

La ciudad como teatro Ocio, poder y escenificación social en el Durango de la primera mitad del siglo XIX

The City as Theater

Leisure, Power, and Social Staging in Mid 19th-Century Durango

Massimo GATTA

<https://orcid.org/0000-0002-3291-9519>

Universidad Juárez del Estado de Durango (México)

Escuela Superior de Música

gatta.massimo@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza el ocio en Durango durante los años treinta y cuarenta del siglo XIX como forma de control social. Sostiene que estas prácticas, más allá de lo recreativo, reforzaron el orden, la moral y la autoridad promovidos por la élite ilustrada. A partir del concepto de teatralización social, entendido como dinámica simbólica entre actores y espectadores, se examinan fuentes primarias inéditas —archivos civiles y eclesiásticos, prensa, reglamentos y correspondencia oficial—. Se argumenta que el espectáculo, el ritual y la educación pública contribuyeron a moldear una ciudadanía idealizada y que el ocio reglamentado operó como herramienta disciplinaria.

Palabras clave: Durango; cultura; teatralización; ocio; control social.

Abstract

This article analyzes leisure in Durango during the 1830s and 1840s as a form of social control. It argues that these practices, beyond their recreational value, reinforced the order, morality, and authority promoted by the enlightened elite. Drawing on the concept of social theatricalization —understood as a symbolic dynamic between actors and spectators—unpublished primary sources are examined, including civil and ecclesiastical archives, press, regulations, and official correspondence. It contends that spectacle, ritual, and public education contributed to shaping an idealized citizenry, and that regulated leisure operated as a disciplinary tool.

Keywords: Durango; culture; theatricalization; leisure; social control.



En Durango, el periodo inmediato posterior a la Independencia estuvo marcado por una fuerte inestabilidad política y social, con choques entre proyectos de nación y ausencia de una autoridad consolidada. Se impulsaron reformas abruptas, como el paso de Durango al Estado Interno del Norte el 31 de enero de 1824, seguido de su declaración como estado libre e independiente. En 1826, la sedición conservadora contra el gobernador Santiago Baca Ortiz respondió a sus medidas en servicios públicos, educación y diezmos. La ciudad adoptó el nombre de Victoria de Durango en honor a Guadalupe Victoria, con la finalidad de afirmar su nueva identidad republicana. A la par, se disolvieron las comunidades indígenas de la jurisdicción, reafirmando la lógica colonial de negación de lo originario, bajo el ideal liberal de una sociedad ilustrada. También se aplicaron nuevas disposiciones fiscales y judiciales que delineaban el rumbo del estado en formación.¹

En este contexto, la capital del estado se convirtió en un escenario donde los conflictos libraban en términos políticos, militares y también simbólicos. La disputa por el poder se expresó a través de gestos, discursos y representaciones que transformaron el espacio urbano en un teatro de escenificaciones. Metáforas propias del espectáculo penetraron el lenguaje político cotidiano, lo que reforzó la dimensión performativa de la vida pública. Estas expresiones no eran meramente retóricas: buscaban modelar la conducta social bajo principios de orden y autoridad. A través del control del ocio, la censura, los reglamentos, la educación e incluso la vida familiar, la élite promovía comportamientos normativos orientados a consolidar su hegemonía en un entorno aún frágil y conflictivo.

Con base en el diálogo de nuevas fuentes recuperadas de archivos cívicos y religiosos, y de la bibliografía existente, este artículo analiza cómo el ocio, la educación y el entretenimiento en el Durango de la primera mitad del siglo XIX funcionaron como formas de control social. Éstas destacaron el papel de actores individuales e institucionales en la escenificación de visiones sobre el orden, la virtud, el progreso o la decadencia en los ámbitos público y doméstico.

Este enfoque se inspira en la propuesta sobre la vida cotidiana del microsociólogo Erving Goffman, quien señala que no es casual que la palabra

¹ José de la Cruz Pacheco Rojas, *Historia breve de Durango* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 94-96.

persona provenga originalmente del término que designaba una *máscara*.² Esta etimología revela que, en todo tiempo y lugar, cada individuo asume roles sociales de manera más o menos consciente; a través de estos papeles nos relacionamos con los demás y, al mismo tiempo, construimos nuestra propia identidad. En este sentido, la noción de actor se vincula estrechamente con el concepto de *teatralización*, entendida como una dinámica inherente a la interacción entre quienes actúan y quienes observan. Ambos participan de un espacio escénico compartido que refleja y reproduce tradiciones culturales arraigadas.³

Esta lectura se complementa con la reflexión de Gaspar Rul-lán Buades, quien subraya que las categorías de ocio y negocio no han sido históricamente excluyentes, sino que en muchos contextos han funcionado de manera incluyente; pues, el ocio, lejos de ser una práctica neutral o marginal, ha adquirido distintos sentidos según el contexto: se ha exaltado como forma de cultivo del espíritu, criticado como holgazanería desde posturas morales protestantes o asociado al lujo y al consumo en su dimensión económica.⁴ Esta carga polisémica convierte al ocio en un fenómeno cultural maleable, cuya comprensión exige atender a las relaciones de poder, a los sistemas de valores y a las tensiones entre tradición y modernidad que atraviesan a cada sociedad. Desde esta perspectiva, estudiar las prácticas lúdicas y educativas en el Durango del siglo XIX permite comprender cómo el ocio fue modelado por el poder como dispositivo de orden concreto y simbólico. Es decir, la observación de los reglamentos urbanos, los rituales escolares, las representaciones teatrales y los espectáculos públicos apuntan a que el esparcimiento no era un terreno marginal, más bien era una plataforma desde la cual se negociaban jerarquías, se ejercía vigilancia y se escenificaban los ideales de civilidad.

En el contexto de la historia cultural y social, el análisis de una acción performática de los agentes sociales ha permitido a los historiadores repensar prácticas anteriormente consideradas marginales o triviales. En particular, para Edward P. Thompson la acción performática del ritual atraviesa todas las esferas de la vida doméstica, social y política; su estudio ha

² Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 13.

³ Juan Mendoza Zazueta, *Indagaciones teatrales. Escritos sobre teatro de calle* (Culiacán: Instituto Municipal de Cultura de Culiacán, 2014), 14.

⁴ Gaspar Rul-lan Buades, "Del ocio al negocio... y otra vez al ocio", *Papers. Revista de Sociología* 53 (1997): 174-176.

reorientado el enfoque hacia fenómenos como el calendario festivo, el juego, el mercado, el rumor, el ocio o las formas simbólicas de protesta, comprendidas no sólo como expresión popular, sino también como formas escenificadas de control, resistencia y reproducción social.⁵

Este enfoque resulta útil en el ámbito de la historia local de Durango, ya que permitía estudiar las escuelas, las casas, los teatros o las plazas no sólo como espacios físicos, sino como escenarios de una sociedad que se pensaba, se mostraba y se educaba a sí misma mediante diversas formas de escenificación. Las prácticas del ocio, la disposición de los cuerpos, la escenografía del saber o de la virtud, integraban un juego performativo con implicaciones sociales profundas.

La historiografía sobre el Durango decimonónico ha abordado el tema del ocio, aunque en general lo ha considerado como una dimensión meramente decorativa de la vida social, sin situarlo en su papel explicativo de la cultura. Trabajos como los de Pedro Raigosa Reyna⁶ o Adolfo Martínez Romero⁷ abordan las diversiones públicas del siglo XIX, respectivamente, pero sin profundizar en los mecanismos de teatralización ni en los vínculos entre arte, ocio y ritual social. Javier Guerrero Romero abarca la historia del Teatro Coliseo⁸ desde una perspectiva histórica descriptiva, sin articular análisis culturales más amplios. En cambio, Enrique Mijares Verdín⁹ se enfoca en el estudio del surgimiento del Coliseo de Durango al inicio del siglo XIX, analizando el contexto cultural en torno a sus primeros promotores y públicos, aunque sin profundizar en la relación entre el consumo del espectáculo y los aspectos cotidianos de la vida en los que se insertaba. Finalmente, Graziella Altamirano Cozzi

⁵ Edward Palmer Thompson, "Sociedad patricia, cultura plebeya", *Cuiculco. Revista de Ciencias Antropológicas* 6, núm. 19 (2023): 75-89.

⁶ Pedro Raigosa Reina, "Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX", en *Historia de Durango. Siglo XIX*, ed. de Gloria Estela Cano Cooley, vol. 3, siglo XIX (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 696-744.

⁷ Adolfo Martínez Romero, *La pintura en Durango durante el siglo XIX (1783-1913)* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012).

⁸ Javier Guerrero Romero, *Teatro Coliseo, Teatro Victoria. 200 años de vida del primer teatro del norte de México* (Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001).

⁹ Enrique Armando Mijares Verdín, "El Coliseo de Durango, hoy Teatro Victoria", *Tromoya*, núm. 52 (julio-septiembre 1997): 101-116.

centra su atención en las élites duranguenses, ofreciendo una aproximación general a su consumo de música, teatro y baile durante el Porfiriato, pero sin extender su exploración a las etapas anteriores.

Este artículo se organiza en tres secciones que permiten analizar sistemáticamente la teatralización social en Durango durante la primera mitad del siglo XIX. La primera aborda cómo la escritura sobre la vida social y política, con tono dramático, funcionó como herramienta de control empleada por la élite para enseñar comportamientos, reforzar valores y establecer un orden simbólico. La segunda profundiza en la teatralización del poder a través de rituales, espectáculos y normas, con énfasis en el teatro y la escuela pública. La tercera explora el espacio urbano como escenario de interacción y control. La conclusión reflexiona sobre su impacto en la construcción nacional.

El enfoque de este artículo, por ende, se nutre de la información ofrecida por las fuentes históricas y la bibliografía mencionada. Al analizar las prácticas y consumos culturales —como el ocio y la educación— desde una clave de teatralización social, se busca explicar la construcción del orden simbólico y material de la sociedad duranguense en la primera mitad del siglo XIX. Este enfoque permite enriquecer la comprensión de las dinámicas entre poder, resistencia y representación, no sólo en ámbito local, sino también en el marco más amplio de los procesos sociopolíticos del México independiente.

De la grafía al drama

En Durango, como en el resto del país tras la Independencia, los distintos ámbitos de la esfera de lo escrito (prensa, correspondencia, reportes policíacos, licencias para diversiones públicas, entre otros) reflejaban un cambio de tono que anticipaba nuevas formas de construir y representar lo social. Este giro discursivo, en línea con lo que François-Xavier Guerra denominó la “invención del individuo”,¹⁰ evidencia una transformación en la manera en que los sujetos comenzaron a ser concebidos y visualizados en el espacio público.

¹⁰ François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (Madrid: MAPFRE, 1992), 85-86.

Un punto decisivo en este proceso se dio en Durango a partir de 1832, con la aparición de la prensa oficial del estado.¹¹ Este hecho marcó el inicio de un nuevo régimen discursivo en el que la escritura adquirió un papel central en la configuración de imaginarios colectivos, la legitimación del orden establecido y la escenificación de los conflictos sociales. Mientras que los registros anteriores eran fragmentarios —y muchos de ellos se perdieron—, la expansión de los periódicos permitió la circulación de ensayos, fábulas, cuentos y crónicas de espectáculos que entablaron un diálogo activo con las formas culturales locales. Estos textos no sólo informaban: construían escenas. La palabra escrita articulaba relatos donde los individuos eran proyectados como protagonistas de dramas sociales, quienes desempeñaban roles de héroes o villanos en un escenario social de constante transformación. De esa manera, la élite duranguense, aún firmemente anclada en valores religiosos tradicionales,¹² empezaba a representarse en la entrada a la modernidad con una mezcla de entusiasmo y suspicacia.

Un episodio particularmente elocuente de ese periodo de tensión fue el estallido violento que sacudió la capital en 1828. El relato oficial de los hechos, lejos de ser una simple crónica policial, revela una dimensión sensorial que transforma la narración en una verdadera representación de descontrol urbano: ciudadanos encrespados, “léperos” ebrios y un alcalde que actuó más como “cómplice” que, como autoridad, configuran una escena cargada de gestos, tensiones y roles sociales en conflicto, cuyo desenlace trágico refuerza su carácter dramático.¹³

Esa promesa irreconciliable de identidades políticas se encuentra expresada en el enfrentamiento entre los *cuchas* y los *chirrinés*, apodos satíricos utilizados en el Durango del siglo XIX para identificar dos facciones juveniles enfrentadas en el contexto político y cultural local. Según el historiador José Fernando Ramírez, los *cuchas* representaban a su enemigo a través de la figura de un mendigo “crapuloso”, farsante y llorón, símbolo del engaño y la decadencia, mientras que los *chirrinés* —en su mayoría estudiantes y jóvenes— adoptaban un apodo tomado de un personaje ridículo, “un hombre pacífico y sin letras” con ínfulas de literato. Ramírez

¹¹ Javier Guerrero Romero, *Impresos duranguenses del siglo XIX (1822-1850)* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014), 87.

¹² Raigosa Reina, “Romanticismo ...”, 696.

¹³ Archivo Histórico del Estado de Durango (en adelante, AHED), año 1828, *Sobre la ocurrencia de la noche del 23 de junio de 1828 y estado de la administración principal de rentas del estado*, casillero 12, exp. 134, f. 3.

retrató este conflicto en clave dramática, destacando el uso de símbolos, apodos, banderas y escenificaciones que convertían la lucha política en un espectáculo performativo.¹⁴

Otro ejemplo de la representación de esas dos facciones es la siguiente estrofa de las *Décimas de cuchas contra chirrines*:

Con una maldita maña
se nos quiere alucinar,
y que hallamos de gritar:
“¡Chirrines, que viva España!”
Esa habilidad se engaña
cuando un camino toma pues con tan rústica broma,
llegándola a consentir
es lo mismo que decir:
“¡cristianos, que viva Mahoma!”¹⁵

Durante las décadas de 1830 y 1840, la producción literaria formal en Durango fue escasa. Los dispositivos simbólicos modernos se filtraron en la vida pública mediante formas orales tradicionales: sermones, declamaciones y gritería en las plazas. En este contexto, la figura del obispo José Antonio Zubiría y Escalante (1792–1863), apodado por su feligresía indígena *Enjatla Alichí* (“Dios chiquito”), encarnó la teatralización del poder eclesiástico en el Durango de la primera mitad del siglo XIX. Su retrato oficial (véase la figura 1) condensa el estilo de su acción política con el lema *Dulcedo cum forti* (“dulzura con fortaleza”): un liderazgo, piadoso en la forma, pero firme en el fondo.

En 1834, durante su enfrentamiento contra el gobierno liberal de Basilio Mendarozqueta —que había atacado los bienes eclesiásticos—,¹⁶ el obispo se defendió mediante una retórica solemne, presentándose como víctima mártir dispuesto a perderlo todo en aras de preservar el orden religioso.¹⁷

¹⁴ José Fernando Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas de Durango* (México: I. Cumpido, 1851), 62-63.

¹⁵ Antonio Avitia Hernández, *Cancionero duranguense* (Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2011), 83.

¹⁶ Pacheco Rojas, *Historia breve de Durango...*, 105.

¹⁷ Miguel Zubiría Estrada Berg, *Enjatla Alichí. Biografía del obispo XXIII de Durango* (Bloomington: Palibrio, 2013), 31.



Figura 1. Santiago G. Sawkins. *Retrato del obispo Antonio Zubiría y Escalante*, Museo Galería de la Catedral de Durango. Sala de los obispos. Fotografía de Gerardo Juárez Loera

En este escenario, asuntos religiosos y seculares se entrelazaban y se distanciaban al mismo tiempo, configurando un imaginario popular poblado por héroes y villanos, claramente definidos por la heterogeneidad de la opinión pública. Este *theatrum mundi* (“teatro del mundo”) se complementaba y reforzaba mediante prácticas culturales populares, como ceremonias religiosas, arquitectura simbólica y tradiciones locales que servían como instrumentos de enseñanza moral y afirmación social.¹⁸

¹⁸ Eduardo Subirats, “Theatrum Mundi”, *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, núm. 11 (1999): 29-38, <https://doi.org/10.12795/astragalo.1999.i11.03>.

El uso de recursos retóricos fue clave en la construcción simbólica de los sujetos ajenos a la élite. Un ejemplo ilustrativo es la representación del trabajador del campo, descrito en el discurso de los intelectuales duranguenses como un “infeliz que vive rodeado de privaciones, cubierto de andrajos, sumergido en el mayor abatimiento”.¹⁹ Esta imagen, marcada por la miseria, operaba como un contraste moral cuidadosamente elaborado dentro del drama social del periodo. El labrador encarnaba así la antítesis del ciudadano moderno: subordinado, pasivo, pero al mismo tiempo susceptible de ser reformado. Su eventual redención —esperada o inducida desde las instancias del poder— legitimaba los discursos de mejora social y moral promovidos por las élites.

En este mismo horizonte discursivo, persistía la tradicional función del sacerdote como corrector de excesos en las prácticas religiosas populares, encargado de encauzar la fe del pueblo hacia una comprensión más sobria y doctrinal del cristianismo. Sin embargo, hacia la primera mitad del siglo XIX comenzaron a perfilarse condiciones sociales y culturales que permitieron que esta figura también fuera esbozada con un tono humorístico, casi como un personaje de comedia:

Un cura de aldea que carecía de las luces necesarias para desempeñar su ministerio compró un día a un literato un sermón y lo predicó en su iglesia una vez con mucha aceptación del auditorio. Al domingo siguiente fue a la fiesta de un lugar inmediato y tuvo el disgusto de oír a otro cura que predicaba el mismo sermón a una concurrencia numerosa que después le llenó de elogios. Irritado de ver que el autor había abusado de su buena fe, le reconvino en los términos más fuertes de haberle vendido una copia por el original. Pues, señor, le responde el autor, os engañáis completamente, porque la copia es la del otro predicador y a vos os di el original.²⁰

Este relato expone tanto la ignorancia del clero rural como la superficialidad en que podían derivar ciertas prácticas religiosas. La teatralización del sacerdote en tales contextos revela el absurdo de la pretensión de autenticidad, mostrando cómo los valores tradicionales —en particular la supuesta autoridad moral del cura— podían ser cuestionados mediante el humor y la ironía, en un escenario que exigía sinceridad y coherencia discursiva.

¹⁹ El Registro Oficial del Gobierno del Departamento de Durango, 25 de mayo de 1842, 2.

²⁰ El Registro Oficial del Gobierno del Departamento de Durango, 7 de agosto de 1842, 4.

La visión y las normas de la élite sobre el ocioso

Uno de los ámbitos más reveladores de la teatralización social en el Durango del siglo XIX fue el conjunto de prácticas asociadas al esparcimiento y la noción de descanso, utilizadas como mecanismos de proyección de la imagen pública y moral del individuo. En medio de la inestabilidad política de la época, los notables locales —aunque divididos en la lucha por el poder— coincidían en la necesidad de exhibir estilos de vida acordes con los antiguos preceptos de la decencia y el decoro.²¹ En este contexto, el ocio no se concebía como un tiempo vacío, sino como un componente esencial del entramado político: funcionaba como un marcador simbólico del estatus y del valor social de la persona.

Sin embargo, comenzaba a delinarse con claridad una figura opuesta: la del “ocioso”, cuya representación adquiriría connotaciones negativas y se apartaba de los modelos de virtud y utilidad promovidos por el discurso hegemónico. Así, los notables duranguenses establecieron criterios más estrictos para el acceso a cargos públicos, excluyendo especialmente a aquellos sospechosos de practicar formas de ocio consideradas indeseables:

Primero: los que, sin oficio ni beneficio, hacienda o renta alguna, viven sin saber de qué venga la subsistencia.

Segundo: los que, teniendo algún patrimonio o emolumento, o siendo hijos de familia, no se les conoce otro empleo que el de casas de juego, tabernas, compañías mal opinadas, frecuente asistencia a parajes sospechosos y ninguna demostración de solicitar destino en su esfera.

Tercero: los que vigorosos y robustos en edad, y aún con lesión que no les impida ejercer algún oficio anden de puerta en puerta pidiendo limosna.

Cuarto: los hijos de familia que mal inclinados, tuviesen poca reverencia a sus padres, y por el ejercicio de malas costumbres escandalizasen al pueblo.

Quinto: los que anduviesen distraídos en juegos, amancebamientos o embriagueces.

Séptimo: los que teniendo oficio o profesión no la ejercieren lo más del año, sin motivo justo o conocido.

²¹ Para más información, véase Santiago Aragón Mateos, “La nobleza narcisista. Ideología nobiliaria en la España de la Ilustración”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 25 (1989): 279-301.

Octavo: los que con pretexto de jornaleros trabajan un día dejando de hacerlo por mucho tiempo, gastando éste en la ociosidad sin aplicarse a solicitar su subsistencia.

Noveno: los muchachos que siendo forasteros en los pueblos andan prófugos y sin destino, y los naturales de los mismos pueblos que no tienen otro ejercicio que el de pedir limosna.²²

Por último, surgió también una representación estigmatizada del “actor social dañino”: el mendigo o vago. En la prensa duranguense de la década de 1830, se percibió un interés creciente por identificar y clasificar a estos sujetos, en sintonía con un discurso más amplio adoptado por las élites ilustradas internacionales.

Comenzó entonces a delinearse una distinción moral entre los “pobres dignos” —aquellos que sufrían por necesidad— y los “malos pobres”, definidos por su improductividad, ociosidad y supuesta inclinación natural al delito. Esta construcción retórica pretendía establecer un imaginario urbano jerarquizado, en el que la pobreza era considerada un problema económico y, además, una amenaza moral y política.

Los periódicos replicaban con insistencia imágenes tomadas de las crónicas de las ciudades europeas, adaptadas al contexto local. Se describía un espacio urbano degradado: “callejuelas sin salida, muy irregulares, hechicadas y sin empedrar”; “callecitas sucias y tortuosas, plagadas de escondrijos y recovecos”; “pendientes largas, escabrosas y desiguales” y “casas vacilantes de vejez y de pudrición”. En esos rincones sombríos habitaban —según la narrativa oficial— los “malos pobres”: familias hacinadas, sostenidas en el latrocinio, entregadas a la gula y a la holgazanería, que “no cuidaban lo venidero” y “gozaban a su gusto del presente”. Eran zonas invisibles para la mirada cotidiana, donde “los ojos no habrían penetrado en esos retiros tenebrosos”, pero seguros para el mendigo, que ahí podía “escapar a la más activa vigilancia”.²³ Esta narrativa alimentó la percepción del pobre como sujeto sospechoso, desviado y potencialmente subversivo, lo que legitimaba el control social y la intervención moralizadora del poder en los márgenes de la ciudad.

Hacia mediados del siglo XIX, la figura del ocioso se construyó como amenaza al orden social, incluso dentro de los sectores acomodados. En la

²² El Registro Oficial del Gobierno del Departamento de Durango, 7 de agosto de 1842, 175.

²³ *Gaceta del Supremo Gobierno de Durango*, 22 de diciembre de 1836, 3.

prensa oficial, se le describía como débil, irracional e inestable, proclive al error moral y a la conducta errática. Asociado al juego, la embriaguez y la violencia, se convirtió en un enemigo simbólico del bienestar colectivo. La preocupación por los “hombres ociosos y mal entretenidos” en espacios populares reflejaba, en el fondo, el temor de las élites a la ruptura del orden jerárquico y a la desviación del modelo ciudadano promovido por el discurso moral dominante.²⁴

Incluso quienes ejercían autoridad, como jueces y clérigos, eran objeto de vigilancia. La Iglesia censuraba sus palabras, su apariencia y comportamientos cotidianos, y exigía una coherencia entre investidura y representación pública. En la regla de este juego retórico, quien ejercía el poder debía hacerlo visible en su porte y gestos, pues en el escenario social, la autoridad no sólo se ejercía: se actuaba.²⁵

Entre los comportamientos ociosos más señalados se encontraban el consumo excesivo de alcohol y el juego de apuestas. La embriaguez, uno de los delitos más frecuentes desde la década de 1830, fue vista como una falta que atentaba no sólo contra la economía individual, sino contra la estructura moral de la sociedad. A partir de 1843, los registros carcelarios comenzaron a cuantificar de manera más sofisticada el ingreso de hombres y mujeres por este motivo, señalando un patrón creciente que unía vicio y crimen: la embriaguez conducía a las riñas, las pependencias, las heridas y los homicidios. Beber era una forma de suspender momentáneamente el rol asignado dentro de la lógica de guion del teatro social. El sujeto ebrio, incontrolable, resultaba amenazante porque rompía con la coreografía ordenada del espacio urbano: “Pasan por la calle, y así embriagados no se embarazan. Perdida la vergüenza, el perder el recato y movidas las partes interiores y animales a arreglarse a cualesquiera géneros de maldad y atrevimiento”.²⁶ Sin embargo, más allá de su dimensión legal, el alcohol operaba

²⁴ Es interesante cómo esta construcción duranguense del ocioso como figura moralmente desviada y escénicamente disruptiva guarda ciertas similitudes con los modelos de “utilitarismo social” observados en otros contextos decimonónicos de México, donde el estado incorporó a los vagos, delincuentes y malentretidos al trabajo forzado, al ejército o a los servicios públicos para *convertirlos* en sujetos útiles a la nación. Para más informaciones, véase Pedro Miranda Ojeda, Pilar Zabala Aguirre y Genny Negro Sierra, “Buenas costumbres y utilitarismo social. Medidas contra la delincuencia en el Yucatán decimonónico”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 30 (2016): 35-49.

²⁵ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 155.

²⁶ *El Sol*, 31 de julio de 1831, 1.

también como válvula de escape frente a las tensiones emocionales de una sociedad marcada por la desigualdad, la violencia y el resentimiento.

El juego, por su parte, no estaba prohibido, pero el juego de azar y, especialmente, su abuso, fue considerado desde la prensa y la moral pública como una amenaza social. Al igual que el alcohol, el juego era visto como causa de delitos graves. La prensa oficial lo señalaba con dureza, calificaba al juego como una causa constante de destrucción familiar y decadencia social, pues obstaculizaba el cumplimiento de las obligaciones paternas y conyugales, y colocaba a las familias en riesgo de caer en la degradación, dado que: “La mayor parte de los homicidios o ladrones son hombres que o no han aprendido o no ejercen ningún oficio, y que viven de los azares e incertidumbre del juego”.²⁷

Jóvenes, inclusive de familias acomodadas, participaban en juegos nocturnos donde apuestas, alcohol y fatiga propiciaban fraudes y riñas, a menudo con complicidad de los anfitriones. Aunque no prohibido por sus ingresos fiscales, el juego fue cuidadosamente regulado. El estado, como un *croupier*, moderaba una práctica riesgosa pero tolerada. Una fuente advertía: “Este juego no debe ser excesivo, porque en este caso la máquina sería como loca, iría circulando libremente”.²⁸

En este contexto, la élite duranguense recurrió a la teatralización social como una estrategia para proyectar una imagen de progreso y modernidad, al tiempo que se erigía en reguladora de los comportamientos ciudadanos. Es decir, el ocio, convertido en una forma de performance social, funcionó como un dispositivo simbólico para definir, separar y jerarquizar a los individuos, regulando tanto sus conductas privadas como sus formas de interacción en los espacios públicos.

La teatralización del amor: educación sentimental y dominación cultural

Dentro del proceso de teatralización social que caracterizó al Durango decimonónico, la educación sentimental se convirtió en un instrumento clave para moldear afectos, deseos y conductas. A través de literatura importada, obras teatrales y, sobre todo, su difusión en la prensa local, se

²⁷ *El Sol*, 31 de julio de 1831, 1.

²⁸ *El Sol*, 31 de julio de 1831, 1.

construyeron modelos emocionales y morales que buscaban entretener y disciplinar subjetividades. Lejos de ser neutrales, estos discursos operaban como dispositivos ideológicos, filtrados desde una lógica de dominación vertical en la que el varón ilustrado —portavoz de la moral y el saber— dictaba el guion de la sensibilidad femenina, particularmente entre los sectores acomodados de la ciudad.

Hacia la tercera década del siglo XIX, la mirada del viajero inglés Henry G. Ward describía a la mujer duranguense como relegada al ámbito doméstico;²⁹ no obstante, incluso desde esa marginalidad, muchas mantenían una escucha atenta y crítica de los discursos masculinos, lo que hizo surgir formas sutiles de reinterpretación del rol femenino sin confrontarlo abiertamente. En los textos de las décadas de 1830 y 1840, los roles de género estaban claramente definidos: el varón se representaba como guía racional y moral del hogar; la mujer, en cambio, era retratada como emocionalmente inestable y propensa al desorden si no era corregida. Esta visión se reforzaba mediante “recetas” pedagógicas que proponían el teatro como método de control, sugiriendo que mujeres afectadas por la emoción podían recuperar el equilibrio bajo la dirección de un maestro de declamación. En esas condiciones, “desaparece el desorden de sus pensamientos, y se inspiran con las escenas de Molière y de Regnard. Después de haber escuchado la lección, la repiten con el mayor juicio [...] no como colegialas estúpidas [...] sino como personas inteligentes”.³⁰

Estas estrategias educativas también se habían articulado con un discurso filosófico y moral que advertía sobre los peligros del amor no racionalizado. Francis Bacon —citado en textos impresos de Durango— advertía que:

aunque se ha dicho con razón que el mayor adulator de cada ente era el mismo ente, sin embargo, un amante lo es mucho mayor [...]. Este frenesí [del amor], manifiesto a todo el mundo, no lo es para la persona amada si su corazón responde al de su amante; pero si un amor recíproco no les une, es mucho más ridículo a su vista que a la de los demás.³¹

No faltaban en los impresos locales fragmentos de comedias clásicas que reforzaban este imaginario. Se afirmaba, por ejemplo, que “el amor y

²⁹ Henry George Ward, *Mexico in 1827* (Londres: H. Colburn, 1828), 614-615.

³⁰ El Registro Oficial del Gobierno del Departamento de Durango, 26 de mayo de 1844, 4.

³¹ *Gaceta del Supremo Gobierno del Estado de Durango*, 13 de enero de 1833, 2.

la razón pueden simpatizar en Dios”, o que “el amor trastorna todos los negocios en que se mezcla, y obliga a los hombres a que falten a su deber”. La conclusión era tajante: “El amor conyugal sostiene al género humano, el amor social lo perfecciona y el amor lo deshonra”.³²

Una de las expresiones de esta lógica se encontraba en los textos que ofrecían consejos explícitos para que las jóvenes eligieran al esposo “adecuado”. Bajo la apariencia de guía afectiva, se imponía un modelo normativo: se valoraba al joven “de modales respetuosos, modestos y que no sea orgulloso, vano y adulador”, así como al que “no anda a caza de fortuna” y “elige a una joven por sus cualidades y no por sus riquezas”. En cambio, se advertía: “Cuando veáis que un joven emplea su tiempo en engalanarse, correr a caballo y no paga sus deudas, por Dios, arrojadle pronto, porque será pésimo marido”.³³ Estos consejos articulaban verdaderos guiones teatrales del matrimonio, orientando a las lectoras hacia decisiones sentimentales aceptables desde la perspectiva masculina dominante.

Orden y control en el esparcimiento

En la primera mitad del siglo XIX, el espacio del espectáculo en Durango operaba como un microcosmos del orden social. La sociedad entera era concebida como un gran teatro, y cada representación —una comedia moralizante, una maroma callejera o la elevación de un globo aerostático— dramatizaba el ideal republicano. La teatralización no se restringía al escenario: impregnaba la totalidad de la experiencia. La disposición jerarquizada del público, la vigilancia de la conducta, la regulación del lenguaje, la separación de géneros y los tiempos permitidos de función servían como dispositivos disciplinarios. En los recintos, la autoridad civil y moral se escenificaba tanto en la obra como en el comportamiento de los asistentes. Como muestra de ello, incluso en las sesiones del Congreso estatal se exigía a los diputados portar “traje honesto y decente, tomar asiento de preferencia de lugar y guardar silencio, decoro y moderación”: reglas que reflejaban la teatralización del poder en todos los niveles de la vida pública.

También se estableció un sistema minucioso para regular las diversiones públicas. Toda función debía ser aprobada por el cabildo, censurada por

³² *Gaceta del Supremo Gobierno del Estado de Durango*, 13 de enero de 1833, 2.

³³ *Gaceta del Supremo Gobierno del Estado de Durango*, 25 de noviembre de 1833, 2.

comisiones de notables y ajustada a criterios de moral, decoro y respeto a la autoridad. Este sistema de vigilancia respondía a una tendencia más amplia en las ciudades mexicanas del periodo, donde reglamentos urbanos de policía, mercado o teatro reflejaban el esfuerzo por moldear la vida ciudadana bajo una lógica de modernización liberal con una fuerte raigambre colonial.³⁴

Los reglamentos elaborados en la década de 1840 para el Teatro Coliseo de Durango resultan reveladores; como espacio neurálgico de sociabilidad, el Coliseo era el modelo escénico del orden social deseado. La normativa estipulaba que el juez del teatro no consentiría que a esta diversión concurrieran ebrios, y si alguno quisiera hacerlo, se le aplicaría la pena.³⁵ Al director de la compañía teatral se le exigía garantizar un manejo cuidadoso del foro con decencia y moderación, solicitando que músicos y actores mantuvieran una actitud sobria y respetuosa, propia de un acto serio.³⁶ Esta rigurosidad incluía aspectos aparentemente menores pero cruciales en la puesta en escena pública del individuo, como la limpieza, puntualidad y el aseo personal de los actores, características que reflejaban la dignidad individual y el respeto hacia el público.³⁷

La felicidad misma se convirtió en un tópico central dentro de este contexto teatralizado. La afición de la élite por las representaciones dramáticas se exaltaba como forma legítima de cultivo del gusto, mientras que en la prensa se reiteraba la crítica —heredera de valores tradicionales— sobre los efectos morales de algunas funciones. Estas advertencias encontraban ecos en las reflexiones de Juan de Zabaleta, quien dos siglos antes comparó el teatro con los sueños: confusos, pesados y perturbadores en la mayoría de los casos, ocasionalmente placenteros, pero siempre capaces de dejar inquietud en el alma.³⁸

³⁴ Para más información, véase Eulalia Ribera Carbó, *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano. El caso de Orizaba en el siglo XIX* (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1998).

³⁵ Archivo General Histórico del Municipio de Durango (en adelante, AGHMD), año 1834, *Copia del reglamento para el régimen interior del coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto*, Sala Capitular, exp. 76, s. f.

³⁶ AGHMD, año 1834, *Copia del reglamento para el régimen interior del coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto*, Sala Capitular, exp. 76, s. f.

³⁷ AGHMD, año 1834, *Copia del reglamento para el régimen interior del coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto*, Sala Capitular, exp. 76, s. f.

³⁸ Juan de Zabaleta, *Obras históricas, políticas, filosóficas, y morales* (Barcelona: Imp. Joseph Teixidó, 1704), 296.

Representando el orden en el escenario, el público mismo se convertía en actor del drama moral que se buscaba escenificar. De acuerdo con las palabras de Juan Pedro Viqueira, en el panorama nacional, la diversión pública era escuela de virtud y espejo de la sociedad, y también era el escenario donde se ensayaba, una y otra vez, la teatralización del poder.³⁹

Los espectáculos se desplegaban en recintos cuidadosamente regulados, como la Plaza de Gallos o la Plaza de Toros, con horarios estrictos para evitar excesos. Al igual que en tiempos coloniales, se prohibía la realización de funciones en días santos o durante ceremonias cívicas solemnes, y se exigía el cierre temprano para prevenir escándalos nocturnos.⁴⁰ En los eventos de gran afluencia, la presencia de guardias no sólo garantizaba el orden, sino que simbolizaba el poder vigilante del Estado sobre el ocio colectivo. Paralelamente, se normaba de manera minuciosa el comportamiento del público: se separaba a hombres y mujeres, se restringía la entrada a quienes no vistieran con decoro, se vetaba la embriaguez y se sancionaba el uso de un lenguaje ofensivo o de gestos inapropiados.⁴¹

Dentro de esta maquinaria del espectáculo decimonónico, la economía desempeñó un papel central. Los empresarios de diversiones no fueron simples organizadores de funciones: actuaron como agentes sociales que comprendieron el potencial del entretenimiento como herramienta de progreso y civilidad. Su rentabilidad dependía tanto del gusto popular como del visto bueno del cabildo, enmarcado en una normatividad que convertía el ocio en vehículo pedagógico.

El caso del empresario Ciriaco Vasconcelos, quien en 1840 promovió un vuelo aerostático en Durango,⁴² resulta ilustrativo: más que un acto de asombro, pretendía escenificar el avance científico y proyectar a la ciudad dentro del horizonte de las naciones modernas. De forma similar, Mariano Bátiz, músico vinculado a la catedral, intentó en 1834 organizar una compañía dramática en el Teatro Coliseo,⁴³ articulando teatro, música y educación

³⁹ Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 55.

⁴⁰ Massimo Gatta, “¿A dónde vamos? Ocio y sonoridades de incertidumbre en Durango (1793-1815)”, *Espectra Revista de Historia* 3, núm. 6 (diciembre 2021): 22-24.

⁴¹ Massimo Gatta, “¿A dónde vamos?...”, 22.

⁴² AGHMD, año 1840, *Ciriaco Vasconcelos solicita permiso para volar un balón en la plaza de toros*, Sala Capitular, exp. 139, s. f.

⁴³ AGHMD, año 1834, *Copia del reglamento para el régimen interior del coliseo y licencia concedida a Mariano Bátiz para hacer funciones de teatro y de concierto*, Sala Capitular, exp. 76, s. f.

femenina bajo el modelo lancasteriano. Sin embargo, ambos proyectos rebasaron las expectativas del contexto: sus solicitudes de licencias no prosperaron, lo que evidencia que la idea de modernidad que promovían estos agentes quedaba en un discurso, y que aún no encontraba suelo fértil entre los patriarcas locales.

Estas formas de ocio “edificado” convivieron en tensión con las diversiones tradicionales apreciadas por el pueblo. Mientras las élites impulsaban espectáculos moralizantes —teatro cívico, conciertos formales o panoramas ilustrativos—, amplios sectores de la población continuaban prefiriendo expresiones populares como pastorelas, títeres, peleas de gallos o bailes callejeros. La tensión no desembocó en una represión abierta, sino en estrategias de negociación: los espectáculos autorizados incorporaron intermedios cómicos, ferias anexas o versiones accesibles que permitieran atraer al público sin romper del todo con los ideales ilustrados. El proyecto civilizador no anuló lo popular, sino que lo absorbió parcialmente, generando una cultura híbrida, en la que las prácticas vernáculas eran canalizadas hacia formatos regulados y observables.

Este proceso de apropiación del entretenimiento popular contribuyó a consolidar un imaginario nacional centrado en el orden, el civismo y el progreso. Las funciones teatrales exaltaban a los héroes de la Independencia; las bandas, antes de cada función, interpretaban marchas patrióticas; y las autoridades organizaban funciones especiales en fechas conmemorativas. Así ocurrió el 16 de septiembre de 1834, cuando la banda militar ofreció una serenata pública destinada a disipar la “reserva que se apodera de los ánimos oprimidos, cuando no se goza de una entera confianza en las disposiciones del poder”.⁴⁴ El espectáculo, convertido en un ritual cívico, proyectaba virtud, patriotismo y obediencia, mientras la autoridad se representaba a sí misma como garante del orden y del bienestar común. Al aceptar las reglas del evento, el público reafirmaba simbólicamente su pertenencia al nuevo pacto republicano.

En este sentido, el objetivo no era erradicar la cultura popular, sino encauzarla y resignificarla dentro de un espacio vigilado donde pudieran reproducirse las jerarquías sociales y los valores dominantes. La risa, el asombro y la emoción fueron instrumentalizados como vehículos para suavizar la pedagogía moral de las élites. Así, mientras los asistentes aplaudían a un acróbata, se conmovían con un drama o se maravillaban ante un ilusionista,

⁴⁴ *Gaceta del Supremo Gobierno de Durango*, 18 de septiembre de 1834, 1.

interiorizaban —a menudo sin saberlo— los códigos de conducta de una ciudadanía moderna, ordenada y funcional a los ideales del Estado.

En conclusión, el análisis de las diversiones públicas en Durango durante la primera mitad del siglo XIX permite comprender cómo el Estado —tanto en su vertiente local como nacional— se escenificó a sí mismo como director del espectáculo social. A través del control del ocio, buscó disciplinar el cuerpo colectivo y modelar la sensibilidad popular. El teatro, el circo, la maroma o los panoramas fueron piezas en un engranaje de ingeniería simbólica que, más que reprimir, aspiraba a convencer, escenificar y naturalizar el orden.⁴⁵ En ese gran teatro de la nación, las candilejas no sólo iluminaban el escenario: proyectaban, sobre el rostro del espectador, la imagen del país que el poder deseaba contemplar.

El escenario de la casa y de la escuela

Como sucede también en la actualidad, en la primera mitad del siglo XIX la casa duranguense no se reducía a ser un refugio material o un espacio de subsistencia cotidiana; era, además, un escenario activo dentro del gran teatro social de la ciudad. Tal como plantea Pierre Mayol, el espacio doméstico no es autónomo, sino todo lo contrario, ya que mantiene un diálogo constante con el exterior: el barrio, la calle, el entramado urbano.⁴⁶ En este marco, la arquitectura, el mobiliario y los usos del hogar respondían a códigos simbólicos que situaban a sus habitantes tanto en su individualidad como en su condición de grupo familiar dentro de los discursos hegemónicos de orden, decoro y distinción propios del ideario ilustrado. Para que la vivienda pudiera participar del juego social del ocio y de la representación, todos sus ocupantes —desde el patriarca hasta los criados— debían ocupar roles bien definidos dentro de una estructura jerárquica que reproducía, en clave íntima, la lógica escenográfica del espacio público.

La teatralización del mundo doméstico comenzaba por la ubicación de la vivienda. Las casas más ostentosas, pertenecientes a las élites civiles y

⁴⁵ Para más información, véase Luis Felipe Cabrales Barajas, “Las panorámicas urbanas mexicanas. Representación del paisaje cultural”, en *La formación geográfica de México*, coord. de Carlos Herrejón Peredo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 128.

⁴⁶ Pierre Mayol, “Habitar”, en *La invención de lo cotidiano: habitar, cocinar. 2. Habitar, cocinar*, ed. Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 43.

eclesiásticas, se concentraban en el centro de la ciudad, alrededor del núcleo cívico y religioso de Durango. Los espacios solían identificarse por sus propietarios —“la casa de...”, “el despacho de...”—, configurando una geografía del prestigio que normalizaba las jerarquías sociales. Incluso algunos solares urbanos conservaban funciones agrícolas, lo que reforzaba la idea de la casa como unidad tanto productiva como simbólica.⁴⁷

Al interior, la distribución de los espacios y la circulación de objetos ofrecían claves del ocio doméstico. Las residencias de los patricios estaban dotadas de mobiliario diversificado: salas destinadas a la conversación y la música, recámaras para el descanso, patios para el cultivo de árboles y flores, y áreas funcionales para el servicio. En este contexto, el comedor funcionaba como un espacio liminar, a la vez público y privado, donde se escenificaba la sociabilidad familiar y se transmitían formas de gusto. Antes de la década de 1850, no existía aún una habitación específica como el comedor; las comidas se realizaban en la sala en presencia de visitas o en la cocina durante la vida diaria, lo cual sugiere que existía una convivencia entre amos y sirvientes.⁴⁸

Los muebles eran parte de la utilería para ese escenario de la vida cotidiana. Mesas, sillas, cómodas y armarios, además de cumplir funciones prácticas, construían un lenguaje material de clase y memoria. El tallado de la madera, la procedencia de los objetos y su grado de conservación operaban como marcadores del linaje familiar y de un gusto que oscilaba entre la herencia barroca y los nuevos códigos propios de la modernidad. Como en épocas anteriores, en muchas casas de la élite duranguense coexistían objetos refinados y rústicos: candelabros de bronce, relojes franceses, porcelanas, bancos simples y escupideras, lo cuales componían una teatralidad cotidiana donde lo utilitario asumía también un valor simbólico y de representación social.⁴⁹

⁴⁷ Para más información en cuanto a la lógica de la traza urbana de Durango en la época decimonónica, véase Miguel Vallebuena Garcinava, *Civitas y Urbs. La conformación del espacio urbano de Durango* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005).

⁴⁸ Miguel Vallebuena Garcinava, “De cocina y tradiciones, un acercamiento de la geografía histórica del sabor duranguense”, en *La conformación de la comida duranguense en los siglos XVI al XIX*, ed. de Miguel Vallebuena Garcinava, José Luis Punzo y Bridget Zavala Moynahan (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013), 72.

⁴⁹ María Angélica Rodríguez Martínez, *Momento del Durango barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII* (Monterrey: Urbis, 1996), 45-47.

Los libros cumplían un papel especial en este entramado. Poseer una biblioteca no sólo era una práctica intelectual, sino una forma de diferenciación social y de afirmación de una identidad ilustrada. La colección del chantre Juan Bautista Guevara, inventariada en 1837, incluía tratados de derecho civil y canónico, obras teológicas y ejemplares de la *Gaceta de México*, lo que sugiere que procuraba una lectura anclada en la función clerical, pero también atenta a la coyuntura nacional. Fermín Peña, miembro distinguido de la élite, conservaba textos jurídicos novohispanos, manuales de defensa, ordenanzas y revistas, testimonio de una memoria bibliográfica extendida en el tiempo. En una escala más universal, la biblioteca de José Fernando Ramírez encarnaba la aspiración enciclopédica del saber ilustrado decimonónico y ofrecía insumos para el análisis histórico, político y cultural.

El ámbito doméstico del clero duranguense mostraba afinidades estructurales con las élites civiles. El chantre de la catedral Juan Bautista Guevara, además de su biblioteca, poseía bienes de valor simbólico y material, objetos ostentosos de oro y plata, textiles de importación y cuadros.⁵⁰ Esta atmósfera espiritual, sin embargo, no estaba contrapuesta con el goce del campo y del mundo agrícola: muchos ministros mantenían propiedades rurales, reflejo de una doble pertenencia simbólica —urbana y terrenal—. En esa escena, compuesta de objetos materiales y de silencios elocuentes, persistía un antiguo diálogo entre patronos y sirvientes, entre mujeres y amas de llaves, tan revelador como un sermón o una representación teatral.

Por su parte, en el proyecto de construcción de una ciudadanía moderna, el Colegio Chico de Durango —fundado en 1834 como escuela de primeras letras para varones—⁵¹ funcionó como un auténtico teatro de formación cívica. Más allá de su función pedagógica, el establecimiento articulaba simbólicamente, a través de su arquitectura, currículo y actividades públicas, los valores de orden, disciplina y mérito promovidos por las élites locales tanto religiosas como civiles.⁵² Su ubicación estratégica,

⁵⁰ Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), año 1837, *Inventario de los bienes del Dr. Juan Bautista Guevara*, caja 51, legajo 209.

⁵¹ Para más información sobre el Colegio Chico, véase Beatriz Elena Valles Salas y Beatriz Corral Raigosa, “El colegio departamental en Durango, 1835-1843”, en *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1634-2016)*, ed. de Miguel Vallebuena Garcinava (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2016), 73-101.

⁵² Massimo Gatta, “Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas. Música y educación de primeras letras en el Durango de la primera mitad del siglo XIX”, *Letras Históricas*, núm. 27 (2022): 5-8, <https://doi.org/10.31836/lh.27.7373>.

próxima a la Plaza de Armas, el mercado y la catedral, reforzaba su carácter escénico dentro del foro urbano. Financiado en parte por impuestos derivados del ocio popular, el Colegio Chico simbolizaba la domesticación fiscal de los placeres públicos en beneficio del proyecto educativo republicano.⁵³

Los certámenes anuales, desarrollados en un patio del colegio decorado con sobriedad teatral,⁵⁴ se convertían en representaciones públicas del ideal del ciudadano moderno. Presididos por el gobernador como figura simbólica de autoridad, estos eventos reproducían jerarquías sociales y de género. La asistencia femenina, confinada en galerías separadas,⁵⁵ respondía a un rol decorativo, reflejando su destino social como futuras esposas y madres, dentro de un modelo de ciudadanía doméstica y disciplinada.⁵⁶

Cada niño era llamado a escena como un actor para demostrar su preparación ante la mirada vigilante del Estado. Las preguntas formuladas por militares, autoridades civiles y eclesiásticas no eran improvisadas: su carácter performativo reforzaba la escenificación del poder ilustrado. El ritual se cerraba con la premiación pública: listones tricolores que, en el cuerpo infantil, dramatizaban el orden jerárquico del mérito. El certamen escolar devino entonces un espectáculo nacionalista, donde la patria se representaba a través del rendimiento escolar. La música, interpretada por la propia orquesta del Colegio, pautaba las transiciones de esta teatralización pedagógica. Las oberturas europeas, de compositores europeos como Rossini, Esprit Auber y Boieldieu,⁵⁷ servían de preludeo a la acción dramática; otras piezas eran interludios para reposar la atención del público. No era un fondo sonoro: era parte integral del dispositivo escénico. Incluso los músicos eran parte del reparto simbólico, pues también ellos eran premiados y escuchados como actores de una educación sensible. Desde el patio decorado hasta las galas musicales, el Colegio Chico escenificaba un proyecto de modernidad política a través de la educación; por lo tanto, la teatralización del conocimiento no era una alegoría, sino una práctica. A través de estos montajes del saber, el Estado se representaba a sí mismo como promotor del orden, el mérito, el gusto y la razón.

⁵³ Massimo Gatta, "Así vosotras ...", 10-13.

⁵⁴ *Gaceta del Supremo Gobierno de Durango*, 31 de diciembre de 1836, 1854.

⁵⁵ *Gaceta del Supremo Gobierno de Durango*, 31 de diciembre de 1836, 1854.

⁵⁶ Massimo Gatta, "Así vosotras ...", 13-14.

⁵⁷ Gatta, "Así vosotras...", 19.

En años posteriores, con la llegada de la Compañía Lancasteriana y las reformas de la instrucción primaria, este modelo se institucionalizó aún más, pero sus formas rituales —las premiaciones, los certámenes, la música o la escenografía— dejaron una tradición perdurable en las prácticas cívicas de Durango.⁵⁸

*Nuevo reconocimiento y acción en la traza urbana
de Durango*

Sin embargo, ¿qué sería una sociedad teatralizada y teatralizante sin el movimiento? ¿Sin esa interacción espacial y corporal que da sentido a los roles asumidos o impuestos? Los testimonios de la primera mitad del siglo XIX en Durango no sólo sancionaban o celebraban ciertas conductas: también reflejaban las tensiones sociales y políticas de la época, y sugerían —con fuerza evocadora— cómo los actores urbanos transitaban y se apropiaban de la ciudad, misma que se transformaba de acuerdo con las exigencias de sus habitantes. El ocioso errante, el borracho que deambulaba sin rumbo, el clérigo furtivo y temeroso vigilado por su vestimenta y sus recorridos, el joven que entraba o salía de una casa de apuestas o de una función de teatro, la mujer que observaba desde el umbral o escuchaba desde lo privado: todos ellos componían una coreografía urbana que materializaba la teatralización social, y que ahora nos invita a desplegar la imaginación histórica.

En este marco, los escenarios urbanos adquirieron nuevos significados. Ya desde esos años se reconocían espacialidades distintas respecto de épocas anteriores. Un eje simbólico clave en esta nueva configuración era la Calle del Coliseo (hoy Bruno Martínez), que dividía dos lógicas urbanas opuestas pero coexistentes. Hacia el suroeste, la calle conducía a los espacios del ocio y del espectáculo —el Teatro Coliseo, la Plaza de Toros, el paseo de las Alamedas—, territorios de la modernidad urbana, de las diversiones reglamentadas, del ocio entendido como herramienta pedagógica y política. Hacia el este, en dirección a la Plaza de Armas y la Catedral, persistían tradicionales de devoción religiosa, heredadas del antiguo orden virreinal y

⁵⁸ Para más información véase Luis Carlos Quiñones Hernández, “El Colegio Civil del Estado de Durango (1856-1872)”, en *Instituciones modernas de educación superior. Institutos científicos y literarios de México, siglos XIX y XX*, ed. de Rosalina Ríos Zúñiga (México: Bonilla Artigas Editores, 2015).

del tiempo ritual del catolicismo.⁵⁹ La ciudad se estructuraba así material y simbólicamente, según una dialéctica de oposiciones: lo antiguo y lo moderno, lo sacro y lo profano, el recogimiento devoto y la apertura celebrativa.

Esta organización espacial conllevó una reconfiguración de los movimientos cotidianos. Las rutas hacia el sur se recorrían en busca de entretenimiento; las del centro histórico continuaban siendo ejes de referencia para actos religiosos y funciones litúrgicas. La creación y consolidación de estos polos urbanos implicó el diseño de nuevas rutas de circulación peatonal y vehicular, así como la delimitación de espacios para diferentes tipos de públicos y actividades. En este contexto, el mercado El Parián —ubicado al sur de la Plaza de Armas— operaba como punto intermedio: un espacio donde convergían el comercio, la vida popular y el tránsito constante de personas. Este espacio era el alma práctica y simbólica de la ciudad, canalizando flujos sociales y económicos que reforzaban la centralidad urbana.

A este entramado espacial se sumaba una dimensión sonora cada vez más decisiva. Los nuevos espacios del ocio imponían sus propios códigos acústicos: música instrumental en el Coliseo, serenatas nocturnas en las plazas, marchas militares en actos cívicos. La sonoridad urbana se desplazaba así del tradicional tañido de campanas hacia formas modernas de música y ruido que se convirtieron en marcadores de identidad. El sonido dejó de ser sólo un llamado religioso para transformarse en un lenguaje de la ciudad moderna.

Estos desplazamientos, sin embargo, no fueron completamente libres; estaban regulados por normas explícitas que definían cuándo, cómo y hacia dónde circular. El control del tiempo y del espacio fue clave, los espectáculos dependían del encendido de los candiles o de velas para luchar contra la oscuridad y el peligro, y debían realizarse en horarios *decentes*, en lugares autorizados y bajo estricta vigilancia municipal.⁶⁰ De esta forma, las autoridades municipales modelaban no sólo el uso del espacio público, sino también los patrones de movimiento y convivencia.

Es en ese vaivén entre norma y cuerpo, entre palabra y desplazamiento, donde la ciudad de Durango escenificó su experiencia moderna. El movimiento fue una condición indispensable para que el drama social pudiera sostenerse en escena.

⁵⁹ Vallebuena Garcinava, *Civitas...*, 115.

⁶⁰ AGHMD, año 1849, *Licencia concedida a Joaquín Salas para ejecutar en las casas particulares ocho funciones de pastorelas y cuatro en la plaza de gallos*, *Diversiones públicas*, exp. 23, s. f.

Desde los años treinta del siglo XIX, el centro de la ciudad de Durango se consolidó como espacio de intensa circulación humana, marcada por interacciones físicas, ruidos constantes y fricciones sociales. La experiencia cotidiana en estos espacios era profundamente sensorial y corporal, además de abstracta. El movimiento peatonal se realizaba en calles angostas, empedradas de forma irregular, sin banquetas definidas, donde el roce entre cuerpos era constante. Los desplazamientos entre el mercado, la plaza, el Coliseo y los expendios de comida o alcohol generaban encuentros forzados, empujones, miradas vigilantes y fricciones que pocas veces pasaban desapercibidas.⁶¹ Las aglomeraciones frente a las tabernas y billares frente al teatro o a las tiendas de El Parián creaban momentos de alta densidad social, que encendían tensiones latentes.⁶²

Como se ha dicho, la sonoridad urbana era uno de los elementos más significativos de este teatro de la vida cotidiana duranguense. El ruido fue parte de ese nuevo reconocimiento del espacio y el movimiento. En 1828, a Remigio Goiti, por problemas de insomnio se le aconsejaba tomar “píldoras de opio” y mudarse “lejos de la Plaza de Armas para gozar de quietud en el campo, porque de otra suerte no se podría curar”.⁶³ En 1834, el Congreso local se quejó de que el repique constante de las campanas de la catedral interrumpía sus sesiones y solicitó regularlo, acusándolo de perturbar la “quietud que se requiere para los trabajos mentales”.⁶⁴ A su vez, la música que surgía de cantinas, billares o serenatas nocturnas dividía opiniones: para algunos, representaban un alivio emocional en tiempos convulsos; para otros, eran síntomas de una ciudad ruidosa y peligrosa, moralmente vulnerable.

El contacto entre clases sociales era inevitable en estos escenarios. Mientras las élites paseaban con recato y decoro hacia el teatro o la iglesia, los sectores populares ocupaban los mismos espacios para vender, pedir

⁶¹ Massimo Gatta, “Entre tradición y modernidad. Cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX” (tesis doctoral, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019), 290.

⁶² Massimo Gatta, “Sonoridades en la conformación del espacio urbano de Durango (1620-1866)”, *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, núm. 11 (2019): 116.

⁶³ AHED, año 1828, *Documentos de los extranjeros que se presentan al gobierno, en solicitud de pasaportes, conforme a la Ley*, casillero 12, exp. 133.

⁶⁴ AHED, Año 1828, *Colección de las leyes y órdenes del Honorable Congreso Constituyente del Estado Libre de Durango*, casillero 7, exp. 21.

limosna, tocar instrumentos o simplemente mirar. Esta convivencia forzada en calles compartidas multiplicó los roces y reforzó la vigilancia institucional. Las autoridades, ancladas en parte a los antiguos valores de raigambre colonial, temían que el desorden, el lenguaje vulgar, la embriaguez, los gritos o las risas escandalosas, se volvieran contagiosos, por lo que controlaron no sólo el contenido de los espectáculos, sino también el comportamiento del público.⁶⁵

Sin embargo, la ciudad era un teatro vivo y casi incontrolable en estos años, cada cuerpo en movimiento era observado, juzgado y codificado; el paseo se volvió un acto social y la circulación, una forma de afirmación o de exclusión. El ruido, los roces, las aglomeraciones y los silencios marcaron la coreografía urbana de un Durango que, entre tensiones políticas y deseos de orden, aún oscilaba entre la tradición y la modernidad.

Reflexiones finales

Este artículo ha intentado mostrar que, en el Durango de las primeras décadas posteriores a la independencia, el ocio funcionó como un dispositivo clave en la construcción simbólica del orden republicano. A partir de fuentes hemerográficas, reglamentos, epístolas eclesiásticas y representaciones visuales, se examinó cómo autoridades civiles y religiosas articularon un sistema de teatralización del poder, en el que los espectáculos operaban como mecanismos de control, jerarquización y difusión de valores cívicos y morales.

En este entramado, destacó el obispo José Antonio Zubiría y Escalante, quien escenificó su liderazgo eclesiástico mediante el uso estratégico del púlpito, la palabra escrita y la imagen. Su oposición a las reformas liberales fue tanto doctrinal como performativa, lo que encarnó una respuesta simbólica del poder religioso, heredada de la tradición contrarreformista. A nivel urbano, el desplazamiento de las diversiones hacia el sur —en torno al Teatro Coliseo, la Plaza de Gallos y la de Toros— reveló una segmentación del ocio basada en la distinción social, la vigilancia institucional y el ideal de modernidad, reforzada por una pedagogía del gusto promovida desde la prensa, la escuela y la Iglesia.

⁶⁵ Gatta, “Entre tradición y modernidad...”, 196.

El enfoque de este estudio ha privilegiado el análisis cultural e institucional del ocio en Durango, tomando como eje el concepto de teatralización social. Esta perspectiva permitió revelar con nitidez los dispositivos de control y escenificación del orden, aunque mostró ciertos límites metodológicos: la documentación disponible tiende a representar la voz de las élites ilustradas municipales, eclesiásticas o empresariales, lo cual limita la posibilidad de acceder plenamente a las percepciones populares sobre el ocio y su vivencia cotidiana. Pese a indicios de apropiación y resistencia —como el lenguaje subversivo de los títeres o las tensiones en torno a las pastorelas—, no fue posible profundizar sistemáticamente en las formas de agencia popular. Este vacío sugiere la necesidad de poner en diálogo otras fuentes que permitan complementar y matizar la mirada.

Al centrarse en el periodo comprendido entre los años treinta y cuarenta del siglo XIX, el análisis deja abierta la posibilidad de ampliar la investigación hacia la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante el Porfiriato, cuando la profesionalización del entretenimiento, la consolidación de la industria cultural y la expansión del ferrocarril modificaron radicalmente los modos de circulación y consumo del espectáculo. No menos relevante es la existencia de una nutrida historiografía sobre el ocio en el México decimonónico, como lo evidencian los casos revisados de Orizaba y Mérida. Por ello, futuras investigaciones sobre el ocio y la teatralización social deberían ampliar su mirada hacia realidades diversas, tanto en otras regiones del país como en el ámbito iberoamericano. El contraste entre ciudades con trayectorias políticas, estructuras urbanas o matrices culturales distintas permitirá enriquecer el debate con nuevas perspectivas, enfoques comparativos y herramientas metodológicas que profundicen en la relación entre espectáculo, poder y vida cotidiana en contextos históricos diferenciados.

Aun con sus límites, este trabajo busca contribuir a los estudios culturales e históricos del México decimonónico. En primer lugar, al integrar el análisis de la teatralización como herramienta metodológica, propone repensar las diversiones públicas como parte de una gramática política del poder, donde Estado, Iglesia y élites urbanas escenificaron el ideal de una sociedad civilizada, moralizada y jerárquica. Con ello rompe con las visiones funcionalistas o anecdóticas del entretenimiento, y lo inserta en la discusión sobre la formación de la nación mexicana.

En segundo lugar, el enfoque territorial-local enriquece el conocimiento sobre el norte de México, una región muchas veces considerada periférica, pero que aquí se revela como partícipe de los debates culturales y políticos

del país. El caso duranguense, con sus especificidades urbanas, su efervescencia política y su compleja relación entre Iglesia y Estado, ofrece un espejo para comprender cómo se vivió y disputó la modernidad en otros espacios del interior republicano.

Finalmente, este trabajo sugiere que las estrategias de control simbólico desplegadas en los espectáculos aspiraron a modelos europeos, aunque adaptados a las tensiones propias del contexto local: conflictos faccionales, miedo al desorden, herencias virreinales y aspiraciones de progreso. En este sentido, las diversiones públicas fueron no sólo un reflejo, sino un laboratorio de modernidad política, donde se ensayaron formas de ciudadanía, autoridad y representación que anticipan procesos más amplios de formación del imaginario nacional en el siglo XIX mexicano.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes de archivo

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango (AHAD), Durango, México.
 Archivo Histórico del Estado de Durango (AHED), Durango, México.
 Archivo General Histórico del Municipio de Durango (AGHMD), Durango, México.

Referencias

Aragón Mateos, Santiago. “La nobleza narcisista. Ideología nobiliaria en la España de la Ilustración”. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 25, núm. 1 (1989): 279-301.
 Avitia Hernández, Antonio. *Cancionero duranguense*. Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2011.
 Buades, Gaspar Rullán. “Del ocio al negocio... y otra vez al ocio”. *Papers. Revista de Sociología* 53 (1997): 171-193.
 Cabrales Barajas, Luis Felipe. “Las panorámicas urbanas mexicanas. Representación del paisaje cultural”. En *La formación geográfica de México*. Coordinación de Carlos Herrejón Peredo, 123-175. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
 Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Gatta, Massimo. “¿A dónde vamos? Ocio y sonoridades de incertidumbre en Durango (1793-1815)”. *Escripta Revista de Historia* 3, núm. 6 (2021): 9-30.
- Gatta, Massimo. “Así vosotras no hacéis miel para vosotras mismas, abejas. Música y educación de primeras letras en el Durango de la primera mitad del siglo XIX”. *Letras Históricas*, núm. 27 (2022). <https://doi.org/10.31836/lh.27.7373>.
- Gatta, Massimo. “Entre tradición y modernidad. Cultura y ocio en Durango durante la primera mitad del siglo XIX”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019.
- Gatta, Massimo. “Sonoridades en la conformación del espacio urbano de Durango (1620-1866)”. *Revista de Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, núm. 11 (2019): 105-128.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: MAPFRE, 1992.
- Guerrero Romero, Javier. *Impresos duranguenses del siglo XIX (1822-1850)*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2014.
- Guerrero Romero, Javier. *Teatro Coliseo, Teatro Victoria. 200 años de vida del primer teatro del norte de México*. Durango: Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 2001.
- Martínez Romero, Adolfo. “La pintura en Durango durante el siglo XIX (1783-1913)”. Tesis de maestría. Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012.
- Mayol, Pierre. “Habitar”. En *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. Edición de Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, 3-132. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Mendoza Zazueta, Juan. *Indagaciones teatrales. Escritos sobre teatro de calle*. Culiacán: Instituto Municipal de Cultura de Culiacán, 2014.
- Mijares Verdín, Enrique Armando. “El Coliseo de Durango, hoy Teatro Victoria”. *Tramoya*, núm. 52 (julio-septiembre 1997): 101-116.
- Miranda Ojeda, Pedro, Pilar Zabala Aguirre y Genny Negro Sierra. “Buenas costumbres y utilitarismo social. Medidas contra la delincuencia en el Yucatán decimonónico”. *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 30 (2016): 35-49.
- Pacheco Rojas, José de la Cruz. *Historia breve de Durango*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Quiñones Hernández, Luis Carlos. “El Colegio Civil del Estado de Durango (1856-1872)”. En *Instituciones modernas de educación superior. Institutos científicos y literarios de México, siglos XIX y XX*. Edición de Rosalina Ríos Zúñiga, 175-214. México: Bonilla Artigas Editores, 2015.

- Raigosa Reina, Pedro. "Romanticismo y modernidad. La vida cotidiana en el Durango del siglo XIX". En *Historia de Durango*. Vol. 3, Siglo XIX. Edición de Gloria Estela Cano Cooley, 696-744. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.
- Ramírez, José Fernando. *Obras históricas V. Poliantea*. Edición de Ernesto de la Torre Villar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.
- Ribera Carbó, Eulalia. *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano. El caso de Orizaba en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1998.
- Rodríguez Martínez, María Angélica. *Momento del Durango barroco. Arquitectura y sociedad en el siglo XVIII*. Monterrey: Urbis, 1996.
- Subirats, Eduardo. "Theatrum Mundi". *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, núm. 11 (1999): 29-38.
- Thompson, Edward Palmer. "Sociedad patricia, cultura plebeya". *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas* 6, núm. 19 (2023): 75-89.
- Vallebuena Garcinava, Miguel. *Civitas y Urbs. La conformación del espacio urbano de Durango*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- Vallebuena Garcinava, Miguel. "De cocina y tradiciones, un acercamiento de la geografía histórica del sabor duranguense". En *La Conformación de la comida duranguense en los siglos XVI al XIX*. Edición de Miguel Vallebuena Garcinava, José Luis Punzo y Bridget Zavala Moynahan, 51-120. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.
- Valles Salas, Beatriz Elena, y Beatriz Corral Raigosa. "El colegio departamental en Durango, 1835-1843". En *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1634-2016)*. Edición de Miguel Vallebuena Garcinava, 73-101. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2016.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ward, Henry George. *Mexico in 1827*. Londres: H. Colburn, 1828.
- Zabaleta, Juan de. *Obras históricas, políticas, filosóficas, y morales*. Barcelona: Imp. Joseph Teixidó, 1704.
- Zubiría Estrada Berg, Miguel. *Enjatla Alich. Biografía del obispo XXIII de Durango*. Bloomington: Palibrio, 2013.

SOBRE EL AUTOR

Massimo Gatta es profesor de tiempo completo en la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED). Es licenciado en Música por el Conservatorio Giuseppe Tartini (Italia), maestro en Ciencias y Humanidades por la UJED y doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa. Sus líneas de investigación se centran en la historia cultural de la música en el norte de México entre los siglos XVII y XIX. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI, nivel I) y del Sistema Estatal de Investigación en Durango. Entre sus publicaciones recientes destacan *Concierto duranguense. Tres décadas de la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango (1954-1989)* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2025); y “Espolones y poder. El juego de gallos como espejo de control y desafío social en Durango (1794-1851)”, *Sillares. Revista de Estudios Históricos* 3 (6): 1-52.