



## El silencio en Juan Rulfo: de la escenografía autorial a la escritura.

### Silence in Juan Rulfo: from authorial scenography to writing.


DOI: 10.32870/revistaargos.v13.n32.e0224

José de Jesús Vargas Quezada

Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

CE: jose.vquezada@alumnos.udg.mx

 <https://orcid.org/0000-0001-9616-9895>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 28/03/2026

Revisión: 27/05/2025

Aprobación: 15/06/2026

#### Resumen:

El presente escrito analiza la figura de Juan Rulfo a partir de la noción de "escenografía autorial" propuesta por José-Luis Díaz, con especial atención en su actitud taciturna y silenciosa. Desde este marco, el autor se entiende como una construcción discursiva configurada mediante prácticas, imágenes y formas de aparición en el campo literario. El análisis articula testimonios, entrevistas y lecturas críticas con las categorías de Díaz para examinar cómo el silencio rulfiano opera como un elemento constitutivo de su figura autorial. En este sentido, se muestra que dicha actitud no se reduce a un rasgo biográfico, sino que funciona como una forma de posicionamiento simbólico que incide en la recepción de su obra. Asimismo, se examina cómo este principio encuentra su correlato en la estructura misma de sus textos narrativos, configurándose como un elemento organizador de la experiencia literaria. Finalmente, se propone que el silencio en Rulfo no sólo organiza su escenografía autorial, sino que atraviesa su escritura bajo distintas modulaciones: como condición del mundo, como límite de la experiencia y como estructura del destino.

**Palabras clave:** Juan Rulfo. Escenografía autorial. Literatura mexicana. Silencio simbólico.

#### Abstract:

This paper analyzes the figure of Juan Rulfo through the lens of José-Luis Díaz's concept of "authorial scenography," paying particular attention to his taciturn and silent demeanor. Within this framework, the author is understood as a discursive construct



shaped by practices, images, and forms of appearance in the literary field. The analysis articulates testimonies, interviews, and critical readings with Díaz's categories to examine how Rulfo's silence operates as a constitutive element of his authorial persona. In this sense, it demonstrates that this attitude is not merely a biographical trait but functions as a form of symbolic positioning that influences the reception of his work. Furthermore, it examines how this principle finds its counterpart in the very structure of his narrative texts, becoming an organizing element of the literary experience. Finally, it proposes that silence in Rulfo not only organizes his authorial scenography but also permeates his writing in various forms: as a condition of the world, as a limit of experience, and as a structure of destiny.

**Keywords:** Juan Rulfo. Authorial Scenography. Mexican Literature. Symbolic Silence.

### La visibilidad del silencio: construcción autorial en Juan Rulfo

Según Antoine Compagnon (2015), el autor ha sido uno de los puntos más controvertidos de los estudios literarios. En torno a esta categoría se han desarrollado intensos debates acerca de su naturaleza teórica y su papel en la interpretación. A partir de la crítica formulada por Roland Barthes (1987), la figura del autor dejó de entenderse como fundamento creador y explicativo del texto, al afirmarse la preeminencia del lenguaje como instancia productora de sentido. Hay que retomar también a Michel Foucault (1999), quien propuso pensar al autor como una función social que organiza y regula la circulación de los discursos dentro de un sistema cultural determinado.

En este horizonte teórico, el autor ha dejado de pensarse como un sujeto real e intencional para ser comprendido como una construcción cultural y discursiva. La figura autorial ya no se sitúa fuera ni antes de la obra, sino que participa activamente en la producción de sentido y en su inscripción dentro del campo literario. Desde esta perspectiva, el autor puede entenderse como un espacio conceptual que permite pensar la práctica literaria en sus múltiples dimensiones, más allá de la biografía o de la intención individual.

Aina Pérez Fontdevila (2016) ha señalado que los estudios literarios y artísticos recientes, especialmente en el ámbito francófono, han colocado la autoría en el centro de la reflexión crítica, replanteándola como una construcción textual y no como una instancia previa a la obra. Desde esta óptica, la figura del autor se entiende como un producto del propio sistema literario, figura despojada de su carácter de sujeto empírico e intencional y asumida, en cambio, como una configuración cultural que participa activamente en la producción de sentido. Tal como expone la autora:



En los últimos años, los estudios literarios y artísticos, especialmente francófonos, han puesto la autoría literaria en el centro de la escena teórica, repensándola como producto en sí mismo textual, como construcción significativa que no se sitúa fuera y antes de la obra en sí sino que [...] constituye uno de los productos del sistema literario. Entendida ya no como sujeto real e intencional sino como producto cultural, la figura autorial se revela fundamental en la recepción de los textos: contribuye a la producción de sentido como un intertexto privilegiado en la lectura individual, pero también en la circulación de la obra que lleva su nombre y en su situación — central o periférica, canónica o marginal— en el campo literario. (p. 307)

A partir de estas formulaciones, la cuestión del autor se desplaza hacia las formas en que es construido, representado y reconocido dentro del campo literario. Este se configura como una instancia discursiva que se articula mediante elementos que exceden al individuo concreto y que lo inscriben en una red de significaciones culturales; en este desplazamiento, el problema deja de situarse en la interioridad del sujeto o en la búsqueda de una intención originaria, para orientarse hacia los procesos de mediación — críticos, editoriales e institucionales— que hacen posible su constitución como figura reconocible. Desde esta perspectiva, el nombre del autor adquiere una función organizadora que no se limita a designar a una persona, sino que condensa expectativas de lectura, horizontes interpretativos y criterios de valoración que orientan la recepción de la obra, interviniendo en su circulación, en su jerarquización y en su eventual inscripción dentro de dinámicas de canonización o marginalidad. De este modo, la autoría puede entenderse como un punto de convergencia entre prácticas de lectura, dispositivos de legitimación y estructuras simbólicas que configuran el espacio literario, en los que el autor opera como una figura construida cuya eficacia reside en su capacidad para articular sentido dentro de ese entramado cultural.

Es precisamente en este marco donde José-Luis Díaz sitúa su noción de "escenografía autorial". Si el texto puede entenderse como un tejido de citas, el autor puede concebirse como una entidad configurada por materiales provenientes de la tradición cultural y del sistema literario. La «escenografía autorial» designa, en este sentido, la envoltura ideal y material mediante la cual el escritor se presenta, se representa y se singulariza en el universo literario. Se trata de una construcción que articula imagen, discurso, comportamiento y posicionamiento simbólico, y que permite al autor adquirir visibilidad dentro de una escena literaria determinada.



Nuestro estudio sostiene que su consabida actitud taciturna y silenciosa, reiterada en testimonios, entrevistas y apariciones públicas, puede pensarse no sólo como un rasgo de carácter, sino como parte de una "escenografía autorial" específica. El silencio, en este sentido, no remite únicamente a una ausencia de habla, sino a una forma de construcción autorial que participa en la producción de sentido y en la configuración de su figura dentro del campo literario.

Para llevar a cabo este análisis, nos fundamentamos en algunos cuestionamientos que guiarán nuestra exploración. Concretamente, nos interesa examinar: ¿De qué manera el silencio asociado a la figura de Juan Rulfo opera como una forma de construcción autorial dentro del campo literario? Y, partiendo de este punto, ¿qué elementos retóricos y narrativos configuran esa "escenografía autorial" del silencio? Así pues, el objetivo de este escrito es pensar la figura de Juan Rulfo desde los términos de esta noción, enfocándonos específicamente en su actitud de hombre silencioso. Para ello, se realizará un recorrido por textos del autor, estudios de intérpretes de su obra y testimonios provenientes de entrevistas y conferencias, articulando este material con las categorías propuestas por Díaz para esbozar un perfil autorial.

## **El silencio como escenografía: configuración autorial en Juan Rulfo**

### ***El silencio en la obra rulfiana***

Diversos estudios han examinado el silencio en la obra de Juan Rulfo como un principio decisivo de su poética. Giuseppe Bellini sostuvo tempranamente que, en *Pedro Páramo*, el silencio cumple una función estructurante de la atmósfera narrativa y de la experiencia de la muerte, hasta el punto de convertirse en una forma audible de la ausencia (Bellini, 1986/2008). Luis Eyzaguirre, por su parte, lo definió como un principio poético estructurador: los vacíos entre fragmentos, las elipsis y lo no dicho no aparecen como meras carencias, sino como elementos que organizan el sentido del relato (Eyzaguirre, 1991). En una línea cercana, Loreto Gómez López-Quñones interpretó el silencio rulfiano como estrategia narrativa e ideológica, pues la difuminación de las voces, los murmullos y la imposibilidad de un diálogo pleno producen una percepción del mundo marcada por la opacidad y, al mismo tiempo, por una resistencia a las formas dominantes de representación (Gómez López-Quñones, 2013). Más recientemente, José Enrique Finol ha mostrado que, en *Pedro Páramo*, el silencio se articula con el cuerpo, el tiempo y el espacio, generando una verdadera semiótica del silencio que permea voces,



movimientos y entornos (Finol, 2020); y Ángel Alonso Salas ha insistido en la centralidad de los murmullos como forma de interiorización, advertencia y desdoblamiento de la voz (Alonso Salas, 2024).

En conjunto, estos estudios han privilegiado la dimensión textual, simbólica y estructural del silencio en Rulfo. Sin embargo, han dejado relativamente menos explorada su articulación con la construcción de la figura autorial. En ese punto, la noción de escenografía autorial permite ampliar el problema, al pensar el silencio rulfiano no sólo como rasgo de escritura, sino como un principio que también organiza la presentación pública del autor y el modo en que su obra produce una determinada imagen autorial (Maingueneau, 2004).

Sin pretensión de formular un juicio taxativo, se puede decir que entre el amplio número de autores literarios existen algunos cuya investidura escenográfica es más notoria y llamativa que la de otros individuos de la misma índole. Juan Rulfo, en este orden de ideas, pertenece al grupo de los autores que sobresalen y llaman poderosamente la atención. Sin embargo, esta notoriedad presenta una peculiaridad: no se funda en la exhibición, sino en una forma de presencia que parece sostenerse en la economía del gesto y en la restricción de la palabra, lo cual introduce ya una tensión respecto a las formas habituales de visibilidad en el campo literario.

### ***Representatividad: el silencio como imagen y figuración autorial***

José-Luis Díaz (2016) establece la representatividad como primera dimensión de la "escenografía autorial". Este rasgo constitutivo sería "una dimensión de imagen, de representación, de autorepresentación de sí como escritor; una representación visual y a veces plástica y también fantasmática, y muy a menudo mitográfica" (p. 157). Respecto al autor de *Pedro Páramo*, su dimensión de imagen como un hombre silencioso (tímido, retraído) es proverbial y se manifiesta en todas sus apariciones públicas registradas. Ahora bien, esta representación no debe entenderse únicamente como un dato biográfico, sino como una forma de construcción simbólica que organiza la percepción del autor: el silencio, en este caso, no sólo describe, sino que produce una figura reconocible.

En la entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano (1977), Rulfo rememora sucesos de su infancia, etapa de la que recuerda particularmente su estancia en el hospicio Cabañas: "Lo único que aprendí ahí fue a deprimirme —dice Rulfo—. Fue la etapa de mi vida en que me encontré más solo. Me la pasaba callado todo el día". Desde esta perspectiva, el silencio deja de ser un rasgo anecdótico para



convertirse en un principio de figuración autorial que articula, de manera coherente, la vida narrada, la imagen pública y la poética de su escritura.

Rulfo es conocido por su parquedad oral y su carácter solitario, rasgos que no sólo describen una disposición personal, sino que configuran una determinada relación con el lenguaje. "He aprendido a vivir con la soledad", agrega Rulfo un poco después, y esta formulación sugiere no una carencia afectiva, sino una forma de interioridad. En este marco, la soledad puede entenderse como una de las modulaciones del silencio; en otros términos, estar solo implica estar callado respecto a un otro, sustraerse del intercambio inmediato y de la exigencia de la palabra compartida (aunque bien que puede haber ruido interior —Rulfo y sus fantasmas literarios— y hasta exterior —la música barroca que tanto amaba y le hacía compañía en sus noches de insomnio).

Bajo esta lógica, el silencio no remite a un vacío, sino a una condensación de la experiencia que encuentra en la reserva su modo de existencia. Sea como fuere, es un hecho verificable que Rulfo se construyó como autor a partir de la negación del habla, entendida como una forma de retirada frente a la circulación discursiva dominante. Esta negación, más que una carencia, puede leerse como una forma de afirmación: en un campo donde la visibilidad suele depender de la proliferación discursiva, el silencio funciona como un dispositivo de singularización, un principio de selección que vuelve significativa cada irrupción de la palabra.

Una de sus apariciones públicas más reveladoras es la acaecida durante un congreso en la Universidad de Venezuela, en 1974, en la que Rulfo abre el diálogo con el público declarándose un hombre silencioso. La charla completa puede consultarse en el volumen *Toda la obra*, editado por Claude Fell:

Bueno, pues... es para mí un honor realmente y una sorpresa estar aquí con ustedes. Yo soy un poco difícil para platicar, pero ustedes deben ser muy buenos y... quisiera que me ayudaran a ver cómo seguimos esta conversación, esta plática en realidad, ¿no? Yo no soy conferencista, ni mucho menos, pero con todo gusto... Ya estoy aquí para que me destasen, dispuesto a oír sus preguntas. (p. 451)

El silencio se desplaza de la esfera empírica del callar hacia una dimensión más rigurosa: la de su valor como principio de significación. La palabra no se agota en su propia enunciación; queda atravesada por una reserva que la limita y, al mismo tiempo, la intensifica. El silencio comparece, de ese modo, como



una instancia que acompaña al decir desde su reverso, marcando su alcance y su insuficiencia. En esa economía, la expresividad se mide por la densidad de aquello que permanece en suspenso, como si el sentido encontrara su forma más plena en lo que la palabra apenas roza. Es desde esa comprensión que el propio Rulfo formula una valoración del silencio que desborda cualquier lectura psicológica o anecdótica: "Me siento, no digo conmovido, pero sí muy agradecido. Efectivamente, como dice Ángel Rama, es la única vez que he hablado tanto. Pero dicen que los silencios son más emotivos que las palabras, así que... ¿vamos a quedarnos callados, ¿no?" (p. 461).

Lo significativo aquí radica en el modo en que esa parquedad se vuelve legible y significativa para los otros. El silencio comienza a operar como una marca autorial: una forma de presencia que se reconoce y se espera. Se configura como un rasgo que orienta la recepción y organiza la expectativa en torno a su figura. En este sentido, el silencio adquiere un valor performativo: acompaña la palabra, la encuadra, la mide, la vuelve excepcional. Cada intervención aparece atravesada por esa economía de la reserva, como si lo dicho emergiera desde un fondo de contención que le otorga espesor. De ahí que el silencio funcione como condición de eficacia del discurso, como aquello que permite que la palabra resuene más allá de su enunciación inmediata. En esta lógica, la figura del autor se consolida por la consistencia de una actitud que hace del silencio un principio de inteligibilidad.

### ***Dimensión lúdica: el silencio como actuación y economía del decir***

La segunda dimensión de la "escenografía autorial" es lúdica y teatral. Díaz declara que la adopción de este envoltorio no se trata

[...] solamente de adornarse con la pluma del pavo real del escritor, sino también de jugar un papel, de activar un dispositivo en una "escena literaria" viva y concurrida, donde son cuestiones vitales la distribución de los usos y la conquista de la preeminencia y de la visibilidad. (p. 158).

Sin embargo, añade que existen otros caminos para quienes fracasan en esta lucha por la vida literaria:

[...] el interpretar los parias, los malditos o bien el hacerse los excéntricos, o incluso, en un registro más suave, el aceptar ser un escritor menor, pero sin dejar de hallar compensaciones económicas a este déficit simbólico y a esta herida narcisista. (p. 158).



Resulta pertinente preguntarse si el silencio rulfiano puede entenderse también como una forma de actuación. No en el sentido de una impostura deliberada, sino como la reiteración de una postura que, al estabilizarse, adquiere la consistencia de un rol dentro de la escena literaria. En este sentido, la postura de Rulfo es la de un autor extremadamente limitado en expresividad, en varios sentidos. En sus apariciones públicas son notorias la incomodidad para hablar largo y tendido, la circunspección de su mirada, la casi nula gestualidad de su rostro. Esta construcción como alguien proclive a no expresarse es patente en la entrevista ya mencionada, cuando responde a varias preguntas con monosílabos o con alguna frase corta que más bien es una repetición de lo ya formulado por el entrevistador. Por ejemplo, a la pregunta de Soler Serrano (1977) sobre qué le parecía la fortuna de su libro de cuentos, *El llano en llamas*, del cual ya habían sido impresos 400,000 ejemplares, sólo responde: «pues sí, eso ha sucedido». Respuestas de este tipo no sólo evidencian una economía del lenguaje, sino que desarticulan las expectativas del interlocutor, introduciendo una forma de resistencia frente a la lógica expansiva del discurso público.

Quizás uno de los testimonios más reveladores sea el que Luis Antonio de Villena (2007) describe en su texto «Juan Rulfo y el mago silencio». Ahí relata lo sucedido en el "I Congreso de Escritores en Lengua Española". Villena cuenta que, en medio de tantos literatos, "procuraba pasar inadvertido" (p. 24). Sin embargo, tenía una encomienda cuya ejecución no lo absorbía en la lógica del intercambio público, sino que lo mantenía en una posición excéntrica dentro de la escena, donde la función institucional no disolvía su distancia, sino que la hacía perceptible como forma de presencia regulada por la reserva. Villena escribe:

Le tocaba presidir no sé qué mesa redonda (la teoría importó mucho menos que los contactos) en la que estaba también un crítico y académico español, entonces muy notorio, Guillermo Díaz-Plaja. Imperturbable e inmóvil (decían que bebido), Rulfo presentó a los participantes con las menos palabras posibles, o sea, tres o cuatro, pero al llegar a don Guillermo enfatizó —aunque eso sí sin mudar la inexpresiva expresión— y le nombró como "el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja". Dado que Rulfo hablaba muy bajito, casi susurrando o arrastrando la voz, y con un tono neutro, gris, sin gestos, un inexperto en el autor de *El llano en llamas* podía tomar por leve burla o socarronería lo que no era sino su modo habitual. Rulfo guardó silencio y no movió ni un músculo durante todo el acto, pero cuando había que dar la palabra (y en las réplicas y



contrarréplicas finales) a todos les decía por su nombre sin más, así «el novelista Manuel Scorza», menos al llegar a Díaz-Plaja —que habló y replicó bastante— en cuyo caso el inexpresivo y silencioso Rulfo no dejaba de reiterar al completo: "Tiene la palabra el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja". Tanto lo reiteró el mexicano inmutable, que el académico empezó a sospechar dobles sentidos (que sin duda no existían), así es que cada vez que recibía la palabra, comenzaba con claro énfasis retórico: "Agradezco al maestro Juan Rulfo su nombrada gentileza", frase que al interesado no logró moverle ni la menor mueca facial, pero al fin la tal mesa redonda parecía un oratorio y huero cruce entre dos frases vanas: "Tiene la palabra el muy insigne académico don Guillermo Díaz-Plaja" y "Agradezco al maestro Juan Rulfo su nombrada gentileza". Todos salimos divertidísimos de aquella sorda lid, menos Rulfo (que caminaba despacio, lánguido) y que pareció no haberse enterado de nada. (p. 24)

Después de ese episodio, una mañana Villena y José Emilio Pacheco acordaron desayunar juntos. Cuando llegaron al restaurante del hotel, vieron a Rulfo, solitario, sentado en la mesa más distante. Ellos se acercaron, y luego de presentarse Villena recuerda que Rulfo, con "un atisbo de sonrisa —es decir una sonrisa que le costaba mover—, [les] hizo un gesto para que [tomaran] asiento" (p. 25). Pacheco y él comenzaron a hablar de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, exaltando sus virtudes y su preeminencia en las letras hispanoamericanas, ante lo que Rulfo dijo "(apenas audible, con su entrecortado acento mexicano): Muy cortitos" (p. 25). Villena agrega que Rulfo los «miraba hablar (sin expresión ninguna) como si no supiera de qué [hablaban]. O mejor aún: de quién hablaban. Por fin (entre miradas, silencios y sorbos) llegó la inevitable y no menos vieja pregunta. Pacheco le dijo: "Creo haber escuchado, maestro, que usted ya empezó un nuevo libro" (p. 25). Rulfo dijo que no había empezado aún pero que estaba comenzando a sentir ganas de narrar una historia, que empezaba a experimentar "como un movimiento interior" (p. 25). Al terminar esa frase, Rulfo no habló más.

En este tipo de escenas, el silencio no aparece como simple retraimiento, sino como una forma de interacción que reconfigura el espacio comunicativo: Rulfo no se retira del todo, pero tampoco se entrega plenamente a la dinámica conversacional, generando una zona de ambigüedad que contribuye a la consolidación de su figura. La reiteración de estos gestos configura una coherencia performativa: el silencio deja de ser circunstancial para convertirse en un rasgo sistemático de su escenografía autorial.



Es posible identificar diversas formas del silencio en la figura de Juan Rulfo que refuerzan su consistencia como escenografía autorial. Por un lado, se encuentra un silencio biográfico y conductual, observable en entrevistas y testimonios de contemporáneos, quienes coinciden en destacar su carácter reservado. A ello se suma un silencio editorial, evidente en la brevedad de su obra publicada y en la interrupción prolongada de su producción literaria. Asimismo, puede hablarse de un silencio discursivo, manifiesto en la economía de sus intervenciones públicas, y de un silencio textual, perceptible en la fragmentación de las voces narrativas y en la presencia de lo no dicho en sus obras. Estas dimensiones, lejos de ser accidentales, configuran un patrón que permite entender el silencio no como ausencia, sino como un principio organizador de su figura autorial.

### ***Dimensión colectiva: pertenencia negativa y distancia en el campo literario***

La tercera dimensión se vincula con el carácter colectivo de la "escenografía autorial". Según Díaz (2016), las distintas modalidades de escenografía coexisten en un determinado tiempo-espacio y son ejercidas por varios autores literarios. La escenografía autorial es, entonces, característica de ciertos gremios artísticos, pues, como dice Díaz, los escritores de un mismo grupo, de un mismo momento de la historia literaria, comparten costumbres parecidas y se invisten de prácticas discursivas y actorales similares. Generalmente, el adalid de un determinado grupo literario es quien impone una determinada escenografía, un modo de ser y actuar en el mundillo de la literatura. Díaz es muy lúcido en no simplificar esta apuesta, pues señala que cada individuo aporta particularidades personales que, pese a surgir de un modelo común, lo singularizan dentro de su misma agrupación.

En el caso de Rulfo, encontrar el venero del que se alimenta su "escenografía autorial" se relaciona acaso con su circunstancia vital y su predisposición congénita (tal como dice en la entrevista con Soler Serrano) más que con una congregación artística de su tiempo. No es posible en este sentido hablar de alguna cofradía temporalmente coincidente con la época de Rulfo, en la cual él estuviese inserto; su figura se caracteriza por cierta autonomía respecto a cualquier gremio identificable. No obstante, esta aparente autonomía puede ser leída también como una forma específica de inscripción en el campo literario: una pertenencia negativa, definida más por la distancia que por la adhesión explícita.

En cuanto a sus contemporáneos, resulta particularmente esclarecedor contrastarlo con el llamado "último juglar" de Zapotlán, quien no únicamente aceptaba la exposición pública, sino que



parecía encontrar en ella un espacio natural de desenvolvimiento. Juan José Arreola y Juan Rulfo suelen tener puntos de comparación por su proximidad geográfica y temporal —Sayula y Zapotlán el grande están separados por poco más de 30km—, así como por su amistad consabida; sin embargo, esa cercanía biográfica pone en relieve una diferencia más profunda en el modo de habitar la palabra. Arreola encarnaba una oralidad exuberante, escénica, en la que la literatura se prolongaba en la voz y en el gesto; no es casual que, en una observación compartida por la crítica y reiterada en diversos testimonios, Gonzalo Celorio (2021) afirme que Arreola era capaz de hablar durante horas con fluidez impecable, como si recitara un discurso previamente escrito. En su caso, la palabra encuentra su plenitud en la circulación, en la reiteración, en el encuentro con los otros, como si el acto literario no se agotara en el texto, sino que reclamara su expansión en la escena.

Rulfo, en cambio, organiza su relación con el lenguaje desde una lógica inversa: la palabra aparece contenida, medida, atravesada por una reserva que la separa de su despliegue inmediato. La distancia entre ambos no se reduce a una diferencia de temperamento, sino que revela dos modos de inscripción en el campo literario: uno que afirma la presencia a través de la voz, y otro que la configura a partir de la economía del decir. El contraste permite observar que la escenografía autorial no responde únicamente a disposiciones individuales, sino a un repertorio de posibilidades dentro del sistema literario, entre las cuales el autor encarna una posición determinada. En Arreola, la visibilidad se construye desde la proliferación de la palabra; en Rulfo, desde su restricción, como si en ambos casos se tratara de dos formas igualmente eficaces —aunque opuestas— de hacer de la literatura una manera de estar en el mundo.

### ***Dimensión conflictiva: el silencio frente a la lógica de visibilidad del campo literario***

La cuarta dimensión de la "escenografía autorial" radica esencialmente en la idea de que hay una simultaneidad epocal de escenografías contrarias e incluso hostiles entre sí, lo que implica que la escena literaria se configura como un espacio de tensiones más que de coexistencias armónicas. Díaz (2016) postula que ante los ojos del joven escritor el inventario de escenografías se reduce a dos alternativas: las posiciones obsoletas y que deben subvertirse y las posiciones en expansión y que deben promocionarse, de modo que toda inscripción en el campo supone ya una toma de postura. Cuando la postura novedosa se impone, acaece un fenómeno de fragmentación: quienes constituían y fomentaban la escenografía de vanguardia se subdividen a su vez, confiriéndose una nueva identidad



que los deslinda de otros individuos de su gremio, en un movimiento continuo de diferenciación interna. Rulfo no es compatible en este aspecto. O, más precisamente, su escenografía parece situarse en un margen donde la lógica de la confrontación y la visibilidad pierde centralidad, lo que lo convierte en una figura difícil de clasificar dentro de los modelos propuestos por Díaz. Como ya dijimos, nuestro autor se caracterizó por su negativa a adscribirse a algún gremio literario de su época o a parecerse a alguna figura ya renombrada, lo cual refuerza su condición de figura excéntrica dentro del campo.

En este punto, la posición de Rulfo permite pensar un tipo de escenografía que no se articula a partir de la oposición ni de la superación de modelos previos, sino desde una forma de lateralidad que altera la lógica misma de las alternativas propuestas por Díaz. Su figura no entra en el juego de lo obsoleto y lo emergente, ni se define por la necesidad de desplazar una escenografía anterior para instaurar otra, sino que parece sustraerse de ese régimen de visibilidad en el que la afirmación de una posición exige necesariamente la confrontación con otra. Esta condición introduce una variación significativa en el modelo: la posibilidad de una escenografía que no se construye en el eje de la disputa, sino en una zona de reserva donde la presencia se afirma sin necesidad de hacerse expansiva.

Desde una perspectiva hermenéutica, este desplazamiento permite leer el silencio rulfiano no sólo como un rasgo estilístico o conductual, sino como una forma de inscripción en el campo que redefine las condiciones mismas de aparición del autor. El silencio no se limita a reducir la visibilidad: antes bien la reconfigura, produciendo una figura cuya fuerza radica en su resistencia a las lógicas de saturación discursiva. La escenografía autorial de Rulfo no se sitúa fuera del campo, sino en una relación oblicua con él: participa de sus dinámicas, pero sin plegarse completamente a sus exigencias, instaurando una forma de presencia que se sostiene en la economía, en la interrupción y en la distancia. En términos de Maurice Blanchot (1992), se trataría de esa región donde la palabra se retira y, en ese retiro, hace posible la experiencia misma de la escritura, como si en Rulfo el silencio no precediera ni sucediera al decir, sino que lo acompañara como su condición más propia.

### **La mecánica autorial: estructura y funcionamiento en Juan Rulfo**

Luego de preguntarse por sus dimensiones funcionales, José-Luis Díaz intenta dilucidar de qué están conformadas estas escenografías. Para ello, establece una noción denominada «mecánica autorial». Utiliza el término mecánica que refiere a mecano, para hacer énfasis en que cada uno de los elementos constitutivos de esta idea es parte de un artefacto, de un sistema. Según el texto, la "escenografía



autorial" se compone de tres contenidos fundamentales: el primero de índole topológica, el segundo de condición sociotópica y el tercero de naturaleza edípica. Esta idea de mecánica permite entender que la figura del autor no es un dato previo, sino una construcción articulada, en la que cada elemento cumple una función dentro de un sistema de significación.

El contenido de índole topológica se refiere a aquellos lugares concretos desde donde el autor enuncia su discurso. En otros términos, son la sede de la articulación del discurso literario, o los sitios elegidos por el mismo autor, de acuerdo con la lógica de su "escenografía autorial". Díaz pone el ejemplo de Victor Hugo, epítome de los llamados «poetas voladizos», que hablan alto y desde lo alto, emplazados en una zona etérea y superior; en contraposición, habla del llamado «poeta moribundo», quien habla desde alguna nube lejana y ya no desde la montaña o la torre y tampoco de cosas superiores sino mundanas.

Juan Villoro (2016) interpreta la escritura de Rulfo como una prosa marcada por la sequedad del paisaje que la origina, donde el silencio y la economía verbal configuran una voz que parece surgir del propio llano. Este espacio no debe entenderse únicamente como un referente geográfico, sino como una posición simbólica desde la cual se articula una forma específica de enunciación. En Rulfo, como es un autor habitado de silencios, se pueden encontrar representaciones literarias que tienen nexos con el mutismo, con la palabra no-enunciada. Así, el llano no sólo es el escenario de sus historias, sino también el lugar desde donde el lenguaje se fragmenta, se interrumpe y se vuelve insuficiente, configurando una relación estrecha entre espacio, silencio y discurso.

Por otro lado, el contenido de la condición sociotópica se relaciona con la adopción autorial de un lugar determinado en el espacio social. Díaz se pregunta acerca del autor que elige esta situación lo siguiente: "¿será "un aristócrata de las letras", un "obrero del espíritu", un burgués academizado, un "bohémio", un "intelectual"?" (p. 160). La elección de una "escenografía autorial" implica la elección también de un lugar dentro del escenario social. Juan Rulfo se declara en múltiples ocasiones un hombre de campo que por causas de fuerza mayor tuvo que emigrar a la ciudad. En ciertas apariciones públicas Rulfo señaló que no es un escritor proveniente de la academia, y que se educó solo, leyendo y escribiendo para sí mismo.

Rulfo, entonces, no es un aristócrata de las letras; su linaje es de campo y su origen más humilde que acomodado. No es tampoco un burgués academizado; en varias ocasiones él mismo refiere su fracaso académico, cuando no ingresó a la UNAM. Si quisiéramos señalar alguna definición,



podríamos decir que Rulfo es un autodidacta de la literatura. Esta posición no sólo describe su trayectoria, sino que incide en la forma en que su figura es percibida: el autodidacta construye una forma de legitimidad que no depende de la institución, sino de la singularidad de su obra y de la coherencia de su figura autorial.

### *El escritor imaginario y la autoconstrucción discursiva en Juan Rulfo*

José-Luis Díaz inicia el subapartado «El escritor imaginario» expresando las siguientes ideas:

La pregunta más general que debo plantearme ahora es, pues, la siguiente: ¿En qué prácticas discursivas concretas se lleva a cabo la conquista por parte del escritor, de la esencia "escritor", así como la autodefinition del tipo de escritor que elige ser, y que sólo se alcanza a través de la puesta en palabras? En otros términos, ¿cómo, a través de qué enunciados, a través de qué actos de lenguaje se señala la adopción de una escenografía autorial por parte del escritor? (p. 165)

En nuestro caso, la intención es identificar las expresiones rulfianas con las que el mismo Rulfo se autoseñala como escritor. Sin embargo, esto no es tan simple; el propio Díaz postula que "lo mejor para llamarse escritor es, sin duda, hacerse llamar escritor por otros". Lo singular es que, en general, semejante proceso comienza por enunciados personales. Esta autodenominación es el síntoma incipiente de esa prefiguración de sí mismo como escritor y Díaz, ciñendo más la categoría formulada, dice lo siguiente:

[...] puedo decir que es a través de enunciados en "primera persona", a menudo bastante desviados, que recurren a implícitos, e incluso denegadores, como se anuncia el proyecto literario inicial de un futuro joven escritor. Y es en la atribución a uno mismo de la etiqueta "escritor", o de sus equivalentes, etiqueta deseada pero sentida inalcanzable, donde está la clave. (p. 166)

Los primeros serían enunciados de índole volitiva. Estos son fragmentos discursivos que declaran la intención de ser escritor. Juan Rulfo, debido a su misma condición silenciosa, no es un autor especialmente prolífico. Hasta donde sabemos no existen reflexiones escritas sobre sí mismo. Y lo más cercano a una escritura personal son las cartas a Clara, testimonios con más tonalidades amorosas que literarias. Sin embargo, sí se pueden entrever algunos indicios de una identificación precoz de él mismo



como escritor; en la entrevista realizada por Guy Posson, en 1985, Rulfo contó que había asistido como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y que en esa misma época le surgió su interés por escribir:

[...] yo, desgraciadamente, me salí de la facultad porque tuve que trabajar. Y entonces en el trabajo yo tenía tiempo... como no conocía yo a nadie en México, me quedaba después del trabajo a leer y escribir. A leer, primero, y luego a hacer mis pininos escribiendo. En ese entonces supe que quería ser escritor.

Este testimonio permite identificar un enunciado de carácter volitivo en el sentido propuesto por Díaz. Sin embargo, su formulación no se presenta bajo la forma enfática de una autoproclamación, sino más bien como un reconocimiento retrospectivo, casi lateral: Rulfo habla de “pininos”, una expresión de carácter pueril que enuncia la vocación sin dramatizar ni colocar un énfasis programático. No hay aquí gesto fundacional ni voluntad de inscripción pública, sino una especie de descubrimiento íntimo que apenas se deja fijar en palabras.

Rulfo introduce una particularidad significativa: a diferencia de otros autores, su autodefinición como escritor no se sostiene en una proliferación de enunciados en primera persona, ni en una construcción discursiva reiterada de sí mismo, sino en una economía extrema de la palabra. En este sentido, su escenografía autorial parece tensionar el modelo teórico, en la medida en que la figura del escritor no se consolida a partir de la insistencia en el decir, sino más bien desde una forma de reserva discursiva.

Así, mientras que en muchos casos la identidad del escritor se afirma mediante declaraciones, manifiestos o intervenciones públicas, en Rulfo esta afirmación aparece de manera fragmentaria, casi incidental, y en ocasiones desplazada hacia el reconocimiento de los otros. Podría decirse que su entrada en la condición de escritor no se realiza a través de una toma de palabra enfática, sino mediante una progresiva retirada del discurso, como si la identidad literaria se consolidara en la medida en que evita nombrarse de manera directa. Esto permite pensar que su condición de autor se construye, acaso de manera más decisiva, desde la recepción, desde la mirada ajena que lo nombra, lo sitúa y lo reconoce como tal.

La categoría de «escritor imaginario» adquiere en Rulfo un matiz paradójico que obliga a repensar el modelo de Díaz. Si en otros autores la autoconstrucción discursiva se articula a través de la



acumulación de enunciados que configuran una imagen coherente de sí mismos, en Rulfo esa imagen parece surgir desde la discontinuidad, desde la elipsis y desde una forma de economía expresiva que rehúye la explicitación. La identidad autorial no se declara: se deja entrever. Esta modalidad introduce una variación significativa, pues desplaza el eje desde el acto de decir hacia la forma de callar. El silencio deja de ser un déficit de enunciación y se convierte en un recurso constitutivo de la figura del autor.

Podría pensarse, siguiendo una intuición cercana a la tradición moderna del sujeto escindido, que en Rulfo la autodenominación como escritor nunca se estabiliza plenamente en el plano del discurso, sino que permanece en un estado de latencia. Como sugería Paul Valéry, el escritor no coincide nunca del todo con aquel que escribe; hay siempre una distancia entre la figura imaginada y su realización efectiva. En Rulfo, esa distancia no se resuelve. Su escenografía autorial no se construye mediante la afirmación reiterada de un yo que se proclama escritor, sino a través de una práctica que parece desmentir constantemente esa necesidad de proclamación. De ahí que su figura resulte particularmente resistente a los modelos basados en la visibilidad discursiva: Rulfo no se nombra escritor para serlo; escribe, y en ese gesto mínimo —casi silencioso— se consume su pertenencia en el campo literario.

### *Indicios discursivos de autoconstrucción en Juan Rulfo*

La figura del "escritor imaginario" en Juan Rulfo admite una lectura que avanza por insinuaciones; economía verbal que rehúye la proclamación y, sin embargo, deja huellas suficientes para seguir el rastro de una autoconstrucción autorial. Tales huellas comparecen como enunciados breves, a veces desplazados, en ocasiones cercanos a la denegación; formas oblicuas de nombrarse que José-Luis Díaz estudió bajo la lógica de las escenografías autoriales (Díaz, 2016). El gesto rulfiano no declara: sugiere; no funda una identidad en voz alta: la deja asentarse en los intersticios del decir.

Un primer indicio se advierte en las declaraciones retrospectivas donde la vocación aparece sin aparato retórico. En conversación con Guy Posson, Rulfo recuerda el tiempo del trabajo y las lecturas, y deja caer —casi al margen— una frase: "En ese entonces supe que quería ser escritor" (Rulfo, 1985). La fórmula carece de énfasis; no erige destino ni invoca legitimidades. Hay, más bien, un reconocimiento que se desliza con la naturalidad de lo íntimo, como si la identidad literaria hubiera crecido en silencio y sólo después admitiera nombre.



Un segundo indicio se fija en la negativa a ocupar el lugar del intérprete de su propia obra. Ante Joaquín Soler Serrano, cuando la entrevista solicita claves y sentidos, Rulfo responde con una sobriedad que desactiva el dispositivo hermenéutico: "Yo no trato de explicar nada... cuento historias" (Soler Serrano, 1977). La frase, de apariencia mínima, produce un desplazamiento decisivo: el autor abandona la cátedra del significado y se instala en una práctica narrativa que no requiere glosa. El decir se vuelve acto suficiente; la autoridad, innecesaria.

Un tercer movimiento acentúa la descentralización de la autoría. Rulfo invoca a su tío Celerino como fuente de relatos, memoria viva que antecede al texto y lo sostiene. La escritura, en esta perspectiva, adquiere el carácter de mediación; recoge voces, las ordena, las deja resonar. El autor aparece entonces como heredero de una oralidad que lo precede; su firma no cancela el origen, apenas lo reorganiza en otra superficie. La tradición oral, lejos de quedar atrás, persiste como matriz de la invención (Fell, 1996).

Otro elemento conviene atender: la relación entre experiencia y representación. Rulfo declara que imagina la realidad "como hubiera querido que fuera", frase que introduce una torsión discreta entre lo vivido y lo narrado. La escritura no restituye; transforma. El mundo que emerge en sus páginas guarda parentesco con la experiencia, aunque se rige por una lógica de intensificación y desvío. La verdad literaria no se somete al testimonio; adquiere forma en el trabajo de la imaginación, que selecciona, omite y reordena (Blanchot, 1992; Pérus, 2007).

Finalmente, la interrupción de la producción literaria instala una dimensión extrema de esta economía del decir. Tras *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el silencio se prolonga como gesto presente en la escenografía misma. Enrique Vila-Matas leyó en ello la pertenencia a una estirpe de autores que ejercen la renuncia como poética (Vila-Matas, 2000). En Rulfo, la reserva alcanza su forma más radical: escribir poco, hablar poco, retirarse a tiempo. La obra queda así rodeada por un vacío que la intensifica.

De este conjunto de indicios emerge una figura autorial que se afirma por la consistencia de sus omisiones. La identidad del escritor se construye en negativo, por sustracción; aparece en el modo de callar, en la economía del gesto, en la resistencia a ocupar el centro de la escena. La autoría, en Rulfo, se vuelve una forma de discreción: presencia que se reconoce precisamente porque evita imponerse.



## El silencio como principio estructurador en la obra de Juan Rulfo

Si hasta este punto el análisis se ha concentrado en la configuración del silencio como rasgo constitutivo de la escenografía autorial de Juan Rulfo, resulta necesario examinar si este principio se limita al ámbito de la figura pública o si, por el contrario, encuentra una realización en la materialidad de su escritura. En este sentido, el análisis de sus obras no implica un desplazamiento del problema, sino su profundización: se trata de observar cómo aquello que organiza la figura del autor se inscribe también en la estructura misma del texto.

### *El silencio como forma de experiencia: escenografía autorial y escritura en Pedro Páramo*

Si la noción de "escenografía autorial" permite comprender al autor como una construcción simbólica sostenida por prácticas discursivas, resulta necesario examinar si dicha construcción encuentra una correspondencia en la materialidad de la obra. En el caso de Juan Rulfo, esta relación adquiere una particular densidad: el silencio que configura su figura pública no se agota en una actitud biográfica, sino que se despliega como principio estructurador de su escritura. La escenografía autorial se traduce en una forma específica de organización del lenguaje.

Desde las primeras líneas de *Pedro Páramo*, el relato se sitúa en un horizonte marcado por la mediación y la ausencia. El narrador no accede al mundo de manera directa, sino a través de la memoria heredada: "Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre". Esta mediación inicial introduce una fisura en la relación entre experiencia y percepción, en la medida en que el mundo aparece ya filtrado por una voz ajena, por un discurso previo que condiciona la mirada. El viaje a Comala no es, en este sentido, un desplazamiento hacia lo real, sino una entrada en un espacio configurado por la memoria, la promesa y la falta.

Esta condición se intensifica con la progresiva disolución de los referentes. La búsqueda del padre -motivo que organiza el desplazamiento narrativo- se ve anulada incluso antes de concretarse: "Pedro Páramo murió hace muchos años". La figura paterna, lejos de funcionar como punto de llegada, se convierte en un vacío estructural que desarticula la lógica del relato. En lugar de restituir un origen, la narración se abre hacia un espacio donde la identidad carece de anclaje y donde las figuras se definen por su ausencia.

Es en este contexto donde el silencio adquiere una dimensión decisiva. La llegada a Comala está marcada por una percepción paradójica: "Aquí no vive nadie", se afirma, y, sin embargo, el espacio está



saturado de presencias, de voces que emergen sin origen claro. El narrador mismo advierte que su experiencia del silencio no responde a una ausencia de sonido, sino a una incapacidad de decodificación: «Si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio». Esta afirmación introduce una inversión fundamental: el silencio no es lo que queda cuando la palabra desaparece, sino aquello que se experimenta cuando el lenguaje deja de ser comprensible.

En este sentido, el silencio en *Pedro Páramo* no puede entenderse como vacío, sino como una forma del exceso. Las voces existen, pero no se articulan en un sistema comunicativo estable; se presentan fragmentadas, desplazadas, desligadas de un emisor identificable. El lenguaje, lejos de garantizar la transmisión de sentido, se muestra insuficiente para sostener la experiencia. La palabra no desaparece, pero pierde su eficacia, se vuelve eco, residuo, resto de una comunicación imposible.

Este debilitamiento del lenguaje se manifiesta también en la estructura de los diálogos, en los que la forma de la conversación persiste, pero su función comunicativa se erosiona. Los intercambios se reducen a intervenciones breves, a respuestas que no desarrollan sentido, a palabras que parecen dirigirse a un interlocutor ausente. De este modo, la escritura rulfiana pone en escena un lenguaje que continúa operando, pero que ya no logra constituir comunidad ni asegurar la presencia del otro.

A ello se suma la dislocación temporal de las voces, que aparecen desligadas del presente narrativo. Los muertos hablan, pero no como memoria, sino como presencia activa; los vivos escuchan, pero sin comprender del todo aquello que oyen. La frontera entre vida y muerte se vuelve porosa, y el lenguaje deja de pertenecer a un sujeto definido. El silencio no es simplemente una característica estilística, sino una condición ontológica del mundo narrado: un espacio en el que la experiencia no puede ser plenamente capturada por la palabra.

Desde esta perspectiva, la coherencia entre escenografía autorial y escritura se vuelve evidente. El silencio que define la figura pública de Rulfo -su economía verbal, su reticencia discursiva, su negativa a explicitar el sentido de su obra- encuentra su correlato en una práctica literaria que privilegia la sugerencia, la interrupción y la elipsis. No se trata de una coincidencia, más bien es una articulación profunda en la que la construcción del autor y la forma del texto responden a un mismo principio.

En última instancia, la escritura rulfiana no sólo reduce la palabra, sino que la desplaza de su función tradicional. Hablar ya no equivale a decir, ni decir garantiza comprender. El lenguaje aparece atravesado por una insuficiencia constitutiva que lo obliga a apoyarse en lo no dicho. Así, el silencio deja de ser un margen del discurso para convertirse en su condición de posibilidad. En este sentido, puede



afirmarse que en *Pedro Páramo* el mundo no se organiza a partir de la palabra, sino en torno a su imposibilidad.

### ***El silencio como límite de la experiencia: violencia, oralidad y fractura en El llano en llamas***

Si en *Pedro Páramo* el silencio se manifiesta como condición ontológica de un mundo atravesado por la muerte, en *El llano en llamas* ese mismo silencio adquiere una inflexión distinta: se inscribe en la experiencia concreta de la violencia, la pobreza y la descomposición social. En los cuentos de Juan Rulfo, el lenguaje no se suspende en un vacío metafísico, sino que se desgasta en el contacto con una realidad que rebasa la capacidad de ser dicha.

La escritura rulfiana en este libro se construye desde una economía verbal extrema. Los relatos avanzan mediante frases breves, diálogos fragmentarios y descripciones contenidas que evitan cualquier exceso explicativo. Esta sobriedad no es simplemente una elección estilística, sino una forma de fidelidad frente a la experiencia narrada. Los personajes hablan poco, y cuando lo hacen, sus palabras parecen insuficientes, como si el lenguaje no alcanzara a abarcar aquello que han vivido.

En cuentos como *Nos han dado la tierra*, el silencio se instala desde el inicio como una atmósfera compartida. Cuatro hombres avanzan por un llano árido, y su conversación se reduce a intercambios mínimos, casi funcionales. Lo que domina no es la palabra, sino la extensión del paisaje y la fatiga de los cuerpos. La tierra misma impone un régimen de silencio: no hay nada que decir porque no hay nada que esperar. El lenguaje se repliega ante la evidencia de una realidad estéril.

Esta relación entre silencio y entorno se intensifica en relatos donde la violencia irrumpe de manera directa. En *Diles que no me maten*, la súplica del personaje no construye un discurso argumentativo ni una defensa elaborada; se limita a una insistencia repetitiva, casi mecánica. La palabra no persuade, no transforma la situación, no abre posibilidades. Se agota en su propia impotencia. El silencio, en este caso, no aparece como ausencia de habla, sino como la constatación de que hablar no modifica el destino.

Algo similar ocurre en *No oyes ladrar los perros*, cuento en el que la escena central -un padre cargando a su hijo herido- se desarrolla en un espacio dominado por la oscuridad y la incertidumbre. El diálogo entre ambos está marcado por la tensión y la interrupción. El padre pregunta, exige, recuerda; el hijo responde de manera escueta o guarda silencio. Sin embargo, lo más significativo no es lo que se



dice, sino lo que permanece sin decir: el resentimiento, el juicio moral, la historia compartida. El silencio se convierte aquí en el lugar donde se acumula aquello que el lenguaje no logra articular.

En estos relatos, el lenguaje conserva su forma -hay narradores, diálogos, descripciones-, pero pierde su eficacia como medio de comprensión. Las palabras no organizan la experiencia, apenas la rozan. Se produce así una fractura entre lo vivido y lo dicho, entre la intensidad de los acontecimientos y la pobreza de los recursos expresivos disponibles. Esta fractura no debe interpretarse como una deficiencia del discurso, sino como una forma de verdad: la experiencia límite no admite una traducción plena en el lenguaje.

A diferencia de *Pedro Páramo*, novela en la cual el silencio emerge en un mundo ya desarticulado por la muerte, en *El llano en llamas* el silencio se genera en el interior mismo de la vida social. Es el resultado de condiciones históricas específicas: la violencia posrevolucionaria, la marginación rural, la precariedad estructural. Los personajes no callan por elección estética, sino porque su mundo no ofrece las condiciones para una palabra elaborada. El lenguaje que poseen es el que pueden tener, y ese lenguaje se revela insuficiente frente a la magnitud de lo vivido.

Aquí la escenografía autorial de Rulfo encuentra nuevamente su correlato en la escritura. La figura del autor que habla poco, que evita la explicación y que rehúye la sobreproducción discursiva, se corresponde con una obra donde la palabra se reduce a lo esencial y donde el silencio adquiere una función estructurante. No se trata de una coincidencia superficial, sino de una coherencia profunda: la misma lógica que organiza la presencia pública del autor atraviesa la forma de sus relatos.

En *El llano en llamas* Rulfo no sólo narra historias de violencia y abandono, sino que construye un régimen de lenguaje en el que el silencio funciona como límite y como revelación. Límite, porque señala la incapacidad de la palabra para contener la experiencia. Revelación, porque en ese mismo límite se hace visible la dimensión más radical de lo humano: aquello que no puede decirse, pero que, sin embargo, insiste en ser escuchado.

### ***El silencio como destino: azar, fatalidad y espectáculo en El gallo de oro***

Si en *Pedro Páramo* el silencio se manifiesta como condición ontológica del mundo y en *El llano en llamas* como huella de una violencia que fractura la experiencia, en *El gallo de oro* ese mismo principio adquiere una forma distinta: se vuelve la estructura invisible del destino, una lógica muda que organiza la vida de los personajes sin ofrecerles un lenguaje para comprenderla. Aquí el silencio ya no aparece



como ausencia o como ruina, sino como una fuerza que opera desde dentro de los acontecimientos, gobernándolos sin hacerse explícita.

La trama de la obra se articula en torno al azar: el juego, la apuesta, la posibilidad siempre incierta de ganar o perder. Sin embargo, ese azar no se presenta como apertura radical de lo posible, sino como una forma opaca de determinación. Los acontecimientos parecen contingentes, pero en su reiteración dejan entrever una estructura que no se nombra. El éxito de Dionisio Pinzón, su ascenso súbito, su posterior caída, no obedecen a una lógica moral ni a una causalidad transparente. Más bien, responden a una economía del destino que no se explica y que, precisamente por ello, se instala como silencio. No hay en la obra una instancia que otorgue sentido a lo que ocurre; el relato avanza sin justificación última, como si los hechos se impusieran desde una región inaccesible al lenguaje.

Esta dimensión se intensifica en la construcción del personaje central. Dionisio actúa, decide, arriesga; su trayectoria parece marcada por elecciones propias. Sin embargo, esa apariencia de agencia se ve constantemente desmentida por el desarrollo de los acontecimientos. Cada decisión, lejos de abrir posibilidades nuevas, parece inscribirse en un recorrido previamente trazado. El personaje no reconoce la estructura que lo determina; se percibe a sí mismo como sujeto de su destino, cuando en realidad lo encarna sin comprenderlo. El silencio adquiere un matiz específico: no es únicamente aquello que no se dice, sino aquello que no puede ser sabido por quien lo vive. Se trata de un silencio epistemológico, ligado a los límites de la conciencia de los personajes.

El universo de la feria y del espectáculo contribuye a reforzar esta lógica. Las peleas de gallos, la música, la figura de la Caponera, configuran un espacio saturado de ruido, de movimiento, de intensidad sensorial. Todo parece vibrar en la superficie. Sin embargo, ese exceso de presencia no elimina el silencio, sino que lo encubre. El espectáculo funciona como una forma de distracción que impide advertir la estructura profunda que rige la experiencia. La celebración, la apuesta, el triunfo momentáneo producen una ilusión de sentido que no se sostiene. Bajo esa superficie ruidosa persiste un fondo silencioso que no se deja capturar por el discurso de los personajes. El mundo se presenta como visible y audible, pero su lógica permanece oculta.

La repetición constituye otro de los mecanismos a través de los cuales se manifiesta este silencio estructural. El ciclo de ascenso, exceso y caída no se interrumpe ni se transforma; se reproduce. No hay en Dionisio una conciencia que le permita leer su propia trayectoria como repetición. Cada episodio se vive como singular, como si fuera la primera vez, aunque el lector advierte la recurrencia.



Esta disociación entre experiencia y comprensión refuerza la dimensión silenciosa del destino: los personajes habitan una estructura que no pueden tematizar. El silencio se vuelve, así, condición de posibilidad de la repetición misma.

Desde esta perspectiva, *El gallo de oro* puede leerse como una exploración de la fatalidad en clave no trascendente. No hay aquí una instancia divina que ordene los acontecimientos ni una moral que los regule. La fatalidad se presenta como immanente, inscrita en la propia dinámica del mundo narrado. El destino no se anuncia; se ejecuta. Y en esa ejecución silenciosa radica su eficacia. La ausencia de explicación no es un vacío que deba llenarse, sino el modo en que la obra construye su sentido. El lector se enfrenta a una serie de acontecimientos cuya lógica no se revela plenamente, y en ese límite se activa la experiencia estética del silencio.

En consecuencia, el silencio en *El gallo de oro* no puede entenderse como un simple recurso estilístico ni como un efecto atmosférico. Se trata de un principio estructural que organiza la relación entre los personajes, los acontecimientos y el sentido. A diferencia de las otras obras de Rulfo, donde el silencio remite a un mundo deshabitado o a una historia herida, aquí se vincula con la imposibilidad de acceder a la lógica que rige la existencia. El destino opera sin discurso, y los sujetos quedan atrapados en su despliegue.

Esta modulación permite cerrar el sistema que atraviesa la obra rulfiana. El silencio aparece, así, bajo tres formas complementarias: como condición del mundo, como huella de la violencia y como estructura del destino. En todos los casos, se trata de un principio que no se reduce a lo que no se dice, sino que configura el modo mismo en que la realidad es experimentada y narrada. Rulfo no escribe sobre el silencio; escribe desde él.

### De lo imaginario a la realización textual en Juan Rulfo

La transposición de esta figura imaginaria a la obra escrita misma es el punto más difícil de dilucidar, según José-Luis Díaz. En sus propios términos, dice lo siguiente: "[abordaremos ahora] la [cuestión] de la transposición textual en sentido estricto de estas escenografías a priori, peri o epitextuales en su mayor parte" (p. 175). La idea es analizar cómo se manifiesta la figura autorial construida por el mismo autor en la obra en sí y cómo puede pensarse entonces la relación entre ese autor imaginario y su literatura escrita. Se trata de establecer relaciones significativas entre las tres instancias que ya hemos venido definiendo:



[...] el escritor imaginario, sus realizaciones discursivas alegóricas (los diversos llamarse escritor) y la puesta en acto efectivo del lenguaje literario: a través ya no del escritor ideal sino del autor, el ser de letras si se prefiere, como lo llamó Valéry, el *scripteur*, como dijo Barthes, pero también, lo sabemos desde Benveniste, el sujeto de enunciación. No se trata entonces ya de llamarse escritor sino más bien de realizarse como tal. Pero esto, no en la libertad absoluta de la invención imprevisible sobre el papel, sino en un espacio imaginario marcado, donde el escenario autorial predefinido funciona para el escritor como un hilo conductor y para el lector como un elemento esencial para su trabajo hermenéutico. (p. 175)

Díaz señala que *a priori* la escenografía autorial construida por el autor funciona como una guía de enunciación, una manera de situarse en el lenguaje y de apropiarse de dispositivos genéricos. Es así como la textualidad misma de la obra literaria se subordina a la escenografía autorial. "Además -expresa el académico-, en el mismo texto, a menudo el aparato metatextual establece la unión: indica el modo de empleo del texto en proceso, establece el vínculo entre las imágenes del escritor y su realización escritural" (p. 175)

Podemos decir en primer lugar que la escenografía autorial determina la relación con la literatura misma del propio autor en su faceta de escritor. Díaz cita el ejemplo del llamado *Exegi monumentum*, un caso singular, porque en sus *Odas* el autor, que fue Horacio, declaró haber construido un monumento más duradero que el bronce, en el sentido de que había hecho una obra que le haría meritorio de fama inmortal y que perduraría en el tiempo más que esos metales. En contraposición, cita la opinión del autor Musset respecto a su propia literatura: él "insistía en el poco caso que le merecía su propia obra, 'buena para los bebedores de cerveza/ Que tiran la botella después de la primera jarra'". Horacio, sublime y excelso; Musset, apático y desdeñoso.

Ahora bien, ¿cómo podemos calificar la relación de la escenografía autorial de Rulfo con su literatura? El caso de Rulfo es el de un autor con una relación hacia su obra caracterizada en gran medida (como ya venimos diciendo) por el silencio y la parquedad. Las opiniones de Rulfo respecto a su literatura, es decir, respecto a las historias, los contenidos estéticos y los contenidos lógicos de su obra son regularmente reducidas, cuando no silenciosas. Sobre sus historias, es proverbial su referencia al Tío Celerino, un presunto hombre de rancho, elemental, humilde, de quien Rulfo tomó prestada la materia de su literatura.



Tampoco es un verboso extremado como suelen ser algunos académicos, críticos literarios e incluso autores respecto a obras ajenas y a veces propias. Rulfo rara vez reflexiona sobre su obra y cuando lo hace casi no desarrolla sus ideas; por ejemplo, en una de las entrevistas ya mencionadas, Soler Serrano le pregunta acerca de las personas que conoció y que de algún modo influenciaron la construcción de los personajes rulfianos. Cuando Rulfo responde declara una especie de poética personal:

Estos personajes... se me han grabado y los he tenido que recrear, no pintar como ellos eran, sino que he tenido que revivirlos en alguna forma, imaginándolos como yo hubiera querido que fueran. Entonces, el proceso de creación que sigo en estas cosas no es propiamente de la realidad... tomando las cosas de la realidad, sino imaginándolas.

En Rulfo también es evidente otra forma de silencio: anular la escritura misma.

A Rulfo sólo le bastó publicar dos libros y guardar silencio. Alguien ha hecho una observación pertinente: mientras otros autores florecen hacia afuera y arrojan ramas hacia el exterior, Rulfo en silencio se limita a crecer hacia adentro. Rulfo construyó su figura autorial que, en última instancia, fue su modo de relación con el mundo. Trasladó este hábito a su escritura misma. Convirtió la negación del habla en su rasgo de autor más representativo.

## Conclusiones

La escenografía autorial no permanece en un plano exterior o paratextual, sino que se inscribe en la textura misma de la obra. Como hemos explorado, el silencio que define la figura de Rulfo como autor encuentra su correlato en una escritura fragmentaria, elusiva y contenida, en la que lo no dicho adquiere una densidad significativa. De este modo, la relación entre el escritor imaginario y su realización textual no se resuelve en una correspondencia directa, sino en una forma de coherencia profunda: la misma economía expresiva que organiza su figura pública articula también su práctica literaria. Así, más que un rasgo de carácter o una actitud circunstancial, el silencio en Rulfo puede entenderse como un principio estructurador que atraviesa tanto su escenografía autorial como su escritura.

Puede advertirse con mayor claridad que la relación entre escenografía autorial y escritura en Juan Rulfo no se limita a una correspondencia parcial ni a una analogía superficial. A lo largo de este



recorrido, el silencio ha aparecido como un principio que atraviesa distintos niveles de su producción: como rasgo de su figura pública, como forma de posicionamiento en el campo literario y como elemento estructurador de su obra. En *Pedro Páramo*, se manifiesta como condición ontológica del mundo narrado; en *El llano en llamas*, como límite impuesto por la experiencia histórica y social; en *El gallo de oro*, como estructura opaca del destino.

Estas modulaciones son variaciones de un mismo principio que encuentra en la escritura su realización más compleja. La escenografía autorial de Rulfo no sólo orienta su práctica literaria, sino que se inscribe en ella, configurando una coherencia profunda entre la figura del autor y la forma de sus textos. El silencio deja entonces de ser un rasgo circunstancial en la obra del autor, para revelarse como el eje que articula su modo de relación con el lenguaje, con la literatura y, de manera casi ontológica, con la vida misma.

## Referencias

- Alonso, Á. A. (2024). Murmullos rulfianos: ¿El rumiar de la mente o soliloquios de advertencia? *Humanidades y Ciencias Sociales*, 11(23), 117–128. <https://doi.org/10.5377/hyccs.v1i23.18540>
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 61–67). Paidós.
- Bellini, G. (2008). Función del silencio en *Pedro Páramo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Trabajo original publicado en 1986).
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós.
- Celorio, G. (2021). Juan José Arreola: La escritura como ajedrez y la oralidad como ping pong. En L. E. Zamudio Rodríguez & A. Pavón (Comps.), *Juan José Arreola: Las mil y unas invenciones* (pp. 35–52). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Compagnon, A. (2015). *El demonio de la teoría*. Acantilado.



- Díaz, J. (2016). Las escenografías autoriales románticas y sus puestas en discurso. En A. Pérez & M. Torras (Comps.), *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 135–154). Arco/Libros.
- Díaz, J.-L. (2016). Las escenografías autoriales románticas y su “puesta en discurso”. En A. Pérez & M. Torras (Comps.), *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 155–185). Arco/Libros.
- Eyzaguirre, L. (1991). Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo. *Literatura Mexicana*, 2(1), 111–120. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2.1.1991.26>
- Fell, C. (Ed.). (1996). *Toda la obra: Juan Rulfo* (edición crítica). ALLCA XX.
- Finol, J. E. (2020). Imaginarios de la corporeidad: Cuerpo, silencios y tiempos en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. *Revista Chilena de Literatura*, (101), 223–246. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952020000100223>
- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? En *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 329–360). Paidós.
- García, C. (1982). *Las cárceles de Soledad Real*. Alfaguara.
- García, M. (2010). El silencio como figura en la narrativa rulfiana. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (45), 87–102.
- Gómez, L. (2013). El silencio como estrategia en la obra de Juan Rulfo. *AnMal Electrónica*, (35), 79–92.
- López-Quñones, A. (2013). El silencio en la obra de Juan Rulfo. *Hispanamérica*, 42(125), 3–18.
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- Pérez, A., & Torras, M. (Eds.). (2016). *Los papeles del autor*. Madrid: Arco/Libros.



- Pérus, F. (2007). Pedro Páramo: Silencio, voz y estructura narrativa. En *El arte de Juan Rulfo* (pp. 93–118). Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2006). El autor: Orientación teórica y bibliográfica. *Cahiers de LIRICO*, (1). <https://doi.org/10.4000/lirico.824>
- Ramos, J. (2018). Silencio y construcción del sentido en Juan Rulfo. *Revista Iberoamericana*, 84(264), 731–748.
- Rulfo, J. (1985). Entrevista con Guy Posson. En J. Rulfo, *Toda la obra* (C. Fell, Ed.). ALLCA XX.
- Rulfo, J. (2017). *Pedro Páramo*. Editorial RM.
- Rulfo, J. (2014). *El llano en llamas*. Editorial RM.
- Rulfo, J. (2010). *El gallo de oro*. Editorial RM.
- Soler, J. (Entrevistador). (1977). *A fondo: Juan Rulfo* [Programa de televisión]. RTVE.
- Villena, L. A. de. (2007). Juan Rulfo y el mago silencio. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (528), 23-26.
- Villoro, J. (2015). *Pedro Páramo, de Juan Rulfo* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=n-kZP\\_qzgGo](https://www.youtube.com/watch?v=n-kZP_qzgGo)
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Anagrama.