



NAVEGACIONES

Artículos de investigación

Chilena, cumbia, disco y división social de las actividades recreativas en Acapulco

Chilena, Cumbia, Disco, and Social Division of Recreational Activities in Acapulco

Oscar Basave- Hernández

Universidad Autónoma de Guerrero, México

ORCID: 0000-0001-9631-5143

Correo electrónico: oscarbasave@uagro.mx

Fecha de recepción: 19-02-2024

Fecha de aceptación: 18-05-2024

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la división social del espacio para el consumo de tres géneros musicales en Acapulco, México: la chilena, cumbia y disco, articulando información histórica y entrevistas a personas que vivieron esa época. Tanto la creación como el aprecio a esta música son legado de dos momentos en que la ciudad se convirtió en punto de encuentro mundial del flujo migratorio: en la época de la Colonia con la Feria de la Nao, y luego en los inicios como polo turístico. El análisis se realiza a partir del enfoque teórico sobre el uso del tiempo libre y las actividades recreativas, el consumo cultural y su mercado, así como la división social del espacio público. En los tiempos en los que aquí se hace referencia Acapulco fue centro laboral: durante la Colonia como parte del desembarco y distribución de mercancías, y como destino turístico fue punto de actividades recreativas para los que llegaban a vacacionar y laboral para quienes cumplían diversas funciones de atención al turismo, y para estos trabajadores también se abrieron espacios de recreación generando una división social del espacio.

Palabras clave: Chilenas, cumbias, Acapulco, actividades recreativas, división social del espacio

Abstract

This article looks at the social division of space in the consumption of three musical genres in Acapulco, Mexico: chilena, cumbia, and disco, articulating historical information and interviews with people who lived during the period in question. Both the creation and the appreciation of this music are legacies of two moments in which the city became a point of global encounter for migratory flows: the Feria de la Nao during the colonial period, and later in its beginnings as a tourist center. Its analysis utilizes a theoretical focus regarding the use of free time and recreational activities, cultural consumption and its target market, as well as the social division of public space. In the periods addressed here, Acapulco was a labor center; during the colonial era in terms of the unloading and distribution of merchandise, and as a tourist destination, a site of recreational activities for those who came to vacation and a workplace for those who carried out various functions in the tourist industry. Recreational spaces also opened for these workers, thus generating a social division of space.

Keywords: Chilenas, cumbias, Acapulco, recreational activities, social division of space

Introducción

Durante la Colonia el puerto de Acapulco, en el actual estado de Guerrero, México, fue un importante punto por donde arribaba la Nao de China; a partir de mediados del siglo XX, fungió como un destacado destino turístico internacional. Como resultado de los flujos migratorios durante este amplio tiempo, de la movilidad social horizontal y del encuentro multicultural generado ahí por el intercambio comercial de países de Asia, África, Europa y de otras partes de América, se gestó no solo una división social del trabajo, también se crearon prácticas de actividades recreativas y de esparcimiento. En efecto, las funciones laborales generaron espacios de uso del tiempo libre y la difusión de diversos géneros musicales, cada una en un lugar determinado, que formaron parte del mercado en el circuito de consumo cultural. Estos factores socioeconómicos, culturales e históricos crearon las condiciones propicias para la creación, consumo y difusión de los tres géneros musicales estudiados en este artículo: la chilena, la cumbia y la música disco,¹ los cuales aún se mantienen vigentes en cualquier convivencia social local e internacional.

La chilena y la cumbia fueron divulgadas a partir de grabaciones de los cantautores de chilenas y de los grupos tropicales fundados en la región; este impulso les permitió trascender el terruño, cruzar las fronteras con Estados Unidos y llegar a la “nación latina”. También a través de estas grabaciones se introdujo la música disco a Acapulco, la cual disfrutaban los turistas internacionales que llegaban a vacacionar; posteriormente, se fundaron clubes nocturnos para bailar, denominados *discotecas* porque se reproducía música grabada controlada por la figura que después se conocería como *DJ*.

Durante la Colonia, con el arribo de la Nao, y la época de bonanza turística de los años setenta que perduró hasta mediados de los noventa del siglo XX, Acapulco fue punto de referencia mundial, con una población flotante e intenso flujo migratorio. Según Carrera Stampa (1953), podían llegar hasta diez mil visitantes a una feria; mientras que en los mejores tiempos de turismo llegaban hasta tres mil pasajeros diarios, porque

¹ Vamos a entender como *música disco* a la que se reproducía en los clubes nocturnos en la ciudad y por lo cual dieron el nombre de *discotecas*.

muchas aerolíneas del mundo tenían vuelos *charters* hacia este destino (Fux, 2002).

La Feria de la Nao y la industria turística fueron espacios de socialización debido a las labores comerciales que hicieron necesarias también actividades recreativas para relajarse de las tensiones del trabajo. En ese uso de tiempo libre concurrieron muchas personas del mismo estado de Guerrero o de otros estados del país, así como de Asia y Europa, cuya convivencia dotó a la entidad acapulqueña de una inconmensurable riqueza material e inmaterial. Gracias a esa interacción se desarrolló una cultura musical, con baile y música, que prevalece como una presencia constante y cotidiana en las celebraciones locales y, a través de las diversas tecnologías de la industria discográfica, más allá de sus propias fronteras.

Actividades recreativas, consumo cultural y división social del espacio público

Desde un enfoque sociológico, abordamos los conceptos que se ocupan del ocio, consumo cultural y la demostración de las emociones en espacios de socialización, lo que implica consumo y relaciones sociales. Estas categorías conceptuales nos permitirán entender el gusto social y consumo de los tres géneros musicales analizados: la chilena, la cumbia y la música disco.

Para Sue (1987), el ocio moderno comprende tres rasgos esenciales: 1) el tiempo disponible y continuo para practicar las actividades recreativas; 2) de tipo social, la generalización de las diversiones entre la población en su conjunto; y 3) de tipo institucional, por el hecho de que la colectividad se hace cargo de ciertas diversiones. Cada uno tiene sus propias diversiones, para lo cual el tiempo libre es, más que un tiempo vacío, un tiempo dinámico donde se cambia de ambiente, mentalidad y se representa otra vida. Entre las funciones del ocio, Sue menciona el descanso, la diversión, el desarrollo y la sociabilidad; las de diversión son las que favorecen las relaciones sociales.

Por otra parte, Elías y Dunning señalan que:

Durante las horas en que la gente no necesita trabajar, hace cosas de menos

valor o intrínsecamente inútiles, y la sociedad mira con indulgencia su inclinación a los placeres de la ociosidad. Pero fundamentalmente, esto sólo lo hacen para aliviarse del esfuerzo y la tensión del trabajo. La función principal de las actividades recreativas, según esta ideología del ocio, es la relajación que permite liberar a las personas de esas tensiones. (1992, p. 118)

Como se aprecia en la cita, las actividades recreativas permiten a la gente no solo relajarse, sino también burlarse de las normas que gobiernan su vida sin cargo para la conciencia ni ofender a la sociedad. Asimismo, la elección de las actividades recreativas depende de las oportunidades socialmente preconstituidas y modeladas por una fuerte necesidad de estimulación social, de sentirse acompañado, porque las actividades recreativas individuales son sociales.

Entre el repertorio de estas actividades recreativas enumeradas por los autores antes mencionados, se encuentran el consumo y las prácticas, como espectador o como actor, en espacios destinados a esas reuniones, ya sea para bailar, escuchar música e ingerir bebidas alcohólicas; acciones que pueden ser consideradas como consumo cultural, el cual, de acuerdo con García Canclini, representa el “conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1993, p. 34). Por otro lado, para Bourdieu (2011) el consumo cultural implica que hay una economía de los bienes culturales expresada en la asistencia a lugares de exposición de esos bienes, en este caso de la chilena y la cumbia, con los lugares mencionados, que le dan vida y financia la producción.

Para que exista *consumo de bienes culturales* es necesario la existencia de un *mercado*. Esto se posibilita, para Bourdieu (2011), en cuanto surge una industria cultural con la ampliación del público gracias a la generalización de la enseñanza que posibilita el acceso de nuevas clases al consumo simbólico, cuando la obra de arte se constituye en mercancía destinada a la apropiación para el deleite, aunque el tema que aquí se estudia es el de la cultura popular y no de la alta cultura al cual se refiere el sociólogo francés al teorizar sobre el tema. Los géneros musicales tratados en esta investigación son considerados como el mercado para el consumo en las

ferias regionales, cuando se organizan bailes masivos o fiestas de fines de semana para festejar bodas, cumpleaños o bautizos y, posteriormente, las grabaciones discográficas ampliaron el público. El goce y disfrute de estos productos continúa, y como señala Bourdieu (1990) –que define al “gusto” como el principio de elecciones que se realizan en prácticas– la música y el baile de estas expresiones musicales siguen amenizando los festejos de la entidad.

Por otra parte, Duhau y Giglia (2016) elaboran una teoría socioespacial de las prácticas de consumo, denominada *división social del espacio público*, en la que refieren que la frecuentación de los espacios públicos no es errático ni impredecible; más bien definen patrones identificables “que permiten calificarlas como *repetitivas, localistas y estratificadas*”. En su investigación, examinan prácticas de consumo y recreativas en las que el uso de los espacios públicos pone en juego diversos grados de elección y selección de parte de quienes las llevan a cabo, se analizan las respuestas a preguntas sobre dónde salen a pasear, a comer e ir al cine, en diferentes estratos socioeconómicos y zonas habitacionales de la Ciudad de México.

Por último, es pertinente mencionar el concepto de multiculturalismo, el cual Barabas define “como el reconocimiento de la coexistencia de grupos culturales diferentes, dentro de un mismo estado nacional” (2014, p. 2). Durante el periodo analizado en este trabajo convivieron en Acapulco personas de diferentes continentes: durante la Colonia, africanos, europeos y asiáticos; y durante la época dorada del turismo, visitantes estadounidenses, canadienses y europeos, lo que contribuyó a la conformación de un legado cultural, material e inmaterial, como los géneros musicales objeto de este estudio.

Metodología

Para este ejercicio de reflexión se buscó información histórica y testimonial sobre las dos etapas en que Acapulco fue punto de encuentro mundial, con el flujo de personas al menos cuatro continentes. Para la época de la Colonia, se recurrió a las menciones de la Feria de la Nao en estudios históricos; y para la era de la ciudad como polo turístico, se toman referencias señaladas en entrevistas con protagonistas que fueron publicadas en diversos medios

digitales y en libros. Estas referencias son también el estado del arte, sobre el contexto histórico en que surgieron y difundieron los ritmos bajo consideración.

En torno a la Feria de la Nao en Acapulco se consultaron los estudios de Carrillo (2014), Miranda Arrieta (1994) y Carrera Stampa (1953). Sobre la chilena se recurrió a Peláez Ramos (1999), Velasco García (2016) y una entrevista con Blanca Reina Aguirre, promotora cultural e hija de Ramiro Reina, propietario del restaurante El Sevavé, frecuentado por los compositores de chilenas.

Sobre el Acapulco turístico se obtuvo información de Aarón Fux (2002), así como de entrevistas realizadas a Miguel Torres Bezauri, discotequero; Alfredo Martínez, DJ; y Lilia Marino, chica *a gogó*, todas publicadas en el portal *Bajo Palabra* (Basave Hernández, 2015a, 2015b, 2015c).

Sobre la cumbia se consultaron los textos de Fernández L'Hoeste (2010) y Olvera (2019) en los contextos latinoamericano y mexicano, mientras que en el guerrerense se usaron las entrevistas realizadas por Nacif Heredia (2017a, 2017b) y Habana de los Santos (1999, 2016) con músicos que formaron parte de las agrupaciones La Luz Roja de San Marcos y Acapulco Tropical. Así como una entrevista a la señora Sofía Hernández que trabajó como cigarrera en la discoteca Armando's Le Club.

La Feria de la Nao y la chilena

Andrés de Urdaneta, quien descubrió el tornaviaje, colocó a Acapulco en el mapa del mundo al convertirlo en uno de los puertos de entrada a América en un sistema de comercio que se realizó con regularidad de 1565 hasta 1817 (Carrera Stampa, 1953). Durante alrededor de tres siglos ingresaron a través de este puerto noticias, mercancías y personas de Asia, por ser el punto de arribo del la Nao de China o Galeón de Manila (Carrillo, 2014).

Carrillo (2014) apunta que el tiempo que duró la conexión transpacífica con Manila se facilitaron los flujos que transformaron la cultura material y también repercutió en el patrimonio inmaterial: cultura popular y consumo. Miranda Arrieta (1994) apunta que, con la llegada del Galeón, se daba la celebración de una de las ferias comerciales más importantes de la Nueva España. A ella llegaban comerciantes de la capital, de Puebla,

y de Valladolid, además de embarcaciones provenientes de América del sur (Chile, Perú, Guayaquil), y del interior del territorio que después sería del estado de Guerrero, como Tixtla, Chilapa y otras poblaciones vecinas. Acapulco se convirtió de tal suerte en un asentamiento de españoles, mulatos, negros y orientales (Carrillo, 2014).

Entre los siglos XVII y XVIII la población flotante de Acapulco durante los dos o tres meses de la feria se incrementaba: su número de habitantes era de unos cuatro mil, pero durante la celebración llegaban a estar entre nueve y diez mil personas; al terminar, quedaba desolada la ciudad (Carrera Stampa, 1953). Entre los oficios que se reunieron para las diferentes actividades de desembarco de la Nao está la de los arrieros quienes, debido al traslado de la mercancía tierra adentro, difundieron la chilena. Tanto Carrera Stampa como Miranda Arrieta (1994) puntualizan la necesidad de miles de recuas, de asnos y mulas, custodiadas por escoltas particulares, para el transporte de mercancía. Carrera Stampa indica que la Feria de la Nao nominalmente duraba de veinte a treinta días entre enero y febrero, pero que a petición de los comerciantes, el virrey solía prolongarla de dos a tres meses. De esta forma es que a Acapulco llegaban embarcaciones de Asia y de América del Sur, así como arrieros del interior de la Nueva España, por lo cual se convertía en un escenario de intenso flujo migratorio y de convivencia intercultural.

Es en este contexto histórico es que aparece la *chilena* como género musical y estilo de baile en lo que ahora es el territorio de la Costa Chica de Guerrero y de Oaxaca. Sobre su origen existen diversas versiones, pero todas coinciden en que surgió en Acapulco gracias al desarrollo de la Feria de la Nao. Mientras que unos plantean que entró por Acapulco como parte de las actividades recreativas de la Feria, otros sostienen que llegó como producto de naufragios o encallamientos de embarcaciones chilenas, en Minizo, Oaxaca, o bien en Punta Maldonado, Guerrero (Ochoa Campos, 1987; Peláez Ramos, 1999; Velasco García, 2016).

Ochoa Campos (1987) remite a 1800 como fecha de su introducción y señala que fueron los marineros chilenos del barco El Araucano, que entre 1821 y 1822 estuvo en Acapulco, quienes en las fondas y tabernas bailaban la cueca chilena. En contraste, Peláez Ramos (1999) cita a un escritor chileno, Carlos López Urrutia, sin proporcionar mayores datos. Este escritor asegura que en 1822 llega a Acapulco la escuadra chilena:

[...] integrada por peruanos, guayaquileños, estadounidenses y chilenos, entre otros; mismos que al recorrer las fondas y tabernas del puerto se divertían interpretando las canciones de sus terruños, de las cuales la cueca es la que más gusta a los nuestros por lo que los compositores locales, al inspirarse en dicho ritmo, le denomina chilena, en alusión a la cueca (género musical típico del país Chile). (Peláez Ramos, 1999, p. 104)

Peláez Ramos además hace alusión a versiones de que una embarcación salió de Acapulco y que, como iba sobrecargado, se engañó a la tripulación diciéndoles que el agua potable estaba contaminada, para que una parte del personal se bajara de la nave y disminuir el peso; así algunos marineros quedaron en Punta Maldonado. Otra versión es que el barco El Puertas de Oro encalló en la misma localidad. Por otro lado, Velasco García (2016) señala también el puerto de Minizo en Oaxaca como lugar de entrada del género musical, entre 1845 y 1855. Cabe precisar que estas dos comunidades están cercanas: Minizo pertenece al municipio de Pinotepa Nacional, Oaxaca, y Punta Maldonado a Cuajinicuilapa, Guerrero.

Sea cual fuere el punto de entrada de la chilena, un elemento en común en el debate es la presencia de arrieros como oficio clave para su divulgación. Este gremio dominado por mestizos, indígenas, negros y mulatos configuró los estilos que se habrían de dar en la difusión en las ferias regionales. De acuerdo con Velasco García (2016), son tres vertientes de chilena que predominan en la región costeña de Guerrero y Oaxaca, según el tipo de población: “Los habitantes de la gran zona llamada Costa Chica viven, vibran y mueren al ritmo de una chilena: los negros interpretan sus sonos de artesa (chilena negroide), los mestizos, su chilena instrumental (chilena mestiza) y los indios, su fandanguito (chilena indígena)” (párr. 233). Como género musical, señala el autor citado, la chilena tiene tres aspectos delimitados: el musical, el coreográfico (baile), y el literario (las coplas).

Los primeros lugares de exhibición de las chilenas fueron las ferias regionales, puntos de reunión de arrieros y residentes de comunidades; posteriormente, a través de las orquestas, cantantes populares y, luego, con la radio y los fonógrafos, el consumo se fue ampliando dado el crecimiento del mercado cultural. La marginación de la Costa Chica de Guerrero y

Oaxaca es vigente, pero consideramos que los compositores de chilenas más importantes estuvieron a partir de 1940, cuando se popularizaron *La Sanmarqueña*, *Ometepec* y *Verdad de Dios*. Los grandes autores de las chilenas clásicas, como Álvaro Carrillo o José Agustín Ramírez, vivieron hasta los sesenta (Velasco García, 2016). De la costa guerrerense provienen compositores como Vidal y Alfonso Ramírez, Ismael Añorve, Moisés y Juvencio Vargas, Alfredo y Mateo Aguirre, Tadeo Arredondo, Miguel Arizmendi; De la oaxaqueña, Fiaco Clavel, Alfonso Aguirre, Claudio Pérez Aguirre, Estanislao Mirón, Hermilo Peña, Ubaldo González, Jorge Bornios, Francisco Aguilar, Daniel Peña, Francisco Reyes y Elpidio Leyva.

Autor	Chilena
Presbítero Emilio I. Vázquez	<i>La Sanmarqueña</i>
Vidal Ramírez Guillén	<i>Verdad de Dios y Talapeña</i>
Profesor Gonzalo Guerrero	<i>Teloloapan, Costa Azul y Cuautepec</i>
Ingeniero Álvaro Carrillo	<i>La yerbabuena, El negro de la costa, Pinotepa</i>
Indalecio Ramírez Rodríguez	<i>El indio suriano, El tiburón e Igualapa</i>
Higinio Peláez Ramos	<i>Bonito Huajintepec, Azoyú, El costeño y Cuijla</i>

Cuadro 1. Autores de chilenas populares. Fuente: Peláez Ramos (1999, p. 108)

Un punto de reunión para la exposición y consumo de este género musical fue el restaurante El Sevavé (contracción de “Se va a ver”), que Ramiro Reina Soto abrió en Acapulco, donde se reunían compositores de chilenas como los hermanos Tadeo y Darvelio Arredondo, Álvaro Carrillo y José Agustín Ramírez (Velasco García, 2016). Estaba ubicado cerca de la glorieta de Niños Héroe, en la céntrica colonia Progreso.

Al respecto, Blanca Reina Aguirre, hija de Ramiro Reina, recuerda que su papá se había quedado sin trabajo y para el sostén de la familia comenzó a elaborar barbacoa de res para vender en su casa, donde se reunían familiares y amigos que gustaban de la bohemia. Gracias a la sazón con que cocinaba, le hacían pedidos para fiestas privadas, cumpleaños y convivios; debido a su éxito, abrió en forma el restaurante, construyendo una palapa en el patio de su casa. Recuerda que el negocio tuvo una vida de 25 años y era frecuentado por quienes trabajaban en los espectáculos

nocturnos de Acapulco.

[Mi papá] estaba relacionado con Álvaro Carrillo, Indalecio Ramírez, Vidal Ramírez, su papá; con mucha gente del medio, y como todo, que uno trae al otro, así llegaron otros como *Cheque* Cisneros, toda esa gente empezó a venir. Lo que se vendía no era una gran cantidad de alimentos, sólo se vendían mixiotes. (Comunicación personal, 11 de mayo de 2023)

Un punto de inflexión es la aparición de la industria cultural, es decir, las grabaciones, con las cuales se popularizaron algunos autores de chilenas. Para dar una idea de la relevancia de la industria discográfica en la divulgación del género y sus compositores, cabe señalar como ejemplo la chilena *La Sanmarqueña*, cuya composición original fue del sacerdote Emilio Vázquez a la señora Eleuteria Genchi, quien le hacía las labores domésticas en la casa parroquial de San Marcos. El cura presentó su canción tocada con el violín, según afirma Ochoa Campos (1987), quien asevera que el entonces presidente municipal Francisco Reyes entregó a José Agustín Ramírez la partitura de la composición original de la cual se compuso otra sanmarqueña, que es la más conocida. La popularidad de *La Sanmarqueña* de Ramírez obedece a que estaba relacionado con la industria cultural, porque ya tenían trayectoria en grabaciones musicales. Su versión es la que aparece en la película *Subida al cielo* (dirigida por Luis Buñuel, 1952), pero el mismo autor también tiene composiciones clásicas del repertorio musical guerrerense, como *Acapulqueña*, *El toro rabón*, *Por los caminos del sur*; por mencionar algunas. De esta manera Ramírez y Álvaro Carrillo promovieron la chilena más que cualquier otro compositor, porque por sus boleros tuvieron más acceso a los medios de comunicación masiva y, por ende, mayor difusión.

Peláez Ramos (1999) sostiene que, respetando los ritmos, las composiciones de José Agustín Ramírez no son chilenas sino huapangos guerrerenses y menciona las diferencias del tono de las guitarras. No obstante esta precisión técnica sobre la ejecución musical, se reconoce popularmente a Ramírez como compositor y cantante de chilenas. Por otra parte, Peláez Ramos señala que fue a partir de 1975 cuando aparecen las primeras grabaciones de los grupos chilenos: Los Magallones, Tropical Oaxaca, Banda Azoyú de Chicho Estrada, Banda Guadalupe de Ometepec,

Generación Costeña de Juan Morales y Los Multisónicos de Higinio Peláez con las voces de Los Andariegos (Fidela Vera y Higinio Peláez).

Hasta la fecha, las chilenas se siguen tocando en las fiestas con los arreglos que le han hecho los grupos de música tropical, pero también en la ejecución de la guitarra o de los grupos de “Chile Frito”,² con sus propias interpretaciones instrumentales.

El Acapulco turístico

Acapulco debe al presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952) el respaldo institucional que propició la infraestructura para su desarrollo como destino turístico. Sin embargo, sus primeros grandes promotores internacionales fueron los actores de Hollywood –John Wayne, Johnny Weissmuller, Errol Flynn, Richard Widmark, Cary Grant, Tyrone Power, Rex Allen, Roy Rogers, Red Skelton y Fred McMurray– que integraron la llamada “Hollywood Gang” y frecuentaban el hotel Los Flamingos durante los años cincuenta. Posteriormente en su desarrollo y auge tuvo que ver Teddy Stauffer, un músico suizo vinculado a personajes del mundo del espectáculo, a quienes trajo a conocer Acapulco, lo cual sirvió como promoción, porque estos famosos difundían las bellezas del paisaje y la calidez de las aguas en otros lugares.

Para que Acapulco prosperara como destino turístico, intervinieron desde luego las compañías de aerolíneas. En la lógica de abrir nuevas rutas, se tuvieron que construir hoteles (Valenzuela Valdivieso y Coll-Hurtado, 2010), lo cual explica que las primeras grandes hospederías fueron los hoteles Western, Pierre, Marriot, Hyatt, Sheraton y Americana (filial de la American Airlines). De esta forma, se inició un proceso de concentración y manejo de la actividad turística del puerto por parte de las transnacionales, que por razones de inversión y experiencia con clientes internacionales dejaron muy por debajo a los tradicionales hoteles familiares de la ciudad.

Fux (2002) apunta que a finales de los sesenta llegaban a Acapulco todas las líneas aéreas del mundo; señala a Braniff, Western, Eastern, además

² Se le conoce de esta forma a las bandas de música de viento a los grupos conformados con instrumentos como trombones, trompeta, platillos y tambora.

del viaje de los sábados de Qantas de Australia y los vuelos directos de Los Ángeles, Nueva York, Washington y Chicago. Asimismo, se refiere a los *charters*, vuelos fletados especialmente con un paquete que incluía hospedaje, comida y pasaje de ida y vuelta. Bajo estas condiciones llegaron a visitar la ciudad hasta tres mil pasajeros diarios.

El auge de visitas turísticas generó una infraestructura de servicios: hoteles, restaurantes, plazas comerciales, discotecas, bares, una serie de centros recreativos para el entretenimiento, que a su vez motivó una gran oleada de migrantes que vinieron a buscar empleo. De tal manera el sector terciario se convirtió en la principal fuente de trabajo en Acapulco, en muchas de las áreas de atención al turismo. Cuando las plazas no alcanzaron se generó el empleo informal, como vendedores ambulantes de alimentos y todo tipo de souvenirs, lancheros y diversas actividades que se dieron en las playas.

En esta oleada migratoria la población de Acapulco creció exponencialmente a partir de la década de los cincuenta. Desde los ejecutivos de los hoteles y grandes compañías internacionales hasta los trabajadores manuales se instalaron en la ciudad. La evolución de la población se puede observar en el Cuadro 2, que muestra cómo, entre 1960 a 1990, el crecimiento demográfico fue de 948.5 % en solo cuatro décadas.

Año	Población	Crecimiento
1930	6,529	+13.2%
1940	9,993	+53.1%
1950	28,512	+185.3%
1960	49,149	+72.4%
1970	174,378	+254.8%
1980	301,902	+73.1%
1990	515,374	+70.7%

Cuadro 2. Crecimiento poblacional en Acapulco, 1930- 1990. Fuente: "Acapulco de Juárez" (2024).

El Tequila a gogó, la primera discoteca de América Latina

El Tequila a gogó fue inaugurada el 23 de enero de 1964 por Teddy Stauffer y su socio Carl Renstrom. Luego, con las ganancias obtenidas en la primera temporada, se terminó de construir el centro comercial El Patio, donde se ubicada este centro nocturno (Charly, 2011). Esta discoteca es una leyenda por ser la primera de Acapulco dedicada a la diversión de los vacacionistas extranjeros, donde nació la primera dinastía de DJs; el primero fue don Agustín Martínez Hernández, quien ambientaba con música grabada en las nacientes discotecas.

Alfredo Martínez, hijo de don Agustín, en una entrevista (Basave Hernández, 2015b) recuerda que los vacacionistas eran noventa por ciento extranjeros y diez por ciento nacionales; no había *discos*, sino bares o restaurantes, fue el uso de la música grabada lo que los llevó a nombrarlas discotecas.³ La idea, comenta Alfredo, surgió de Teddy Stauffer en la que ellos –su padre y sus hermanos– colaboraron con la parte técnica, porque el negocio familiar era de servicio electrónico y proporcionaba asistencia al restaurante La Perla, del hotel El Mirador; al hotel Las Brisas, y otros lugares. Cuando abrieron el Tequila invitaron a don Agustín para estar al pendiente de los equipos que funcionaban de ocho a diez horas continuas.

Alfredo Martínez refiere que el éxito de ese negocio es que fue construida para:

Escuchar y bailar, el sonido fuerte estaba en el centro de la pista, donde se requería sentir la música y poder desarrollar un ambiente [...] pero fuera de la pista se podía platicar a gusto. Además, no se trataba sólo de poner música en automático e irse a bailar; había que hacer una tarea psicológica de ver al público, eso fue lo que me enseñaron. (Basave Hernández, 2015b)

Considera que la integración de su padre como DJ fue prácticamente natural. Se acopló rápidamente por la relación con su negocio de electrónica

³ Charly y Miguel Torres Bezauri señalan que inicialmente estos centros nocturnos eran conocidos como *gogó place* y luego como *discotecas*.

MarHer (Martínez Hernández), donde daban mantenimiento a los equipos y construían amplificadores de sonido de alta fidelidad; así como su adaptación al gusto y actualización musical, porque familiares suyos que radicaban en Estados Unidos les traían los discos que estaban de moda. Por su parte, el mismo Stauffer, quien como músico conocía y estaba enterado de las modas y novedades musicales, traía discos de todo el mundo.

Nosotros nos adaptamos –dice Alfredo Martínez– porque estábamos ambientados con esa necesidad que requería el lugar. No nos era extraña para nosotros la música de Glenn Miller, de Frank Sinatra, de Henry Mancini, de Stan Getz; predominaba el swing, rock and roll; la música que se estaba bailando en el 64, 65. Después llega el *Martillito*, el *Bule Bule*, el *Pata Pata*...

Recuerda además que los equipos instalados en la primera disco “eran cien por ciento de importación, amplificadores ingleses, tornamesas y grabadoras americanas, todo era de importación”. Carecían de mezcladoras y de audífonos para monitorear, control de velocidad, para adelantar, atrasar:

En aquellos años teníamos equipos más primitivos, por ejemplo, una tornamesa en fono 1, otra en fono 2; para poner un disco teníamos que bajar el volumen poco a poco e ir cambiando de fono 1 a fono 2, y casi en medio, de entre el 1 y el 2, se escuchaban los dos, cuando escuchaba que entraba el otro, ya le cambiamos totalmente, era una cosa de fracción de segundo; la gente no sentía en qué momento estaba la otra música encima.

Entre esos asistentes, asegura Martínez, había muchas estrellas de Hollywood a quienes Stauffer conocía e invitaba al Tequila. Algunos que eran cantantes que, luego de escuchar su música, buscaban la cabina del DJ para saludar y agradecerle. “Yo me quedé dos años y medio en el Tequila, mi papá hasta que cambiaron de dueño; yo me independicé, y me fui a abrir el Armando’s Le Club, con Armando Sortres, que también era nuestro cliente. En el Armando’s iniciamos otra historia, en el Armando’s, la música era europea, española”. Evoca que él y su padre les enseñaron a

su vez a sus amigos, los más cercanos, a hacerse cargo de las tornamesas para poder así ampliar el negocio de mantenimiento de los aparatos. Con el tiempo, se encargaban del mantenimiento de la mayoría de las *discos* de ese entonces, lo que favoreció su proliferación como espacios de diversión. Al Tequila le siguió el Armando's, el Bocaccio, el Tiberios, el Baby'O y Le Dome:

[...] después fue una fiebre, una fiebre como la del oro en California, todos tenían un equipo de sonido, con una *tornamesita* salieron otras discos pequeñas, como El Sotanos Bill, el Sunset, en el hotel Hilton; todo mundo hizo discoteca, hasta en la rosticería Hornos, ahí donde está la astabandera en el Parque Papagayo; el Bule Bule, el Whisky a Gogó. Una fiebre por las discos que comenzó en 1965, y concluyó hasta 1985, más o menos.

Al Tequila le creció la competencia con otros centros nocturnos, como el Armando's Le Club, el Whiskey a Gogó y el Tiberios. Pero al Tequila a gogó asistían las luminarias de Hollywood, de ahí viene lo mítico de esa primera discoteca en Latinoamérica, así como el nacimiento de Acapulco y la época dorada del turismo.

Lilia Marino trabajó como chica a gogó –bailarina– en el Tequila. En la entrevista (Basave Hernández, 2015a), ella rememora que Stauffer instaló lo que para algunos son jaulas y para Marino es una vitrina, “como aparador”, un espacio cuyo frente de cristal era el lugar para las bailarinas. De ese lugar quedó grabado el baile que realiza Ana Martín en la película *Acapulco a gogó*, bailando el *Bule Bule*.⁴ Ubicada en el segundo piso del establecimiento, la vitrina era el lugar para que las bailarinas danzaran por tiempos; las danzantes eran Elba Aponte, Emma y Lucy Barreto y las hermanas Marino: María Antonieta, Marina y Lilia.

Lilia Marino recuerda que en una ocasión llegaron al Tequila y “de repente nos habla el señor *Chupetas*”: “Dice el señor Stauffer que si quieren

⁴ Disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=uGl4hPav_hA.

⁵ Raúl García, que, en aquel entonces, además de ser gerente del lugar, también fue un destacado clavadista de La Quebrada.

subir a bailar' [en la vitrina]. Creo que nos estuvieron observando bailar en la pista, no lo pensamos dos veces y nos subimos a bailar". Lo hizo durante cinco años, hasta que se casó en 1978. Ella considera que aprendió mucho sobre moda de las y los habituales visitantes del centro nocturno, mencionando entre otros a Jean Paul Belmondo, Jean Mansfield, Sean Connery, Brigitte Bardot, Liz Taylor y Eddie Fisher, Rock Hudson, Farrah Fawcett, Frank Sinatra, Joan Collins, "muchos artistas de esa época".

Otro testimonio de estas florecientes discotecas lo proporciona Miguel Torres Bezauri. En una entrevista (Basave Hernández, 2015c) asegura que fue dueño de tres de estos negocios, pero que inició en el Armando's Le Club y después dirigió el Bocaccio. Él afirma que la vida nocturna de Acapulco no podría entenderse sin el Tequila y sin Teddy Stauffer, quien poseía en el hotel Villa Vera "un conglomeradito del jet set" que llevaba a su disco, lo cual le dio mucho prestigio. Torres Bezauri aclara que "entonces no eran discotecas, se llamaban *gogós*", agregando que el apogeo de las discotecas acapulqueñas fue de 1960 a los noventa.

Si algo distinguió a estos negocios inicialmente fue su exclusividad: por los precios de consumo, no era factible la entrada al público de jóvenes acapulqueños asalariados, aunque poco a poco eso fue cambiando. En algún momento el turismo extranjero adinerado comenzó a decaer; para Alfredo Martínez, la decadencia de los buenos tiempos de las discotecas sería a partir de 1985, cuando inician otros conceptos para atraer clientela como las *barras libres* que significa que, al pagar la entrada, se daba el derecho a consumir todo el alcohol que se quisiera), *tequila parties* y los concursos de playeras mojadas (Basave Hernández, 2015b). Martínez considera que el abaratamiento de las bebidas redujo la calidad de los clientes, mientras Torres Bezauri (Basave Hernández, 2015c) opina que la construcción de grandes locales para las discotecas fue nociva porque habría que llenarlos recurriendo a las *barras libres*. Sin embargo, en la medida en que la afluencia de clientes famosos con alto poder adquisitivo decaía, la juventud acapulqueña pudo acceder a estos lugares, donde antes les estaba prohibida la entrada. La música disco fue uno de los gustos musicales de aquellos jóvenes, junto a las coreografías de moda.

El último sector de turismo que llegaba en vuelos *charters* fueron los *spring breakers*, como se les llama a los jóvenes estudiantes estadounidenses que acudían a Acapulco durante el periodo vacacional de Semana Santa. Lo

hicieron hasta los años noventa, cuando las agencias de viaje empezaron a llevarlos a Cancún, el nuevo destino turístico de preferencia en el país.

La ruta de la cumbia guerrerense: el Kamuri, el Aterrizaje y el Grupaca

A la par del crecimiento de los espacios para la recreación de una clientela turística con alto poder adquisitivo, se creó otro tipo de espacios para la diversión, dando pie a una división social en la ciudad enfocada en el ocio. Para la gente joven asalariada de Acapulco se abrieron el Kamuri y el Aterrizaje en la comunidad de Pie de la Cuesta, adonde llegaban los camiones que salían a la altura del panteón de San Francisco, en el centro. Posteriormente se puso en funcionamiento el Grupaca, cerca del mencionado cementerio. El Kamuri y el Aterrizaje eran espacios abiertos en los que se hacían tardeadas, de las cinco de la tarde a las ocho de la noche, es decir, hasta la salida del último camión.

La señora Sofía Hernández Morales, quien trabajó primero en el hotel Princess y luego como cigarrera en Armando's Le Club, se emociona al recordar esa época; señala que al Kamuri o al Aterrizaje, "la chamacada" se iba como podía por la tarde hasta Pie de la Cuesta, a las tardeadas, para bailar en las pistas cercanas a la playa de esos centros de baile. Para trasladarse, había unos camiones amarillos llamados *chilolos*: "íbamos muchos, pura chamacada" (comunicación personal, 22 de noviembre de 2017).

La asistencia a esos lugares menguó cuando abrieron el Grupaca, adonde los jóvenes acapulqueños de los barrios históricos del centro (Cuerería, Pinzona, Petaquillas, etcétera) y de la colonia Emiliano Zapata llegaban a divertirse.⁶ Ocasionalmente esas convivencias terminaban en batallas campales. Sofía Hernández cuenta que los jóvenes residentes de la naciente colonia Zapata, como los del centro, vestían igual: los hombres con pantalones entallados hasta las rodillas y acampanados; camisas

⁶ Los barrios históricos del centro de la ciudad son de los primeros habitantes, mientras que, en el caso de la colonia Zapata, se hace referencia a la periferia, en donde se instalaron quienes llegaron en primeras oleadas migratorias del Acapulco turístico.

hawaianas, largas y sin fajar; y zapatos en blanco y negro. Las mujeres usaban vestidos, minifaldas, maxifaldas, pantalones también acampanados y ombligueras, con zapatillas de plataforma.

El dueño del Grupaca era Walter Torres, mismo que fundó la agrupación Acapulco Tropical.⁷ En el Grupaca se bailaba con los grupos tropicales de moda, como Acapulco Tropical, Grupo Caribe, entre otros; siempre de dos grupos en vivo. Era el espacio de interacción social de los jóvenes acapulqueños asalariados que no podían ingresar a los clubes turísticos. Otro espacio para la música tropical fue el Ninas donde amenizó Macario Luviano; perduró mucho más tiempo que el Grupaca, sin embargo, era de mayor exclusividad, porque ingresaban acapulqueños con más poder adquisitivo. El auge del Grupaca coincidió con el declive del Kamuri y del Aterrizaje, pero a su vez desapareció frente a otras ofertas de esparcimiento para los jóvenes asalariados manuales acapulqueños, como lo fue el estacionamiento El Zopilote (ubicado en la avenida Cuauhtémoc, que era la de acceso a la ciudad), después sustituido por las canchas de la Unidad Deportiva Acapulco y este por el Centro Internacional Acapulco, para los bailes masivos y populares. Fuera de estos lugares, las fiestas familiares, bodas y quince años, permitían que los grupos se dieran a conocer y se promovieran, hasta que llegaba la oportunidad de grabar. Surgieron así diferentes grupos musicales aún vigentes, como el Acapulco Tropical y la Luz Roja de San Marcos.

Antes de entrar en el tema de los grupos musicales, es pertinente referirse al tema de la cumbia. De origen colombiano, se difundió ampliamente por América Latina y como ritmo en Argentina, Perú, México, “quedó asociada, de diferentes maneras, con los pobres urbanos racializados” (Fernández L’Hoeste, 2010, p. 170), debido a procesos de migración de zonas rurales a urbanas. No obstante, la asociación a los sectores precarizados a la larga atrajo a clases más favorecidas, como lo apunta Olvera (2019). La cumbia encarna formas culturales nacionales conocidas como colombianas, argentinas, peruanas y mexicanas, plantea Fernández L’Hoeste. De la misma forma en que adquirió características nacionales, también lo hizo en las regiones, como por ejemplo la Costa Chica de Guerrero, donde se

⁷ Torres comentó en una entrevista con Misael Habana (2016) que abrió el lugar 10 años después de fundar el conjunto musical.

hicieron arreglos de las chilenas. En este sentido, Olvera menciona cuatro tipos de cumbia: la colombiana, la grupera, la villera y la norteña.

De acuerdo con Fernández L’Hoeste (2010), el género llegó a México con La Sonora Dinamita y Los Corraleros de Majagual, y desde el inicio “la encarnación mexicana de la cumbia tomó múltiples formas, gracias a la presencia de una gran variedad de estilos musicales regionales distintivos” (pp. 200-201). El autor atribuye el sonido distintivo al origen de ambas agrupaciones: La Sonora proveniente de Medellín, más pulido y comercial; mientras que Los Corraleros eran de la costa caribeña, con una tradición menos urbana y más autóctona. Olvera (2019) escribe sobre la cumbia norteña y señala la influencia que Los Corraleros del Majagual tuvieron en esa región. Entre quienes contribuyeron a esa ascendencia, menciona a Aniceto Molina, quien después de haber salido de la agrupación vivió un tiempo en Nuevo Laredo y, posteriormente en Acapulco; es en esta estancia, asegura Olvera, cuando se relaciona con La Luz Roja de San Marcos.

En entrevistas con Habana de los Santos (1999, 2018) y Nacif Heredia (2017a, 2017b) los líderes del Acapulco Tropical, Walter Torres, y de La Luz Roja de San Marcos, Régulo Alcocer, explicaron que los discos llegaron a sitios donde ellos no podían estar físicamente, aunque después realizaron giras internacionales a esos lugares. En el caso del Acapulco Tropical fueron 23 discos de larga duración (LP), entre ellos cinco discos hechos en España, cuatro en Argentina y seis en Chile. A pesar de no estar presentes en toda América Latina, sí lo estuvieron a través de sus discos. Marcos Cortés, vocalista de La Luz Roja de San Marcos, informa que ese grupo grabó 37 LPs. A diferencia del Acapulco, que no residió en Estados Unidos, los integrantes de La Luz sí se instalaron a partir de 1986 en San Antonio, Texas (Habana de los Santos, 1999).

El Acapulco Tropical nació en 1971 (Habana de los Santos, 2018). Comenzó con las reuniones que se llevaban a cabo al terminar labores en una sastrería ubicada en El Tamarindo, en el centro de la ciudad, donde el maestro sastre tocaba la guitarra. Ahí iniciaron tres jóvenes, Roberto Montalvo, Margarito García, Walter Torres; posteriormente se integró Lauro Navarrete en el bajo y como compositor, y más adelante Miguel Ramírez. Ya que ninguno sabía tocar, aprendieron de manera autodidacta, “por eso fue que nos salió ese ritmo tan diferente a todos los que había en

ese tiempo y hasta la vez, todo lo que hay ahorita en el puerto, no chocamos con nadie”. En una fiesta de quince años, una persona los escuchó y los invitó a conocer a un funcionario de la empresa RCA Victor, a quien le dejaron un *demo* con las canciones. La compañía discográfica publicó un material económico que fue su impulso en la industria, y con eso se convirtió en un fenómeno musical.

Por su parte, La Luz Roja de San Marcos (Nacif Heredia, 2017a, 2017b) nació en 1973 para amenizar una boda. En 1974, cuando grabaron su primer disco, el dueño de la disquera Polydor les cambió el nombre por el de Luz Roja de Acapulco, por la fama del destino turístico; pero con el siguiente disco el grupo volvería al nombre original. El mismo año, en un accidente después de una presentación, murieron tres músicos y el chofer, y dos músicos más resultaron heridos: acontecimiento que cambiaría la composición del grupo. En 1976, ya con tres discos y con amplio reconocimiento, los integrantes del grupo se instalaron en la Ciudad de México, tiempo en que se integró el colombiano Aniceto Molina. De acuerdo con Marbel Rebolledo, la mejor época de la agrupación fue entre 1986 y 1988. En 1986 se traslada a Estados Unidos, lo cual posibilitó la ampliación de su audiencia a otros países. En 1988, sin embargo, Molina se separó del grupo.

En ambos casos los grupos eran seguidos por públicos latinos en Estados Unidos. Como afirma el vicepresidente de MTV Latin America José Tillan, “en América Latina no hay latinos. Los latinos están aquí” (Martel 2010, p. 301). Y, efectivamente, en Estados Unidos se reconocen con el genérico *latino* los originarios todas las nacionalidades de Latinoamérica, quienes se encuentran dispersos en varios de estados estadounidenses. La mayor parte de los latinos de aquel tiempo compartían el origen campesino, así como su aprendizaje y apropiación empírica de la música. Lo simbólico de la música y sus implicaciones sociales tenían que ver con el origen, la identificación latina, que para los recién emigrados o para las nuevas generaciones de latinos ya nacidos en esos lugares significaba *lo nuestro*, encarnaba regresar a la tierra. La identificación regional y social se encontraba en la música; mientras la vestimenta acabó por desaparecer como moda, la cumbia prevaleció. Es decir, la cumbia, la música tropical, no fue una tendencia pasajera. Al contrario, aún prevalece debido a la identificación con los orígenes, ya no de los primeros seguidores sino de las

generaciones siguientes que se han vinculado a esa apreciación simbólica por La Luz Roja de San Marcos y por el Acapulco Tropical.

Conclusiones

En esta reflexión sobre Acapulco se mostró el legado del multiculturalismo dejado por dos momentos claves en que coexistieron grupos culturales en la ciudad, cuando esta se convirtió en centro laboral. Primero fue desembarcadero de mercancías provenientes de Asia durante la Colonia, y luego, ya en el México moderno, destino turístico pionero del país. Hubo en este sitio un intenso flujo migratorio que hacía crecer la población en la que convivían culturas de varias partes del mundo.

En el primer periodo, la ciudad era un centro laboral sobre todo para los marineros y arrieros que, por sus funciones, eran la mayor parte de las personas que acudían al arribo del Galeón de Manila. En tanto destino turístico, en cambio, la población de visitantes venía a disfrutar su tiempo libre, por eso se le destinaban lugares de entretenimiento como restaurantes, clubes nocturnos y hoteles, aparte de las playas como atractivo natural. Todo esto requirió de mano de obra, tanto para la construcción como para las diversas funciones que se requerían para la atención del turismo. Aunque no toda la gente que migró hacia la ciudad logró emplearse, se generaron actividades informales de autoempleo, como la venta de mercancías en las playas.

Aunque durante la celebración de la Feria de la Nao se desarrollaron actividades recreativas que permitieron la producción y consumo de la chilena, aún no se puede considerar que se hubiera surgido una división social del espacio público, como ocurrió en el Acapulco turístico. Pero sí es claro que las fiestas donde se cantaba y bailaba este ritmo musical generó un mercado que perdura hasta nuestros días. En cambio, en las décadas de 1970 y 1980 –es decir, los tiempos de auge como polo turístico–, se registró una división social del espacio público, en la que las actividades recreativas como bailar o compartir un trago estaban claramente diferenciadas en términos de clase social. Algunos lugares abrían sus puertas a los jóvenes asalariados, mientras otros eran destinados al disfrute del público visitante con mayor poder adquisitivo.

En tanto los turistas se divertían en las discotecas (inicialmente llamadas *gogó place*) con música reproducida de los discos, los residentes de bajos ingresos se reunían en espacios abiertos como el Kamuri y el Aterrizaje, el Grupaca, el estacionamiento El Zopilote, la Unidad Deportiva Acapulco y los jardines del Centro Internacional Acapulco. En dicho orden, estos espacios para los bailes populares tuvieron su auge y decadencia.

Como señala Pierre Bourdieu (2011), el consumo cultural implica una economía de bienes culturales que se expresa en la exposición de esos bienes: en este caso, la chilena y a la cumbia, con los lugares mencionados que les dieron vida y financiaron su producción. Por otra parte, Bourdieu (1990) plantea el gusto como el principio de elecciones que se realizan en prácticas, y en este sentido la música y el baile de estas expresiones musicales continúa en el gusto del público. Son ritmos que se siguen consumiendo, aunque ya no denoten la misma división social del espacio público para las actividades recreativas, que a lo largo de los años desapareció, dando pie a nuevos fenómenos culturales.

Referencias

- Acapulco de Juárez. (2024, 3 de noviembre). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Acapulco_de_Juárez&oldid=163380767
- Barabas, A. M. (2014). Multiculturalismo, pluralismo cultural e intercultural en el contexto de América Latina: La presencia de los pueblos originarios. *Configurações. Revista de Ciências Sociais*, 14, 1-13.
- Basave Hernández, O. (2015a, 16 de mayo). Lilia Marino, la última chica a go gó de Acapulco. *Bajo Palabra*. <https://bajopalabra.com.mx/lilia-marino-la-ultima-chica-a-go-go-de-acapulco>
- Basave Hernández, O. (2015b, 17 de agosto). Agustín Martínez padre de los diyeís de Acapulco. *Bajo Palabra*. <https://bajopalabra.com.mx>. <https://bajopalabra.com.mx/agustin-martinez-padre-de-los-diyeis-de-acapulco>
- Basave Hernández, O. (2015c, 2 de septiembre). Acapulco cambió al mundo con las discotecas: Miguel Torres Bezauri. *Bajo Palabra*. <https://bajopalabra.com.mx/acapulco-cambio-al-mundo-con-las-discotecas-miguel-torres-bezauri>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la*

cultura. Siglo XXI.

- Carrera Stampa, M. (1953). Las ferias novohispanas. *Historia Mexicana*, 2(3), 319-342.
- Carrillo, R. (2014). Asia llega a América. Migración e influencia cultural asiática en Nueva España (1565- 1815). *Asiadémica. Revista universitaria de estudios sobre asia oriental*, 103, 81-98.
- Duhau, E., y Giglia, A. (2016). *Metrópolis, espacio público y consumo* [ed. electrónica]. Fondo de Cultura Económica.
- Elias, N., y Dunning, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernández L’Hoeste, H. (2010). Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical. En P. Sernán y P. Vila (comps.), *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 169-210). Gorla.
- Fux, Aarón. (2002). *Acapulco: ¿Jet- set? ¿Cuál? s/e*.
- García Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. Grijalbo.
- Habana de los Santos, M. (1999). Acapulco Tropical y la Luz Roja de San Marcos: Acordeón, música, mar y espuma. En *Guerrero 1849- 1999* (pp. 11-21). Gobierno del Estado de Guerrero.
- Habana de los Santos, M. (2016, febrero 19). Acapulco Tropical, 45 años de crear identidad costeña en el mundo. *Bajo Palabra*. <https://bajopalabra.com.mx/acapulco-tropical-45-anos-de-crear-identidad-costena-en-el-mundo#.Whe5ErT1U00>
- Martel, F. (2010). *Mainstream: enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*. Flammarion.
- Miranda Arrieta, E. (1994). El puerto de Acapulco después del último Galeón del Pacífico. *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, 19, 29-42.
- Nacif Heredia, L. (2017a, 26 de septiembre). La Luz Roja de San Marcos, el “remolino” de una leyenda musical, parte 1. *Historias Jocundas*. <http://libananacif.blogspot.com/2017/09/>
- Nacif Heredia, L. (2017b, 4 de octubre). La Luz Roja de San Marcos, el “remolino” de una leyenda musical, parte 2. *Historias Jocundas*. <http://libananacif.blogspot.com/>
- Ochoa Campos, M. (1987). *La chilena guerrerense*. Gobierno del Estado de Guerrero.
- Olvera, J. J. (2019). Cumbia norteña mexicana. En J. D. Parra Valencia (comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de la cumbia latinoamericana* (pp. 394-428). Instituto Tecnológico Metropolitano/ Discos Fuentes Edimusa.
- Peláez Ramos, H. (1999). La música en la Costa Chica. En *Guerrero 1849- 1999*. Tomo



- 2 (pp. 103-111). Gobierno del Estado de Guerrero.
- Sue, R. (1987). *El ocio*. Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Valdivieso, E., & Coll- Hurtado, A. (2010). La construcción y evolución del espacio turístico de Acapulco (México). *Anales de Geografía*, 30(1), 163-190.
- Velasco García, B. (2016). *Un son mexicano llamado chilena. Baile y canto de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero*. Ediciones 1450.



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de Cultura y Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

