

La (des)escritura tsotsil de la matanza de Acteal. *Sk'ak'alil ayan li ak'obale / El origen de la noche* de Mikel Ruiz

The Tsotsil (De)writing of the Acteal Massacre. *Sk'ak'alil ayan li ak'obale / El origen de la noche* by Mikel Ruiz

Gabriel Hernández Soto
Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México
gabriel.hernandez.s@cua.uam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5554-7448>

Recibo: 08-09-2025 Aceptado: 31-12-2025

<https://doi.org/10.32870/pactum.vVi9.76>

Resumen

El origen de la noche (2024) del escritor tsotsil Mikel Ruiz se inserta dentro de la denominada literatura de la violencia, pues su objetivo consiste en representar literariamente la matanza de Acteal de 1997. El hecho de que esta obra haya sido escrita por un autor indígena hace suponer que se planteará desde una visión diferente; sin embargo, esta noción atañe a cuestiones distintas a lo que podría imaginarse: la voz que domina la novela no es la de una víctima, sino la del victimario. La historia no contraviene, en lo fundamental, a las versiones contrahegemónicas elaboradas desde el periodismo. Lo que sí parece subvertir es la propia idea *novela* y, principalmente, la idea *escritura*. La primera, debido a su conformación híbrida, pues el discurso del protagonista se sitúa en los intersticios de lo prosístico y lo lírico; la segunda, por evidenciar que la literatura —en tanto representación— es la reelaboración de otras escrituras y, principalmente, la reconfiguración de las mismas mediante las cuales se ha representado a lo indígena en la literatura mexicana. Debido a este cariz, en el presente artículo se emplea una distinción entre *escritura*, *(re)escritura* y *(des)escritura* para intentar explicar esta poética.

Palabras clave: literatura tsotsil, Acteal, (des)escritura

Abstract

The novel *El origen de la noche* (2024) by the Tsotsil writer Mikel Ruiz falls within the genre called the literature of violence because its objective is to represent the 1997 Acteal massacre in literary form. The fact that this work is written by an Indigenous author leads one to think that the events in Acteal would be narrated from a distinct point of view. While this is true, the text likely adopts a perspective unlike the one might imagine, for the dominant voice is not that of a victim but, rather, of one of the perpetrators. The story does not fundamentally contradict the counter-hegemonic versions developed by journalists, but does seem to subvert the idea *novel*, especially the idea *writing*; the former due to the hybrid nature of the book, since the protagonist's discourse lies in the interstices between prose and lyricism; the latter by revealing that literature—as representation—is the re-elaboration of other forms of writing, mainly, the reconfiguration of the writings through which indigenous peoples have been represented in Mexican literature. This perspective entails applying a key distinction among writing, (re)writing, and (de)writing in an attempt to explain this poetics.

Keywords: tsotsil literature, Acteal, (de)writing

Introducción

“Las mujeres de X'oyep”, la fotografía que el fotoperiodista Pedro Valtierra tomó la mañana del 3 de enero de 1998 (Castillo, 2022) durante una protesta indígena donde se exigía el esclarecimiento de la matanza de Acteal, es un ejemplo idóneo de cómo resulta sorpresivo que las representaciones, artísticas o periodísticas, de lo indígena no se correspondan con la idea que los discursos estatales y la literatura indigenista nos han dado del indígena. En gran medida, la fama de la fotografía proviene de una desautomatización. Esto es, en vez de presentar a las mujeres indígenas como víctimas sin agencia política, la fotografía de Valtierra capta el preciso instante en que estas mujeres, llenas de digna rabia, empujan a los soldados que pretenden detener su marcha en busca de justicia. Algo similar sucede con *El origen de la noche* (2024) del escritor tsotsil Mikel Ruiz.

La novela se presenta como una historia basada en la matanza de Acteal; por consiguiente, se supondría que su objetivo sería plantear una versión que desmintiese las explicaciones vertidas desde el poder. Pero eso no ocurre. En vez de presentarnos la ficción de un relato testimonial realizado por algún sobreviviente, la obra se configura desde la perspectiva de Pablo Ak'obal, el indígena

amestizado que lidera al grupo paramilitar. A partir de su discurso memorioso, comprendemos las razones profundas que causaron el acto criminal.

La configuración de la novela, cercana a la narrativa de la violencia latinoamericana debido a su (re)presentación de un crimen real, nos recuerda algo que Arturo Arias señaló hace algunos años: “uno de los desafíos encontrados con las textualidades indígenas contemporáneas cuando son conceptualizadas como respuesta hemisférica a la colonialidad del poder es cómo clasificarlas. Cómo elaborar una cartografía de la producción textual indígena” (2012, p. 212). Y es que, si bien la novela de Mikel Ruiz podría incluirse en la narrativa de la violencia debido a que se plantea como una (re)escritura que desmiente una escritura oficial, existen aspectos que nos obligan a cuestionar tal juicio teórico. En el presente artículo, a partir de analizar las semejanzas y diferencias entre esta novela y la narrativa de la violencia mexicana, intentamos demostrar que la narrativa indígena, debido a la forma en que fue introducida la escritura alfabética en nuestro continente durante el periodo colonial y al predominio que la visión mestiza ha tenido en la representación de lo indígena, no adopta la forma de una (re)escritura, sino, más bien, la de una (des)escritura.

La novela Tsotsil

El origen de la noche es una novela tsotsil basada en los hechos que provocaron uno de los eventos más cruentos en la historia reciente de México. El 22 de diciembre de 1997, un grupo paramilitar asesinó a cuarenta y cinco personas en la comunidad de Acteal, municipio de Chenalhó, estado de Chiapas. La obra culmina donde inician los relatos periodísticos que asombraron a la sociedad mexicana, es decir, con la matanza.

Todos van a morir.

Preparamos los cargadores, revisamos los seguros para que no vayan a fallar. Echo una última mirada a mi gente, llevan pañuelos atados a sus cabezas y algunos los han colgado del cañón de sus fusiles. Muevo la cabeza como señal de inicio. Comenzamos a descender la pendiente en forma de cinturón. Los niños, al vernos, corren despavoridos a buscar a sus padres. Por el sur, el este, el oeste y el norte, por donde yo desciendo, nuestros AR-15, AK-47 y metralletas Uzi escupen balas desde lo alto, el traqueteo suena con ecos, multiplicando el miedo; el sonido de la lluvia de balas cae sobre el techo del refugio como si el señor mismo escupiera fuego desde el cielo.

Nadie va a salir vivo (Ruiz, 2024, p. 180).

No se trata de una novela-testimonio. La voz que escuchamos relatar la sucesión de trágicos hechos que constituyen los episodios de la novela no es la de algún sobreviviente de la masacre, ni la de algún testigo, o siquiera la de alguien que,

merced a su profesión —un periodista, un miembro de las comisiones de derechos humanos—, estuviese en posesión de informaciones ocultas a la opinión pública. *El origen de la noche* es el discurso interior que Pablo Ak'obal dirige a veces a sí mismo —una especie de monólogo expiatorio—, a veces a la divinidad cristiana en su versión presbiteriana. Se trata de una rememoración discursiva mediante la cual el líder del grupo paramilitar que perpetró la masacre intenta convencerse a sí mismo de la justeza de sus actos criminales al tiempo que implora el favor y el apoyo divino.

Arrepiéntete de tus pecados, cabrón, le dije. Estaba ovillado en el césped, tenía el rostro ensangrentado. Yo soy tu salvador, tu guía hacia el señor. Tus padres, en cambio, te abandonaron para que yo te mate. Pero yo no asesino a cualquier pendejo, ¿acaso crees que tus padres te van a heredar sus tierras, su casa? ¿Sabías que vivían en la tierra de mis padres? ¿Que por culpa de tu abuelo murió mi hermana Carmela? Eso no te lo dijeron, tú nunca supiste que tu abuelo fue quien denunció a mis padres de volverse presbiterianos, en vez de hacerse responsable de sus mentiras. Levántate, cabrón, acepta a Cristo como tu salvador. Le lancé otro puntapié en el estómago. Todavía lo vi vomitar sangre: Amárrenlo ahí, ordené a mis hermanos, señalando el árbol de lima (Ruiz, 2024, p. 183).

Una primera explicación consiste en advertir que muchas de estas características forman parte de la poética propia de las literaturas en lenguas indígenas. Si esto suena extraño, ello obedece a que en la Ciudad Letrada¹ ha imperado una errónea concepción de estas literaturas, a las cuales se les limita al ámbito de la tradición oral y a la eterna recreación de mitos y leyendas ancestrales. Esta visión proviene de la concepción neocolonial impuesta por los discursos y la educación estatal. Solamente admite a lo indígena cuando este se corresponde con la visión idílica y purista que el mundo criollo le adjudica. Se trata de un equívoco atroz.

Una de las mayores estudiosas de las literaturas en lenguas originarias, Luz María Lepe Lira, ha establecido que las literaturas indígenas pueden entenderse a partir de tres grandes grupos, los cuales se identifican por la forma en que conciben la relación entre tradición y actualidad, entre oralidad y escritura, así

¹ El concepto Ciudad Letrada es una reformulación que Ángel Rama hace de “la ciudad ideológica”, concepto de José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. La Ciudad Letrada no es una mera referencia geográfica, es la expresión del poder centralista que caracteriza a nuestros estados desde el periodo colonial: “Si efectivamente lo tuvo, construyendo las poderosas culturas regionales, fue debido a que la ciudad era incapaz de ejercer prácticamente la dominación sobre tan vasto hinterland, pero eso no significó que abandonara, ni en la Colonia ni en la República, ni por los administradores españoles ni por los criollos que los sucedieron, su proyecto de imposición y dominación. El proyecto centralista recién comienza a madurar a fines del XIX y triunfa en el XX, lo que da la señal de colisión de la modernización, que ahora se apoya en otras metrópolis que no en Madrid, sobre las culturas tradicionales internas” (Rama, 2004, pp. 33-34).

como entre colonialismo y resistencia. El primer grupo está conformado por aquellas obras orales trasladadas a la escritura. El segundo lo conforman aquellas obras escriturales que recrean la poética de la tradición oral. Se trata, por tanto, de una literatura *transcrita* y una literatura *escrita*. Estos dos grupos, de alguna manera, parecen justificar la visión de la Ciudad Letrada; sin embargo, existe una tercera categoría que plantea un problema mayor.

El tercer grupo aglutina a las literaturas indígenas que no se limitan a transcribir o recrear los antiguos relatos que conforman la tradición oral, ni se ocupan exclusivamente de mantener vivo un legado ancestral. Ubicadas en la época actual, su escritura “expone las situaciones de cambio, transculturación e impureza que viven las comunidades indígenas en su relación con el mundo globalizado, el desplazamiento a las ciudades y la incorporación a la sociedad mercantil” (Lepe, 2009, p. 71). En otras palabras, la literatura híbrida se centra en representar literariamente la situación de colonialidad.

Por su énfasis en construir una literatura desde sus propias lenguas, los autores identificados con la literatura indígena forman parte de la resistencia cultural llevada a cabo por los pueblos originarios. En términos literarios, esa resistencia se expresa a partir de la apropiación de esquemas narrativos occidentales sin que ello implique una renuncia a la tradición: “Se ubica en un tiempo contemporáneo y postmoderno, pero sin renunciar a la marca prehispánica ni a la lengua indígena” (p. 71). Y esto propicia la aparición de una idea *otra* de novela.

Los movimientos de revitalización de los idiomas indígenas, por medio de la promoción de la creatividad, son radicales, porque la Palabra Nueva de nuestros escritores se nutre con la Palabra Antigua por medio de la tradición oral, y así emerge la creatividad, la espiritualidad, la autonomía, y la justicia social —esa hambre y sed de justicia que tenemos todos los pueblos Indígenas (Hernández-Ávila, 2020, p. 8).

De esta manera, la aparición de la novelística en lenguas originarias plantea un cuestionamiento a la forma de concebir la literatura, pues trasgrede muchas de las normas genéricas. *El origen de la noche* se presenta como un texto híbrido donde lo narrativo se conjuga con lo lírico. Existe un entrecruzamiento de discursos narrativos con los fragmentos líricos —rezos modificados— mediante los cuales Pablo Ak’obal pareciera querer convencerse de la legitimidad de sus actos.

El eco de nuestros pasos es todo lo que escuchamos en medio de la pendiente. No viene ni un carro, ni atrás ni de frente. Sólo nosotros avanzamos hacia el encuentro con

los sincasas,

los sinleyes,

los singobierno,

los sinfuturo (Ruiz, 2024, pp. 174-175).

Tras obtener el Premio Netzahualcóyotl de Literaturas en Lenguas Originarias en el 2023, esta obra ha sido estudiada como parte de las literaturas en lenguas originarias. Sin embargo, esta identificación no implica una clasificación teórica. A partir de su propio planteamiento es posible colegir que se inserta en la denominada literatura de la violencia, una tradición muy antigua en nuestras letras.

La narrativa de la violencia

La literatura basada en la reconstrucción de hechos criminales es muy antigua en las letras mexicanas. *Los crímenes de la calle Aramberri* de Eusebio de la Cueva, novela publicada en 1933, recrea uno de los asesinatos más famosos en la historia de Monterrey. Incluso es posible asentar su origen en el siglo XIX, ya que en *El libro rojo* de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio se incluye la “causa célebre”, la cual toma lugar en la ciudad de México por los españoles don Felipe Aldama, don José Joaquín Blanco y don Baltasar Quintero, quienes fueron ejecutados el 7 de noviembre de 1789 por el asesinato de la familia Dongo.

Entre cuantos ejemplares de excesos y delitos ha manifestado la experiencia desde la creación y fundación de esta imperial corte mexicana, no se ha experimentado otro más atroz, más alevoso ni más desproporcionado, así por sus cualidades y circunstancias, como por las extraordinarias disposiciones de la ejecución, que el que sucedió la noche del día 23 de octubre de 1789, en esta ciudad, en la calle de los Cordobanes, en la casa de uno de los republicanos de mejor nota, vecino honrado de este comercio, prior que fue del real tribunal del consulado, don Joaquín Dongo, por tres personas europeas, de noble y distinguido nacimiento, quienes en un proviso fueron la destrucción suya, y de toda su familia, sin reserva, limitación ni excepción alguna, robándoles su vida y hacienda con la mayor inhumanidad (Payno y Riva Palacio, 2006, p. 275).

La literatura mexicana reciente está ahíta de esos ejemplos. *Las muertas*, de Jorge Ibarguengoitia, recrea la historia de las Poquianchis; *Asesinato. El doble homicidio de los Flores Muñoz*, de Vicente Leñero, es una novela-sin ficción mediante la cual se intenta esclarecer el asesinato de un exgobernador priísta de Nayarit; Carlos Montemayor escribió una trilogía —*Guerra en el Paraíso*, *Las armas del Alba* y *Los informes secretos*— en torno a la Guerra Sucia de los años setenta; en A.B.U.R.T.O., Heriberto Yépez juega con las intertextualidades toda vez que su obra se fundamenta en el ficticio diario del asesino de Luis Donaldo Colosio, el candidato priísta a la presidencia de México en 1994; *Cuarenta y nueve cruces blancas*, de Imanol Caneyada, recrea el famoso caso del incendio en una guardería de Hermosillo en el que murieron cuarenta y nueve niños; *El invencible*

verano de Liliana, de Cristina Rivera Garza, es una novela-sin ficción en torno al feminicidio de la hermana de la autora.

El auge de este tipo de literatura está marcado por la nula impartición de justicia en el país, de modo que se constituye en una escritura capaz de revelar la verdad. *Una novela criminal* de Jorge Volpi ejemplifica esta diferencia, la cual hace referencia al caso de la banda de secuestradores conformada por Israel Vallarta y Florence Cassez, cuya aprehensión en diciembre de 2005 fue mostrada en tiempo real por la televisión mexicana. El caso atrajo la atención mundial debido a los problemas diplomáticos que suscitó, pues la mujer era de nacionalidad francesa, pero tomó una notoriedad impensada debido a que investigaciones no oficiales demostraron que ese acto televisivo era una construcción mediática dirigida por el gobierno mexicano. En el prólogo, el autor menciona que su método escritural ha estado fundamentado en la lectura de la escritura legal del caso: “Esta novela sin ficción se basa de manera sustancial en los expedientes judiciales de Florence Cassez y la familia Vallarta, así como en la transcripción de discursos, declaraciones y entrevistas de los protagonistas de la historia” (Volpi, 2018, pp. 481-482).

Desde esta perspectiva, podría pensarse que *El origen de la noche* se inserta en la literatura de violencia latinoamericana. Las autoridades mexicanas intentaron explicar que la masacre de Acteal fue el resultado de una antigua pugna mantenida por grupos indígenas seguidores de distintos cultos religiosos. Las investigaciones periodísticas, sin embargo, revelaron muy pronto que la matanza había sido orquestada por altas instancias del gobierno con la intención de instaurar un régimen de terror que socavara el apoyo de las comunidades indígenas al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el cual había aparecido tres años antes.

El rumor del arroyo llegaba apacible hasta nosotros. El general caminaba alrededor del tronco de un pino. Bajo la suela de sus zapatos de charol crujían las agujas secas: Cuando ustedes aniquilen a las abejas, continuó, procuren desaparecer todos los casquillos. Esto no es más que un problema de tierras, entre abejas y priistas. Desaparezcan los cuerpos lo más que puedan. No pasará ningún carro durante las veinticuatro horas, ni periodistas ni ambulancias (Ruiz, 2024, p. 190).

El origen de la noche recrea los hechos que explican ese suceso; sin embargo, su configuración posee aspectos que, si bien resultan similares a los empleados en las obras que conforman a la literatura de la violencia, presentan una serie de preocupaciones ajenas al género. En el siguiente pasaje puede advertirse uno de esos sutiles aspectos que diferencian a la novela tsotsil. En este vemos —a partir de las reflexiones de Pablo Ak’obal— cómo fueron las horas previas a la matanza, un aspecto esperable en los relatos de la violencia. Ahora bien, la frase que cierra este soliloquio-narrativo denota una cuestión importante. Las motivaciones gubernamentales son plenamente conocidas y se explican por el cariz neocolonial propio del estado mexicano; sin embargo, aquí se expone que las

acciones del victimario tienen una explicación distinta. No es un asesino gratuito; hay una historia detrás de sus actos.

Falta un par de horas para que amanezca. La luz amarillenta del foco colgado en la esquina del templo me ayuda a ver a las mujeres que están sentadas sobre el césped del amplio patio, donde cocinan para alimentar a mis hombres; porque yo los prepararé durante meses, y hoy tienen que comer muy bien. Hoy es la fecha fatal: veintidós de diciembre, el día en que una vez me fui de este pueblo (Ruiz, 2024, p. 118).

La narración de Pablo Ak'obal no es una narración lineal ni pretende construir lógica alguna. Esto ocurre porque el narratorio de ese discurso no somos nosotros —los lectores—, sino el propio paramilitar. Se trata de una suerte de monólogo interior o soliloquio donde se entrecruzan recuerdos de distintas épocas con la narración de las acciones y pensamientos en tiempo presente. En suma, lo que leemos es la caótica voz de un asesino que intenta comprender cuál es la lógica de sus actos, acaso con la intención de hallar en ese tortuoso rememorar una justificación que aplaque su consciencia.

Existe, además, un aspecto fundamental para entender *El origen de la noche*: Pablo Ak'obal es un indígena. La novela comienza con la muerte de su hermana menor. Ese hecho propicia la ruina de su familia, la pugna con los caciques de la región y la posterior expulsión de su familia. Pablo termina viviendo en un orfanato y es separado de su familia:

Una tarde, mi padre llegó al albergue a buscarme: Cuida a tus hermanos, tu madre y yo nos vamos a Pacayal, lo que gano en mi trabajo no nos ajusta ni para la renta, me dijo. Ustedes están mejor aquí, tienen dónde comer y dormir. Sigán estudiando, cuando termine la época de la cosecha, vendremos a visitarlos, se despidió. Fue la última vez que vi a mis padres, ni él vino a visitarnos ni nosotros fuimos a verlos. Allí deben de estar, a veces creo que ya están muertos (Ruiz, 2024, p. 196).

Debido a los maltratados racistas que los jóvenes indígenas como Pablo experimentan en el albergue, el grupo de muchachos que más tarde constituirá el núcleo paramilitar que ejecutará la matanza en Acteal decide abandonar la institución educativa para enrolarse en el ejército. Ahí, Pablo encontrará el sentido de comunidad que le arrebató la expulsión de sus tierras. Y, décadas después, volverá al pueblo para ejercer una venganza.

Volví a Tsajaluk'um veinte años después de que salí huyendo. Una mañana despejada bajé de una combi del transporte público a la orilla de la carretera. Desabroché un botón de mi camisa a cuadros, ya no estaba acostumbrado al viento húmedo que rozaba mi rostro. Llevaba pantalón y una chamarra de mezclilla. Miré hacia abajo un par de minutos, los árboles y cafetales eran los mismos. Traté de reconocer el lugar donde habíamos vivido; para mi sorpresa, vi una choza de madera en el mismo

sitio donde fue quemada la de nosotros. Un hilo de humo salía del techo de láminas. ¿Quién vivía allí? (Ruiz, 2024, p. 146).

La humanización del victimario no es un aspecto que tenga importancia en la literatura de la violencia, pues el objetivo de esta es revelar una verdad oculta por el poder, por lo que, desde esta perspectiva, *El origen de la noche* no participaría de ella. Ahora bien, el problema es que en la novela tsotsil es factible advertir que su idea escritural se corresponde con la idea (re)escritura, una de las características principales de la literatura de la violencia.

La (re)escritura

La crítica literaria (Galán, 2008, p. 62) ha identificado atinadamente que el surgimiento del *noir*, durante los años setenta, en lengua castellana obedeció a la necesidad de las sociedades por revelar el ambiente de terror impuesto por el franquismo o las dictaduras latinoamericanas. Sin embargo, no se ha enfatizado lo suficiente en el hecho de que esta corriente no es una mera adaptación de un género fraguado en las literaturas inglesa y francesa a escenarios atípicos e, incluso, inapropiados.²

El relato policial, tal y como lo ideó Edgar Allan Poe, no buscaba revelar una verdad oculta por el estado; buscaba embellecer un hecho criminal común. Es cierto que en “El misterio de Marie Rogêt”, el escritor norteamericano utiliza como material literario las notas periodísticas en torno al crimen de Mary Rogers, cuyo cuerpo fue encontrado en las orillas del río Hudson; sin embargo, es evidente que Poe no se convierte en una suerte de detective que investiga un caso, Poe es un escritor que decide tomar ese material y reelaborarlo conforme a los dictados del público lector. Por ello, traslada el escenario de la insulsa ciudad neoyorkina decimonónica a la moderna y glamurosa París y, principalmente, otorga una significación distinta al hecho criminal. Como ha señalado Josef Škvorecký en “Poe and the Beautiful Segar Girl”, Mary Rogers no fue víctima de un asesinato. Años después de publicado el relato, Mrs. Loss confesó “on her

² A inicios de la década del setenta, Carlos Monsiváis publicó un breve ensayo en la *Revista de la Universidad de México* —“Ustedes que jamás han sido asesinados”— en el cual repetía lo dicho por estudiosos del relato policial —como María Elvira Bermúdez en *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955) y Donald A. Yates en *El cuento policial latinoamericano* (1964)— acerca de la imposibilidad de ubicar de manera verosímil un relato de este género en las ciudades latinoamericanas: “la mentalidad cartesiana exigida por cierta literatura policial, no se aviene con impaciencia de una todavía general mentalidad mágica, a quien apasiona la cantidad de sangre vertida por sobre la lúcida reconstrucción de los hechos” (Monsiváis, 1973, p. 11).

deathbed that an unidentified medical doctor had performed an abortion on the cigar girl in the tavern she owned in Hoboken, wich went wrong, and the girl died” [...en su lecho de muerte, que un médico no identificado le había practicado un aborto a la vendedora de cigarros en su taberna de Hoboken, el cual salió mal y la chica murió] (Škvorecký, 2000, p. 4).

Por otra parte, como señala Ricardo Vigueras Fernández en *Breve introducción a la novela policiaca latina* (2009), al interior de la tradición del género policial existe una corriente situada “entre las convenciones de la novela policiaca, por una parte, y de la novela histórica, por otra” (p. 20), donde la acción detectivesca se desarrolla en escenarios ajenos a la modernidad europea: el Egipto de los faraones —*La venganza de Nofret* (1944) de Agatha Christie—, la Grecia clásica —*Aristotle detective* (1978) de Swansea Margaret Doody— o un monasterio medieval —*El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco—. Esta concepción del “policial histórico”, empero, no tiene relación alguna con la forma en que se ha dado en las literaturas castellanas y portuguesas. Estas, tal y como atinadamente señaló Ana Isabel Briones (1998), se idearon como una (re) escritura de la escritura impuesta por el poder al tiempo que reformulaban una escritura literaria: este tipo de relatos “pretendem narrar la Historia a través do género policial ao mesmo tempo que se afastam conscientemente de alguns do seus tópicos” [pretenden contar la historia a través del género policiaco al mismo tiempo que se alejan conscientemente de sus tópicos] (p. 270). No se limitaron a adaptar el esquema detectivesco a un escenario atípico; utilizaron ese esquema para plantear una crítica a la corrupción imperante en sus países. En vez de utilizar la Historia para construir un relato policial, emplearon el género policial para (re)escribir la Historia. Un ejemplo idóneo de esta perspectiva la encontramos en el prólogo de *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Cochabamba* (2006), escrito por la periodista peruana Cecilia Valenzuela:

La convicción de que no podemos seguir endosándole a esa justicia divina parte de los problemas más graves de nuestra sociedad —la inequidad, la indolencia, el abuso, la injusticia— fue motivo suficiente para que el equipo de periodistas que conforma www.agenciaperu.com decidiera invertir tiempo y esfuerzo en investigar casos del pasado, extremadamente vigentes por sus efectos y sus defectos, como el crimen de Challapampa para instar a reflexionar a través del género más popular, intrigante y creíble, que expresa la constante lucha entre el bien y el mal: el género negro (p. 13).

En *El origen de la noche* es posible identificar una intención por contravenir los discursos impuestos desde el poder; sin embargo, se trata de una escritura distinta a la que responde la novela de la violencia. Para comprender en dónde radica esta sutil pero innegable diferencia es preciso atender a la configuración de la novela.

En una entrevista (Martínez, 2025), Mikel Ruiz señaló que originalmente había pensado que la mejor forma de organizar la trama de *El origen de la noche*

era en torno a la historia de una niña ciega que habría logrado sobrevivir a la matanza. Esa historia no fue excluida de la versión final; pero sí experimentó una modificación crucial. Casi al finalizar la novela se nos presenta el pasaje donde Antonia, la niña ciega, es acribillada por Pablo Ak'obal:

El ruido de la descarga hace que Antonia salte de miedo, con el rostro salpicado de sangre y los ojos completamente abiertos. Se pone en pie de inmediato y trata de correr hacia donde están sus otras hermanas, quienes esconden sus rostros asustados debajo de su chal. ¡Antonia!, llamo a la niña, al escuchar su nombre, detiene sus pasos. Por la espalda le suelto varios disparos, unas siete balas. Cae de frente (Ruiz, 2024, p. 200).

Es posible intuir que la idea original tenía como intención el legitimar cómo el lector puede acceder al conocimiento de un hecho borrado de la historia por el poder. La apariencia física de Antonia provocaría que Pablo Ak'obal, atormentado por una profunda culpa, la confundiese con su hermana menor, aquella cuya muerte —propiciada por un descuido de Pablo— nos es contada al inicio de la novela. De esa manera, Antonia sorprendentemente sobreviviría a la masacre y, por ende, estaría en posición de relatar el infierno que se experimentó aquella noche aciaga en los Altos de Chiapas. Es importante, sin embargo, reflexionar detenidamente tanto en las motivaciones, como en las repercusiones de la alteración del esquema original.

A partir de lo expresado en la entrevista (Martínez, 2025), podemos colegir que la elección del personaje central obedece a que Mikel Ruiz es consciente de un aspecto fundamental en la configuración de obras literarias basadas en hechos dolorosos: la responsabilidad ética del escritor. Construir la novela a partir de la perspectiva de las víctimas es lucrar con el dolor ajeno. Pero dicha elección nos permite advertir cuál es la escritura que Mikel Ruiz pretende (re) escribir con *El origen de la noche*: la literatura criolla y mestiza mediante la cual se ha representado a lo indígena.

Ángel Rama (2004) explica que la representación de lo indígena en la literatura latinoamericana tiene varias etapas y varias nomenclaturas. En la literatura indigenista del siglo XIX —o literatura indianista—, el indio es apenas un marco de referencia, un elemento más del escenario donde el criollo latinoamericano se enfrenta a la salvaje naturaleza del Nuevo Mundo. No por nada el tópico de esta literatura es el de civilización y barbarie, y el indígena, un ser no civilizado o natural, forma parte de ese ambiente salvaje. Se trata, en suma, de una literatura donde el indígena es apenas un elemento decorativo o ambiental. La literatura indigenista del siglo XX, por su parte, tiene un objetivo distinto. Si bien es escrita por autores criollos en lengua castellana y lo indígena todavía es un simple objeto de (re)presentación, su finalidad es denunciar una injusticia social. Debido a ello, el indio es presentado como un ser indefenso que debe ser protegido o salvado por la civilización occidental.

Una corriente posterior, la novela-testimonio, nos permite identificar que, si bien el objetivo de este tipo de literatura criolla o mestiza en lengua castellana consiste en dar voz al subalterno, ello no implica que el indígena deje plenamente de ser un objeto de representación. En *Biografía de un cimarrón* (1966), por ejemplo, vemos que Miguel Barnet “se vuelve, o finge volverse, Esteban Montejó” (González, 2000, pp. 41-42). El escritor intenta desaparecer para que pueda surgir la figura y, sobre todo, la voz del otro. Es menester, sin embargo, enfatizar que, a pesar de que veamos el mundo desde la perspectiva del cimarrón e incluso pareciera que escuchamos su voz, el texto que leemos no ha sido escrito por él. Esta pequeña diferencia debería recordarnos algo que José Carlos Mariátegui señala en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928): a pesar de sus nobles intenciones, la literatura indigenista no es literatura indígena. Para que esta pueda ser llamada tal, debe ser realizada por indígenas.

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (Mariátegui, 2007, p. 283).

La sutil diferencia que señala Mariátegui es aquella entre ser objeto de representación y sujeto de enunciación. Omitir este aspecto impide comprender por qué, incluso cuando su objetivo es semejante —(re)escribir una escritura oficial—, la literatura de la violencia latinoamericana y las literaturas en lenguas originarias presentan una idea de la (re)escritura distinta y, por tanto, conforman corrientes literarias distintas.

La escritura indígena

Las literaturas en lenguas originarias surgen a finales del siglo XX. Se trata de un fenómeno cuyo auge ha sido explicado como el resultado de un amplio cúmulo de factores: la resistencia indígena ante la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América —una propuesta de la corona española que originalmente fue apoyada por las repúblicas latinoamericanas—, el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y los esfuerzos de intelectuales —como Carlos Montemayor (Castellanos, 2017)— por promover la creación de talleres de escritura en lenguas originarias para maestros normalistas indígenas.

Sin embargo, no debería resultar sorpresivo que apareciese una novelística escrita en lenguas originarias. Los indígenas, gracias a los esfuerzos neocoloniales de la educación vasconceliana, fueron obligados a adiestrarse en la escritura en lengua castellana y en la lectura de los “clásicos” occidentales.

Siguiendo las tradiciones católicas dentro de la mentalidad colectiva de los mexicanos, el Ministro Vasconcelos organizó el programa de los Maestros “Misioneros” que se nombraron en todo el país mexicano, con el fin de localizar los poblados indígenas, estudiar el estado cultural de los habitantes y las necesidades de las comunidades. Estos “misioneros” hacían pláticas o conferencias para hacer una intensa propaganda a favor de la educación. Cuando se estudiaba una determinada región, pueblo o lugar importante, con necesidades de educación, se fundaba una escuela en el lugar estudiado. Se buscaba que dicha escuela tuviera una organización y funcionamiento de acuerdo con las necesidades y aspiraciones del lugar, y cuyo maestro, escogido entre los mejores elementos del vecindario, era aleccionado por el misionero sobre la tarea misma de la educación (Ocampo, 2005, p. 152).

La aparición de una novelística en lenguas originarias no debería suscitar sorpresa alguna. Los escritores indígenas han abrevado de dos tradiciones literarias distintas. Por un lado, participan de la tradición oral de su comunidad; por el otro, han recibido una educación que privilegia el estudio de la tradición escritural occidental. Un ejemplo de ello es la Generación Neza (Andrés Henestrosa, Enrique Liekens, Gabriel López Chiñas y Pancho Nácar), un grupo de escritores juchitecos hablantes —y escritores— en lengua zapoteca.

Paralelamente a la actividad poética y narrativa que anida en la tradición oral desde la época prehispánica (como confirman los textos de Fray Juan de Córdova), a lo largo del siglo XX empieza a producirse también una literatura escrita en lengua zapoteca. Gestada por la Sociedad Nueva de Estudiantes Zapotecos en el Istmo de Tehuantepec y promovida a través de su periódico *Neza*, la primera gran generación de escritores zapotecos aparece en los años 1930–1940, y su herencia será recogida por los escritores e investigadores Víctor de la Cruz y Macario Matus cuatro décadas más tarde (Brígido y Domínguez, 2019, p. 88).

Ahora bien, la idea de (re)escritura, tal y como la hemos planteado, se refiere al empleo que los autores de ficción hacen de escrituras no ficcionales —historiografía, periodismo— y al juego metaficcional. Es preciso explicar en dónde radica la diferencia entre la (re)escritura indígena y la (re)escritura elaborada por los autores mestizos en lengua castellana, aunque existen aspectos muy similares entre ellas.

Una de las versiones más recientes de la (re)escritura en la literatura de la violencia se organiza en torno al tópico del manuscrito perdido. Por ejemplo, en *A.B.U.R.T.O.* (2005), la novela basada en la historia de Mario Aburto Martínez —el asesino solitario de Luis Donaldo Colosio—, Heriberto Yépez trastoca las

reglas de la novela sin-ficción. El texto es un *collage* que incluye las notas de un supuesto psicólogo carcelario cuya legitimidad es puesta en duda en nota al pie —“lo más probable es que la totalidad del supuesto analista ni siquiera sea el testimonio de un analista que ha violado el secreto profesional para servir de soplón; lo más seguro es que el presente texto sea una mera fabricación gubernamental o un apócrifo de la prensa” (Yépez, 2005, p. 165)— y el supuesto *Libro de actas*, una especie de diario que Mario Aburto escribió en la cárcel.

Por su parte, en *El origen de la noche* es posible advertir un artilugio narrativo metaficcional similar. Las acciones llevadas a cabo por Pablo Ak'obal están indicadas en una escritura oficial cuya existencia se hace explícita en la novela:

El general extrajo detrás de su espalda un engargolado con tapas transparentes y me lo extendió. Era el *Manual de guerra irregular, operaciones de contraguerrilla y restauración del orden*. Se acomodó las gafas oscuras: Hay que asegurarse de acabar con todos, Pablo, nadie debe salvarse, los envolverán con un cerco de “martillo y yunque”. Ustedes entrarán por los cuatro lados, yo estaré destacamentado en la carretera y haré de martillo por si intentan huir hacia Polhó (Ruiz, 2024, p. 189).

Tanto la (re)escritura mestiza como en la (re)escritura indígena se presentan como la reformulación de una escritura hegemónica; sin embargo, la idea de la (re)escritura en lenguas originarias es distinta. Para comprender esto es preciso recordar que si los autores mestizos de obras (re)escriturales pueden corregir una escritura falaz —las versiones oficiales— se debe a que pertenecen a un grupo privilegiado —los intelectuales, los escritores, los periodistas— asociado con la idea escritura. En contrapartida, los escritores indígenas se encuentran en la posición contraria. La escritura, como ha señalado Martín Lienhard a partir del concepto fetichismo de la escritura (1990, p. 29), fue una herramienta de colonización mediante la cual se pretendía legitimar la supuesta superioridad intelectual de Occidente. Recordemos que, si los indígenas han sido objetos de (re) presentación y no sujetos de enunciación, ello implica que su (re)escritura debe borrar la escritura mediante la cual han sido representados, es decir, la (re)escritura es, en realidad, una (des)escritura.

La (des)escritura

En *El origen de la noche*, si bien es posible advertir rituales, tradiciones, formas de existir comunitarias, estos no tienen una función exotizante. Se trata, más bien, de la lógica esperable en un relato que aspira a plantearse como una representación literaria de la realidad vivida por los pueblos indígenas. De ahí que el lugar ocupado por el incienso, las flores y los cantos de las versiones indigenistas sea ocupado por la representación de una realidad atroz: el estado mexicano, en

su intento por combatir al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), decide instaurar un estado de excepción en los Altos de Chiapas.

Un suave viento corre con dirección al norte, hacia la escuela primaria. El olor a pólvora invade mi respiración. Alrededor se escucha el fragor de los disparos, de los silbidos y el eco de los alaridos de las mujeres. Son las que más abundan, mujeres y niños. Luna y sus hermanas sollozan en el suelo con su madre, tienen los rostros enlodados, los ojos llenos de miedo. A un costado de la mujer, Alejandro está hincado, con la cabeza agachada, también lloriqueando. Lo jalo del cabello: Mírame, cabrón, yo de veras te iba a salvar, pero tú eres mierda que no piensa. Como tú te lo buscaste, te demostraré lo que es tener poder. Victorio, agárrate a las niñas y enciérralas en la ermita; te apuras (Ruiz, 2024, p. 187).

Si esta fuera una novela de la violencia, el acto (re)escritural hubiese tenido como fin último el revelar la verdad de los hechos. En otras palabras, su objetivo habría sido el representar cómo el estado mexicano planeó la matanza y cómo intentó ocultar la información. Pero la novela de Mikel Ruiz no tiene ese objetivo. *El origen de la noche* no es una novela sin-ficción donde, al estilo de *Operación masacre* del argentino Rodolfo Walsh, el escritor se convierte en una suerte de investigador detectivesco que reproduce literariamente la voz de uno de los sobrevivientes —“A último momento Giunta se acuerda de una creencia que él tiene, no de algo que sabe, sino de algo que ha imaginado o que oyó murmurar, y es que hay un tercer hombre que se salvó” (Walsh, 2000, p. 10)—. Tampoco es una ficción documental donde el escritor, a partir de las informaciones aportadas por notas e investigaciones periodísticas y archivos judiciales, reconstruye literariamente una historia acaecida en la realidad empírica. Mikel Ruiz no da voz ni a muertos ni a sobrevivientes.

Anteriormente se ha señalado que, contrario a lo esperado en una novela de la violencia, el narrador no es una víctima o algún testigo, sino el líder del grupo paramilitar. El aspecto que no se ha resaltado suficientemente hasta ahora es que Pablo Ak’obal es un indígena desplazado por motivos religiosos: “Recordé la noche en que él y yo lloramos en la montaña, debajo del aguacero, cuando fuimos expulsados de nuestro paraje. ¿Quién iba a decir que regresaríamos a limpiar nuestro terreno de esa gente atrasada?” (Ruiz, 2024, p. 178). El hecho de que Pablo Ak’obal sea un indígena convertido en soldado es de suma importancia debido a que revela una cuestión fundamental para advertir en dónde radica la (des)escritura: Pablo Ak’obal es un aculturado. Esto queda de manifiesto cuando se nota que todos los aspectos vinculados con lo indígena son motivo de vergüenza y atraso para el líder paramilitar. En otras palabras, repite los discursos racistas que caracterizan a la postura neocolonial: “Gracias a eso me superé, ahora soy un militar bien entrenado, pienso en español, me baño todos los días, como en plato separado; no soy uno más de ellos, analfabetas hijos de su pinche madre” (Ruiz, 2024, p. 139).

Al estar signado por la aculturación, Pablo Ak'obal representa el caso ejemplar del mestizaje, la piedra de toque del proyecto nacionalista mexicano. La historia del indígena convertido en soldado funciona, por tanto, para justificar las acciones del paramilitar desindigenizado; pero, sobre todo, plantea un cuestionamiento a las acciones del estado.

Salvador Domínguez soltó una carcajada, pero yo no encontraba ninguna gracia a lo que decía. Cuando dejó de reír, me miró fijamente: Pero te quiero hacer una pregunta, ¿te sientes aún de allá? ¿Todavía te consideras uno de ellos? El general esbozó una sonrisa. Me invadió el coraje cuando escuché que los de mi paraje estaban apoyando a los guerrilleros. Recordé al señor Luna, a Tomás Pérez, no sabía si aún vivían (Ruiz, 2024, p. 138).

Y en esa crítica a los relatos del Estado es dónde radica la gran diferencia que separa a *El origen de la noche* de la narrativa de la violencia latinoamericana. Es innegable que, a partir de los años setenta, la literatura *noir* “se convierte en una auténtica expresión de la sociedad argentina del momento y en una metáfora de la violencia política” (Barboza, 2009) o en “una crónica de y reflexión sobre la historia nacional” (Schlickers, 2000, p. 284) española; sin embargo, esas (re)escrituras no cuestionan los proyectos neocoloniales de las repúblicas modernas. En cambio, la obra de Mikel Ruiz no se limita a denunciar un crimen o una injusticia; va más allá. No es la crítica a una acción estatal; es la crítica a un estado neocolonial.

de la misma manera que hasta hace muy pocos años la consigna de la desindianización se disfrazaba de búsqueda de la unidad nacional, el universalismo que hoy esgrimen quienes se oponen al reconocimiento de los derechos indígenas esconde el miedo a la diversidad. Detrás de la idea de nuestro inevitable futuro mestizo, se oculta la aversión a reconocer a otro distinto, así como la incapacidad para entender la cuestión indígena no como un hecho racial sino como diferencia cultural. Alimentada por un liberalismo decimonónico que considera a teóricos liberales como Rawls y Dworkin demasiado comunitaristas, la negativa a reconocer los derechos colectivos de los pueblos indios disfraza el racismo de una parte de nuestras élites intelectuales. El mito de la “raza cósmica” vasconceliana se ha transformado en la fantasía de la globalización racial (Hernández y Carlsen, 1999, p. 80).

En la literatura académica se suele resaltar que la necropolítica alude al poder de los estados acerca de “la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (Mbembe, 2011, p. 19); sin embargo, se suele pasar por alto un aspecto fundamental: el racismo. Achile Mbembe establece que la relación entre el Estado y la idea de soberanía está ligada a la noción de territorio y a la estructuración de una jerarquía social: “más que el pensamiento en términos de clases sociales (la ideología que define la historia como una lucha económica de clases), la raza

ha constituido la sombra siempre presente sobre el pensamiento y la práctica de las políticas occidentales” (p. 22). La novela de Mikel Ruiz realiza una denuncia del Estado mexicano, no por el hecho de que este haya sido el responsable de la masacre de Acteal —algo conocido por todos—, sino por su talante necropolítico. Si durante la colonización se discutió si los indígenas poseían alma y, por tanto, si eran o no humanos, en el siglo XXI, el estado neocolonial mexicano —como lo demuestra la masacre de Acteal— aún niega a los pueblos originarios su humanidad: “Aliméntense bien, muchachos, hoy es el día de la purificación, les digo a los jóvenes. Vayamos alegres, no mataremos personas, eliminaremos insectos, avispas, abejas, hormigas que alteran la paz en el pueblo” (Ruiz, 2024, p. 157).

La matanza de Acteal debería recordarnos que el estado mexicano siempre ha visto a lo indígena como un problema. Ello proviene de que los estados nacionales latinoamericanos no fueron la restauración de los pueblos originarios; fueron la continuación de la Colonia. Nuestras repúblicas independientes son el ansiado sueño de los peninsulares conquistadores y sus descendientes: poseer la tierra sin tener que rendir cuentas a la corona española. Por ello no es extraño que durante la época independiente se continuase con la imposición de lo occidental —incluida la escritura— como algo superior. En *El origen de la noche* se enfatiza cómo los soldados intentan justificar sus acciones criminales a través de identificar lo indígena con el primitivismo y el atraso. Con ello, repiten el discurso de nuestras élites empeñadas en igualarse con las sociedades occidentales: los indígenas son el lastre que impide a la nación criolla lograr el progreso:

En eso se parecen a los ezetas, ambos tienen integrantes catequistas con una misma base ideológica de la teología india del desgraciado Samuel Ruiz y tienen los mismos enemigos: el *pri*, los caciques, los mestizos blancos y los proyectos de desarrollo económico del gobierno. Por su culpa, Chiapas está metido en un atraso económico. No los dejes libres, sargento, para nosotros son la misma chingadera (Ruiz, 2024, p. 154).

Al construir una novela en torno a la matanza de Acteal que no se limita a revelar una verdad, sino que muestra las causas profundas que produjeron esa masacre, *El origen de la noche* nos recuerda que la nación mexicana está fundada en la opresión de los pueblos originarios. Si bien la novela muestra quiénes son tanto el asesino material —Pablo Ak’obal y su grupo paramilitar— como el intelectual —el Estado mexicano—, esto carece de importancia. Lo fundamental es que este pasaje de la historia nacional demuestra que el lingüicidio, el epistemicidio y el genocidio no terminaron con la Independencia; por el contrario, los estados nacionales latinoamericanos decidieron erradicar todo rastro indígena mediante la imposición del mestizaje y los valores occidentales:

Vasconcelos consideraba, a la usanza de los políticos de las primeras décadas del México independiente, que la religión católica debía funcionar como el núcleo básico

para la mexicanidad, garante de la civilización hispánica en América –por la cual sintió siempre una profunda adoración– y simiente de la identidad nacional. Él consideraba la introducción del catolicismo durante el periodo virreinal como un auténtico regalo benéfico que se nos hizo a los mexicanos (Jiménez, 2020, p. 46).

Como se menciona al inicio de este artículo, las versiones oficiales intentaron imponer la narrativa acerca de que la matanza había sido motivada por conflictos religiosos al interior de las comunidades indígenas. *El origen de la noche* no (re)escribe esta versión, es decir, no intenta aportar pruebas que demuestren lo falaz de tales acusaciones; lo que hace es (des)escribir la representación del indígena como un ser primitivo e irracional al que las pasiones religiosas le llevan a la violencia. La novela presenta cuál es el auténtico problema religioso y, principalmente, cuál es su origen. La caída en desgracia de la familia de Pablo Ak'obal solamente puede ser explicada cuando se advierte que la necropolítica neocolonial mexicana ha instaurado que la identidad nacional está dada por la lengua castellana y la religión católica. Si la familia del futuro paramilitar es castigada, ello ocurre porque trasgredieron los valores del caciquismo local: la militancia priísta, la lengua castellana y la religión católica.

Tomás sacó una botella de cristal de su red, quitó la tapa y roció la madera con el líquido rojizo: Aquí no debe existir otra religión, óiganlo bien. No habrá otra creencia que no sean nuestras costumbres y tradiciones; ahora quiero que se larguen de una vez antes de que los queme también. Metió la mano en el bolsillo de su pantalón, extrajo una caja de cerillos y le prendió fuego a nuestra casa. La madera se encendió rápidamente crepitando como si se quejara, como si le dolieran la carne y los huesos. Las llamas producían un ruido sordo, grave, como pidiendo perdón por dejarnos sin un techo, sin una protección contra la noche (Ruiz, 2024, p. 129).

La obra de Ruiz no desmiente que el factor religioso haya sido un aspecto clave en el conflicto. Lo que hace es profundizar en ese aspecto. Pablo Ak'obal, antes que un soldado desindigenizado, es un desplazado por motivos políticos que encontró en la religión protestante un apoyo para su situación de total indefensión: “Muchá convenció a mis padres para que convirtieran mi casa en la primera iglesia presbiteriana en Tsajaluk'um. Me dio a leer la biblia en tsotsil, el nuevo testamento” (p. 124). En otras palabras, *(des)escribe* la versión oficial y, al intervenir esa *escritura*, señala el auténtico origen del problema. La violencia no es producto de la irracionalidad indígena; es producto del racismo del proyecto nacionalista mexicano.

Conclusiones

Que al interior de las literaturas en lenguas originarias surjan novelas como *El origen de la noche* no debería suscitar sorpresa alguna. Es cierto que el proyecto nacionalista mexicano ha intentado consumir un lingüicidio y erradicar todo rastro indígena en la sociedad mexicana; sin embargo, la resistencia de los pueblos originarios y, paradójicamente, los esfuerzos por civilizar a la población mediante cruzadas alfabetizadoras han propiciado que los escritores indígenas se hayan apropiado tanto de la escritura alfabética como de los moldes narrativos formulados en las literaturas occidentales. El resultado es la aparición de novelas bilingües que no sólo subvierten la idea de la nación mestiza monolingüe, sino que además plantean una serie de problemas a la crítica literaria dado que esas novelas cuestionan la idea que la Ciudad Letrada ha intentado imponer acerca de lo indígena.

Durante mucho tiempo se afirmó que las literaturas en lenguas originarias estaban vinculadas absolutamente con la tradición oral. No se trataba de una literatura escrita, sino, más bien, de una literatura transcrita. El problema suscitado por la aparición de novelas como *El origen de la noche* radica en que en la tradición oral no existen novelas. La novela es un género eminentemente escritural, producto de una sociedad —la occidental— donde la lectura se concibe como un ejercicio individual, silencioso y solitario. De esta manera, las novelas en lenguas originarias ya plantean, desde su propia aparición, un cuestionamiento a nuestra idea de la literatura indígena.

El segundo problema propiciado por la novelística en lenguas originarias es su clasificación. Por ejemplo, *El origen de la noche* es una obra tsotsil, de eso no hay duda; sin embargo, eso no es una categoría literaria, es necesario identificar en qué corriente literaria se inserta. Solamente de este modo se puede realizar una interpretación. A partir de su propia configuración como una novela basada en un hecho criminal, lo esperable sería que se tratase de la versión tsotsil de la narrativa de la violencia latinoamericana. Su poética, por tanto, debería coincidir con la de otras obras escritas en lengua castellana. El problema es que la similitud resulta demasiado escueta. Tanto la narrativa de la violencia como *El origen de la noche* se plantean inicialmente como una (re)escritura —ficcional, literaria— de un escritura oficial —historiográfica, periodística—. Y ahí culminan las semejanzas y comienzan las fundamentales diferencias.

La literatura de la violencia se presenta como una (re)escritura porque niega, contradice, completa o responde directamente a una escritura oficial. Su pretensión consiste en revelar una verdad oculta por el poder. En contrapartida, *El origen de la noche* no pretende contravenir una escritura oficial. La verdad sobre lo ocurrido en Acteal ya ha sido develada por el periodismo de investigación y por las acciones de grupos de Derechos Humanos. Lo que la narrativa en lenguas originarias niega, contradice, completa o responde es la escritura mediante la cual se ha representado lo indígena, la cual hasta hace muy poco tiempo había

sido realizada exclusivamente por escritores criollos o mestizos. En otras palabras, los indígenas habían sido objetos de representación, no sujetos de enunciación.

Por todo lo anterior, resulta imposible asumir que la literatura indígena es una escritura que ocurre en un ambiente vacío de significaciones; pero también lo es el pensar que esa escritura en lenguas originarias realiza una (re)escritura similar a la llevada a cabo por las literaturas en lengua castellana. Estas no tienen necesidad alguna de contravenir estereotipos y discursos racistas. Debido a ello, la escritura indígena se manifiesta como el borramiento de una escritura anterior que permite el que en ese espacio manchado —una suerte de palimpsesto— sea posible escribir la visión propia. Dejar de ser objeto de representación para erigirse en sujeto de enunciación supone una (des)escritura.

Bibliografía

- Arias, A. (2012). ¿Tradición versus modernidad en las novelas yukatecas contemporáneas? Yuxtaponiendo *X-Teya, u puksi'ik'al ko'olel* y *U yóok'otilo'ob áak'ab*". *Cuadernos de Literatura*, 32, pp. 208-235.
- Barboza, M. (2009). Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años sesenta/setenta. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41.
- Bermúdez, M. E. (comp.). (1955). *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México: Libro-Mex
- Brígido-Corachán, A. M. y C. Domínguez. (2019). Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/ Las Américas. En G. Müller y M. Siskind (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter, pp.76-98.
- Briones, A. I. (1998). Género e contragénero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos ostenta como via de reflexão histórica. *Revista de Filología Románica*, 15, pp. 267-280.
- Castellanos, J. (2017). *Dxebeja binne. Un punto de vista crítico sobre lengua y literatura indígena*. Piedra Bezoar.
- Castillo, A. (2022). *Las mujeres de X'oyep: Fotografía y memoria*. Instituto Mora / Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Galán, J. J. (2008). El canon de la novela negra y policiaca. *Tejuelo*, 1, pp. 58-74.
- González, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Hernández-Ávila, I. (2020). La literatura indígena y la palabra autónoma de los pueblos originarios: una perspectiva transindígena y autoetnográfica. *English Studies in Latin America. A Journal of Cultural and Literary Criticism*, 18, pp. 1-23.

- Hernández, L. y L. Carlsen (1999). El laberinto de los equívocos: San Andrés y la lucha indígena. *Chiapas*, 7, pp. 79-80.
- Jiménez, J. E. (2020). Racismo y mestizaje en la obra de José Vasconcelos. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 53, pp. 45-48.
- Lepe, L. M. (2009). *Lluvia y viento, puentes de sonido literatura indígena y crítica literaria*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella. Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Mariátegui, J. C. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho.
- Martínez, R. (3 de marzo de 2025). Es hora de reconstruir nuestro mundo literario: Mikel Ruiz, autor tsotsil. *La Jornada*.
de: <https://www.jornada.com.mx/2025/03/03/cultura/a02n1cul>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción de Elisabeth Falomir Archambault. Melusina.
- Monsiváis, C. (1973). Ustedes que jamás han sido asesinados. *Revisita de la Universidad de México*, 7, pp. U1-U11
- Ocampo, J. (2005). “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 7, pp. 139-159.
- Payno, M. y V. Riva Palacio (2006). *El libro rojo*. Conaculta.
- Rama, Á. (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Ruiz, M. (2024), *Sk'ak'alil ayan li ak'obale / El origen de la noche*. Secretaría de Cultura.
- Schlickers, S. (2000). Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: Beatus ille (1986), Plenilunio (1997) y Carlota Fainberg (1999) de Antonio Muñoz Molina. *C. I. F.* XXVI, pp. 273-290.
- Škvorecky, J. (2000). Poe and the beatiful segar girl. Chernaik *et al.* (eds.), *The art of detective fiction*. MacMillan Press Ltd.
- Valenzuela, C. (2006). *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Cochabamba*. Santillana.
- Vigueras, R. (2009). *Breve introducción a la novela policiaca latina*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Volpi, J. (2018). *Una novela criminal*. Alfaguara.
- Walsh, R. (2000). *Operación masacre*. Ediciones de la Flor.
- Yates, D. A. (comp.), (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea.
- Yépez, H. (2005). *A.B.U.R.T.O.* Sudamericana.