

De lo andino a lo tradicional: la transformación formal y estética de *La bocina*

**From Andean to alternative: the formal and aesthetic transformation of
*La bocina***

Esteban Siguencia Ávila

Investigador independiente / esteban.siguencia@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5086-3291>

RESUMEN: El presente artículo analiza la transformación formal, tímbrica y estética de la canción *La bocina* de Rudecindo Inga Vélez, comparando su versión interpretada por los Hnos. Miño Naranjo en Fox incaico con una reinterpretación contemporánea por parte de La Toquilla. A partir de un enfoque cualitativo y musicológico, se aplicó el modelo propuesto por LaRue y Tagg para comprender cómo dichas modificaciones musicales expresan procesos de hibridación cultural en la música nacional. Los resultados evidencian que la versión contemporánea adiciona un timbre eléctrico que, a su vez, recontextualiza la identidad andina a un marco estético multicultural. No obstante, esto no implica una ruptura con la tradición, sino una reformulación estética que permite la continuidad simbólica del repertorio andino. El estudio concluye que *La bocina* se erige como ejemplo de hibridación musical e identidad cultural dinámica, reafirmando que la música ecuatoriana es un espacio de memoria, continuidad y diversidad cultural.

PALABRAS CLAVE: musicología, Fox incaico, análisis musical, hibridación cultural, identidad sonora

ABSTRACT: This article analyzes the formal, timbral, and aesthetic transformation of the song *La bocina* by Rudecindo Inga Vélez, comparing its version performed by the Hnos. Miño Naranjo in the Fox incaico style with a contemporary reinterpretation by La Toquilla. Using a qualitative and musicological approach, the model proposed by LaRue and Tagg was applied to understand how these musical modifications express processes of cultural hybridization in Ecuadorian music. The results show that the contemporary version adds an electric timbre that, in turn, recontextualizes Andean identity within a multicultural aesthetic framework. However, this does not imply a break with tradition, but rather an aesthetic reformulation that allows for the symbolic continuity of the Andean repertoire. The study concludes that *La*

bocina stands as an example of musical hybridization and dynamic cultural identity, reaffirming that Ecuadorian music is a space of memory, continuity, and cultural diversity.

KEYWORDS: musicology, Fox incaico, musical analysis, cultural hybridization, sonic identity

RECIBIDO: 12 de noviembre de 2021 / **APROBADO:** 15 de diciembre de 2022

1. INTRODUCCIÓN

El repertorio musical ecuatoriano se distingue por ostentar una gran variedad de ritmos tradicionales, entre los que destacan el albazo, el pasillo, el pasacalle, el danzante, el sanjuanito, el Fox incaico, entre otros. No obstante, a lo largo de su evolución histórica, la música ecuatoriana ha experimentado un proceso de mestizaje armónico que se evidencia en la incorporación de recursos estilísticos propios de la tradición musical occidental (Alvarado Delgado, 2023). Este proceso de mestizaje sonoro da lugar a nuevas líneas rítmicas, armónicas y melódicas que conservan y fomentan la música ecuatoriana para las nuevas generaciones. Agrupaciones como La Grupa, Chaucha Kings, La Toquilla, por nombrar algunas, buscan recontextualizar elementos rítmicos, melódicos y armónicos para así preservar y mantener vigente la música ecuatoriana a través de esta hibridación.

El Fox incaico es un ritmo andino que se origina en el foxtrot americano, adaptado a una tonalidad menor (Coba Andrade, 1989). Este proceso lo convierte en un claro ejemplo de hibridación musical, al integrar elementos del ritmo original con instrumentación y armonización propias de la música andina. Dentro de este contexto, la canción *La bocina*, compuesta por Rudecindo Inga Vélez, se enmarca como una pieza insignia del Fox incaico. Dicha composición toma su nombre de la bocina, un instrumento aerófono andino (Tobar, 1980) que se sigue utilizando en diversas manifestaciones culturales de la región hasta la actualidad (Civallero Rodríguez, 2023).

La fusión de ritmos e instrumentos ha sido fundamental para innovar el repertorio musical ecuatoriano sin que este pierda sus raíces. Prueba de ello es la agrupación Los Gatos de San José de Chimbo, pioneros en la integración de la guitarra eléctrica en la música nacional (Carrión, 2002). Esta propuesta marcó un estilo propio para la agrupación, y abrió paso para que nuevas generaciones exploraran la electrificación como herramienta de mestizaje sonoro.

A pesar de que la música ecuatoriana ostenta una alta relevancia cultural, aún se evidencia un vacío dentro del análisis musicológico y etnomusicológico. Si bien existe un estudio como el de Mullo Sandoval (2009) sobre el Fox incaico, este se centra principalmente en el contexto histórico y social. Con respecto a la canción *La bocina*, los trabajos son nulos o marginales, limitándose a aportes de índole social y cultural (*El*

Tiempo, 2017; Calero Salazar & Carretero Poblete, 2021). De esta forma, se ha dejado de lado el análisis formal de la canción como elemento musical, y sociocultural.

En este sentido, el presente trabajo de investigación propone el siguiente objetivo general: analizar comparativamente las transformaciones formales y estéticas de *La bocina* entre su versión original, en el ritmo Fox incaico, y su reinterpretación en versión rock folk. En consecuencia, busca responder la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera la reinterpretación de *La bocina* transforma la estructura formal, tímbrica y estética del Fox incaico original?

El trabajo nace a raíz de una escasez de investigaciones que analicen una obra musical específica desde una perspectiva formal, estética y sociocultural. Por ende, este proyecto contribuiría a la comprensión de cómo la música nacional evoluciona, y podría generar un debate sobre la compleja relación entre memoria, modernidad e identidad en la música ecuatoriana. Asimismo, aspira a contribuir de manera significativa a la musicología al proponer una lectura interdisciplinaria de la música en la región, ya que aborda este fenómeno poco explorado dentro de los estudios de música ecuatoriana.

2. METODOLOGÍA

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo de tipo analítico-comparativo con herramientas que son parte de la musicología. La metodología se sustenta en la articulación entre el análisis musical formal LaRue (2004) y la lectura sociocultural Tagg (1982). Esta integración facilitó la identificación de elementos musicales como armonía, melodía, ritmo y sonido; además, posibilitó una interpretación del significado cultural asociado a esas modificaciones presentes en las dos versiones seleccionadas de la canción *La bocina*. De este modo, el análisis se concibió como un proceso de diálogo permanente entre la estructura musical y su contexto sociocultural.

Este proceso metodológico inició con la selección de las dos versiones que serán objeto de análisis: la primera versión interpretada por los Hnos. Miño Naranjo (clásica) y la reinterpretación de La Toquilla (contemporánea). Esta elección se justifica por la homogeneidad lírica de ambas grabaciones, a diferencia de la versión interpretada por el Dúo Benítez Valencia que presenta un texto diferente. De esta manera, al mantener el mismo contenido lírico, se refuerza el análisis a las transformaciones formales, tímbricas y estéticas. Ambas versiones fueron seleccionadas por su relevancia histórica y contemporánea, ya que constituyen un ejemplo claro del paso sonoro de lo tradicional andino a lo moderno.

Posteriormente, para la recolección de información se utilizaron: 1) fuentes primarias y 2) fuentes secundarias.

- 1) Fuentes primarias: incluyeron grabaciones, así como partituras disponibles en archivos digitales.
- 2) Fuentes secundarias: comprendieron información bibliográfica sobre el Fox incaico y la bocina, como ritmo ecuatoriano y como instrumento musical. Adicionalmente, se consultaron textos de análisis musical, estética y musicología.

Esta compilación de información permitió garantizar una validez hermenéutica del análisis y situar a la canción en un contexto social apropiado.

Para el análisis musical, se recurrió a la aplicación del modelo de LaRue; este instrumento está validado y es ampliamente utilizado en estudios de musicología. Cabe mencionar que, para este caso particular, se tomaron en cuenta cuatro parámetros de análisis: armonía, melodía, ritmo y sonido. En consecuencia, la aplicación de este modelo facilitó la observación y comparación de los cambios estilísticos y estructurales existentes entre las dos versiones seleccionadas de la canción *La bocina*.

Adicionalmente, se incorporó un quinto parámetro: el sociocultural, propuesto por Tagg. Esta categoría permitió analizar el entorno en el que se produjo la canción, y así contemplar variaciones temporales y estéticas entre la primera versión (1995) y la segunda, publicada en el año 2014.

En cuanto al proceso de análisis, este inició con la transcripción en partitura de la melodía y acompañamiento de ambas versiones. Esta deconstrucción permitió visualizar de manera detallada elementos estructurales como: cantidad de compases, tonalidad, y posibles cambios armónicos y/o melódicos presentes en las dos versiones.

Posteriormente, se procedió a la sistematización de estos hallazgos a través de la elaboración de una matriz descriptiva para cada versión, teniendo en cuenta los parámetros preestablecidos. Por último, se estableció una tabla comparativa como una síntesis de los resultados obtenidos del análisis musical de las canciones seleccionadas. Todas estas herramientas repercutieron en el reconocimiento de patrones formales y estilísticos musicales.

Finalmente, los resultados se simplificaron en función de la pregunta de investigación y objetivos planteados. Por lo que, este proceso no solo permitió establecer una base sólida en la generación de conclusiones y posibles recomendaciones para futuras investigaciones, sino que también facilitó la reflexividad del investigador frente a la obra y su contexto.

2.1 Limitaciones

Entre las principales limitaciones de esta investigación, se identifican las siguientes:

- Acceso al Material Original: La falta de acceso a la partitura completa (score) de la versión original y la nueva versión obligó a que el análisis se basara exclusivamente en una transcripción musical elaborada por el autor de la investigación.
- Alcance del Análisis: El estudio se delimitó al análisis comparativo de dos versiones específicas. Se excluyó intencionalmente la versión interpretada por los Benítez Valencia debido a la divergencia significativa en el texto lírico respecto a las versiones seleccionadas para el análisis.

2.2 Sugerencias para futuras investigaciones

Para futuros estudios sería valioso incorporar metodologías de análisis computacional y espectral, que permitan cuantificar variaciones tímbricas y rítmicas con mayor precisión. Finalmente, se sugiere realizar estudios de recepción y etnografía sonora, orientados a comprender cómo distintos públicos interpretan la transformación de estas canciones.

3. RESULTADOS

Esta sección está destinada a cumplir el objetivo general de la investigación y a dar respuesta a la pregunta central planteada: ¿De qué manera la reinterpretación de *La bocina* transforma la estructura formal, tímbrica y estética del Fox incaico original? Para tal fin, se procedió con el análisis individualizado de ambas versiones, seguido de una matriz comparativa que facilita la visualización óptima de los hallazgos. A continuación, se presenta la interpretación detallada de dichos resultados.

3.1 Análisis de la canción *La bocina*, primera versión

La canción *La bocina* del autor Rudecindo Inga Vélez e interpretada por los Hnos. Miño Naranjo presenta una estructura formal de tipo A y se desarrolla en la tonalidad de Sol menor. La canción no registra ningún tipo de modulación. Esta versión posee una duración de 3:02 minutos, con un tempo establecido en negra = 100 bpm y consta de un total de 77 compases. El compás utilizado es 4/4 y su inicio es de carácter acéfalo.

La estructura formal de la canción se organiza de la siguiente manera:

- Introducción (cc. 1-22): Esta sección instrumental inicia con un sintetizador que expone la melodía principal. Posteriormente, se incorpora el requinto ejecutando frases rítmicas (*riffs*) características, con el soporte armónico de la guitarra acústica.

- Estrofa (A1) (cc. 23-30): Marca el inicio de la parte vocal.
- Coro (A2) (cc. 31-39): Continúa con el mismo acompañamiento instrumental, con un ligero cambio en la línea melódica.
- Estrofa (A1) y Coro (A2) (cc. 40-55): Se produce una repetición de estas secciones sin variaciones significativas.
- Interludio (cc. 56-63): Esta sección es meramente instrumental, y suele utilizarse como un recurso frecuente en la música ecuatoriana. En ella, el sintetizador asume un rol solista, y ejecuta algunas líneas melódicas.
- Coro (A2) (cc. 64-71): Se presenta una última repetición del Coro (A2), manteniendo la instrumentación previa.
- Cierre (cc. 72-77): La canción finaliza con una breve figura melódica ejecutada por el sintetizador. A esta sección se le ha denominado Cierre.

En síntesis, la canción consta de una forma binaria con retorno que incluye los siguientes elementos estructurales: Introducción – A (A1 – A2) – A (A1 – A2) – Interludio – A2 – Cierre.

Como se mencionó con anterioridad, este análisis se desarrolló bajo parámetros de: ritmo, armonía, melodía y sonido, propuestos por LaRue. Adicionalmente, se incorporó el parámetro sociocultural sugerido por el autor Tagg. Esto con el fin de analizar el entorno en el que se produjo la obra, buscando así comprender la influencia de la canción en la identidad cultural del país. A continuación, se detalla la interpretación de estos hallazgos.

3.1.1 Ritmo

Dentro de este parámetro, se identificó que la canción presenta un tempo *moderato*, equivalente a negra = 100 bpm. Esta canción está compuesta en un compás de 4/4, que es característico del ritmo Fox incaico. Su unidad de tiempo es la negra y su unidad de compás es la redonda, acompañado de un patrón rítmico basado en la negra y la corchea con dos variaciones esenciales y típicas del Fox incaico (véase Figura 1).

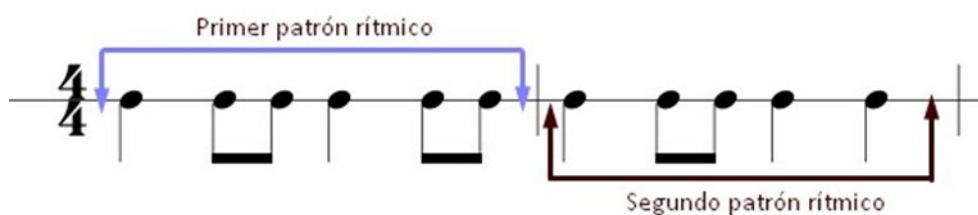


Figura 1. Patrones rítmicos presentes en la canción *La bocina* (Elaboración propia)

3.1.2 Armonía

El análisis armónico muestra que la canción se desarrolla en la tonalidad de Sol menor, una elección frecuente en este tipo de ritmo ecuatoriano.

El análisis seccional de esta versión se organiza de la siguiente manera:

- Introducción: Presenta el patrón rítmico característico del Fox incaico en el III y V grados, con una duración de dos compases. La sección se mantiene en los grados I_m y V.
- Estrofa (A1): Se desarrolla principalmente en los grados I_m y V.
- Coro (A2): Inicia con el grado III, y continúa con la secuencia V – I_m – VI y V_m.
- Interludio: Se desenvuelve en la cadencia perfecta V – I_m, cuya progresión se mantiene por dos compases.
- Coro (A2): No presenta ningún cambio.
- Cierre: La canción finaliza con una línea melódica en el III grado de la tonalidad.

En resumen, la armonía de la canción se basa en el uso recurrente de la tonalidad natural y armónica, especialmente a través de las progresiones V – I_m, y VI – V_m. La progresión III – V – I_m también es notable dentro de esta versión. Asimismo, se aprecia un recurrente apego a la cadencia perfecta (V – I_m).

3.1.3 Melodía

El análisis melódico señala que la línea vocal y el acompañamiento se desarrollan íntegramente en el compás de 4/4, presentando un inicio acéfalo.

- Estrofa (A1): La melodía se caracteriza por un patrón rítmico de negras y corcheas. La fraseología de esta sección se compone de una frase principal que abarca ocho compases, la cual se subdivide simétricamente en cuatro semifrases de dos compases cada una.
- Coro (A2): La semifrase 2 de esta sección presenta una ligera variación rítmica basada en un uso recurrente de la corchea. Al igual que la Estrofa (A1), esta sección se estructura en una frase de ocho compases, subdividida en cuatro semifrases de dos compases cada una (véase Figura 2).

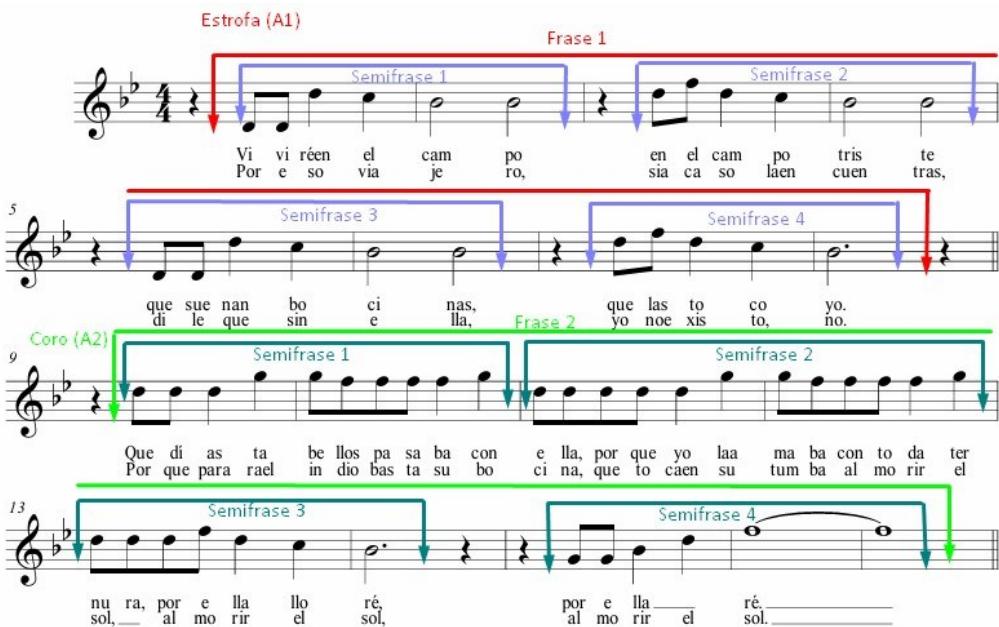


Figura 2. Transcripción de la melodía de la canción *La bocina*

Fuente: Elaboración propia.

3.1.4 Sonido

El análisis tímbrico de esta versión se centra en la instrumentación utilizada, la cual se define dentro de una textura mixta característica de la música popular andina de la época.

La canción inicia con un sintetizador que ejecuta una línea melódica en la Introducción, e intenta simular el sonido del instrumento aerófono llamado bocina. Posteriormente, se incorpora un requinto, que a través de su timbre característico embellece la misma línea melódica.

Finalmente, se integran la guitarra acústica y la voz. La primera establece la base rítmica de la canción, mientras que la segunda procura generar en el oyente diferentes sensaciones y/o emociones, logrando así implementar una cohesión musical entre todos sus elementos.

3.1.5 Contexto social

Para comprender el contexto social de la canción fue necesario indagar el proceso creativo de Rudecindo Inga Vélez. La canción fue compuesta después de que el autor asistiera a un evento público. Al finalizar la ceremonia, unos músicos indígenas interpretaron melodías en la bocina; la sonoridad instrumental cautivó al compositor, quien más tarde se dirigió a su piano y compuso algunas líneas melódicas inspiradas en aquel instrumento (Museo del Pasillo, 2014), logrando así concebir esta obra, la cual tituló *La bocina*.

El análisis lírico de la canción revela una narrativa de profundo arraigo territorial y melancolía.

- Primera Estrofa (A1): La estrofa inicial suscribe: “Viviré en el campo, en el campo triste, que suenan bocinas, que las toco yo”. De esto se puede asumir que existe una ligera idea de que el campo, la tierra, es triste y produce dolor. Esta carga emocional es inseparable de la música, ya que el sentimiento está intrínsecamente ligado a las melodías entonadas por la bocina, instrumento que pertenece al propio protagonista y es ejecutado por él.
- Segunda Estrofa (A1): La narrativa introduce un mediador: “Por eso viajero, si acaso la encuentras, dile que sin ella, yo no existo, no”. El “viajero” se concibe como una figura que transita por el campo, a quien el protagonista confía la función de ser un transmisor de su memoria y del profundo pesar que lo abruma.
- Primer Coro (A2): En la frase: “Que días tan bellos pasaba con ella, porque yo la amaba con toda ternura, por ella lloré...”. El protagonista refleja sentimientos de nostalgia y melancolía ante la pérdida de “ella”, lo que se manifiesta en un llanto desmedido.
- Segundo Coro (A2): La sección final del coro suscribe: “Porque para el indio basta su bocina, que toca en su tumba al morir el sol...”. Aquí, el protagonista identificado como “el indio”, manifiesta que su instrumento es su única compañía, y estará presente en su vida hasta el día de su deceso, lo que podría simbolizar la lealtad y el arraigado apego cultural.

En consecuencia, se podría interpretar que la canción representa un registro sonoro de pérdida, pero a su vez refuerza la idea de: identidad cultural, memoria y resistencia. Sumado a ello, tanto la lirica como el acompañamiento instrumental de esta versión clásica activan en el oyente un profundo sentido de identidad y pertenencia cultural. La utilización de estos recursos musicales (ritmo y armonía) e instrumentales (requinto, guitarra acústica) logran enmarcar la obra de manera efectiva en la memoria colectiva ecuatoriana.

Tabla 1. Resumen del Análisis Formal de la canción *La bocina*, primera versión

| Parámetros | Descripción | <i>La bocina. Versión 1</i> | Observaciones |
|------------|-------------|-----------------------------|---------------|
| Ritmo | Tempo | <i>Moderato</i> | |
| | | Negra = 100 bpm | |
| | Patrón | Negra y corchea | |
| Armonía | Tonalidad | Sol menor | |

| | | | |
|----------|-----------------------|---|--|
| | Progresiones | Introducción: III - V - III - V - Im - V - Im - VI - Vm | |
| | | Estrofa (A1): Im - V - Im - V - Im - V - Im | |
| | | Coro (A2): III - V - Im - VI - Vm | |
| | | Estrofa (A1): Im - V - Im - V - Im - V - Im | |
| | | Coro (A2): III - V - Im - VI - Vm | |
| | | Interludio: V - Im - V - Im | |
| | | Coro (A2): III - V - Im - VI - Vm | |
| | | Cierre: III | |
| | Cadencias | Introducción: Semicadencia: VI - Vm | |
| | | Estrofa (A1): C. Perfecta: V - Im | |
| | | Coro (A2): Semicadencia: VI - Vm | |
| | | Interludio: C. Perfecta: V - Im | |
| | | Cierre: C. Rota: Vm - III | |
| | Textura | Melodía con acompañamiento | |
| Melodía | Frases, semifrases | Frase 1: Compuesta de 4 semifrases. Ocho compases | |
| | | Frase 2: Compuesta de 4 semifrases. Nueve compases | |
| Sonido | Instrumentación | Sintetizador, Requinto, Guitarra acústica. Voz. | |
| Contexto | Sociocultural | Esta versión aborda la nostalgia, la memoria, la añoranza y la resistencia. | |

3.2 Análisis de la canción *La bocina*, segunda versión

La nueva versión de *La bocina* interpretada por La Toquilla presenta una estructura formal de tipo A en tonalidad de La menor. Es importante destacar que no existe ningún tipo de modulación sugerida por parte del arreglista. Esta versión está adaptada en un compás de 4/4, además tiene una duración de 3:23 minutos a un tempo de negra = 94 bpm y consta de un total de 82 compases. Su inicio es acéfalo.

La estructura formal de la canción se organiza de la siguiente manera:

- Introducción (cc. 1-19): Esta sección inicial se extiende a lo largo de 19 compases. Comienza de manera distintiva con un efecto del *pad* que marca el ritmo de la canción. Progresivamente, se añade el requinto que desarrolla motivos melódicos (estribillos), acompañado por la guitarra eléctrica.
- Estrofa (A1) (cc. 20-27): En esta parte se incorpora la voz junto a la guitarra eléctrica, el requinto y el bajo eléctrico.
- Coro (A2) (cc. 28-36). La instrumentación de acompañamiento se mantiene idéntica, aunque, presenta un ligero cambio en la línea melódica con respecto a la estrofa (A1).

- Estrofa (A1) y Coro (A2) (cc. 37–52): Se ejecuta una repetición completa de estos elementos. No existen cambios en la instrumentación ni en la melodía.
- Interludio (cc. 53–70): Esta sección abarca 18 compases, es puramente instrumental, y se utiliza como un recurso frecuente en la música ecuatoriana.
- Coro (A2) (cc. 71–82): La canción finaliza con el Coro (A2), sin mayor variación instrumental ni melódica.

En resumen, la obra tiene una estructura formal de tipo A: Introducción – A (A1 – A2) – A (A1 – A2) – Interludio – A2. Se observa un cambio estructural notable en el interludio, el cual se desarrolla por 18 compases, constituyendo una extensión significativa frente a los 8 compases de la versión previa. Por último, la resolución del tema también varía: esta segunda versión concluye en el Coro (A2), mientras que la primera empleaba una sección de Cierre o *fade-out* a cargo de un sintetizador.

3.2.1 Ritmo

En cuanto a los parámetros de tempo y rítmica, la canción establece un tempo cercano al *andante* o su equivalente de negra = 94 bpm. Esta canción está compuesta en un compás de 4/4, característico del Fox incaico y el rock. En este compás, la unidad de tiempo es la negra y la unidad de compás es la redonda. La base rítmica de esta versión se construye a partir de un patrón fundamental de negras y corcheas; además, se le añaden dos variaciones rítmicas distintivas que fusionan elementos propios del Fox incaico tradicional con el género rock. Estos patrones rítmicos son ejecutados por un *pad* eléctrico (véase Figura 3).

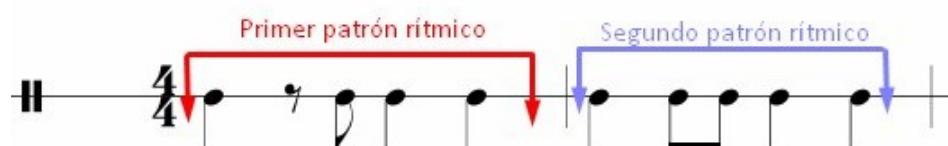


Figura 3. Patrones rítmicos presentes en la segunda versión de la canción *La bocina*
Fuente: Elaboración propia.

3.2.2 Armonía

Esta nueva versión se desarrolla en una tonalidad menor, un recurso armónico y expresivo altamente frecuente en el repertorio tradicional ecuatoriano. La tonalidad específica utilizada es La menor.

El análisis de esta versión se detalla a continuación:

- Introducción: Presenta el patrón rítmico característico del Fox incaico en el III y V grados, con una duración de dos compases. El resto de la sección se mantiene en los grados I_m y V.
- Estrofa (A1): Se desarrolla en los grados I_m y V.
- Coro (A2): Esta sección inicia en el grado III y continúa con la secuencia V – I_m – VI – V_m.
- Interludio: Esta sección comienza con la secuencia V_m – I_m durante dos compases. Prosigue con la progresión IV – V_m – I_m – VI – V_m.
- Coro (A2): La canción concluye con la repetición del Coro (A2), finalizando de manera abrupta en el grado V_m de la escala menor natural.

En resumen, se observa un uso armónico y tonal de los grados V_m y V a lo largo de la nueva versión. Si bien, la progresión V – I_m se utiliza con frecuencia en la mayoría de los compases, la canción evita esta resolución final, ya que finaliza en la progresión V_m. Este desenlace en la Dominante menor crea una sensación de suspensión, lo que contrasta con el efecto de cierre definitivo que se lograría con la cadencia perfecta V – I_m.

3.2.3 Melodía

La canción presenta un inicio acéfalo. Toda la línea melódica de esta versión se desarrolla dentro de un compás de 4/4.

- Estrofa (A1): La melodía de la estrofa (A1) conserva un patrón rítmico de negras y corcheas. Se compone de una frase de ocho compases, la cual se subdivide en cuatro semifrases de dos compases cada una.
- Coro (A2): En el coro (A2) se introduce una ligera variación en la figuración rítmica, dominada expresivamente por corcheas. Esta sección se estructura con una frase de ocho compases, subdividida en cuatro semifrases de dos compases cada una (véase Figura 4).

Figura 4. Transcripción de la melodía, segunda versión de la canción de *La bocina*

Fuente: Elaboración propia.

3.2.4 Sonido

La canción inicia con un sintetizador que ejecuta sus primeras líneas melódicas. De inmediato, se incorpora un instrumento electrónico llamado *pad* que establece la base rítmica, y marca el pulso de toda la canción con una resonancia similar al bombo. A continuación, se suma el requinto, que elabora líneas melódicas del Coro (A2); y la guitarra eléctrica como acompañamiento rítmico. En la sección de estrofas se integra la voz, logrando así marcar una cohesión musical entre todos estos elementos.

La sección del interludio incluye un elemento muy peculiar, el tocadiscos, donde el percusionista aplica una técnica denominada *scratching*. Esta técnica consiste en mover el vinilo hacia adelante y atrás manualmente, lo que genera un *loop* rítmico que aporta un efecto dramático y *vintage* a la canción.

3.2.5 Contexto social

Ambas versiones de la canción comparten la misma base lírica, que aborda temas profundos y recurrentes en la tradición, como la vida en el campo, un amor perdido, y la figura del viajero. La parte central de la lírica es el uso de la bocina no solo como un acompañamiento sonoro, sino como un símbolo trascendental. Su sonoridad reemplaza la palabra y se erige como un símbolo de comunicación. Esta nueva versión de *La bocina* se distingue por ser una evidente fusión estilística de elementos musicales tradicionales y contemporáneos, etiquetándola dentro del subgénero rock-folk. Dicha

combinación intenta recontextualizar la obra tanto en su estructura formal como en su instrumentación, permitiendo así que la canción conecte con las nuevas generaciones, todo ello mientras se mantiene un fiel respeto por el contenido lírico original.

Por último, se puede dilucidar que esta nueva versión revaloriza lo indígena en la música ecuatoriana, por lo que inscribe una estética de empoderamiento cultural. Al igual que la primera versión, la canción tiene la función de preservar la memoria sonora de los pueblos indígenas.

Tabla 2. Resumen del Análisis Formal de la canción *La bocina*, segunda versión

| Parámetros | Descripción | <i>La bocina. Versión 2</i> | Observaciones |
|------------|-----------------------|---|--|
| Ritmo | Tempo | <i>Andante</i> | |
| | | Negra = 94 bpm | |
| | Patrón | Negra y corchea | |
| Armonía | Progresiones | Tonalidad | La menor |
| | | Introducción: | Im- V - Im - III - V - Im - VI - Vm |
| | | Estrofa (A1): | Im - V - Im - V - Im - V - Im |
| | | Coro (A2): | III - V - Im - VI - Vm |
| | | Estrofa (A1): | Im - V - Im - V - Im - V - Im |
| | | Coro (A2): | III - V - Im - VI - Vm |
| | | Interludio: | IVm - Im - IVm - Im - III - Vm- Im- VI - Vm |
| | | Coro (A2): | III - V - Im - VI - Vm |
| | Cadencias | Introducción: | Semicadencia: VI - Vm |
| | | Estrofa (A1): | C. Perfecta: V - Im |
| | | Coro (A2): | Semicadencia: VI - Vm |
| | | Interludio: | C. Plagal: IV - Im. Semicadencia: VI - Vm |
| | Textura | Melodía con acompañamiento | |
| Melodía | Frases, semifrases | Frase 1: | Compuesta de 4 semifrases. Ocho compases |
| | | Frase 2: | Compuesta de 4 semifrases. Nueve compases |
| Sonido | Instrumentación | Tocadiscos, Requinto, Guitarra eléctrica, <i>Pad</i> eléctrico, Bajo eléctrico, Voz. | |
| Contexto | Sociocultural | Esta nueva versión revaloriza lo indígena en la música ecuatoriana, y fomenta un empoderamiento cultural que busca actualizar el mensaje sonoro para nuevas generaciones. | |

La Tabla 3 presenta un resumen comparativo de los elementos musicales presentes en *La bocina*.

Tabla 3. Resumen comparativo del análisis de las dos versiones de *La bocina*

| Parámetros | Descripción | <i>La bocina Versión 1</i> | <i>La bocina Versión 2</i> | Observaciones |
|------------|--------------------|--|--|--|
| Ritmo | Tempo | <i>Moderato.</i> Negra = 100 bpm | <i>Andante.</i> Negra = 94 bpm | La nueva versión incorpora una sutil modernización rítmica, lo que le confiere energía y fuerza que son características del rock. |
| Armonía | Tonalidad | Sol menor | La menor | La nueva versión está transpuesta a una tonalidad superior para adaptarse a la tesitura de la voz femenina. |
| | Progresiones | Progresión común: Im - VI - Vm, V - Im y Vm - III | Progresión común: Im - VI - Vm, V - Im y VI - Vm | Se identifica una divergencia en las cadenas finales: la primera versión culmina en el III grado, y la segunda en el Vm. Ambas cadencias evitan una resolución tonal definitiva, manteniendo la tensión en el oyente. |
| | Cadencias | Semicadencia: VI - Vm. Cadencia perfecta: V - Im y Cadencia rota: Vm - III | Semicadencia: VI - Vm, Cadencia Plagal: IV - Im y Cadencia Perfecta: V - Im | No se detectan variaciones significativas en el tipo de cadencias empleadas en ambas versiones. |
| | Textura | Melodía con acompañamiento | Melodía con acompañamiento | Ambas versiones mantienen una textura homofónica a lo largo de la canción. |
| Melodía | Frases, semifrases | Frase 1: Compuesta de 4 semifrases. Ocho compases. Frase 2: Compuesta de 4 semifrases. Nueve compases | Frase 1: Compuesta de 4 semifrases. Ocho compases. Frase 2: Compuesta de 4 semifrases. Nueve compases | La segunda versión mantiene el motivo principal, pero con instrumentación propia del rock. |
| Sonido | Instrumentación | Sintetizador, Requinto, Guitarra acústica. Voz. | Tocadiscos, Requinto, Guitarra eléctrica, Pad eléctrico, Bajo eléctrico, Voz. | La primera versión emplea una instrumentación típica del Fox incaico, generando un timbre cálido y natural; la segunda agrega instrumentos electrónicos (tocadiscos, pad eléctrico, bajo), resultando en un timbre cálido, pero con procesado digital. |

| | | | | |
|----------|---------------|--|--|---|
| Contexto | Sociocultural | <p>La versión se convierte en un registro sonoro que aborda la nostalgia, memoria, añoranza y resistencia.</p> | <p>Esta nueva versión revaloriza lo indígena en la música ecuatoriana, e inscribe una estética de empoderamiento cultural y actualiza el mensaje para nuevas generaciones.</p> | <p>La primera versión representa una identidad cultural más arraigada. En cambio, la segunda versión fusionada con el rock se posiciona en un contexto social moderno e intercultural. Esta última versión representa un fenómeno de hibridación cultural y resignificación contemporánea de la música tradicional.</p> |
|----------|---------------|--|--|---|

4. DISCUSIÓN

Los resultados evidencian una significativa transformación de la canción, desde su versión inicial en ritmo Fox incaico hasta la versión más reciente, catalogada como rock-folk. Estos cambios conllevan una reconfiguración de formato, sonoridad y simbolismo, lo que reflejaría una evolución en la identidad de la música ecuatoriana contemporánea.

Del mismo modo, resulta importante señalar que las percepciones estudiantiles otorgan un alto valor a la música tradicional, considerándola clave en la construcción del sentido de pertenencia y como catalizador de la identidad cultural. Si bien, el consumo de esta música no es frecuente, se mantiene activa a través de la escucha ocasional, producida principalmente por los diversos medios de comunicación (Coello Rea & Cango Patiño, 2025).

En ese sentido, a lo largo de los años, la música ecuatoriana ha experimentado una transición sonora, fusionándose con ritmos modernos como el rock o el reguetón (Farinango, 2022). Esto no implicaría una pérdida de identidad, sino una estrategia de resistencia que le permitiría mantenerse relevante en la memoria de las nuevas generaciones a través de la incorporación de nuevos elementos sonoros.

Por otro lado, las modificaciones estructurales representan un ensayo que pretende generar nuevas narrativas musicales desde la estética del rock (García-Peinazo, 2021). Esta experimentación buscaría activar en la memoria colectiva un sentido de pertenencia cultural a través de un género más popular y accesible.

En cuanto al análisis del elemento rítmico, se evidencian posibles procesos de hibridación, puesto que la segunda versión presenta un patrón rítmico principal basado en la figuración característica del rock, negra – corchea, mientras que la sección del Coro (A2) se desarrolla a partir del patrón rítmico del Fox incaico. Dicha fusión de ritmos, que provienen de contextos culturales distintos, constituye un ejemplo claro de interculturalidad dentro de la canción. Esta hibridación no solo es un proceso de mezcla, sino que es catalizadora de la creación de nuevos ritmos (Rosa Napal & Romero

Tabeayo, 2021). Un fenómeno similar se puede observar históricamente en la hibridación del pasillo, que en sus orígenes generó un mestizaje y contribuyó a la configuración de una música nacional intercultural (Osejo Páez, 2020). Por lo tanto, esta nueva versión se consolida como una reinvenCIÓN de la canción original, donde la modernidad no niega la raíz, sino que la resignifica.

Desde una perspectiva sociocultural, la nueva versión de *La bocina* desempeña un papel fundamental en la construcción de sentido. Esto se debe a que el color sonoro, o timbre, es un portador activo de connotaciones culturales que actúan directamente en la recepción de la obra (Tagg, 1982).

Hay que tener en cuenta que, en la interpretación realizada por La Toquilla, la incorporación de instrumentos eléctricos pretende fomentar un sentido de actualización cultural y sonora. Sumado a ello, la conservación del motivo melódico funciona como un hilo conductor.

Desde lo musicológico, los resultados obtenidos dialogan directamente con la idea de que el análisis musical trasciende la mera descripción técnica y formal, implicando necesariamente una interpretación del sentido cultural de las obras (Arango & Roncallo-Dow, 2021).

Por esta razón, este análisis comparativo busca demostrar que las categorías de estudio propuestas por el modelo LaRue pueden coexistir de manera efectiva con una lectura semiótica y sociocultural (Rojas Sahurie, 2020), lo que produciría una nueva metodología interdisciplinaria. Por último, esta integración entre estructura y significado no solo valida este enfoque holístico, sino que constituye un aporte metodológico relevante para la musicología latinoamericana, ofreciendo herramientas sólidas para comprender cómo evoluciona el repertorio musical.

5. CONCLUSIONES

El análisis comparativo de la canción *La bocina* permitió comprender que existe una transformación formal y estética entre la versión original del Fox incaico y su nueva versión adaptada con elementos propios del rock, lo cual sugiere que existe un proceso marcado de hibridación sonora. Además, las modificaciones observadas en forma, ritmo y sonoridad demuestran que la innovación musical no destruye la esencia original, sino que la resignifica y la potencia. Esto evidenciaría la capacidad que posee la música para fusionarse y reinventarse, manteniendo intacto su núcleo simbólico y su relevancia cultural.

Asimismo, la investigación detectó un cambio mínimo en la estructura formal hacia el final de la canción. La primera versión concluye en el grado III, mientras que la

segunda finaliza en el acorde Vm. Esto resulta notable, ya que ambas resoluciones armónicas generan una sensación intencional de no-conclusión.

Aunque la fusión de instrumentos no constituye una novedad en la música nacional, puesto que la innovación del efecto eléctrico ya fue explorada por la agrupación conocida como Los Gatos (Carrión, 2002). Resulta imprescindible remarcar que la parte estética de la segunda versión analizada adopta una marcada transición de la sonoridad acústica tradicional a la eléctrica, presentando una clara evolución musical, lo que permite que lo andino se transforme en un signo de contemporaneidad, estableciendo un diálogo entre la raíz cultural y la expresión moderna.

En el ámbito sociocultural, esta investigación evidenció que la música opera como un símbolo de continuidad y, a la vez, de cambio dentro del patrimonio sonoro y cultural ecuatoriano. Asimismo, la práctica de la bocina como instrumento está desapareciendo, dado que las nuevas generaciones optan por explorar y ejecutar otros instrumentos musicales (Daquilema Lasso & Sarango Macas, 2019); y esto podría comprometer la continuidad de este legado instrumental, lo cual resulta preocupante. No obstante, este acontecimiento no implicaría que la difusión de la cultura y la música andinas se encuentre en peligro.

Con base en todo lo discutido, resulta viable responder la pregunta de investigación: ¿De qué manera la reinterpretación de *La bocina* transforma la estructura formal, tímbrica y estética del Fox incaico original? Esto implicaría que la reinterpretación contemporánea transforma significativamente el Fox incaico a través de un proceso integral de expansión, hibridación y recontextualización sonora que se enmarca en tres aristas:

En primer lugar, el plano formal: la nueva versión altera su estructura, al finalizar directamente en el Coro (A2). Además, el ritmo es una clara fusión entre el rock y el Fox incaico, coexistiendo ambos dentro de la canción. A su vez, esta conserva la parte melódica de la obra original y mantiene su armonía básica, lo que aseguraría una continuidad identitaria.

En segundo lugar, el sentido tímbrico: esta fusión de instrumentos eléctricos (guitarra eléctrica, *pad* electrónico y tocadiscos) produce una expansión notable en el espectro sonoro. Esta instrumentación busca transformar la textura musical a una más envolvente y energética, siendo esto una característica del subgénero rock-folk.

Finalmente, desde la perspectiva estética y simbólica: esta nueva versión sitúa a la canción en un espacio de hibridación cultural donde la tradición andina y la modernidad conviven como ambientes complementarios; debido a que esta transformación actúa como vehículo de una lectura profunda, en la que el Fox incaico deja de ser una representación estática para convertirse en una narrativa sonora dinámica.

En conclusión, este análisis muestra que la reinterpretación constituye un proceso de transformación formal, tímbrica y estética sin la necesidad de quebrantar la identidad esencial de la canción. Por lo tanto, este trayecto de lo andino a lo alternativo evidenciaría una marcada capacidad de la música ecuatoriana para innovarse, al fusionar ritmos tradicionales con ritmos contemporáneos, sin que esta pierda su raíz simbólica. De esta forma, *La bocina* se erige como claro ejemplo de hibridación musical e identidad cultural dinámica, lo que aseguraría que la música ecuatoriana sea un espacio de memoria, continuidad y diversidad cultural.

OBRAS CITADAS

- Alvarado Delgado, J. E. (2023). Notas sobre música modal, identidade e criação: Perspectivas do Equador. *Música Hodie*, 23. <https://doi.org/10.5216/MH.V23.75565>
- Arango, C., & Roncallo-Dow, S. (2021). Música y filosofía (de la música): estado de la cuestión. Una revisión de problemas, discusiones y perspectivas. *El oído pensante*, 9(1), 153-180. <https://doi.org/10.34096/OIDOPENPENSANTE.V9N1.8022>
- Calero Salazar, J. C., & Carretero Poblete, P. A. (2021). Influencia del patrimonio cultural inmaterial en el desarrollo del turismo comunitario de Pistishí (Alausí, Chimborazo, Ecuador). *Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales (ReHuSo)*, 6(1), 1-22. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.5515665>
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo xx: música ecuatoriana*. (Primera edición). Duma. <https://bibliotecadigital.uce.edu.ec/s/L-D/item/1026#?c=&m=&s=&cv=>
- Civallero Rodríguez, E. D. (2023). Las trompetas largas de los andes peruanos. *Revista InstrumentUM*, 3, 3-21. https://instrumentum.es/sdm_downloads/las-trompetas-largas-de-los-andes-peruanos/
- Coba Andrade, C. A. (1989, agosto). Visión histórica de la música en el Ecuador. *Revista del Instituto Otavaleño de Antropología - Centro Regional de Investigaciones*, 33-62. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9845/1/REXTN-SA13-03-Coba.pdf>
- Coello Rea, R. F., & Cango Patiño, A. E. (2025). La Música Tradicional Ecuatoriana en la Identidad Cultural de los Estudiantes Universitarios: Un Estudio de Caso. *Ciencia y Reflexión*, 4(2), 350-365. <https://doi.org/10.70747/CR.V4I2.234>
- Daquilema Lasso, I. M., & Sarango Macas, L. F. (2019). Comunicación Originaria con la Madre Tierra, en la Siembra Ancestral de la Papa, en la Comunidad San Vicente de Tipín, Pueblo Kichwa Purwa, Ecuador. *Ciencia e Interculturalidad*, 25(2), 185-198. <https://doi.org/10.5377/RCI.V25I2.8562>
- El Tiempo*. (2017, septiembre 6). La bocina instrumento andino que se reinventa. Centro de Documentación CIDAP. <https://short.do/yc2UhV>
- Farinango, L. (2022). Representación cultural en la música andina ecuatoriana. *Raíces: Revista de Ciencias Sociales y Políticas*, 6(12), 86-99. <https://doi.org/10.5377/RAICES.V6I12.15591>

- García-Peinazo, D. (2021). ¿Popular Music Studies en la investigación sobre flamenco? De los (des) encuentros epistemológicos al análisis musical en la canción grabada y la transfonografía. *Anuario Musical*, 76, 207-225. <https://doi.org/10.3989/ANUARIOMUSICAL.2021.76.10>
- LaRue, Jan. (2004). *Análisis del estilo musical*. Idea Books.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador* (Primera edición). Fondo Editorial. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/23909/2/LEXTN-Mullo.pdf>
- Museo del Pasillo. (2014). Rudecindo Inga - Biografía. Museo del Pasillo. <https://www.museopasillo.gob.ec/rudecindo-inga-2/>
- Osejo Páez, C. (2020). Estéticas de producción en el pasillo ecuatoriano. *Sonocordia*, 1(1), 28-35. <https://www.uartes.edu.ec/sitio/sonocordia/2020/05/26/volumen-1-n-1/>
- Rojas Sahurie, P. (2020). Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de “El hombre” de Rolando Alarcón. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, 241-279. <https://doi.org/10.5209/CMIB.71697>
- Rosa Napal, F. C., & Romero Tabeayo, I. (2021). Las células rítmicas como recurso para la comprensión intercultural de la música. *Sinfonía Virtual*, 41, 1-15. <https://acortar.link/bln2cn>
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-67. <https://doi.org/10.1017/S0261143000001227>
- Tobar, A. (1980). Instrumentos musicales de tradición popular en el Ecuador. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello (IADAP). <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/23119>