forma humana, un señuelo que despierta deseos de escucha».

<sup>47</sup> Philip Auslander, «Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music», en *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, ed. Derek B. Scott (Abingdon y New York: Routledge, 2016), pp. 303-305, se basa en estudios psicológicos para afirmar que los aspectos visuales de la performance de los artistas contienen información musical formal (relacionada con la percepción de características sonoras, fraseado, disonancias, etc.) y afectiva (relacionada con las intenciones interpretativas del artista y las emociones que el o ella pretenden transmitir a través de la música). De esta forma, la información visual influye al oyente para oír el sonido musical de forma diferente, porque en definitiva los y las artistas no sólo tocan música, sino que además juegan un rol buscando crear en la audiencia una impresión. Esas impresiones son creadas tanto aural como visualmente e implican una narrativa social.

<sup>48</sup> Auslander, «Musical Persona», p. 314.

<sup>49</sup> Wood, «Sapponics», p. 27: «I mean to use it as a mode of articulation, a way of describing a space of lesbian possibility,

Wood, la voz *safónica*, le emociona y excita no solo como un sonido material, sino como un instrumento acústico y encarnado —visible y resonante como una presencia—, con un sonido poderoso y problemático, desafiante y defectuoso. En dicha voz se negocia de forma flexible un rango de registros entre diferentes tipos de voz y sus representaciones para retar polaridades de género y sexualidad —como están construidas social y vocalmente—. <sup>50</sup> Escuchar a LP desde esta *posibilidad lesbiana* efectivamente me lleva a asumir como oyente lesbiana que ella sirve como mensajera y su voz como recipiente de deseo. Pero si, efectivamente, la voz de LP es *safónica* y supone un cruce de fronteras —vocalizando sexualidades inadmisibles como un agente desestabilizador de la fantasía y el deseo—, el silbido que esta artista utiliza como un instrumento melódico más en sus canciones contribuye de forma *queer* a encontrar ese tercer espacio, inquietando e indagando en mi propia subjetividad. Esto es algo que sin duda se imbrica en mi musicalidad lesbiana —de la que habla Susan Cusick—, <sup>51</sup> y que conecta poder, placer, e intimidad para identificarme con las canciones de LP y obviamente con su silbido melódico.

Cuando preferimos una canción determinada, una artista concreta, no es por otra cosa que por su singularidad, esa misma que desprende su voz, en este caso añado silbido, que de alguna manera encuentra en nuestra experiencia sonora y escucha una autorepresentación, que traslada del cuerpo que la expresa una comunicación de una corporalidad única e irremplazable. <sup>52</sup> En relación al silbido de LP solo podemos entender los significados extramusicales que incorpora al ver a la artista interpretar. La visualización de su performance, vestimenta, disposición corporal y por supuesto el grano del silbido presente en sus peculiaridades *vibratos* y *glissandos* trasladan a la oyente a ese tercer espacio *queer*, sin duda cargado de resistencia contra las convenciones heteronormativas pasadas.

Esta interpelación que encuentro en el silbido musical de LP, sin embargo, está ausente en el de Molly Lewis, quien expresa una corporalidad muy distinta en sus actuaciones musicales. Para LP el silbido es parte instrumental de sus canciones, mientras que para Lewis compone el total

melódico de sus temas. Es decir, Molly Lewis usa el silbido como un instrumento melódico para componer sus canciones, tanto versiones como originales. Podríamos describir su grano del silbido como sinusoidal, con una presencia del *glissando* notoria que hace que sus melodías suenen más ondulantes. El género musical donde encajarla es difícil de precisar, pues casi todos los temas de su álbum remiten a un tipo de música hawaiana, en modo mayor y con un tempo cadencioso y lento que la hacen relajante. En el video musical de su *single* «Oceanic feeling» (2021), Lewis ofrece un contexto onírico y aparece como una ninfa en un bosque donde el solo de saxo que interacciona con la melodía principal de su silbido es un personaje masculino vestido de rey, y tras un árbol aparecen otras dos ninfas coreando con su voz una melodía que funciona como eco a su silbido. Tal vez Lewis quiere recrear en este tema su propia percepción del sentimiento oceánico que el psicoanalista Freud encajó como una regresión al estado límbico del feto, de eternidad e inmensidad. En definitiva, su performance, como suele ser habitual, cae en sintonía con su gestualidad al expresar el silbido con un característico movimiento de manos de forma sinuosa, en sincronía a la ondulación de su melodía silbada. Ver a Lewis silbar y escucharla después sin verla nos lleva a generar ese imaginario corporal donde sus brazos y cuerpo ondulan a la par que la melodía. Parece como si afinara su silbido como un theremín con la ayuda de las manos para encontrar la altura de tono necesaria. Si buscamos codificaciones de género y sexualidad en esta performance y corporalidad, podríamos decir que está más cerca de los estereotipos de feminidad, por sus movimientos ondulantes y cadenciosos. Sin embargo, podemos interpretar la simbología que desprende el contexto visual de «Oceanic feeling» como un espacio mitológico *queer* donde Lewis, acompañada de un halcón y de su coro de ninfas que aparecen poderosas y desafiantes, utilizando la voz y el silbido como expresión pacífica y confiada mientras se mueven por su reino onírico. Así, mientras la melodía y movimientos pueden resultar en una narrativa de *esencia femenina*, el giro visual sorprende en imágenes de poder y reino, sin declinar en seducción y objeto de deseo como tradicionalmente se espera en ese rol estereotipado.

## 7. SILBANDO HILOS

El silbido musical como objeto sonoro permite espacios de escape y fractura con los binarismos aprehendidos culturalmente —mente-cuerpo, logos-emoción, hombre-mujer— que han naturalizado históricamente la percepción sonora de la voz. Sin embargo, como instrumento musical, al igual que la voz, está sometido de alguna manera a los

---

for a range of erotic and emotional relationships among women who sing and women who listen».

<sup>50</sup> Wood, «Saphonics», p. 28.

<sup>51</sup> Suzanne Cusick, «On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight», en *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2ª ed., ed. por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (New York: Routledge, 2006), pp. 67-84.

<sup>52</sup> Cavarero, «The Vocal Body», p. 80.

mismos procesos performativos culturales que contribuyen a ubicarlo en cuerpos y sexualidades concretas y jerarquizadas según contextos. Y es que las referencias visuales, cinematográficas o incluso musicales más conocidas nos han configurado un imaginario del silbido musical ampliamente masculino y viril. Solamente cuando nos encontramos con la experiencia subjetiva de escuchar el silbido sin visualizar el cuerpo que lo produce podemos cuestionarnos sobre la fluidez y ambigüedad de ese cuerpo. Mi experiencia con el silbido musical como instrumento corporal me ha llevado a configurar mi cuerpo sónico y vocálico buscando y encontrando iteraciones culturales disruptivas de ese modelo masculino y viril de las películas de vaqueros y oficios masculinos tradicionalmente donde se empleaba mayoritariamente el silbido como lenguaje. Y si en un pasado no muy lejano apenas encontrábamos ejemplos culturalmente extendidos de mujeres silbadoras en el ámbito del entretenimiento —como hemos anotado—, en las últimas dos décadas el protagonismo de las mismas se hace presente. Pero no sólo se trata de cuantificar multiplicidades identitarias, sino de encontrar además otros discursos sonoros en torno al silbido musical. Es lo que hemos propuesto en este texto en torno a Molly Lewis y LP, sin duda silbadoras con aportaciones corpóreo-sonoras muy diferentes y dispuestas para que cada cual haga su propia escucha subjetiva para identificarse o no en esos cuerpos. En mi caso, encontrar y producir un silbido *safónico* ha supuesto conectar con identificaciones subjetivas de escucha y visualidad que en definitiva construyen paso a paso mi identidad musical a través de alianzas afectivas en contextos musicales *queer*.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Auslander, Philip. «Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music». En *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, editado por Derek B. Scott. Abingdon y New York: Routledge, 2016, pp. 303-315.
- Barthes, Roland. «The Grain of the Voice». En *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*. Londres: Fontana Press, 1977, pp. 179-189.
- Born, Georgina. «Music and the materialization of identities». *Journal of Material Culture*, 16/4 (2011), pp. 376-388.
- Cavarero, Adriana. «The Vocal Body. Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body». *Qui parle*, 21/1 (2012), pp. 71-83.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford y New York: Oxford University Press, 2000.
- Cusick, Suzanne. «On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight». En *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2ª ed., editado por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas. New York: Routledge, 2006, pp. 67-84.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Eckhardt, Julia. *Grounds for Possible Music: On Gender, Voice, Language, and Identity*. Berlin: Errant Bodies Press, 2018.
- Eidsheim, Nina Sun. *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*. San Diego, CA: University of California Press, 2008.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Halberstam, Jack. *Masculinidad femenina*. Traducción de Javier Sáez. Madrid-Barcelona: Editorial Egales, 2008.
- Jarman-Ivens, Freiya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- Kassabian, Anahid. «Music, Sound and the Moving Image: The Present and a Future?». En *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, editado por Derek B. Scott. Abingdon y New York: Routledge, 2009, pp. 43-57.
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Traducción de Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Lucas, John, y Allan Chatburn. *A Brief History of Whistling*. Nottingham: Five Leaves, 2013.
- «Molly Lewis: the almost-forgotten art of musical whistling», *Radio New Zealand (RNZ)*, 17 de julio de 2021. <<https://www.rnz.co.nz/national/programmes/saturday/audio/2018804367/molly-lewis-the-almost-forgotten-art-of-musical-whistling>>.
- Müller, L. J. *Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung*. Hamburg: Marta Press, 2018.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universidad de Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1998.
- Peraino, Judith A. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Schwartz, Hillel. «Whistling for the Hell of It». En *The Routledge Companion to Sounding Art*, editado por

- Marcel Cobussen, Vincent Meelberg y Barry Truax. Abingdon y New York: Routledge, 2017, pp. 341-50.
- The Whistling Podcast*. “Exploring the world of musical whistling”. <<http://thewhistlingpodcast.com>> [consulta: 9/08/2022].
- Wallon, Simone. «Une “Chanson à siffler” au temps de Louis XIV». *Revue de Musicologie*, 54/1 (1968), pp. 102-105.
- Wicke, Peter. «Das Sonische in der Musik». En *Pop-Scriptum, 10: Das Sonische. Sounds zwischen Akustik und Ästhetik*, ed. Jens Gerrit Papenbug. Berlin: Humboldt- Universität zu Berlin, 2006.
- Wood, Elizabeth. «Sapponics». En *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 2ª ed., editado por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas. Abingdon y New York: Routledge, 2006, pp. 27-66.
- Woloshyn, Alexa. «Electroacoustic Voices: Sounds Queer, And Why It Matters». *Tempo*, 71/280 (2017), pp. 68-79.
- REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS Y VÍDEOS**
- Cobo, Hernan. *Ilse Werner - Wir machen Musik* (1942). YouTube (14/01/2014) <<https://youtu.be/anf3uq1pXj8>>.
- Lewis, Molly. *The Forgotten Edge*. EP (digital), Jagjaguwar, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Oceanic Feeling*. YouTube (23/03/2021) <<https://youtu.be/YZ6vuWFxvGM>>.
- \_\_\_\_\_. *Live at Café Molly - “Sleepwalk”*. YouTube (08/11/2017) <<https://youtu.be/BYrb7dpx8eU>>.
- \_\_\_\_\_. *Gluck Melodie* [«Dance of the Blessed Spirits» from his opera *Orfeo ed Euridice*]. YouTube (18/07/2016) <<https://youtu.be/knptZlc-BCc>>.
- LP [Laura Pergolizzi]. *Lost On You*. YouTube (01/06/2016) <[https://youtu.be/hn3wJ1\\_1Zsg](https://youtu.be/hn3wJ1_1Zsg)>.
- \_\_\_\_\_. *One Last Time*. YouTube (12/03/2021) <<https://youtu.be/DKuDnvi81iY>>.
- Miramax. *Kill Bill: Volume 1*. YouTube (03/01/2015) <<https://youtu.be/VACN1RenMvE>>.
- RandomMusings. *Pucker Up: Fine Art of Whistling*. YouTube (15/10/2017) <<https://youtu.be/PgZY5iDQxKY>>.
- Riversay0. *Tener y no tener... Solo tienes que silbar*. YouTube (16/11/2009) <[https://youtu.be/Vxymhfp\\_Wdo](https://youtu.be/Vxymhfp_Wdo)>.
- Titanb15. *Twisted Nerve whistling scene*. YouTube (27/11/2007) <<https://youtu.be/1JsaNjEMdA4>>.
- WTTSFM. *LP- “Forever For Now” (Live In Sun King Studio 92)*. YouTube (12/06/2014) <<https://youtu.be/6pZlWJMo2x8>>.

Recibido: 11.01.2022  
Aceptado: 17.07.2022

