



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

El Silbido, Facetas De Un Fenómeno Sonoro
Análisis, Usos, Dinámicas Culturales y Aplicación Compositiva

Juan Pablo Henao Sánchez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Educación básica con
Énfasis en Artístico y Cultural: Música

Asesor

Francisco Andrés Muñoz Fonnegra, Magister (MSc) en Musicas Latinoamericanas

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Educación básica con énfasis en Artístico y Cultural: Música
El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Henaó Sánchez, 2023)

Referencia

Sánchez, J. (2023). *El Silbido, Facetas de un Fenómeno Sonoro: Análisis, Usos, Dinámicas Culturales y Aplicación Compositiva* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, El Carmen de Viboral, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Gabriel Mario Vélez Salazar

Jefe departamento: Ana María Orduz Espinal

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Como dice el grupo de música vallenata *los diablitos* “los caminos de la vida no son como yo pensaba, como los imaginaba (...)”, sin embargo, y luego de tantos altibajos, agradezco infinitamente a la vida por darme el rumbo actual de mi vida. La realidad es que no hubiese podido llegar a este punto sin el apoyo incondicional de muchas personas que me motivaron constantemente a no dejar de hacerlo, y pese a las dificultades, seguir adelante.

Comienzo con mi pareja sentimental Jessica María A. Marín, es gracias a ella, a sus consejos, su insistencia y perseverancia que puedo decir que finalicé un ciclo de mi vida, tal vez el más importante. Es gracias a su apoyo incondicional es que sigo en pie y con ganas de seguir, porque por muy independientes que seamos, siempre hará falta una mano cuando no se es capaz de seguir.

Un eterno agradecimiento a mi asesor de investigación Francisco Muñoz Fonnegra por haber creído en mi proyecto desde el primer día que le planteé la idea. Su constante acompañamiento, enseñanzas, consejos y paciencia me han permitido aprender y crecer, y al mismo tiempo insistir de la manera más responsable y rigurosa en pro de la labor investigativa.

Por último, pero no menos importante agradezco a mi familia por apoyarme incondicionalmente y por la paciencia que han tenido. De igual manera, agradezco a mis colegas de la universidad, ya que gran parte de mi crecimiento personal y profesional se los debo a ellos. A la Universidad de Antioquia, pero en especial a la coordinadora del programa de música Berta Lucía Posada Gaviria en la Seccional Oriente por su apoyo y su dedicación en pro de la licenciatura en música.

Tabla de Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 8 |
| Planteamiento del Problema | 13 |
| Justificación | 14 |
| Objetivo General..... | 15 |
| Objetivos Específicos | 15 |
| Marco Teórico | 16 |
| Hipótesis del surgimiento, primeras pinceladas | 16 |
| Territorios: cuna de un posible surgimiento..... | 19 |
| Facetas del silbido | 21 |
| Una práctica de desempeño, técnicas y propuestas estéticas..... | 25 |
| Técnicas de producción del silbido | 27 |
| El silbido fruncido..... | 34 |
| El Gorjeo (Warbling)..... | 37 |
| Colectivos y referentes del silbido..... | 43 |
| El silbido, ¿un arte moribundo? | 48 |
| Referentes Compositivos | 52 |
| Marco Metodológico | 55 |
| Análisis de Piezas Silbadas..... | 56 |
| Análisis de las Piezas de los Referentes Compositivos..... | 65 |
| Cinco Composiciones para Silbido | 70 |
| Preguntas y Respuestas del Proceso | 90 |
| Bibliografía..... | 92 |

Tabla de Ilustraciones

| | |
|--|----|
| Ilustración 1 - Representación gráfica de la lengua al silbar notas de grabe a aguda. González, 2023. | 28 |
| Ilustración 2 - Gorjeo de paladar. González, 2023. | 39 |
| Ilustración 3 - Gorjeo de labio inferior. González, 2023. | 40 |
| Ilustración 4 - Gorjeo de mejilla, González, 2023. | 41 |

Tabla de Imagenes

| | |
|--|----|
| Imagen 1 - Diferentes técnicas de silbar ilustradas aquí por dos silbadores mazatecos de México, (imagen). Meyer, D. (2017). Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado. p.102. | 29 |
| Imagen 2 - El Silbo Gomero se Escucha en la UFPC. (imagen). UFPC, (2017). Recuperado de: El silbo gomero se escucha en la UFPC (ufpcanarias.es)..... | 30 |
| Imagen 3 - Hombre herreño silbando. (imagen). Nabil Mourad (2021). Recuperado de: “La lucha entre el silbo gomero y el herreño carece de sentido: todos deberíamos proteger el lenguaje silbado de Canarias” (eldiario.es) | 31 |
| Imagen 4 - Técnica con hoja ilustrada por una mujer de la población Akha del norte de Tailandia. (imagen). Meyer, D. (2017). Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado. p.103. | 33 |
| Imagen 5 y 6- Términos y símbolos utilizados para las articulaciones de lengua. (capturas de pantalla). Agnes Woodward. (2022). Whistling as an art (p.14-15). Recuperado de: Whistling as an Art - Google Play Libros | 35 |

Resumen

Esta investigación plantea un contexto histórico del silbido en el mundo. Asimismo, se presenta un recorrido por los distintos usos del silbido que se han podido documentar hasta ahora, tanto a nivel musical como comunicacional. Adicionalmente, se exponen algunas técnicas de producción del silbo, especialmente del silbido fruncido y, a modo de contexto, se exhiben exponentes y organizaciones que han dedicado su trabajo al análisis, desarrollo y difusión de estas técnicas desde diferentes temporalidades y miradas estéticas. Este trabajo nace como un imperativo, entendiendo la necesidad de abordar el silbido desde la academia, debido a su falta de apropiación y promoción, esto se evidencia en la falta de referentes académicos del silbido musical en el idioma español. Por esta razón surge la necesidad de plantar una semilla de interés en el lector que ayude a visualizar el silbido con una herramienta que rompa fronteras y abra caminos musicales. Además, se presenta un análisis reflexivo en torno al silbido que genere nuevos conocimientos y apropiaciones del mismo en los entornos académicos y no académicos. Por último, se pretende sentar un precedente para que, por medio de una reflexión basada en la práctica del silbido, sea posible incentivar un senderismo a nuevas problemáticas, reflexiones y aportes que ayuden a potenciar el silbo como un fenómeno sonoro musical de amplias posibilidades pedagógicas, sonoras y creativas.

Palabras Clave: silbido, silbido musical, silbido comunicacional, silbido fruncido, técnicas de silbido, gorjeo.

Abstract

This research provides a historical context of whistling in the world. It also presents a route through the different usages of whistling that have been documented up to date, at both musical and communicational levels. In addition, some whistling production techniques are presented, especially that of the pucker whistle and, as a context, exponents and organizations that have devoted their work to the analysis, development and dissemination of these techniques through different temporalities and aesthetic perspectives are exhibited. This work emerges as an imperative, understanding the need to approach whistling from the academy, given its lack of appropriation and promotion; this is evidenced in the lack of academic referents of musical whistling in the Spanish language. Thus, a need arises in order to plant a seed of interest in the reader to help visualize whistling as a tool that breaks frontiers and shapes musical paths. Furthermore, a reflective analysis of whistling is presented to generate new knowledge and appropriations around it in both academic and non-academic environments. Lastly, it is intended to set a precedent so that, by means of a reflection based on the practice of whistling, it may be possible to promote a journey towards new problems, considerations and contributions that will help strengthen whistling as a musical sound phenomenon with wide pedagogical, sonorous and creative possibilities.

Keywords: whistling, communication whistle, musical whistle, whistle techniques, puckered whistle, warbling.

Introducción

La capacidad de superar retos y solventar problemas se ven supeditados por las especificidades y complejidades de un territorio, es partiendo de este que buscamos maneras de sobrevivir y avanzar como civilización; explorar, indagar, investigar y aprender nuevas estrategias que faciliten las labores diarias ha sido aquello que nos ha posibilitado evolucionar como especie al punto de llegar donde estamos; en este orden de ideas, la comunicación se convierte entonces en la herramienta principal para cualquier tipo de labor. Marta Rizo (2007) afirma que:

La comunicación puede concebirse como la interacción mediante la que gran parte de los seres vivos acoplan o adaptan sus conductas al entorno. También se ha entendido a la comunicación como el propio sistema de transmisión de mensajes o informaciones, entre personas físicas o sociales, o de una de éstas a una población, a través de medios personalizados o de masas, mediante un código de signos fijado de forma arbitraria. (p.3)

Las civilizaciones han construido, a lo largo del tiempo diversas formas de comunicación en función de unas necesidades, generando dinámicas y mecanismos propiciados por geografías particulares. Este es el caso de una comunidad ubicada en las Islas Canarias, específicamente en la isla La Gomera, quienes al ver las dificultades que presenta su territorio en términos topográficos, desarrollaron un método comunicacional por medio del silbido, o como ellos lo denominan *el silbo*, su registro data desde el siglo XV y su uso ha sido mayormente comunicacional (Hesketh, J. A. G, 2010, p. 159).

Para los Gomereros, esta particular forma de comunicación hace parte intrínseca de su identidad y por lo tanto de su cultura, convirtiéndose en una tradición que ha pasado por generaciones, al punto en que las escuelas enseñan este lenguaje como parte del currículo

formativo¹. Para la revista PASOS (2007) el concepto de tradición no se minimiza a la idea de conservación y transmisión, sino que esta *implica un acto por el cual una comunidad se conoce a sí misma y toma conciencia de la continuidad real de su historia y de su vocación.* (p.32), esta idea se sintoniza con las formas de comprender, vivir y vivenciar que los Gomereros han configurado sobre su historia; así mismo, ellos consideran que, pese a que esta tradición pueda perder con el tiempo su razón de ser, esta se ha constituido en la temporalidad en una identidad que describe a manera de relato histórico, todos los sucesos que han tenido que experimentar y superar. Cabe anotar que antes de la conquista española en las Islas Canarias, el lenguaje silbado ya existía, este estaba adaptado al lenguaje hablado por los pobladores de la época (Pasos, 2007, p.35).

En el mundo también existen otras comunidades que hacen uso de lenguajes silbados, siendo las más conocidas los *Totonacos, Mazatecos, Huastecos y Tepehuas* de México en América (Hasler, J. A. 2005. p.21-37) y los *JOOLA* de Senegal en África (Guilera. 2006. p.97). *Se conocen más de cuarenta sociedades africanas en las que se practica algún tipo de lenguaje silbado, siendo los más conocidos los Diola en Senegal y los Yoruba en Nigeria, así como en Kusköy (Turquía), Tepehua y Mazateco (México), Antia (Grecia), Abu Wam (Nueva Guinea), entre los bai (China) y los Chepang (Nepal).* (Pasos, 2007, p.33). También, hay registros en países como Grecia, Francia, Turquía, Etiopía, Burkina Faso, Brasil y la Guayana Francesa. Además, se registran en los continentes de Asia sudoriental y Oceanía (Hesketh, J. A. G, 2010, p. 158-160).

Entiéndase también comunicación como la herramienta para transmitir ideas de manera no verbal, y es en este último donde el concepto de comunicación se vincula con la música. La música desde sus inicios se ha dedicado, entre otras cosas, a comunicar por medio de sonidos y

¹ Hernández J, Baute D. Gouvernement des Canaries, [UNESCO en español] (2009) *El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera (Islas Canarias)* Recuperado de [El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera \(Islas Canarias\) - YouTube](#)

textos cantados. Los aedos (cantores y compositores de música griega antigua) gozaban de un gran prestigio social por sus funciones que, entre otras, una de ellas era la educación. Dado que se consideraban seres intermedios entre dioses y humanos, estos tenían la facultad de transmitir acontecimientos del pasado, ejemplos morales de comportamientos y conocimientos religiosos (José L. Espinar, 2011, p. 148). Es por esto que considero importante generar reflexiones acerca de la importancia del papel que ha tenido el silbido en la música, ya que juega un rol estético desde lo sonoro; a pesar de esto, el silbido desde el arte se ha visto subvalorado al no darle la importancia que merece. En este orden de ideas, surge una pregunta:

¿El silbido es un fenómeno sonoro que puede ser considerado como un instrumento musical?

Desde mi perspectiva, el rol estético que ha tenido el silbido en la música a partir del hecho sonoro es innegable. Este, en primer lugar, cumple con las 4 cualidades del sonido: timbre, altura, intensidad y duración; en segundo lugar, cuenta con algunas características presentes en instrumentos musicales principalmente de viento, por ejemplo: frullato, trinos, apoyaturas, ligaduras, staccato, portatos, warbling², entre otros. Es notorio su uso cotidiano por parte de quienes silban y lo hacen para imitar aves, melodías o canciones, por lo cual, este podría ser considerado como un **instrumento primario**³. Esta idea nace inicialmente de la necesidad de significar el silbido en una gama de conceptos que se refiera a aquello que ha sido fundamental en la coexistencia y su supervivencia del ser humano en el mundo. Es importante entender que, gracias a el silbido, muchas comunidades a lo largo del mundo han facilitado sus labores domésticas y campesinas avanzando así en su desarrollo e identidad cultural, en este orden de ideas, es pertinente introducir el concepto como parte del desarrollo en la investigación.

² Esta técnica se abordará detenidamente más adelante.

³ Para efectos de esta investigación se decidió catalogar el silbido como un **instrumento primario** al igual que el canto, Beat Box y la percusión corporal, ya que no hacen uso de elementos externos para producir un sonido.

El silbido en el siglo XX, en su faceta musical, tuvo un desarrollo fundamental ya que estuvo marcado por un gran avance técnico mientras que silbadores famosos en el mundo hacían sus apariciones en escenarios internacionales. Músicos como Ron McCroby, Roger Whittaker, Edward Dolbey, Guido Gialdini, Agnes Woodward, entre otros, han hecho una carrera como silbadores, enfrentándose a los escenarios más importantes del mundo, haciendo giras, mostrando y demostrándole al mundo que el silbido tiene facetas que merecen reconocimiento, además, sostengo que en la actualidad cada vez son más los artistas de diferentes géneros quienes lo utilizan como un instrumento musical.

Ser un silbador me ha llevado con los años, a querer darle la importancia que esta herramienta merece, cabe anotar que no me considero silbador profesional dado que no he sido especialmente activo en la parte del desarrollo técnico, y la creación de material dirigido al mismo, tampoco he participado en concursos a nivel internacional de este arte; pese a esto, y desde mi rol como silbador pasivo, he logrado sumergirme en las especificidades del silbido.

Desde muy temprana edad estuve rodeado de los sonidos del silbido. Cada mañana al levantarme, una melodía aguda acechaba mis oídos, denotaba tranquilidad y entretenimiento, era mi abuela, quien con los años y la poca costumbre de colocar una radio para “entretener el oído”, silbaba melodías que retenía desde su escucha activa. Por esas mismas épocas, recuerdo oír en las horas del mediodía a mi primo silbando, queriendo llamar mi atención, dándome a entender que quiere salir a divertirse un rato en mi compañía, es así como él y yo aprendimos a comunicarnos sin usar la voz. Más adelante, ingresé a una agrupación musical, en donde sembré mi gusto por la música y cultivé en mí una identidad sonora, que desde entonces no deja de crecer, tristemente por ires y venires de la vida, dejé la agrupación, quedándome sin la posibilidad de hacer música, o eso creía. Un día en la mañana caminando hacia mi colegio y en medio de la nostalgia de no poder estar en aquella agrupación, comencé a silbar melodías que había retenido en mi tiempo allí, desde aquella mañana hasta el día de hoy, cada vez que quiero reproducir música, lo hago desde el silbido. Es por estas razones que, con los años he ido

emprendido la tarea empírica de perfeccionar mi silbido al punto de lograr reproducir melodías de una complejidad considerable.

No fue hasta que ingresé a la Universidad que comencé a cuestionarme seriamente el papel del silbo en nuestra sociedad, ¿El silbido puede ser considerado como instrumento musical? ¿Existen músicas a lo largo del mundo que han hecho uso de este instrumento? ¿Cómo se ha configurado el silbido en la sociedad? ¿El silbido puede concebirse como una forma de comunicación?

Al indagar un poco más en ello, me percaté de que el silbo es un fenómeno sonoro que no ha sido especialmente estudiado formal y académicamente, muchos textos hablan de su acepción comunicacional pero unos pocos se refieren a este como un instrumento, es por esto que *SILBIDO, FACETAS DE UN FENÓMENO SONORO*, propone un enfoque investigativo que busca centrarse en sus diferentes facetas desde un trabajo de análisis que recopila material relacionado al silbido; además de desarrollar una propuesta creativa a partir de los hallazgos en el proceso de investigación.

Planteamiento del Problema

Como es sabido, el silbo y otras manifestaciones sonoras hacen parte del hombre desde siempre. El legado de los sonidos tanto de la naturaleza como de otros fenómenos físicos sonoros, han permitido que el ser humano los aprenda y los adopte, volviéndose estos parte sustancial del hacer y generando nuevas dinámicas que parten de necesidades específicas; un ejemplo de ello es la lengua silbada, esta facilita la comunicación a largas distancias y evita, entre otras cosas, un desgaste en el aparato fonador por el poco esfuerzo que presenta y el nulo trabajo de las cuerdas vocales al silbar (Hasler, 2005, p.26). En mi caso personal, el silbo ha tenido un papel fundamental en mi vida, convirtiéndose en un fragmento identitario de mí mismo; afecciones en las cuerdas vocales han sido el pretexto perfecto para desarrollar las habilidades ocultas que tiene el silbido de manera empírica, resignificando este al punto de transformarse una herramienta adecuada en mi aprendizaje musical académico, y convirtiéndose en elemento indispensable en el proceso creativo para la composición musical. En este orden de ideas, la siguiente pregunta surge por la necesidad de darle iniciativa a nuevas problemáticas, reflexiones y dinámicas que aporten desde cualquier arista, al silbido:

¿Cómo un análisis en torno al silbido, puede generar reflexiones, nuevos conocimientos y apropiaciones del mismo en los entornos académicos propiciando la creación musical?

Justificación

El silbido es una herramienta muy utilizada por diversas culturas en el mundo dado su gran potencial a nivel sonoro y musical, siendo usado como un lenguaje en sí mismo “la lengua silbada” (Hasler J. A, 2005), además, al punto de haber sido declarado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por el gobierno de España en el 2009⁴. En el ámbito artístico, esta herramienta ha llevado a que grandes artistas del escenario musical como Bobby McFerrin, Guns ‘n Roses, LP, entre otros, hagan uso del mismo como parte de su música. Hay que tener en cuenta, además que el silbido es un instrumento primario, es decir que no hace uso de elementos externos para producir su sonido, al igual que el canto, el Beat box y la percusión corporal, dotándolo así de grandes posibilidades a la hora de ejecutarse. El ser humano nace con él, por lo cual sostengo que cualquier persona que tenga unos labios, una lengua y no tenga afecciones respiratorias graves, puede silbar, practicar y convertirlo en algo natural como el habla, solo depende, si la persona decide aprenderlo y desarrollarlo.

En este orden de ideas, esta investigación es importante porque nos da una luz de cómo el silbido puede ser utilizado en su faceta musical, la cual permite no solo la interpretación sonora, sino también el estudio del solfeo y el entrenamiento auditivo; además, es una opción para personas con afecciones en las cuerdas vocales, ya que el silbido no hace uso de estas para producir su sonido (Hasler, 2005, p.26). Por último, el trabajo etnográfico de recolección y catalogación (adjunto en los anexos), servirá como motivación para cualquier persona que quiera ahondar en las especificidades del silbido, generando conocimiento académico y creando puentes para que cada vez más personas se acerquen al silbido como objeto de investigación.

⁴ Gobierno de Canarias (2008) Gobierno de Gran Canarias, Unesco. Recuperado de [Silbo Gomero \(gobiernodecanarias.org\)](http://gobiernodecanarias.org)

Objetivo General

Analizar y contextualizar el silbido desde sus usos y dinámicas socioculturales, haciendo un trabajo de recopilación, catalogación y análisis para el desarrollo de un proceso compositivo.

Objetivos Específicos

1. Recopilar material audiovisual y fonográfico del silbido.
2. Transcribir, analizar y componer obras para silbido.
3. Generar reflexiones acerca del silbido en ámbitos académicos.
4. Visibilizar algunos usos del silbido.

Marco Teórico

Hipótesis del surgimiento, primeras pinceladas

El ser humano en su interacción constante con el territorio, ha buscado maneras de crear vínculos sociales como una necesidad intrínseca y como medio para la supervivencia; es por esto que, a lo largo del mundo, varios investigadores, por ejemplo: Juan A. Hasler, Asim Gorashi, Jordi Tomás Guiltera, entre otros, se han preguntado si las características sonoras que la naturaleza brinda, pueden servir de pieza clave para armar el rompecabezas del surgimiento del silbido.

Según Linda Hamilton en una charla en la Convención Internacional de Silbidos de 2012 en Louisburg, Carolina del Norte, expone que probablemente tanto los Griegos como los Romanos tenían canciones que cantaban y silbaban consecutivamente; además, se refiere también a una posible alegoría del silbido en la biblia, y entre otras cosas, parece ser que en China es donde se albergan los primeros vestigios del silbido musical en registros físicos, Hamilton narra una vieja historia del periodo 300 d.C de un músico y poeta que ganó una batalla contra un ejército solo por obra de su silbido musical⁵. Por otro lado, Asim Gorashi (2011) afirma que Hasio Fu fue el padre de los silbidos durante la dinastía Tang (317-608), en este periodo se manejaba un viejo dicho “El buen silbador llama la atención de los espíritus” (p15). Si bien, pueden existir registros de culturas milenarias alrededor del mundo que demuestran el uso del silbido, el interrogante de la hipótesis del surgimiento da pie a la siguiente pregunta:

¿Qué generó en el ser humano la necesidad de hacer del silbido una herramienta?

Es posible considerar que la observación e interacción del hombre con la naturaleza ha sido pieza clave en la hipótesis del surgimiento ya que ha suscitado innumerables fuentes de expresión, tal como lo plantea Tapia, J. (2010) en la introducción de su texto *LA NATURALEZA*

⁵ Minutos del 3:15 – 4:48. Recuperado de: [Linda Hamilton - The History of Musical Whistling - YouTube](#)

EN LA MÚSICA: A lo largo del tiempo la naturaleza ha inspirado a los artistas, particularmente a los músicos, lo que ha generado diversos modos de expresión que no hacen sino manifestar su infinitud inagotable. (p.1).

Murray Schafer en su obra maestra “el paisaje sonoro” también habla de ver, no solo la naturaleza, sino el mundo como una gran composición musical, si bien su concepto de entorno no se reduce únicamente a la naturaleza, esto, claramente hace parte de su arsenal didáctico. Beethoven, por ejemplo, en su Sexta sinfonía, La Sinfonía Pastoral, concretamente en su tercer movimiento, intenta imitar a tres aves: El Ruiseñor, la Codorniz y el Cuclillo, con tres instrumentos distintos, Flauta, Oboe y Clarinete respectivamente (Tapia, 2010, p.5). Esto reafirma la manera en la cual, el entorno natural del cual se refiere Schafer, incide en la creatividad de un artista, permitiéndole recrear gran cantidad de paisajes sonoros. Y es que, como no pensar que aquellos pájaros que cantan al otro lado de la ventana, al amanecer, en ese momento preciso donde toda la naturaleza comienza de nuevo su ciclo diurno, van a dar pie a un golpe de creatividad que el artista requiere para cualquiera de sus obras de arte. “El canto de los pájaros puede haber sido el estímulo original para el desarrollo de melodías musicales entre los humanos.” (citado por Gorashi, 2011, p.14).

El silbido humano no es la excepción desde el punto de vista del impacto de la naturaleza en sí, dado que, aunque no existan certezas del surgimiento de este, algunas de las hipótesis alrededor apuntan a que *puede estar inspirado en el canto de los pájaros, el viento y otros sonidos de la naturaleza* (Gorashi, 2011, p.14). A lo largo de la historia de la música, la naturaleza ha jugado un papel determinante. Se entiende a la naturaleza como la madre suscitadora de inspiración, que ha permitido a compositores de todo el mundo crear obras a partir de los fraseos de los pájaros, las sonoridades de las montañas atravesadas por el viento, el sonido de las olas del mar y, en general, de todo aquello que el paisaje sonoro nos brinda que pueda convertirse en obra de arte (Muñoz, 2019, p.29). El aliciente de muchos compositores es

probablemente el canto de los pájaros, que además precede a las músicas humanas mucho tiempo atrás. (citado por Gorashi, 2011, p 14).

Vemos entonces que las aves han jugado un papel fundamental en el surgimiento del silbido, pues son los cantos de los pájaros su característica principal, aportando una cualidad identitaria al mismo, tanto es así que Agnes Woodward (1872-1938) una silbadora estadounidense fue probablemente la primera persona en crear un método oficial para el silbido, el cual ha denominado como “El Método Woodward de Silbido de Pájaros”. Este se hizo teniendo como base las articulaciones y las ornamentaciones características de las aves.

Otra teoría que acompaña el surgimiento del silbido está citada por Gorashi (2011) en su tesis de maestría “Professional Whistling: A Performer’s Perspective”⁶ en donde afirma que los pastores y marineros eran conocidos como los primeros silbadores citando a otros autores:

Según Stuart (2005), el silbido se utilizó por primera vez como una forma de señalar. Ella afirma: “Los primeros silbadores conocidos eran pastores y marineros, que querían que los sonidos llegaran a una gran distancia” (pág. 20). Por otro lado, Nesbit (1990) se refiere a los cazadores como los primeros silbadores, afirmando que “Desde las señales de los cazadores hasta las lenguas silbadas de Canarias, Turquía y los Pirineos, el silbido evolucionó hasta convertirse en una forma de música en África y América del Sur.” (párr. 5). En ambos casos, el estilo de silbido al que se refería debería ser el conocido como silbato de lobo, que es más fuerte que el fruncido que no lleva el sonido a largas distancias. (p.14-15)

Hasler (2015) en su texto *El Lenguaje Silbado y otros Estudios de Idioma* propone una hipótesis que parte de la base de un medio de comunicación como alternativa a las complejidades que el territorio les presenta:

⁶ La traducción de esta cita fue realizada por el autor.

Se puede pensar que fue el invento de montañeses portadores de una lengua tonal, quienes optaron por comunicarse de cerro a cerro lanzándose los tonos de su lengua normal, mediante los silbidos que salvan las barrancas mejor que los gritos articulados. (p. 22).

Es claro entonces que puede haber distintas teorías del surgimiento del silbido, la necesidad de abordar un elemento sonoro que recorra largas distancias sin hacer uso de elementos externos al cuerpo, ha hecho del silbido la mejor opción, por lo cual, esta teoría podría ser sin lugar a dudas una de las más fuertes; sin embargo, el ser humano en sus infinitas posibilidades de hacer y de crear, ha debido aprehender y aprender a imitar los sonidos de las aves para utilizarlos en su beneficio propio. Son grandes sus posibilidades al ser una extensión no física del cuerpo, es decir, al ser algo de lo cual, en todo momento se es posible hacer uso, al no existir elementos externos en su producción de sonido, en este orden de ideas, pienso que el canto de las aves es tal vez la hipótesis más cercana al surgimiento del silbo. Ha sido la naturaleza quien ha colocado los obstáculos, sin embargo, es esta quien también ha brindado las soluciones.

Territorios: cuna de un posible surgimiento

Si bien, la naturaleza ha aportado como fuente inspiradora al probable origen y desarrollo del silbido, es posible preguntarnos hasta qué punto ha sido su aporte; por un lado, es probable que el canto de las aves sea sin lugar a dudas el origen de la semilla, por otra parte, es innegable que el territorio haya jugado un papel fundamental en el desarrollo del mismo. Para dar luces a este interrogante, es necesario conocer las condiciones en las que viven, por ejemplo, los habitantes de las Islas Canarias.

Las Islas Canarias no son más que una continuación marina de la cordillera de los Atlas en el norte de África (Hasler, 2015), lugar en el cual, por cierto, se han registrado una gran cantidad de comunidades que también hacen uso del silbido (D. Bradley, 1979, p. 535). Una de

sus islas, llamada La Gomera, nos muestra una topografía especialmente irregular, una isla casi redondeada, con un pico que se eleva unos aproximados 1487 metros desde el nivel del mar⁷, la cual nos indica de entrada las dificultades que plantea el territorio para el desarrollo de la agricultura y la ganadería. Trasládarse de un punto a otro puede tornarse un duro y extenso trabajo, tardando un aproximado de una hora en recorrer un corto tramo de tres kilómetros a pie. Debido a estas complejidades del territorio, es precisamente donde el silbo juega un papel fundamental en la sociedad Gomera, este puede ser oído y entendido a siete kilómetros de distancia dadas las características topográficas de la isla (Hasler, 2015, p. 34). La poca vegetación deja que las ondas sonoras se transmitan con gran facilidad en la mayoría de lugares, permitiendo así una adecuada comunicación a distancia.

En México existen poblaciones, que al igual que los Gómeros, viven en condiciones topográficas similares, Hasler A. J (2005), afirma que:

La situación barrancosa de los totonacos de munixcan se parece mucho a la de los mazatecos en Huauhtla y a la de los ocuiltecos en Atzinco, pero igualmente a la de los canteros de habla española de Bermudez y a la de los cafetaleros de habla española en Huatusco (centro de Veracruz), estos últimos se comunican mediante silbidos articulados (...). Finalmente, esta situación barrancosa se parece a la de la isla la Gomera frente a África. (p. 24).

Hasler (2010) concluye afirmando que *lo principal es que no haya vegetación interceptora en las ondas sonoras, ni viento que las desvíe* (p. 34), entendiendo que su función principal es comunicar ideas claras a largas distancias. En consonancia con todos estos argumentos, surge la siguiente pregunta: ¿Podría afirmarse que las características topográficas ya mencionadas son las propicias para dar lugar al surgimiento del silbido como herramienta comunicacional?

⁷ Datos recolectados de la página oficial del gobierno de gran Canarias [Geología \(gobiernodecanarias.org\)](http://Geología(gobiernodecanarias.org))

En discrepancia con esta pregunta, se tienen registros de varias comunidades que difieren con las teorías asociadas a las condiciones topográficas que propone Hasler. Hesketh (2010) argumenta que en las culturas *wayapi* y *surui*, del Amazonas en Brasil, usan o usaban el silbido como medio de comunicación en las actividades de la caza y la pesca (p. 159, 160). Hay que anotar que la superficie del Amazonas es enteramente pura vegetación, serpientes de ríos y extensos bosques frondosos.

Guilera, J. T. (2006) argumenta lo siguiente:

Los joola, en cambio, viven en pequeñísimos altiplanos, nunca superiores a los diez metros de altitud respecto al nivel del mar. Sus pueblos se ubican en lugares rodeados de pequeñas zonas boscosas, a su vez rodeados por inmensos campos de arroz, salpicados, éstos, a su vez, por otras zonas densas boscosas deshabitadas. (p. 100)

En este orden de ideas, las razones para establecer que hay condiciones territoriales específicas para que el silbido se dé, quedan descartadas entendiendo que este se podría presentar en diferentes entornos. Si bien no hay razones para dar por sentado que el silbido nació y se desarrolló en un territorio en particular, se puede afirmar que hay características territoriales que son base para que el silbido cobre sentido, lo cual está ligado a las razones en función del uso del mismo.

Facetas del silbido

Las disertaciones antes planteadas por Hasler, Hesketh y Guilera acerca de condiciones necesarias para que el silbido se dé, se ven diferenciadas por las razones en función del uso del mismo. Cabe aclarar que la connotación de silbido sigue siendo la de un elemento sonoro producido exclusivamente por el ser humano sin el uso de elementos externos.

El rol del lenguaje silbado ha sido talvez la faceta que más ha trascendido con el tiempo debido a su funcionalidad: los *Totonacos*, *Mazatecos*, *Huastecos* y *Tepehuas* de México, los *Gomeros* y los *Herraños* de las Islas Canarias, entre otros, hacen uso generalizado de este y su

función puramente comunicacional. Esto inicialmente pareciese ser igual a los *JOOLA* de Senegal en África, ya que el enfoque principal de su silbido es el mismo, pero al analizarlos detenidamente, Guilera (2006), se percató de que existen particularidades en el uso de su silbido:

La sociedad joola ha vivido más bien de forma dividida, aislada en altiplanos donde convivían cuatro o cinco pueblos como mucho. Cada una de estas zonas tiene sus propias características, su propia forma dialectal joola –como hemos dicho, a menudo muy acusada-, y, en ciertos casos, tradiciones religiosas diferentes y formas de organización política diferentes. Entre los joola no existe, en absoluto, ni homogeneidad lingüística, ni cultural, ni política. Además, durante largo tiempo, las sociedades joola, altamente guerreras en el pasado, vivieron enfrentadas las unas a las otras. (p. 101)

Estas divisiones en el contexto social, cultural, político y religioso de los *Joola* han creado una necesidad en los subgrupos para buscar estrategias de comunicación que les permita moverse con sigilo y discreción. Guilera (2006) argumenta que a su modo de ver el secretismo es parte fundamental en el desarrollo del lenguaje silbado en los *Joola*, dado que permite que haya una comunicación a largas distancias sin que personas de pueblos vecinos se enteren del contenido conversacional (p.101-102).

Si se observa detenidamente el uso generalizado del silbido en las calles, esta faceta del secretismo puede estar muy presente, tal vez no a nivel de formar alrededor del mismo un lenguaje en sí, pero sí se desarrollan códigos que parten de la necesidad de comunicar. En mi trasegar por las esquinas más recónditas de mi pueblo natal, he logrado dar cuenta de manera superficial cómo las bandas o grupos de los barrios han logrado diseñar estrategias de diversas índoles que le han ayudado a comunicar ideas. Este tema podría tener mucho más desarrollo y conseguiría funcionar como un trabajo de investigación que busque analizar de qué manera estas dinámicas van cada vez más cogiendo fuerza y avanzando en su desarrollo en la medida de su uso.

En uno de los pulmones del planeta, el Amazonas, existen comunidades de Perú y Ecuador que han hecho del silbido parte esencial de sus rituales tradicionales, estos son llamados Ícaros y son ritos sagrados cuya función principal es la sanación (Marín-Gutiérrez, I. A. E. H. 2015. p.98). Estos cantos se realizan para la ceremonia de toma de Ayahuasca, la cual busca establecer una conexión espiritual y un autoanálisis desde la introspección que permita entender, comprender y sanar posibles ataduras. El ritual es realizado por los Chamanes, quienes además son dueños de sus propios cantos, los cuales crean partiendo de las experiencias y enseñanzas que sus maestros le imbuyen⁸. En este mismo sentido, en China se cree o por lo menos se creía que “un buen silbador, manda a los espíritus” (Gorashi. 2011. p.17), por lo cual, también pareciese que el silbido ritual podría estar presente en la cultura oriental.

Asim Gorashi (2011) menciona que en Australia se tiene la creencia de que el silbido llama a la lluvia (p.17). Esta última creencia, también parece hacer parte de los rituales de un pueblo indígena colombiano, los *Embera Dobida*, quienes, en las épocas de sequía, se reúnen para hacer el ritual del llamamiento a la lluvia. Bismar Conchave Dogirama, integrante de este pueblo y docente en ejercicio, cuenta que, en los días de mucho verano, cuando la tierra se está deshidratando y los ríos se están secando, se reúnen en el atardecer alrededor de una fogata para silbar y llamar a la lluvia y al viento⁹ (2 de noviembre 2021, entrevista realizada a través de Diana Guapachá).

Esta faceta del silbido desde la ritualidad tiene su paralelo. Existen comunidades en el mundo que negativizan el uso del silbido, algunas de estas, hoy en día todavía consideran que silbar no es moral ni ético, al punto de generar un repudio social que se acentúa sobre todo en el género femenino¹⁰; los musulmanes, por ejemplo, consideran que el silbido es “ave de mal agüero”, "Si alguien tiene la ocurrencia de silbar o de abrir un paraguas en una casa acarreará

⁸ Recuperado de: [Ícaros. Cantos Sagrados. Cultura Shipibo - Konibo \(pueblosoriginarios.com\)](http://www.pueblosoriginarios.com)

⁹ Audio de la conversación: <https://youtu.be/bsP65j0guQE>

¹⁰ Este tema será ampliado en el apartado 5.2.2

una desgracia”¹¹. Sin embargo, estas supersticiones son contradictorias a lo que plantea la misma religión musulmana dado que, según esta, el silbido puede ser usado en signo de alabanza: “Y su adoración en la casa sagrada no es más que silbar y aplaudir” (citado por Gorashi. 2011. p.2).

El silbido como símbolo para comunicar la conformidad y la inconformidad también es una faceta muy presente, sobre todo en mi contexto colombiano. Diferentes tipos de celebraciones se prestan como espacios para que las características sonoras del silbido se hagan notar. Mis raíces me han enseñado a hacer uso del silbido en ausencia de los aplausos, pero buscando lo que estos mismos representan. Luego de un buen concierto suele ser inevitable silbar o *chiflar*¹² para comunicar un agrado, satisfacción y placer. Así mismo, se acostumbra chiflar cuando algo no es agradable.

Por último, la faceta que más llama mi atención es el silbido como un instrumento musical. Como ya se mencionó anteriormente, se tienen registros del silbido musical desde mucho tiempo atrás; la música ha estado presente en un gran número de culturas en el mundo, por lo tanto, no sería raro pensar (a mi manera de ver) que, en ausencia de instrumentos musicales, el silbido haya ocupado un espacio en las diferentes manifestaciones artísticas culturales. Por ende, el siguiente apartado hablará en detenimiento del silbido en la práctica, sus diferentes propuestas estéticas desde el hecho musical y sus especificidades desde el desarrollo técnico que ha tenido con el tiempo.

¹¹ Recuperado de: [Las supersticiones resisten al paso del tiempo en Marruecos \(lainformacion.com\)](http://lainformacion.com)

¹² Otra manera de llamar el silbido, que va más de la mano con la necesidad de comunicar principalmente.

Una práctica de desempeño, técnicas y propuestas estéticas

El silbido es una herramienta que trasciende los límites no visibles, por un lado, de un uso meramente ocasional, y por otro, un instrumento musical y un lenguaje en sí mismo; sus facilidades a nivel de ejecución y su riqueza a nivel sonoro, son grandes atributos que lo precisan como un instrumento primario y lo hace merecedor de reconocimiento; tristemente, y al contrario de esto, es un elemento que ha pasado desapercibido en los últimos años.

Los textos que hacen parte de esta investigación tienen datos fidedignos del silbido como una práctica de desempeño desde finales del siglo XIX. El primer registro de grabación que se tiene de una pieza musical silbada fue del cantante y silbidistas Estadunidense George W. Johnson (1846-1914) con *The Whistling Coon* o el Negro Silbador grabada en 1870, (Gorashi. 2011. p.16), Johnson fue además una figura muy representativa para la música en la época.

Otra intérprete de la época muy importante para la historia fue Alice Shaw, o también llamada "La Belle Siffleuse" o la bella silbadora. Alice grabó al igual que George su silbido, convirtiéndose en una de las pioneras en la interpretación y grabación, una de sus grabaciones es: "improv whistling solo" (1888)¹³. Valga resaltar que, para la época, el silbido no era bien visto, lo tildaban de algo vulgar e imprudente¹⁴, pese a esto, no fue impedimento para que la señora Shaw lograra construir una carrera como silbadora profesional, grabando varios cilindros con agrupaciones musicales.

En la actualidad el silbador y creador de contenido digital Yuki Takeda es quizás una de las personas más influyentes de este arte, quien además es uno de los fundadores de un gremio internacional de silbadores llamado Internacional Whistling Guild (IWG).

El silbo en sus diferentes facetas ha desarrollado una gran variedad de formas de ejecución, dotándolo de diversas posibilidades técnicas y sonoras. Efectuar un silbido no solo se limita a una única técnica, existen muchas maneras de producirlo, cada una de estas puede

¹³ Información recuperada de: [Alice Shaw, improv whistling solo, 1888 - YouTube](#)

¹⁴ Información recuperada de: [Mujeres silbantes | HERENCIA AMERICANA \(americanheritage.com\)](#)

ser usada en función de una aplicación específica. Por ejemplo, las formas de silbar de los Mazatecos de México son distintas al silbo Gomero, aunque su aplicabilidad es la misma: ser oído a grandes distancias; a su vez, estos se diferencian del silbido musical debido a que su empleo busca generar sonoridades y desarrollar técnicas que aporten heterogeneidad al discurso musical.

Según Asim Gorashi (2011) *Hay principalmente dos estilos de silbar: 'dedo' y 'sin dedo'* (p.18); pero según las investigaciones existen otras 2 formas, en este caso yo las catalogaría de la siguiente manera: 'con manos' y 'con hoja', estas 2 últimas técnicas tendrán un espacio para su profundización más adelante.

Dentro de los silbidos con dedo se conocen “el silbido con dedos insertados en la boca o silbido de dedos” y “silbido de labio inferior” (Meyer. 2017. P.102), este último es particularmente interesante ya que, en vez de soplar aire, lo succiona para producir un sonido bastante agudo; es importante mencionar que el silbo tiene esa particularidad, puede ser producido soplando y succionando aire, al igual que una armónica, esto resulta en una técnica que permite un silbido constante, como analogía de esto, se tiene la respiración continua en los instrumentos de viento que permite una interpretación ininterrumpida por la toma de aire.

En la categoría de silbido sin dedos existe el silbido del lobo, silbido de paladar o techo y el silbido fruncido, como ejemplo del primero se tiene la grabación ya mencionada de Alice Shaw; el silbido del paladar o silbido de techo es conocido así ya que *el sonido se produce forzando el aire entre la parte superior de la lengua y el techo de la boca (también conocido como el paladar duro). Los silbadores del paladar también pueden mover los labios para ayudar al sonido*¹⁵.

Por último, pero no menos importante, el silbido fruncido, llamado así por Agnes Woodward en su método de silbido “Whistling as an art” (1925), es tal vez el más usado por los

¹⁵ Extracto textual recuperado de: [Lección de silbido de Jeffrey Amos -- The Toronto Whistler](#)

silbadores que se dedican a la interpretación musical, ejemplos de esta técnica se verán más adelante en el apartado. Además, se profundizará en las especificidades de este silbido, ya que ha sido la técnica más desarrollada por quienes se han dedicado a su investigación y ejecución.

Técnicas de producción del silbido

Antes de adentrarnos en las posibilidades técnicas, es necesario entender cómo ocurre el fenómeno físico del silbido. Para ello, la investigación se apoyará del fenómeno de producción de sonido de ocarinas, flautas y silbatos, debido a que comparten características similares. *Los aerófonos silbatos, ocarinas y flautas producen el sonido a partir de la oscilación de una masa de aire contenida en una cámara* (Xuluc, 2019, p.30). En el caso del silbido la cámara de resonancia, es el espacio por donde el aire transita dentro de la boca¹⁶, el aire impulsado choca en las paredes del cuerpo, formando una corriente laminar¹⁷ y produciendo sonido por vibración de las ondas sonoras (Xuluc, 2019, p.30).

El instituto Max Planck de Göttingen (GER), en conjunto con el Inventor y Profesor Dr. Jens Frahm, realizaron un experimento, en el cual se aprecia que la colocación de la lengua y la columna de aire permiten que el silbido tenga una altura relativa¹⁸. La lengua por su parte se encarga de ampliar o reducir el espacio del cuerpo de resonancia, permitiendo tener una altura en función de su apertura, cuando el espacio en la boca es mayor se proyectan las notas graves, y a medida que este reduce, se producen las notas agudas.

¹⁶ Paráfrasis citada de una clase maestra hecha por Yuki Takeda en el marco de las clases magistrales realizadas por la IWG (Internacional Whistling Guild). Recuperado de: [IWG Masterclass #1 \(Morning Session Full Video\) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021 - YouTube](#)

¹⁷ *El flujo laminar es aquel donde el aire se desplaza en un mismo volumen y en una misma dirección (...)*. Recuperado de: [Flujos laminares | Ecofred Sistemas - ECOFRED](#)

¹⁸ Experimento realizado por El instituto Max Planck de Göttingen (GER). recuperado de: [Real-time MRI whistling / Sirius the whistler - YouTube](#)

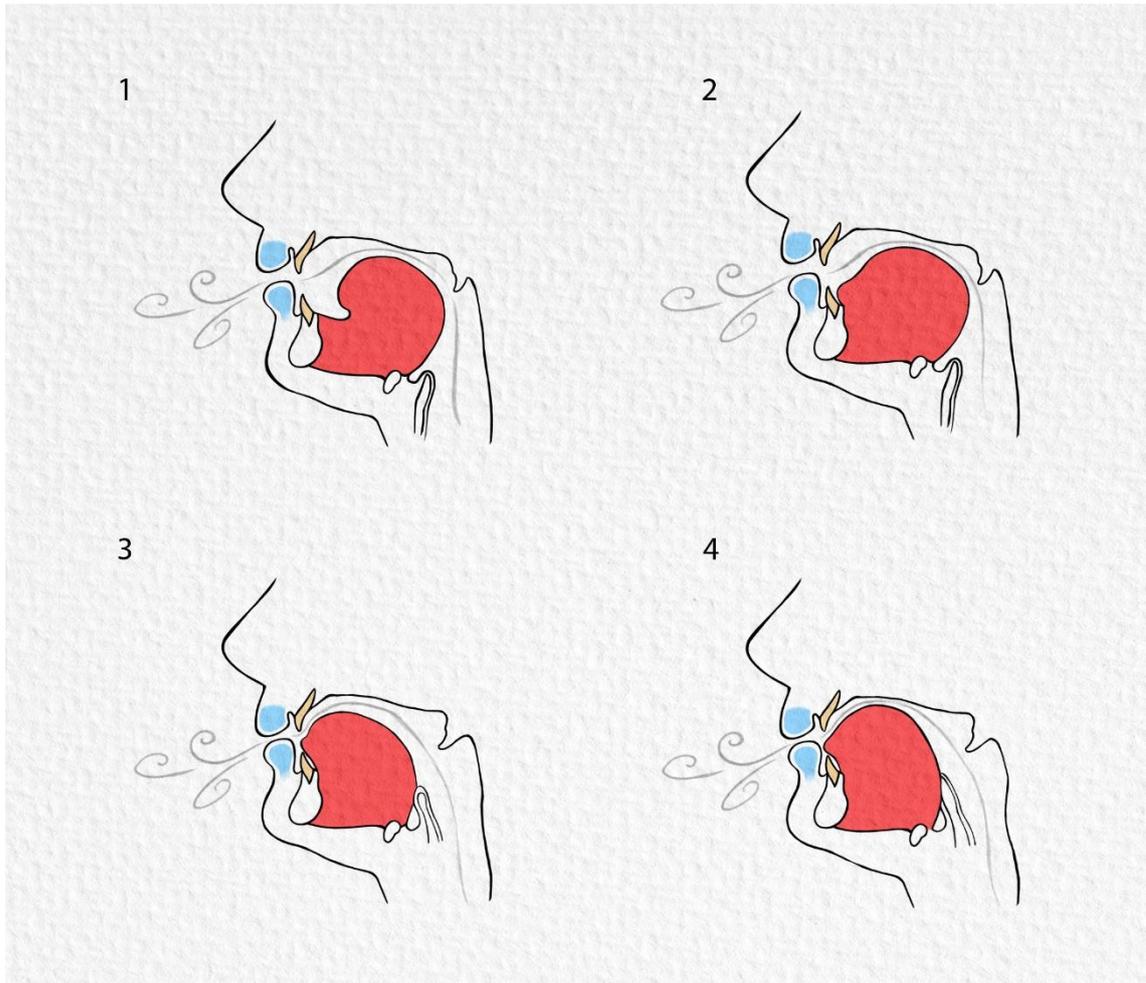


Ilustración 1 - Representación gráfica de la lengua al silbar notas de grave a aguda. González, 2023.

En la ilustración número 1 se observa que la posición de la lengua y la apertura de los labios, admite un mayor flujo del aire en la cavidad de resonancia, permitiendo así llegar a las notas graves del silbido, a medida que la lengua va cambiando su posición (dibujo 2 y 3), el cuerpo de resonancia se reduce, permitiendo una mayor velocidad en el aire laminar y produciendo de esta manera un silbido más agudo (dibujo 4).

En la siguiente imagen se aprecia 4 formas distintas que utilizan integrantes de las la cultura indígena Mazatecos para comunicarse:



Imagen 1 - Diferentes técnicas de silbar ilustradas aquí por dos silbadores mazatecos de México, (imagen). Meyer, D. (2017). *Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado*. p.102.

- a) Llamado silbido “Bulto bilabial” denominado así por un análisis geolingüística de las lenguas silbadas, sin embargo, esta investigación prefiere referirse a este como “silbido fruncido” dado que es más conocido así por los colectivos de silbidistas.
- b) Silbido de lobo.
- c) Silbido de dedos.
- d) Silbido de labio inferior.

Las imágenes b, c y d son técnicas que tienen algo en común: la potencia y proyección del silbido, la intención principal es lograr mandar mensajes a largas distancias que puedan ser oídos y entendidos claramente por su receptor. Se puede observar que los dedos se utilizan para adoptar una posición en la boca de manera que permite la producción del silbido (imágenes c y d), y en el caso de las imágenes a y b la colocación de la lengua y los labios son los que permiten que se genere el sonido.

Los Gomeros y los Herraños también tienen sus propias técnicas para lograr un silbo potente. En las siguientes dos imágenes (imágenes 2 y 3) se aprecia la forma de silbar de estas dos comunidades de las Islas Canarias, las dos técnicas son silbidos de dedos, la primera a continuación, se destaca especialmente ya que se usan las dos manos, una para la producción del sonido, y la otra actúa de pared para que las ondas choquen y, en consecuencia, se proyecte más el sonido.



Imagen 2 - El Silbo Gomero se Escucha en la UFPC. (imagen). UFPC, (2017). Recuperado de: [El silbo gomero se escucha en la UFPC \(ufpcanarias.es\)](http://ufpcanarias.es)



Imagen 3 - Hombre herreño silbando. (imagen). Nabil Mourad (2021). Recuperado de: [“La lucha entre el silbo gomero y el herreño carece de sentido: todos deberíamos proteger el lenguaje silbado de Canarias” \(eldiario.es\)](https://eldiario.es)

Existen otras técnicas que brillan por su peculiar manera de producir el silbido, estas particularmente, no significan lo mismo en cuanto se refiere a la producción de sonido agudo hecha por la boca, sino, su connotación se dirige al fenómeno en sí mismo de un sonido agudo; sin embargo, estas dos acepciones se intersecan en un mismo argumento: el ser humano es quien se encarga de producir este sonido; valga aclarar lo anterior ya que el fenómeno sonoro es muy amplio. Desde mi perspectiva y basándome en el significado de la RAE acerca del silbido, afirmo que: cuando existe un elemento que genere una cámara de resonancia distinta a la boca, la acción de silbar esta relevada a un artefacto externo -cámaras globulares como las ocarinas con las manos o la vibración de una hojita de un árbol en los labios-; sin embargo, algunos autores como Julien Meyer aseveran que estas técnicas siguen siendo parte de las expresiones silbadas. A continuación, mencionaré algunas de estas:

La primera técnica es el silbido de mano: esta deja de lado la boca como cuerpo de resonancia para emplear las manos en su ausencia, creando una cámara que al ser soplada se produce el sonido (imágenes 4 y 5). El diccionario del silbido afirma que esta técnica no es propiamente una forma de silbar¹⁹, dado que la boca ya no actúa como cuerpo de resonancia para la producción de sonido, por esta razón, debería verse como una ocarina, sin embargo, vale recalcar que sigue siendo un sonido producido sin elementos externos al ser humano.



Imagen 4 - Técnicas de la población Gavião de Rondônia, en la Amazonía brasileña, para silbar con resonancia en las manos. (imagen). Meyer, D. (2017). Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado. p.103.



Imagen 5 - Cómo hacer una ocarina con tus manos. (imagen). Wikiphow, (2022). Recuperado de: [Cómo hacer una ocarina con tus manos: 10 Pasos \(wikiphow.com\)](https://www.wikihow.com/How-to-Whistle-with-Your-Hands)

¹⁹ Información recuperada del diccionario de los silbidos: [Diccionario de silbidos \(archive.org\)](https://www.archive.org)

Por último, se tiene registro de una técnica de silbido que hace uso de un elemento externo para producir sonido, uno de los elementos más utilizados es la hoja (Fig. 6). Si bien, el uso de la hojita es contradictorio a lo que se ha planteado previamente acerca del silbido, pues se hace uso de un elemento externo para la producción del sonido, por lo cual puede generar debates conceptuales sobre qué es y que no es silbar, pese a esto y a modo personal, esta particular técnica rompe el paradigma de no usar elementos externos para la ejecución del silbido. Es importante reconocer que en el mundo no todo lo referente al silbido se encasilla en una forma global de concebirlo, es por esto que he determinado que es importante hacerlo visible.



Imagen 4 - Técnica con hoja ilustrada por una mujer de la población Akha del norte de Tailandia. (imagen). Meyer, D. (2017). Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado. p.103.

El silbido fruncido

Las posibilidades que ofrecen las diversas maneras de silbar, se traducen en un mar de sonoridades que podrían pintar un cuadro de las dimensiones de un mural renacentista, sin embargo, las posibilidades técnicas que ofrece únicamente el silbido fruncido son bastas, han sido transformadas por aquellas personas que se han dedicado a darle trascendencia, propiciando nuevas técnicas y sonoridades para agregar a la palestra de colores del silbo.

La gran mayoría de técnicas son transversales a los cantos de los pájaros. El método de Agnes Woodward (1872-1938) hace uso de un gran número de ornamentaciones, articulaciones y dinámicas que parten de las propuestas sonoras de las aves, las razones pueden ser tanto subjetivas como históricas, Woodward decidió que su enfoque sería histórico, entendiendo el silbo como un elemento similar en sonoridades a los pájaros. Las tablas de Woodward que se plasmarán seguidamente están concebidas en inglés, no existe una terminología traducida al español, lo cuál sería material para otro trabajo investigativo.

| <i>Symbol</i> | <i>Name</i> | <i>Pronounced</i> | <i>Whistled</i> |
|---|------------------|-------------------|---|
| C | Chirp | Cha. (or chirp) | Hew |
| Hc | Hewie Chirp | Hewie | Hewie |
| Rc | Reverse Chirp | Reverse | Hew-íé |
| w | Mordent | Mordent | oo  |
| 3 | Triplet | Triplet | óó  |
| ~~~~~ | Wave | Wave | oo  oo  oo  |
| tr | Trill | Trill | Thr-r-r-r-r (Prolong) |
| Thr | Trill stroke | Thrup | Thr-r-r (Short burst) |
| Thr ^h | Thrup-ee | Thrup-ee | Thr-r-r- ^{ee} |
| ^h Thr | E-thrup | E-thrup | E-thr-r-r |
| ... | Triple-tonguing | Triple-tonguing | ooo ooo ooo |
|  | Whip | Whip | Whit |
|  | Cry (descending) | Downward cry | EE  |
|  | Cry (ascending) | Upward cry | OO  |
| c ^h | Chut-ee | Chut-ee | Héw- ^{ee} |
|  | Quiver | Ascending Quiver |  |
|  | Quiver | Descending Quiver |  |

NOTE: The material on this and the following page is fully protected and may not be used by others without the consent of the publishers.

| Symbol | Name | Pronounced | Whistled |
|-------------|---------------|------------------|--------------------------------------|
| | e-chew | e-chew | E-hew |
| | L stroke | Lup | Loo, la, or luh |
| | Lup-ee | Lup-ee | Luh- ^{ee} |
| | E-lup | E-lup | E-luh |
| | Lah-ee | Lah-ee | Lah- ^{ee} |
| | Lee-ah | Lee-ah | Lee- ^{ah} |
| | Yodel | Yodel | Oodle oodle oodle etc. |
| | Spiral yodel | Ascending yodel | <i>a) Oodle-oodle-oodle-oodle-oo</i> |
| | Dipped yodel | Descending yodel | <i>b) Oodle-oodle-oodle-oodle-oo</i> |
| Hedala | Hedala | Héc-da-lah | Héc-dl-a |
| Cudalee | Cudalee | Küh-da-lee | Kóo-da-lee |
| Quitta | Quitta | Quitta | Quitta |
| Quitchaquin | Quitchaquin | Quit-cha-quí-ah | Quit-hew-quí-ah |
| Whit-rha | Whittha | Whittha | Whit-hew |
| Bob White | Eastern Quail | Bob White | Oh Whit |
| Chicago | Western Quail | Chicágo | Hew-ká-go |
| Cherokee | Cherokee | Cherokée | Sherokée |
| Theater | Theater | Théater | Thé-a-ter |
| Took | Took | Took | Took |
| Peter | Peter | Peter | Péter (er'úater') |
| Pretty | Pretty | Pretty | Pur-tee |
| Derelic | Derelic | Derelic | Dur-a-léu |
| Teakettle | Teakettle | Teakettle | Túé-ket-tul |

a) In high registers (ending or beginning) the tones have the "re" sound, "oodle-oodle."
 22144-146

Imagen 5 y 6- Términos y símbolos utilizados para las articulaciones de lengua. (capturas de pantalla). Agnes Woodward. (2022). Whistling as an art (p.14-15). Recuperado de: [Whistling as an Art - Google Play Libros](#)

Los elementos esenciales más importantes de un silbador son: calidad de tono (...), flexibilidad de la lengua, rango adecuado (al menos 2 octavas o más), control correcto de la respiración, e imitación de las aves como una comprensión inteligente de su uso. (Woodward, 1925, p.8)

El control correcto de la respiración es lo principal a la hora de buscar un buen sonido, al igual que en el canto y en la gran mayoría de instrumentos de viento, la respiración debe ser diafragmal, ya que, al contraerse, da paso a una mayor cantidad de aire en los pulmones y permite un mayor control en la salida del mismo (Woodward, 2022, p.12). Agnes afirma que la respiración debe ser nasal, no da una explicación del porqué, pero tiene sentido en la medida

en que los labios deben mantenerse bien hidratados, pese a esto, desde mi experiencia, no solo en el silbo, sino como trompetista, la inhalación del aire por boca es importante debido a que permite llenar de aire rápidamente los pulmones siendo así más eficiente, posibilitando la interpretación de pasajes más extensos.

El control del aire, entre otras cosas, mejora el registro; como lo menciona Woodward, lo ideal serían 2 octavas o más, en mi caso personal, domino 3 octavas (C5 a C8 del piano), pero he escuchado casos como por ejemplo el de Geert Chatrou, silbador, campeón del Grand Champion Whistler, Louisburg, en los años 2004 y 2005, quien alcanza un D8²⁰, estoy seguro de que debe haber muchos más casos, en donde el registro podría llegar más agudo.

El vibrato es una de las técnicas a mi parecer más complejas de dominar en el silbido ya que necesita de una buena flexibilidad en la lengua, esta se produce por un ligero temblor de la parte anterior de la misma. Según el Diccionario de los Silbidos (**Dictionary of Whistling**) Una tesis Doctoral de J.M. Schlitz²¹ (2006) en donde describe 4 tipos de vibrato distintos: *vibrato de lengua (más común)*, *vibrato estomacal*, *vibrato de mejillas* y otros. *En el modo palatal, el vibrato labial o apertural.*

Las articulaciones en el silbido son variadas, siendo la más normal a la hora de silbar la articulación glotal o llamada por Schlitz como Glottale (Schlitz, 2006), esta manera de atacar la nota, entre otras cosas, permite que el silbido no tenga una alteración en su columna de aire, vale anotar que es posible atacar con la lengua, al igual que en un instrumento de viento, pero puede verse alterada la columna de aire y por lo tanto la pureza del sonido a la hora de interpretar. El Staccato según Woodward se debe realizar con las consonantes G y C²² (p.20), así lo describe su método de silbido, también habla de que el triple staccato se ejecuta de la

²⁰ Geert Chatrou interpretando Csardas con orquesta sinfónica: [Geert Chatrou whistling Csardas - YouTube](#)

²¹ Recuperado de: [Diccionario de silbidos \(archive.org\)](#)

²² Estas consonantes son provenientes del idioma anglosajón.

misma manera que lo ejecuta un flautista o un trompetista, es decir que la sucesión de articulaciones puede ser G-G-C o G-C-G (p.26-27).

Existen muchas maneras de articular ágilmente las notas, Yuki Takeda (2021) explica y ejemplifica 8 diferentes maneras de hacerlo²³:

- a) Articulación glotal
- b) Intercalar el silbido soplado y el silbido aspirado
- c) Lips Touching (Tocar los labios con los dedos)
- d) Lips Clousing (Cerrar labios)
- e) Palate Tongue Warbling (Gorjeo de lengua en paladar)
- f) Lower Lip Tongue Warbling (Gorjeo de lengua en labio inferior)
- g) Cheek Warbling (Gorjeo de mejillas)
- h) Registers Switching (Cambio de registro)

Las últimas 4 formas de articular son particularmente importantes ya que se trata de las técnicas de mayor nivel en el aprendizaje silbidístico. A excepción de la última, se denominan “Warbling”, que se traduce al español como Gorjeo, es una técnica que ha tenido mucho desarrollo al punto de ser el centro de atención en las clases maestras de silbido, es por esto que, el siguiente apartado, la abordará en su amplio espectro técnico.

El Gorjeo (Warbling)

Esta técnica, merece un apartado especial, a mi modo de ver es quizás la de mayor complejidad en el silbido. La traducción literal de *Warbling* al español es trinar, pero no es la connotación más acertada, dado que la técnica simula el canto o la emisión de la voz característica de los pájaros, esto último se llama *Gorjear*²⁴, también aplica al quiebre de la voz

²³ Tomado de: [8 Different Ways to Whistle FAST! #oneminutewhistlinglesson #shorts - YouTube](#)

²⁴ Definición de la RAE de Gorjear: [gorjear | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#)

humana, aunque en este caso bajo mi perspectiva, se prefiere referir a un quiebre en la emisión del silbido, este es un cambio abrupto en la columna de aire produciendo este particular sonido. Schlitz, afirma que más que una articulación, se trata de una manera de agrupar una serie de técnicas en una, incluye: *aleteo, trémolo, trino, uvulare, nodale, laterale, vibrato, etc.* (Schlitz, 2006); si bien este concepto no ha sido formalmente utilizado en el idioma español, para los fines de este trabajo investigativo se utilizará como un concepto técnico asociado al silbido en el que *Warbling* se traducirá como *Gorjeo*.

Takeda, Y. (2021), ha significado el concepto de warbling o gorjeo desde las características técnicas de la música:

Warbling es un término que se refiere a las diversas técnicas utilizadas en varios estilos de silbido humano que incluyen, entre otros, el silbido fruncido, palatal, de dientes y de garganta, para crear un efecto de sonido distintivo al cambiar instantáneamente la forma y/o el tamaño de la cámara de resonancia sin detener el flujo de aire (respiración). En el silbido musical, el warbling se utiliza para articular claramente entre dos o más notas consecutivas, y a menudo se utiliza para interpretar notaciones musicales como legato, trino, trémolo, etc; o para la ornamentación. (2021)²⁵.

²⁵ Minuto 8:43s. Recuperada de: [IWG Masterclass #1 \(Morning Session Full Video\) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021 - YouTube](#)

Existen 4 tipos de gorjeos. El primero es el “gorjeo de paladar”:

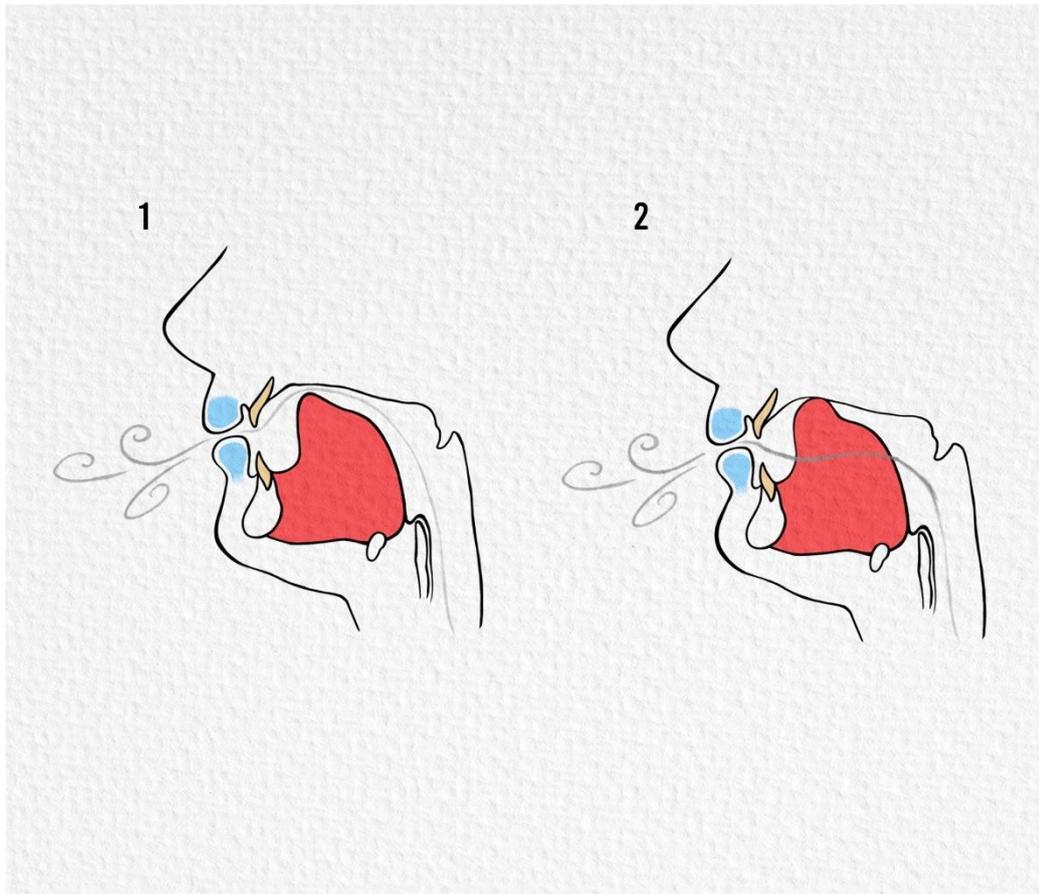


Ilustración 2 - Gorjeo de paladar. González, 2023.

Esta técnica se ejecuta cuando la punta de la lengua toca el paladar. Se usa principalmente en registros graves del silbido ya que la colocación de la lengua y la apertura de la boca así lo permite. En la imagen, se puede apreciar que el aire pasa por encima de la lengua en el dibujo 1, luego en el número 2, cambia abruptamente el paso del aire a los laterales de la lengua, produciendo el sonido característico del gorjeo.

El segundo es gorjeo de labio inferior:

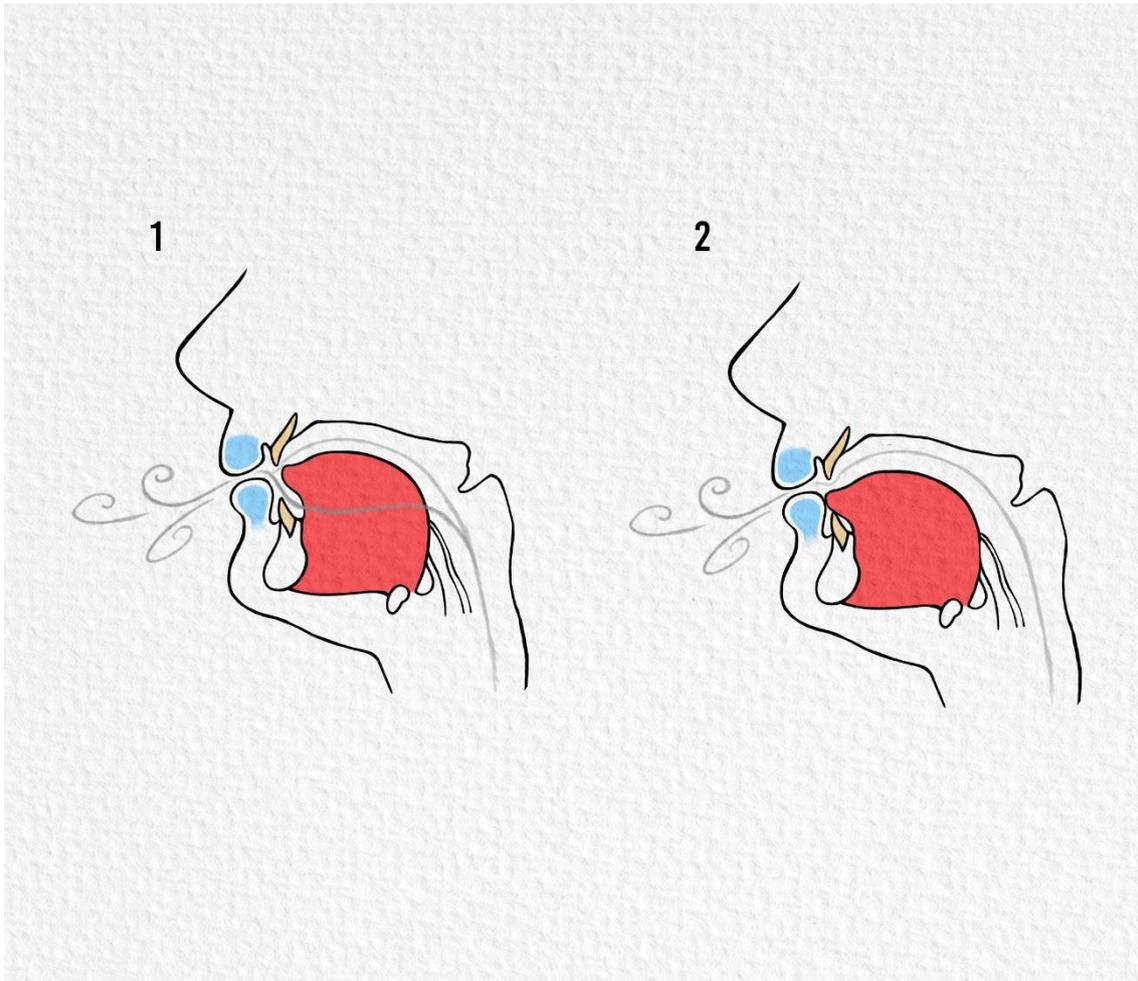


Ilustración 3 - Gorjeo de labio inferior. González, 2023.

Este se produce al articular la lengua con el labio inferior. Es usado en registros medios del silbido, además, permite una mayor agilidad en la interpretación al haber un menor esfuerzo en el recorrido de la lengua. En la imagen 1 se puede apreciar que la columna de aire fluye por encima y debajo de la lengua, y en la número 2, la lengua pasa a tocar el labio y parte de los dientes de abajo, cerrando de esta manera el paso de aire debajo de esta y redireccionándolo únicamente por encima de la lengua.

El tercero es el gorjeo de mejilla:

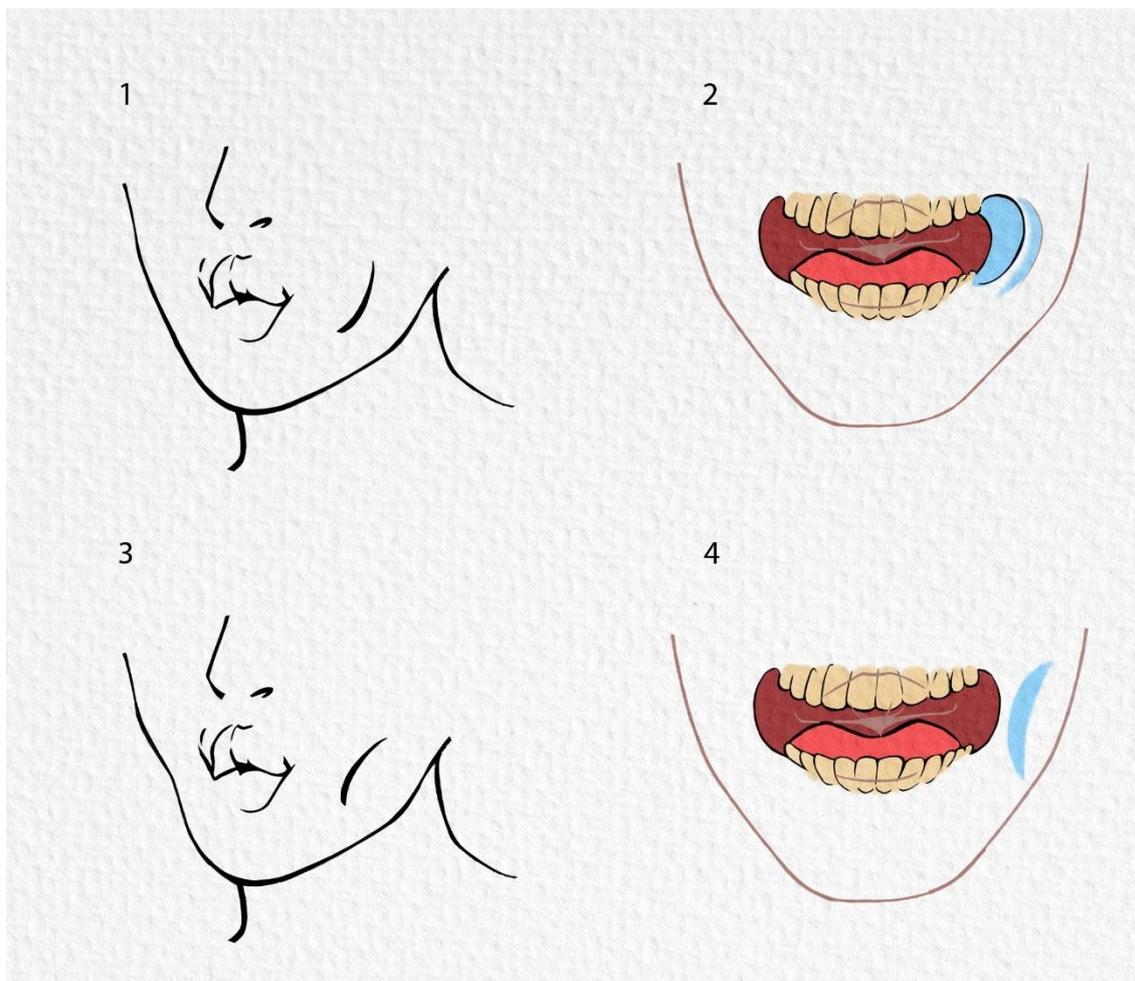


Ilustración 4 - Gorjeo de mejilla, González, 2023.

Se produce haciendo un movimiento con una mejilla, mientras que la otra permanece estática. Esta técnica se puede intercalar entre mejillas para obtener una mayor agilidad en la interpretación. Al igual que en el anterior gorjeo, se usa en registros medios del silbido principalmente. En la imagen 1, se observa la mejilla ligeramente hinchada por el paso del aire, en la numero 2, el paso del aire se representa con el color azul, además, cabe resaltar que en esta técnica la lengua no incide en la articulación. En la imagen 3, se representa la mejilla retraída para cambiar la dirección del aire, que pasa a ser direccionado solo por encima de la lengua (img. 4).

La cuarta y última técnica no es propiamente un gorjeo, pero al producir esta articulación se asemeja a nivel sonoro, es el “Registers Switching” o Cambio de registro, es una articulación que se produce al modificar la velocidad del aire y la apertura del cuerpo de resonancia mediante la lengua. Yuki Takeda explica en profundidad esta particular manera de producir ese cambio de registro²⁶, y anota que se usa sobre todo en registros agudos del silbido. Esta técnica, a mi manera de ver, le falta profundización e investigación ya que no existe una documentación sólida que detalle minuciosamente la misma, por lo cual es complicado abordarla de una manera más detallada.

Después de ahondar en lo teórico, me es imperativo contar de manera anecdótica, que el trasegar con el silbo me llevó a descubrir estas técnicas de forma intuitiva y autodidacta, fue para mí una gran sorpresa conocer que esta manera de silbar es más usual de lo imaginado y que, además tiene grandes posibilidades interpretativas. Históricamente, la primera escuela dedicada específicamente a la enseñanza del silbido fue la ya mencionada Escuela de Silbidos de California (California School of Artistic Whistling) creada por Agnes en 1909. Sin embargo, mucho antes ya se escuchaban nombres de silbidistas famosos: Edward Dolbey, Guido Gialdini, Frew Lowrey, George W. Johnson, John Atlee (Gorashi, 2011, p.15-16), lo cual daría a entender que el silbido como una práctica de desempeño, se ha desarrollado de manera autodidacta por muchos de los silbadores de la época y posiblemente, como es mi caso.

²⁶ Minuto 55:31 en adelante: [IWG Masterclass #1 \(Morning Session Full Video\) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021 - YouTube](#)

Colectivos y referentes del silbido

“La cultura se forma por la capacidad del ser humano para inventar, para crear. Pero también porque transmite lo que ha inventado y porque integra las nuevas adquisiciones en las experiencias anteriores” Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 2007, p.32.

Todo aquello que genere identidad, despierte inquietudes, siembre semillas de interés y contribuya a la difusión, está de este modo abriendo puertas a la imaginación, el ingenio y la creación de nuevas personalidades, particularidades y subjetividades en los discursos diversificados y pluralizados del arte silbador, por esta razón es de suma relevancia la existencia de colectivos, asociaciones o gremios que propicien espacios (foros, seminarios, conferencias, talleres, etc.) donde se preserve el conocimiento y sea transmitido a todas aquellas personas que se interesen por el silbido en sus múltiples facetas; sin estos grupos, la aparición de grandes referentes en los escenarios mundiales no habría sido posible.

Fue hasta finales del siglo XIX que el silbo comenzó a tener relevancia en los gremios musicales, fue la época de Vodevil²⁷ la que permitió que el silbido estuviese más presente en las salas de teatro y en general en los espectáculos. Hubo algo en este siglo que marcaría, no sólo el silbido, sino la música en general: el invento de la grabación con el Fonógrafo y los cilindros de cera. Según Linda Hamilton parecía ser que el silbido resultaba ser excepcional para las grabadoras ya que este se oía mucho mejor que la voz misma; esta, al igual que otros instrumentos terminaban sonando distorsionados, por estas razones el silbido se hizo presente

²⁷ La palabra Vodevil, nace del etimológico “Vaux de ville”. Fue un movimiento estadounidense que significó un hito en el entretenimiento de variedades en teatros, obras musicales, teatro, circo, danza, comedia, entre otros, que buscó principalmente masificar la comercialización de todo tipo de entretenimiento. Esto dio pie a grandes referentes artísticos de la época y de igual manera permitió que la industria del arte se hiciera más rentable, atrayendo a artistas de todas partes del mundo y propiciando las nuevas generaciones de artistas que sucederían a los creadores del movimiento más adelante, consagrándose así como una tradición.
Recuperado de: [Vaudeville, una historia \(virginia.edu\)](#)

en muchas grabaciones. Edward Dolbey y Guido Gialdini son 2 grandes silbadores de música clásica de esta época (Gorashi. 2011. p.15), de este último se pueden escuchar interpretaciones como Spring Voices de Johann Strauss²⁸ o Fascination Waltz de André Rieu²⁹ en plataformas virtuales como Youtube.

Un referente muy importante para la época de finales del siglo XIX fue el ya mencionado George W. Johnson artista negro estadounidense, quien sin duda marco una verdadera hazaña de admirar para la época, si se tiene en cuenta el problema del racismo, por lo cual, es probablemente un ícono de la lucha racial en el arte estadounidense.

Es posible que la primera persona que se interesó por darle difusión y desarrollo al silbido desde la Enseñanza fue Agnes Woodward con su “California School of Artistic Whistling” (1909-1945) o Escuela de Silbido Artístico de California (Gorashi, 2011, p.20), institución dirigida únicamente a mujeres, para la cual desarrolló y publicó un método llamado “The Woodward Method of Birth Whistling” o El Método Woodward para Silbido de Ave. La institución también tuvo un coro de silbadoras llamadas “America’s Birth Whistling Chorus” o Coro de Silbidos de Pájaro de Estados Unidos dirigido por la misma Agnes (Woodward, 2021, p.9).

En el año 1927 en Estados Unidos se produjo la primera película con sonido completo, “The Jazz Singer” o El Cantante de Jazz. Al Jolson (1886-1950) quien es el protagonista, también era silbador, uno particularmente interesante ya que interpretaba su silbo con la técnica de dedos, lo cual dotaba a sus melodías de un timbre y un color muy llamativo. Por esas mismas fechas esta Ron McCroby (1933-2002), silbidista que se desarrolló en el género del jazz; contaba con una habilidad impresionante para silbar e improvisar, grabó 4 álbumes, uno de ellos llamado *Plays Puccolo*³⁰. Otro silbidista es Roger Whittaker (1936), británico quien también tiene

²⁸ Recuperado de: [Guido Gialdini - Spring Voices \(1911\) - YouTube](#)

²⁹ Recuperado de: ["Fascination Waltz" Guido Gialdini on Victor 17015 \(1911\) whistle - YouTube](#)

³⁰ Recuperado de: [Ron mc Croby "plays puccolo" - YouTube](#)

producción discográfica haciendo uso del silbido como instrumento solista, Whittaker tiene un puesto especial en estas menciones ya que fue el primer silbidista que vi y escuché, interpretando su silbido, además acompañado por una orquesta sinfónica³¹.

Existen organizaciones internacionales de silbadores a lo largo del mundo que se dedican a visibilizar la importancia de este dentro del hacer musical, propiciando espacios de aprendizaje, mostrando sus técnicas, haciendo concursos internacionales, fomentando la interpretación y la creación, y consolidando una comunidad internacional de personas amantes de esta herramienta. La convención de silbidos más importante que ha existido hasta la fecha, fue la *International Whistlers Convention* (IWC) o la Convención Internacional de Silbadores, un festival que reunía actividades centradas en el silbido como un instrumento musical, conciertos, clases maestras y competencias, las cuales se realizaban para todas las edades³². No hay claridad si esta comenzó a partir de 1970 o de 1974; Gorashi (2011) afirma que fue a partir de las 74 gracias Darrell Williams de Durham, quien pidió que se silbaba una canción de su autoría, y este fue el inicio de este evento (p.16). En el año 2012 la IWC dejó de realizarse, no son claras las razones de porqué; su página oficial de Facebook³³ muestra que su última publicación fue hecha el 2 de julio del mismo año, la cual invitaba a inscribirse para la realización del evento en 2013, pero no existen registros de que este haya acontecido. Aparentemente, también existía una página que se dedicaba a visibilizar el trabajo de este festival, pero al ingresar al link, el contenido de este no coincide con lo que debería de ser una plataforma gremial de silbadores de todo el mundo³⁴. En este mismo sentido, International Society of Musicians for ArtWhistling o Sociedad Internacional de músicos para el Silbido Artístico era una organización *fundada para explorar el silbido humano en la música de arte y*

³¹ Recuperado de: [Roger Whittaker - Mexican Whistler - YouTube](#)

³² Recuperado de: [Convención Internacional de Whistlers | Artículo sobre la Convención Internacional de Whistlers por The Free Dictionary](#)

³³ Recuperado de: [\(20+\) International Whistlers Convention | Facebook](#)

³⁴ Recuperado de: [チャットレディ歴8年、ナナの自己紹介♪ \(whistlingiwc.com\)](#)

*establecer estándares artísticos de interpretación de silbidos, educación y literatura*³⁵.

Desafortunadamente al ingresar al link, el contenido de la página no coincide con la descripción del sitio web del cual se recuperó la información.

Otros tantos festivales a nivel mundial como Indian Whistlers Association³⁶, Japan Whistlers' Federation³⁷ y The Masters of Musical Whistling³⁸, hoy en día, a pesar de estar inactivas, conservan su información y son pruebas fehacientes del trabajo de diferentes gremios, organizaciones y personas que se han dedicado a la difusión, divulgación y transmisión del silbido artístico. Al ser algo que ocurrió recientemente, no se tiene claridades por las cuales hayan parado sus actividades, pero personalmente pienso que la causa principal de que esto haya ocurrido, fue la pandemia causada por el Coronavirus (Covid-19) dado que muchos de estos festivales internacionales se realizaban de manera presencial, además las fechas de sus últimas actividades coinciden con el comienzo de la crisis sanitaria.

Por fortuna para el silbido, en la actualidad World Whistling Convention (WWC) e International Whistlers Guild (IWG) son organizaciones gremiales que se han mantenido firmes en su labor de propiciar espacios de aprendizaje del silbido y generar encuentros virtuales, manteniendo la tradición de la competencia de silbidos; de hecho, es gracias a la virtualidad que se siguen realizando actividades de este estilo, pese a la pandemia. El hecho de que las clases hayan mutado de la presencialidad a la virtualidad, ha permitido expandir las fronteras invisibles del “conocimiento silbador” para que personas de todas las partes del mundo accedan a estos contenidos y a nuevas propuestas estéticas.

Yuki Takeda es un Silbador nacido en Japón, tal vez la persona más representativa en la actualidad para el mundo del silbido, ganador de 4 premios internacionales de silbido, *un*

³⁵ Recuperado de: [Más información sobre el silbido musical \(mastersofwhistling.com\)](#)

³⁶ Recuperado de: [INDIAN WHISTLERS' ASSOCIATION – Spreading the Joy of Whistling since 2004 \(whistleindia.org\)](#)

³⁷ Recuperado de: [Japan Whistlers' Federation](#)

³⁸ Recuperado de: [The Masters of Musical Whistling \(mastersofwhistling.com\)](#)

músico galardonado y global / Un profesional polígloto y transcultural. Así se describe en su página web autobiográfica donde, entre otras cosas tiene grabaciones del silbido en diferentes géneros musicales y una conferencia en TEDxTokyo, una organización de charlas sobre múltiples saberes, donde habla del potencial del silbido como un instrumento musical. Takeda es uno de los fundadores de IWG, se encarga de impartir las clases magistrales virtuales que se auspician desde el gremio para sus suscriptores, sobre las múltiples técnicas del silbido, sobre todo del Gorjeo o Warbling. Este famoso Silbador es lo que hoy en día se conoce como un “influencer”, dada su actividad constante en redes sociales, publicando sobre todo contenido en Youtube, una variedad interesante de vídeos centrados en el silbido³⁹, se destacan unas interpretaciones de músicas venezolanas para silbido y acompañamiento, Yuki en su andamiaje por el mundo, llegó a conocer la cultura venezolana y a permearse de esta para nutrir su identidad artística. Es gracias a Yuki y a su gremio que gran parte de la información, sustento y base fundamental para el proyecto, haya sido obtenida.

³⁹ Información tomada de su página web personal autobiográfica. Recuperado de: [About – Yuki Takeda](#)

El silbido, ¿un arte moribundo?

Todo arte o saber que deja de ser objeto de interés para las personas y colectivos en general, pierde con el tiempo relevancia al punto de convertirse en “algo que fue, pero ya no lo es”, se convierte en un libro más, en la parte más alta de la estantería, donde llega la gran mayoría de conocimientos por los cuales alguna vez hubo cierto interés. Perder el valor de aquello que con tanto anhelo se construyó y constituyó como tradición con el tiempo, es tal vez la peor tragedia, pero a mi modo de ver, es aún más fatal hacerse “el de la vista ciega y oídos sordos” ante “la crónica de una muerte anunciada”, es decir, es saber que el silbido en cualquiera de sus facetas podría estar decayendo en un abismo sin fondo y no hacer algo al respecto.

El silbido a lo largo de la historia ha tenido una gran importancia, sobre todo en el terreno de lo comunicacional, pese a esto, hoy en día existe una gran incertidumbre sobre muchas lenguas silbadas, al punto que algunas de estas han debido ser declaradas como Bien de Interés Cultural con categoría de conocimiento y actividad tradicional en peligro de extinción⁴⁰ y Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁴¹; lo cual, entre otras cosas tuvo como finalidad el acceso a beneficios de asistencia financiera de fondos creados para la preservación y difusión de estas tradiciones.

¿Por qué el silbido, siendo algo tan trascendental, pareciese no tener relevancia en entornos académicos? ¿Por qué el silbido siendo un instrumento primario no es considerado como tal? ¿A qué se debe la falta de interés sobre el silbido?

Gorashi, A. (2011) comienza su contextualización de la introducción de su trabajo de maestría haciendo un análisis sobre este tema:

El hecho de que el silbido haya sido ignorado por la sociedad musical puede notarse en la ausencia del silbido en la lista de instrumentos que se enseñan en las clases

⁴⁰ Información tomada de la asociación Yo Silbo de la isla el Hierro de las Islas Canarias, recuperado de: [Nota de prensa: Yo Silbo ante la declaración de BIC del Silbo Herreño – YoSilbo](#)

⁴¹ Tomado de la página principal del gobierno de Canarias, recuperado de: [Silbo Gomero \(gobiernodecanarias.org\)](#)

de música, la falta de materiales de instrucción sobre el silbido incluso para los alumnos no académicos, y la falta de investigación sobre el tema. (p.1)

De igual manera Schlitz (2006) declara que la pregunta base para su proyecto de investigación, es en esencia el tema que se está tratando:

(...) por qué este medio, tan antiguo como la humanidad misma e inherente a todos los individuos, aparentemente había escapado a la atención del mundo de la música artística⁴².

¿Podría considerarse esto como un desasosiego colectivo? acaso a la academia no le ha interesado preguntarse por qué algo que es tan cercano al humano, al mismo tiempo, es tan alejado, como lo plantea Schlitz.

Estas cuestiones han sido pieza clave para haber decidido excavar en lo referente al silbido. A mi manera de ver, parece ser que los entornos académicos no están aportando espacios para la difusión y el aprendizaje del silbido. En mi paso por la universidad he presenciado como el silbido ha sido un elemento excluido del aprendizaje académico y en general de la enseñanza musical, pese a que este se pueda escuchar en cada uno de los espacios físicos, no solo en la academia, sino, en cada rincón del mundo. Además, el silbo juega un papel similar a los procesos fisiológicos de la voz humana, por lo cual, el estudio del solfeo se podría abordar desde el silbido.

Una de las grandes razones por las cuales el silbido es un elemento marginado es que aparentemente, está mal visto por algunos sectores de la sociedad. Un viejo y descontextualizado refrán popular americano dice que “Las mujeres silbantes y las gallinas que cantan siempre terminan mal”⁴³, hay que aclarar sin duda alguna, lo que está mal es la frase en sí misma. Gorashi (2011), en sus entrevistas realizadas a silbadores y silbadoras de todo el mundo también se encuentra con este mismo refrán, Phyllis Heil silbadora estado-unidense fue

⁴² Recuperado de :[Guía de Artwhistling \(archive.org\)](#)

⁴³ Tomado de: [Whistling Women | AMERICAN HERITAGE](#)

quien la citó; su madre, religiosa evangélica, no le permitía hacerlo, solo le era posible cantar himnos religiosos.

Durante siglos, el silbido femenino había sido configurado en el imaginario colectivo como algo oscuro, por motivos que carecen de razón, sentido y peso argumental, paradójicamente a esto, el silbido masculino era utilizado para dar piropos al aspecto físico de las mujeres, lo cual hoy en día todavía sucede, aunque el silbido no tiene la culpa de esto, con el tiempo se le ha atribuido en esta perspectiva una connotación perversa⁴⁴, entendiendo este como una herramienta de acoso por parte de la herencia machista, visto así por los colectivos feministas.

Agnes Woodward y Alice J. Shaw, quienes probablemente, vivieron el litigio sobre las perspectivas del silbido, siendo acusadas de manera despectiva por practicarlo, pese a esto, y frente a todo pronóstico, ellas demostraron que no era así, que las mujeres también tenían y tienen un puesto importante en este arte y que la lucha por la igualdad de género debería de reivindicarse abarcando cualquier arista en el arte.

El silbido desde su faceta musical ha estado centrado especialmente en Estados Unidos, sobre todo en la llamada época Vodevil, considerada quizá como la más importante para este, “la era dorada del silbido”, dado que fue cuando el silbo comenzó a tener apariciones en los grandes escenarios y obteniendo importante protagonismo en agrupaciones musicales, sobre todo en Big Bands, también fue parte fundamental para algunas emisoras locales de radio en la época. Sin embargo, entendiendo lo trascendente que fue el silbido para la época, ¿Por qué hoy en día se ha dejado de lado el silbido en la gran mayoría de escenarios del mundo? ¿Qué ocurrió para que haya sido marginado?

Muchas veces he escuchado que la mayor característica de algo podría ser su misma simpleza, pero a su vez puede ser la razón de su decadencia. No obstante, pienso que al silbido

⁴⁴ Recuperado de: [Acoso y abuso callejero a mujeres | Plan International \(plan-international.es\)](https://www.plan-international.es/)

no es aplicable. Es un sonido que se esconde tímidamente de nosotros, camuflándose con la naturaleza misma, aguantando firmemente y sembrando su semblante a quien se le atraviese, en ocasiones pareciese ser como el musgo, si se deja crecer, no hay quien lo pare. Parece paradójico que aquello que vive entre nosotros tan escondido, al mismo tiempo sea algo tan obvio.

Referentes Compositivos

Las identidades sonoras han sido un pilar fundamental en la construcción y el desarrollo cultural musical, dando pie a expresiones y estéticas que con el paso del tiempo pueden constituirse en el imaginario colectivo como nuevas configuraciones identitarias, en este orden de ideas, los referentes compositivos son parte fundamental en el proceso creativo de este proyecto de investigación-creación, aportando técnicas y sonoridades características de los ritmos y las melodías colombianas.

Para el proceso compositivo abordaré algunos ritmos de la música andina y un ritmo de los llanos venezolanos, como el pasillo, el bambuco, el torbellino y el merengue venezolano, teniendo como influencia principal algunas estéticas sonoras del siglo XX en donde convergen la armonía modal, los acordes extendidos y el uso de diversas escalas como la pentatónica, hexatónica y octatónica. Seguidamente, realizaré un breve acercamiento al contexto musical e histórico de cada una de las manifestaciones antes mencionadas, adjuntando un análisis de un tema tradicional y representativo de cada uno de estos géneros:

El pasillo

Es un ritmo escrito en métrica de $\frac{3}{4}$ existen 2 formas de pasillo: lento y fiestero. Su antecesor es el vals europeo. Fue la sociedad burguesa quien buscó un baile que estuviese acorde a sus estéticas y “ambientes cortesanos” (Ruiz, 2008)⁴⁵; gracias a esto, hoy en día el pasillo es un ritmo identitario colombiano. La forma de composición por lo general suele ser A – B – A’, es decir que este ritmo se compone en forma binaria, aunque también se escuchan pasillos tradicionales escritos en formato ternario (A – B – C) con reexposición o coda como final, un ejemplo de lo anterior es “Coqueteos” de Fulgencio García. Las tonizaciones y modulaciones

⁴⁵ Tomado de: [Vista de Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo \(journalusco.edu.co\)](http://journalusco.edu.co)

más comunes en el género son al IV o al V grado; por lo general modula en la parte B a los grados ya mencionados si la pieza está en modo mayor; si está en menor, suele modular al paralelo mayor o al relativo mayor, luego en la reexposición del motivo regresa a la tonalidad axial, un ejemplo es "Pesares" pasillo de la autoría de José Barros. Algunos referentes fundamentales en este ritmo son: Pedro Morales Pino, Adolfo Mejía Navarro, Fulgencio García, Eusebio Ochoa, León Cardona.

El Bambuco Andino

Es un ritmo de influencia europea, africana e indígena. Los particulares ritmos percusivos, evocan tintes africanos, herencia de la conquista española y de la esclavitud que esta trajo consigo. Es un ritmo escrito en métricas de $\frac{3}{4}$ y en $\frac{6}{8}$. La construcción macroformal de la música es ternaria (A – B - C), como se puede apreciar en el bambuco "Como Pa' Desenguayabar" del compositor Jorge Olaya. La estructura armónica es similar al pasillo, en la parte B modula al IV o al V grado si es mayor, en el caso de la obra de Olaya al ser menor la tonalidad axial (Am), modula al relativo mayor (C), para luego en la letra C modular a una tonalidad lejana, la cual es F. Los referentes compositivos se comparten con el pasillo.

Merengue venezolano

También conocido como merengue caraqueño o merengue rucaneao. Se considera que hay dos tipos de merengue, inicialmente esta música nace como un género bailable escrito en métricas de $\frac{2}{4}$ y $\frac{6}{8}$, y el no bailable que se escribe en métrica de $\frac{5}{8}$. Según Emilio Mendoza (2013) *Con la versión en , la música no sería bailable porque los dos tiempos (negra con puntillo + negra) serían irregulares* (p.6). Sin embargo, esta métrica es la preferida por los compositores dado que es particularmente atractiva, llamando así la atención de los compositores contemporáneos (Mendoza, 2013, p.6). Una canción muy reconocida es "Compa'e Pancho" de

la autoría de Lorenzo Herrera, está escrita en métrica de 2/4, es una pieza binaria, es decir que tiene 2 partes (A y B), sus tonizaciones son al IV y al ii. A nivel micro formal el motivo rítmico 1 tiene una particularidad y es que al ser interpretado tiende a sonar como si estuviese escrito en métrica de $\frac{3}{4}$, además tiene la generalidad de ser un motivo muy presente escrito en merengues en métrica.

La danza

Es un ritmo andino que surge de las contradanzas con la influencia de la habanera, entre los años 1860 y 1880 (Naranjo, 2022, p.17). Denominada con el nombre de *la danza andina colombiana*, es un ritmo que se escribe en $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ o Compas partido. Su ritmo es similar al de la habanera. A nivel rítmico-melódico es sincopado. Un ejemplo de ello es La Cabaña, una danza en la tonalidad de Fm, compuesta por el maestro Emilio Murillo (1880 - 1942), está escrita en $\frac{2}{4}$, se compone de 2 partes, parte A en Fm y parte B en el paralelo mayor (F mayor). A nivel armónico, utiliza cadencias perfectas, sub-dominantes e inter-dominantes del segundo y del quinto grado. Algunos referentes para este ritmo son: Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Luis Dueñas Perilla, entre otros.

Marco Metodológico

Las estrategias metodológicas que se utilizarán en esta investigación se enmarcan principalmente en tres partes:

1. Consiste en un trabajo de análisis investigativo basado en los hallazgos encontrados de la literatura académica existente en torno al silbido en algunas de sus facetas.
2. Seguidamente, se realizarán cinco transcripciones de fragmentos u obras para silbido, con el objetivo de hacer un acercamiento analítico de algunas propuestas técnicas e interpretativas.
3. Por último, esta investigación-creación estará enfocada en la composición de cinco piezas para silbido, en las cuales se abordarán cuatro ritmos colombianos: pasillo lento y el fiestero, bambuco y danza; un ritmo venezolano: el merengue venezolano.

Como soporte y material complementario anexo a este trabajo, se consignarán los resultados de una encuesta virtual enfocada en determinar algunas inquietudes alrededor del silbo; de igual manera, se realizará una recopilación audiovisual y fonográfica, de la cual se obtendrá un primer acercamiento a la construcción de un catálogo sobre el silbido en diferentes géneros musicales. Este podrá servir, a su vez, como un referente para futuros trabajos investigativos, de recolección y catalogación.

Análisis de Piezas Silbadas

Al comienzo, se abordaron cinco transcripciones que comprenden los siguientes géneros: swing, blues, jazz y ragtime, en los cuales se determinaron algunos aspectos característicos en la interpretación del silbido:

Toot, Toot, Tootsie!

Es una improvisación interpretada por Al Jolson con la técnica de silbido de lobo, lo cual le atribuye una sonoridad única. Su particular manera de improvisar desde el silbido ha impactado en los colectivos de silbidistas, convirtiéndolo en referente para la interpretación de esta técnica. Entre los demás fragmentos y obras, esta es la que más se acerca a una imitación de las aves desde técnicas como articulaciones, trinos, glissandos, entre otros⁴⁶.

The Whistling Coon

El negro silbador es un fragmento interpretado en silbido fruncido. Hace uso de la técnica del gorjeo en las partes que están ligadas, además, usa algunas articulaciones características de las aves, estas se representadas con la apoyatura, el martelato y el trino⁴⁷.

Chattanooga Choo

Este fragmento interpretado en silbido fruncido hace parte del género big band. A nivel interpretativo es la única que no hace uso del gorjeo para ligar notas, en su ausencia, hace uso del glissando, sin embargo, en la partitura la unión entre dos notas no articuladas se representa con la ligadura para efectos de facilidad en la lectura e interpretación⁴⁸.

⁴⁶ Minuto 0:51 a 1:24. Recuperado de: [Toot, Toot, Tootsie! - Al Jolson - YouTube](#)

⁴⁷ Minuto 0:40 a 1:01. Recuperado de: [George Johnson - The Whistling Coon - 1891 \(The first recording by an African-American\) - YouTube](#)

⁴⁸ Minuto 2:27 a 2:38. Recuperado de: [Glenn Miller - Chattanooga Choo Choo - Sun Valley Serenade \(1941\) HQ - YouTube](#)

NAVAHO

Navaho es obra para silbador y orquesta sinfónica grabada en disco de vinil por Guido Guialdini, quien era un intérprete de música académica para la época, su particular manera de interpretar el silbido lo trae a esta lista ya que es de los silbadores que más tiene arraigado el concepto del ave como referente para la interpretación⁴⁹.

Joy Springs

La quinta y última transcripción es una improvisación en jazz de Ron McCorby, quien es bajo mi concepto el silbador más talentoso que he escuchado, ya no solo por improvisar desde el silbido, sino también por la capacidad de utilizar la técnica del gorjeo en registros agudos y sobreagudos del silbido, lo cual, es realmente algo de mucho nivel de aprendizaje técnico⁵⁰.

⁴⁹ Recuperado de: [Guido Gialdini whistling Ragtime: NAVAHO \(1909\) - YouTube](#)

⁵⁰ Minuto 1:02 a 1:56. Recuperado de: [Ron mc Croby "plays puccolo" - YouTube](#)

Silbido de Lobo

Toot, Toot, Tootsie!

Min. 0:51 a 1:24

Al Jolson

Tans: Juan Pablo H. Sánchez

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five staves of music. The first staff includes chord markings: E^b, Fm7, B^b7, E^b, and B^b7. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with a distinctive 'wolf whistle' sound effect indicated by a wavy line above the notes. The score ends with a double bar line.

Silbido

Whistling Coon

min: 0:40 - 1:01min

George W. Johnson

Trans: Juan Pablo H. Sánchez

B

Silbido

3

6

9

12

15

Score

NAVAHO

Ragtime
(1909)

Guido Gialdini

Trans: Juan Pablo H. Sánchez

Chords: Ebm, Bb7, Ebm, Bb7, Ebm, Gb, Eb7, Ab, Ab7, Db, Gb, Ebm, Ab7, Db, Db7, Gb, Db7, Gb, Db7, Gb, Gb, Ebm, Ab7, Db7, Gb, Cb, Gb.

Measures: 1-8, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32.

Score

JOY SPRING

Clifford brown

Solo Ron McCroby
Albúm: "Plays Puccolo"

Trans: Juan Pablo H. Sánchez

Fmaj7 Gm7 C7

5 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Bbm7 Eb7

9 Am7 Ab7 Gm7 C7 Fmaj7 Abm7 Db7

13 Gbmaj7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Bm7 E7

17 Bbm7 A7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Am7 D7

21 Gbmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Fm7 Bb7

25 Ebmaj7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Gm7 C7

29 Fmaj7 Gm7 C7 Fmaj7 Bbm7 Eb7

©

2

Am7 Ab7 Gm7 **JOY SPRING** C7 F maj7 Gm7 C7

33

3

F maj7

37

Análisis de las Piezas de los Referentes Compositivos

Cancionero Popular • Colombia

La gata golosa

Pasillo

Fulgencio García



1 **A** G I Am ii

6 D7 V7 G I D7 V7 G I F_o **Sus. tritonal ii (v7(b9)/ii)**

12 Am/E ii Cm/E^b iv armónico G/D K6/4 C IV D7 V7 G I *Fine*

17 **B** G I Am ii

22 C IV D7 V G I E7 V7/ii Am ii Cm iv armónico

28 G I E V/ii Am ii D7 V7 G I

34 **C** modulación Eb I Cm vi Fm ii

40 B^b7 V7 Eb I Eb I Cm vi=iv **acorde puente**

46 **Mordula a tonalidad axial** G I D7 V7 G I *D.C. al Fine*

Pesares

Pasillo

José Barros



A

Am **i** E7 **V7**

¿Que me de - jó tu a - mor que no fue - ran pe - sa - res? a - ca - so tu me

6 Am **i** E7 **V7** Am **i**

dis - te tan so - lo un mo - men - to de fe - li - ci - dad ¿que me de - jó tu a - mor?

11 A7 **V7/iv** Dm **iv** Am **i** E7 **V7**

mi vi - da se pre - gun - ta y el co - ra - zón res - pon - de, pe - sa - res pe -

16 Am **i** Dm **iv** Am **i** E7 **V7** A **I**

sa - res y el co - ra - zón res - pon - de pe - sa - res pe - sa - res.

B

A **I** F#7 **V7/ii** Bm **ii** E7 **V7**

La pri - ma - ve - ra de mi co - ra - zón con - ti - go no tu - vo per - fu - me y has - ta la pro - pia

26 Bm **ii** E7 **V7** A **I** E7 **V7** **A'**

vi - da se me fué lle - nan - do de de - si - lu - sión ¿que me de - jó tu a

30 Am **i** A7 **V7/iv** Dm **iv** Am **i** E7 **V7**

mor? mi vi - da se pre - gun - ta y el co - ra - zón res - pon - de pe - sa - res - pe -

36 Am **i** Dm **iv** Am **i** E7 **V7** Am **i**

sa - res y el co - ra - zón res - pon - de pe - sa - res pe - sa - res. _____

Modulación al paralelo

Modulación a la tonalidad axial

Como pa' desenguyabar

Bambuco

Compositor:
Jorge Olaya

Transcripción y adaptación:
Juan Pablo Henao Sánchez

Trumpet in B \flat **(A)**

f **i** **Am** **E7/9** **mp** **V7/9**

7 **Am** **A7** **Dm** **f** **V7/vi** **iv**

13 **Gm** **C** **F** **To Coda** **Bm7(b5)** **1. E7/9** **Am** **2.** **Am** **i** **ii $^{\circ}$** **V7/9** **i**

(B) **Modula al Relativo Mayor**

19 **G7** **C** **E7** **Am** **f** **V7/III** **III** **mp** **V7** **i**

27 **G7** **C** **G7** **mp** **V7/III** **cresc. poco a poco** **III** **f** **V7/III** **(C)** **Modula a F**

33 **1.** **G** **2.** **D.S. al Coda** **III** **i** **mp** **I**

41 **C7** **V7/9**

46 **F** **F7** **Bb** **f** **I** **V7/IV** **IV**

52 **F** **1. C7** **2. C7** **F** **I** **V7** **V7** **I** **Fine**

Score

Compa'e Pancho

Compositor: Lorenzo Herrera
Trans: Juan Pablo Henao S

The image shows a musical score for the piece "Compa'e Pancho". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff, labeled with a circled 'A', contains a melodic line with a red bracket over the first four notes labeled "motivo ritmico 1". The second staff, labeled with a circled 'B', contains a bass line with various chords and rhythmic markings. The chords are: F7, Bb, F, D7, Gm, C7, and F. Below the bass line, Roman numerals are provided: V7/IV, IV, I, V7/ii, ii, V7, and I. The score includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. There are also small lock icons on the right side of each staff.

Score

La Cabaña

Danza

Emilio Murillo

Versión: Carlos Godoy y

Juan Luis Restrepo

Trans: Juan Pablo H. Sánchez

A Fm C7 Fm C7
Ven a mi po-bre ca-ba-ña que te llo-ray te ex-tra-ña
Fm C7 Fm C7
cuan-do fal-tas a-lli. Ven que te es-pe-ra la
Fm G7 C
hama-ca y las flo-res de al-ba-haca no per-fu-man-sin ti.
B F Modula al paralelo mayor C
Ven pues mi amor que
Bb F D7
tri-ste es-toy, sin ti
Gm C7
no hay sol, sin sol no hay
F C7 F C7 F
luz. El tra-pi-che se que-ja, la ma-na-da se a-le-ja
C7 F D.C.
cuan-do se-o cul-ta el sol.

jupablo.sanchez1@gmail.com

Cinco Composiciones para Silbido

El siguiente apartado está basado en el análisis de cinco ritmos que son la base creativa de este trabajo y los cuales conforman la serie de composiciones que se abordaron después del proceso analítico. Esta serie compositiva está fundamentada en cuatro ritmos andinos colombianos: pasillo lento, pasillo fiestero, bambuco y danza; y concluye con un merengue venezolano. A continuación, se expondrá una pequeña introducción con los títulos de cada composición:

Dos Mundos

Es una composición en ritmo de danza en la tonalidad de Fm. Está concebida en forma ternaria, es decir que consta de 3 partes. Primera en Fm, segunda en el relativo mayor (Ab mayor) y tercera en el paralelo mayor de la tonalidad axial (F mayor). Esta pieza está dedicada a mi pareja sentimental ya que ha sido apoyo fundamental en mi proceso académico.

El Pajarito Contemporáneo

Es una creación libre en estructura (en el proceso compositivo no se planeó una estructura), utiliza técnicas compositivas como los modos griegos (dórico, lidio, mixolidio y eólico), escalas hexatónicas, sonoridades cuartales, acordes disminuidos y extensiones cordales. Está constituida por seis partes, introducción, parte A, B, C, D y reexposición de la A con variación para el final. Esta obra recoge una serie de conocimientos y aprendizajes adquiridos a lo largo de la carrera, por lo cual, es la más importante de las cinco composiciones.

Jémama

En la búsqueda de abordar un ritmo distinto a los tradicionales andinos, surge Jémama, un merengue venezolano escrito en 5/8 en la tonalidad de Gm. Estructurada en forma ternaria;

es una obra que explora diversas sonoridades de inter-dominantes utilizando e la progresión ii – V7 propia del jazz abordando, además, las mixturas modales del mixolidio.

Two Five-Orito

Es una composición que combina el pasillo lento y el fiestero. Esta escrita en tonalidad de Em y su forma es ternaria. Esta composición al igual que la anterior explora el uso de diversas inter-dominantes.

Paisa Gé

Esta última composición es un pasillo fiestero escrito en B mayor. Consta de tres partes, A y B, en la tonalidad principal y C en la sub-dominante (E mayor). Esta obra está pensada para abordar y relucir la técnica del gorjeo principalmente, dado que, además, es una técnica que en lo personal ha merecido de un estudio riguroso para su aprendizaje. Cabe anotar que esta composición, al igual que las dos anteriores a esta, propone un acompañamiento libre.

Score

Dos Mundos

Dedicada a Jessica María A

Juan pablo Henao Sánchez

Silbido

Piano

ff

A

Silb.

f

Pno.

Fm Fm Cm Cm7(b5)Fm

Silb.

ff

Pno.

E \flat 7 B \flat /D \flat E dim F m Cm C7(b5)

©Juan Pablo Henao Sánchez

Silb. 

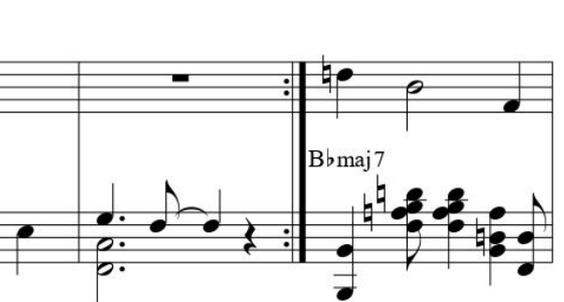
Pno. 

B

Silb. 

Pno. 

Silb. 

Pno. 

Dos Mundos

C

Silb. ³¹

Pno. ³¹

Cmaj7 C7 F F C7

Silb. ³⁶

Pno. ³⁶

C7 F C7 Fmaj7

Score

El Pajarito Contemporaneo

Juan Pablo H. Sánchez

$\text{♩} = 40$

Silbido

ad libitum

f

Piano

6

Silb.

f

A

cantabile

Pno.

12

Silb.

2 2

Pno.

12

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

The musical score for "El Pajarito" consists of three systems, each with a Soprano (Silb.) part and a Piano (Pno.) accompaniment. The first system (measures 17-21) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The second system (measures 22-26) includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios, marked with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 27-30) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and arpeggios, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamics like *p* and *piano*.

El Pajarito

3

Tiu ka tiu ka tshu ka ti-a

Silb.

Pno.

B ♩ = 100

Silb.

Pno.

Silb.

Pno.

44

Silb.

Pno.

49

Silb.

Pno.

54

Silb.

Pno.

C

Silb.

59

Pno.

mf

Ped.

Silb.

61

Silb.

f

Pno.

Ped.

Silb.

63

Silb.

Pno.

Ped.

Silb. *rit.*

Pno. *ff*

Silb.

Pno. *Ped.*

Silb.

Pno. *ff*

El Pajarito

71 *tr* Ω

Silb.

ff

Pno.

ff

74 *Red.* *Red.* **D** ♩.=85

Silb.

Pno.

79

Silb.

Pno.

Silb. ⁸⁴
f

Pno.

This system contains measures 84 to 88. The Soprano part (Silb.) begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with a dynamic marking of *f* at the start.

Silb. ⁸⁹

Pno.

This system contains measures 89 to 93. The Soprano part (Silb.) starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern as in the previous system.

Silb. ⁹⁴

Pno.

This system contains measures 94 to 98. The Soprano part (Silb.) begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with a dynamic marking of *f* at the start.

El Pajarito

99

Silb.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 99 to 103. The voice part (Silb.) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a half note F5. The piano accompaniment (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

104

Silb.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 104 to 108. The voice part (Silb.) continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and a half note F5. The piano accompaniment (Pno.) continues with the same rhythmic pattern. The key signature remains two sharps.

109

Silb.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 109 to 113. The voice part (Silb.) has a half note G4, followed by rests for the remainder of the system. The piano accompaniment (Pno.) continues with the rhythmic pattern. The key signature remains two sharps.

10

El Pajarito

rit.

♩ = 40

Silb. ¹¹⁵

Pno. ¹¹⁵

Silb. ¹²¹

Pno. ¹²¹

Ped. * *Ped.* *Ped.* *

Silb. ¹²⁶

Pno. ¹²⁶

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

El Pajarito

131 *accel.*

Silb.

Pno.

ff

ff

Leo. Leo. Leo. Leo. *

Flute

Jémama

Juan Pablo H. Sánchez

♩ = 80

A
Am7(b5) D7 Gm7

5 Gm7 C7 F F aug D7 Gm7

10 G7 Cmaj Cm7 Db9 F#dim

15 Gm7 Bbmaj7 **B** Gm7

20 C7 Fmaj7 Fm7

25 Bb7 Ebmaj7 Ebaug Abmaj7 Bbmaj7 Bb7

30 Fm7 Abmaj7 Ebmaj6 Dmaj7 D7 D7

♩ = 60

35 Gm **C** Bm7 E7 Amaj7 Dmaj7

©

2

Jémama

accel. *a tempo*

40 E7 F#m7 F#7 Bm7 E7 A7

45 D maj7 G G9 A **D**

50 A Gmaj7 Gm7 *tr*

55 C7 F F aug D7 *a tempo* Gm7 G7

60 Cmaj Cm7 Abmaj7 D7 Gm7 *rit.* F7 Bb9

The image shows a musical score for a piece titled "Jémama". It consists of five staves of music in treble clef. The first staff starts at measure 40 and ends at measure 44. The second staff starts at measure 45 and ends at measure 49. The third staff starts at measure 50 and ends at measure 54. The fourth staff starts at measure 55 and ends at measure 59. The fifth staff starts at measure 60 and ends at measure 64. The score includes various chords such as E7, F#m7, F#7, Bm7, A7, D maj7, G, G9, A, Gmaj7, Gm7, C7, F, F aug, D7, Cmaj, Cm7, Abmaj7, D7, Gm7 rit., F7, and Bb9. Performance instructions include "accel.", "a tempo", and "tr" (trill). A box around the letter "D" in measure 48 indicates a key signature change to one flat.

Two Five-Orito

Silbido

Pasillo

Juan Pablo Henao S

♩ = 65

Em7 F#m7(b5) B7(9) Em7 E7

5 Am7 Ab7(9) Gmaj7 B7 rit. Em7

A Em7 F#m7(b5) B7(9) Bm7 C#7

♩ = 100

15 F#m7 F#7(b9) A# B B7 E7(b9)

20 Amaj7 1. 2. Gmaj7 Dm7 G7

♩ = 65

B

25 Cmaj7 Eb6 G Db9 G *Rall.*

molto accel.

30 Ebmaj7 G E7 A7 Dmaj7 Ebaug7 D7 G Gmaj9(#11)

Silbido

Paisa Gé

Juan Pablo H. Sánchez

$\text{♩} = 110$ A §

B F# B7 E F#

6 B F# A#dim E G# D#m

12 F# B To Coda B E7 A A7 D

18 Dm7 C#m7 F#7 B B7 Emaj7

24 C#m7 F#7 Bmaj7 D.S. al Coda C \oplus E

30 B7 E

37 E7 A E

43 B7 E E7 A E B7 E

©Juan Pablo H. Sánchez

Preguntas y Respuestas del Proceso

En los caminos recorridos en pro de la presente investigación, se ha abordado el silbido desde diversas ópticas, comenzando este recorrido con un contexto histórico, pasando por su uso en diversas culturas alrededor del mundo, mostrando sus características técnicas y estéticas, y terminando con una reflexión alrededor del silbido.

Desde George W. Johnson hasta Yuki Takeda en la actualidad, se ha mantenido la idea del canto de las aves como una base para la creación y la interpretación del silbido. En los análisis de la música silbada es muy notorio el uso de motivos melódicos de distintas aves como lo planteó Agnes Woodward; que, a mi modo de ver, podrían ser más abordadas y exploradas por las agremiaciones del silbido en todo el mundo.

Sin duda el silbido trasciende las expectativas que inicialmente se tenían puestas para la realización de este trabajo. Uno de los interrogantes principales de la investigación, partía de la necesidad de averiguar cuál es el motivo para que el silbido haya pasado de tener una amplia repercusión en las grabaciones y los movimientos teatrales de la época, a ser un elemento que pareciese pasar desapercibido en el entorno académico. A mi modo de ver, lo cierto es que la academia no se ha interesado particularmente en el silbido como un elemento que pueda tener incidencia en el aprendizaje musical, ya que el canto, ha sido adoptado como la herramienta base para esta labor.

Una de las reflexiones principales de este trabajo, parte de la siguiente tesis: “cualquier persona puede silbar y no es propiamente cierto que el silbido sea una herramienta que unos pocos pueden abordar”. Para entender esto, es necesario comprender que el silbido no puede ser comparable al canto o la voz misma, ya que nuestra cultura, y de por sí, la gran mayoría de estas, se construyen alrededor de un sistema de comunicación basado en los sonidos producidos por las cuerdas vocales; este no es el caso de el silbido, aunque como el marco teórico lo demuestra, hay excepciones a esta regla en algunas culturas, por lo tanto, desde mi perspectiva, afirmar que no todas las personas (a excepción de las que tienen afecciones en el aparato fonador) pueden

producir el silbido, en teoría es falso; dado que además se demostró que para silbar no es necesario haber nacido con características fisiológicas puntuales que permiten la producción de sonido; se trata más de un desarrollo basado en la práctica misma. Sin embargo, hace falta mucho análisis e investigación para afirmar que lo anterior es objetivamente cierto.

Por lo pronto, a través del proceso vivenciado en la realización de este trabajo, concluyo que *el silbido podría utilizarse como una herramienta óptima para el aprendizaje musical*, dado que al ser un elemento que no necesita de artefactos externos para la producción del sonido, es ser una gran alternativa para abordar el estudio de intervalos, escalas, arpeggios, melodías, etc. También, sería de gran aporte en el trabajo de disociación, acompañando melodías silbadas con la guitarra o con el piano, o marcando un patrón rítmico desde la percusión para acompañar el silbido. En este orden de ideas, los entornos académicos podrían flexibilizar el uso del silbido, generando espacios que hagan uso del mismo desde diversas propuestas creativas, promoviendo discursos novedosos, incentivando alternativas pedagógicas que lleven la herramienta del silbo a trascender y permanecer en la conciencia colectiva del mundo académico.

Para finalizar, pienso que el silbo es un tema que abarca muchas posibilidades, siendo esta investigación una apertura a un mundo fascinante, pues falta muchísima investigación que arroje más reflexiones y que documente este arte desde varias aristas. Sin embargo, pensarme como instrumentista desde el silbo, es un reto que sin lugar a dudas me trae un gran desafío en mi vida profesional, y con gran seguridad será un camino que me permitirá explorar la música con nuevas perspectivas.

Bibliografía

- Gobierno de Canarias. (2023). *El Silbo Gomero Patrimonio de la Humanidad*. Gobierno de Canarias. [Silbo Gomero \(gobiernodecanarias.org\)](https://gobiernodecanarias.org)
- Gorashi, A. (2011). *Professional Whistling: A Performer's Perspective* [Tesis de maestría]. Griffith University. [Professional Whistling: A Performer's Perspective | Asim Gorashi - Academia.edu](https://www.griffith.edu.au/research/whistling)
- Gottfried, J. (2010). *Ocarinas microtonales de las culturas precoloniales del Golfo: aerófonos de la comunicación silbada o de subrogación del habla*. Sustitutos Acusticos Del Lenguaje verbal. p.149 – 166. Ediciones de la Noche. [BCUAAD00050.pdf \(udg.mx\)](https://www.udg.mx/BCUAAD00050.pdf)
- Guilera, J. T. (2006). *El lenguaje silbado en África: un caso joola a principios del siglo XXI: aproximación teórica y transcripciones musicales*. Oráfrica: Revista de Oralidad Africana.
- Hamilton, L. [bostonwistler] (2012). *Linda Hamilton – The History of Musical Whistling* [Video]. Youtube. [Linda Hamilton - The History of Musical Whistling - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)
- Hasler J. (2005). *El Lenguaje Silbado y otros estudios del idioma*. Colombia. Universidad del Valle.
- Henao, J. [Juan Paablo Henao Sánchez] (2023). *audio-entrevista a Bismar Conchave Dogirama - 2 de noviembre 2021* [Audio]. Youtube. [audio-entrevista a Bismar Conchave Dogirama - 2 de noviembre 2021 - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)
- Hernandez, J. Baute, D. [UNESCO en español] (2008). *El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera (Islas Canarias)*. [Video]. Youtube. [El Silbo Gomero, lenguaje silbado de la isla de La Gomera \(Islas Canarias\) - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)
- International Whistlers Guild. [International Whistlers Guild] (2021). *IWG Masterclass #1 (Morning Session Full Video) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021* [Video]. Youtube.

[IWG Masterclass #1 \(Morning Session Full Video\) | Yuki Takeda | Warbling | May, 2021 - YouTube](#)

Max Planck Institute Göttingen. Frahm, J. [Kunstpfeifer Sirius] (2019). *Real-time MRI whistling / Sirius the whistler* [Video]. Youtube. [Real-time MRI whistling / Sirius the whistler - YouTube](#)

Meyer, J. y Diaz, D. (2017). *Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado*. Géolinguistique. [Geolingüística de los lenguajes silbados del mundo, con un enfoque en el español silbado \(openedition.org\)](#)

Marín, I. Allen, D. Estrella, L. Hinojosa, M. (2015). *Los cantos ícaros en la Amazonía ecuatoriana y peruana*. Cannabis Magazine. [\(PDF\) Los cantos ícaros en la Amazonía ecuatoriana y peruana \(researchgate.net\)](#)

Naranjo, A. (2022). *Composición de un ciclo de seis canciones para voz y piano basado en la danza andina colombiana, con influencias de lenguajes contemporáneos* [Tesis de Maestría]. Universidad de Antioquia. [Microsoft Word - Tesis Anderson Naranjo Henao.docx \(udea.edu.co\)](#)

Resneck, D. (1982). *Whistling Women*. American Heritage. [Whistling Women \(August/September 1982, Volume 33, Issue 5\) n:54565 \(americanheritage.com\)](#)

Ruiz, J (2008). *Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo*. Universidad Surcolombiana. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>

Sheinin, M. (2022). *El Gremio Internacional de Silbadores (I.W.G)*. International Whistlers Guild. [Inicio - Gremio Internacional de Whistlers \(whistlersguild.org\)](#)

Schlitz, J. (2006). *Guide To Artwhistling*. Wayback Machine. [Guía de Artwhistling \(archive.org\)](#)

Schlitz, J. (2006). *Dictionary of Whistling*. Wayback Machine. Recuperado de: [Dictionary of Whistling \(archive.org\)](#)

Takeda, Y. (2022). About – Español. Yuki Takeda. [About – Yuki Takeda タケダ ユウ熙](#)

- Takeda, Y. [Yuki Takeda / El Silbador Poligloto] (2021). *8 Different Ways to Whistle FAST!*
[Video]. Youtube. [8 Different Ways to Whistle FAST! #oneminutewhistlinglesson
#shorts - YouTube](#)
- The Incorporation of America. (2002). *Vaudeville!*. American Studies at Uva. [Vaudeville, A
History \(virginia.edu\)](#)
- Woodward, A. (2022). *Whistling as an art*. Good press. [Whistling as an Art - Google Play Libros](#)
- Yo Silbo. (2020). *Nota de prensa: Yo Silbo ante la declaración de BIC del Silbo Herreño*. Yo
Silbo. [Nota de prensa: Yo Silbo ante la declaración de BIC del Silbo Herreño – YoSilbo](#)