

La multiplicación laberíntica en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos

The Labyrinthic Multiplication in *El miedo de perder a Eurídice*, by Julieta Campos

JUAN PABLO PATIÑO KARAM

Investigador independiente

juanpablopk@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8611-5137>

RESUMEN: Este artículo analiza *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos, desde la perspectiva conceptual del archivo y del símbolo del laberinto. Se propone una perspectiva teórica inédita que conjuga estos elementos. El objetivo del análisis, bajo este punto de vista, es dar cuenta de la manera en que la novela desarrolla un archivo de forma laberíntica tal que las historias y los elementos que la constituye se multiplican incesantemente sin una significación total y única que las abarque. El archivo en la novela hace aparecer un sinfín de elementos que se diseminan por diversos caminos haciendo que se abismen. Ello tiene por resultado que el sentido de la narración explote por exceso de posibilidades. *El miedo de perder a Eurídice* es un ejercicio de apertura al infinito que incluye, no sólo su contenido, sino incluso al lector.

PALABRAS CLAVE:

archivo;
laberinto;
Julieta Campos;
sueño;
duplicación.

ABSTRACT: This article analyzes *El miedo de perder a Eurídice* by Julieta Campos from the archive's conceptual perspective and the labyrinth's symbol. An unprecedented theoretical perspective that combines these elements is proposed. From this point of view, the objective of the analysis is to account for how the novel develops a labyrinthine archive so that the stories and the elements that constitute it multiply incessantly without a total and unique meaning that encompasses them. The archive in the novel disseminates endless elements on various paths, causing them to become abyss. The result is that the meaning of the narrative explodes due to the excess of possibilities. *El miedo de perder a Eurídice* is thus an exercise in opening up to infinity that includes its content and the reader.

KEYWORDS:

Archive;
Labyrinth;
Julieta Campos;
Dream;
Duplication.

Recepción: 25 de septiembre de 2023

Aceptación: 7 de febrero de 2024

El miedo de perder a Eurídice de la escritora cubana nacionalizada mexicana Julieta Campos es una obra experimental sin parangón en la literatura mexicana. Su singularidad extrema expresa una serie de dimensiones que crean vínculos con una infinitud de obras e historias reales y posibles. A través del rechazo de estructuras narrativas convencionales, Campos desarrolla una diégesis completamente novedosa. Esa originalidad radical exige un análisis único. El presente artículo propone un marco teórico inédito denominado “archivo laberíntico”, que está conformado por la concepción del archivo y por el símbolo del laberinto con sus múltiples acepciones. Esos dos campos son heterogéneos, no están unidos de manera natural ni se ajustan perfectamente entre sí. Sin embargo, su conjunción permite mostrar el funcionamiento de la novela de una manera distinta y más cabal comparado con los análisis críticos realizados hasta ahora. Esta noción permite observar la relación única e inseparable entre la forma y el contenido de la novela y dar cuenta de su inacabable proliferación. Esa conjunción se despliega en la novela de forma diversa y por momentos confusa. Pero su existencia manifiesta una voluntad artística muy clara, que consiste en la incesante apertura laberíntica en dirección de nuevas historias y obras artísticas de naturaleza muy amplia, que incluyen las que los lectores pueden imaginar. El objetivo del presente trabajo es exponer dicha dinámica y el desafío radical lanzado al lector de participar en la creación. Ello constituye la esencial originalidad de la novela: su capacidad de reproducirse y la invitación al lector a multiplicarla. Esto quiere decir que no resulta conveniente una interpretación discursiva, cerrada y definitiva de la novela. Es necesario otra que, como el texto mismo, sea capaz de desdoblarse infinitamente.

1. Marco teórico

1.1 Novela experimental: La dispersión laberíntica del archivo en *Eurídice* es posible porque Campos ejerce una libertad creadora radical. Críticos como

Tompkins (2006: 19), Verani (1976) y Gutiérrez de Velasco (2014) emparentan la obra de Campos con la experimentación del *Nouveau Roman*. Existen efectivamente coincidencias con las ideas desarrolladas por Robbe-Grillet. A continuación, se señalan aquellos aspectos que pueden atribuirse a la obra de Julieta Campos.

Robbe-Grillet afirma que el *Nouveau Roman* se aboca a una permanente renovación de las formas. Al rechazar estructuras tradicionales, el *Nouveau Roman* se enfoca en la constante búsqueda de formas innovadoras (42) y se aleja de la idea de cualquier significación profunda o un sentido que reine definitivamente sobre la obra. La novela expone sus elementos de manera objetiva. Éstos son descritos como simples objetos, sin misterio ni secreto alguno (Robbe-Grillet: 45-54). No tienen ni función, ni sustancia trascendental, ni siquiera una interioridad, y recusan todo significado abarcador que otorgue un saber. No son una expresión del alma o de las pasiones, ni de los personajes, ni del narrador, ni del autor. Ni siquiera apelan a alguna significación psicológica, social, política o de alguna otra especie. Simplemente aparecen en su contingencia extrema. Campos coincide en que en la literatura se rompieron “todas las convenciones y los esquemas de coherencia de las situaciones dramáticas” (1997: 10) para dar paso a nuevas formas de creación completamente emancipadas de esas ataduras.

Incluso, el *Nouveau Roman* cuestiona la función del personaje y su identidad. Para Robbe-Grillet ya no es relevante la “novela de personajes” (2010: 58). No se trata más del desarrollo de uno o más personajes en el relato, sino de su disgregación. Éstos resultan diluidos, con carácter ambiguo y desdoblados por momentos. Campos coincide al afirmar que los personajes “simplemente están ahí, sin memoria, sin pasado, sin otro marco que el mundo concreto de cosas que los rodean [...] sin otra significación, sin más allá” (2005: 208). Tampoco en el *Nouveau Roman* la historia es ya esencial. Ni la verisimilitud realista, ni la anécdota o aventura, ni siquiera la coherencia, el orden y el desarrollo continuo, unívoco y descifrable representan las reglas del juego que la conforman. Campos discute la idea de que la trama deba manifestar un destino, un desenlace o un futuro previsible (208). En el *Nouveau Roman* la historia se abisma “hasta el punto de que la propia invención, la imaginación, se vuelven en

última instancia el tema del libro” (Robbe-Grillet: 61). Entonces, la libre invención es el resultado positivo de la voluntad creadora. Y eso tiene lugar en *Eurídice*, donde el acto de escribir es un tema central (Barreto: 49) y donde incluso la autorreferencia es constante (Tompkins 2003: 193-94).

En este tipo de obras, la reflexión de la escritura sobre sí misma es fundamental. Contra todo compromiso externo (social o político), la novela se desarrolla de manera autónoma y gratuita. Es expresión libre del arte que no responde a nada más que sí mismo (Robbe-Grillet: 64-71). Bajo este prisma, la forma y el contenido son inseparables, giran uno alrededor del otro y recusan cualquier sentido ajeno, cualquier visión de conjunto, cualquier punto de partida o cualquier arquitectura definida (171). Por ende, la novela sigue un “movimiento paradójico (construir destruyendo)” (174) que rompe con las estructuras tradicionales y con todo sujeto trascendental con el objetivo de constituirse ella misma de manera soberana.

Una novela así no puede poseer una interpretación canónica ni definida porque es “en sí misma su propia realidad” (174). Campos escribe por su parte que “la obra es algo que se añade a la realidad” (2006: 13) y la sustituye deviniendo independiente. Por tanto, requiere una crítica con un marco interpretativo único que no esté inscrito en teorías establecidas que la limite o que haga renunciar al lector a su libertad. La nueva novela anima al lector “a otro tipo modo de participación [y a] una colaboración activa, consciente, creadora” (Robbe-Grillet: 179). Campos coincide también en este aspecto al escribir que “cada libro es un enigma que no tiene una sola respuesta, sino muchas, numerosos sentidos escondidos que cada lector encontrará y resolverá a su manera [...] cada novela se transforma en el contacto con los lectores en una infinidad de libros distintos” (2006: 70-71). La noción del archivo ayudará a dar cuenta de dicha dispersión de lecturas.

1.2 El archivo: Una novela experimental como *Eurídice* demanda una crítica que dé cuenta de su especificidad. La noción del archivo laberíntico responde a dicha exigencia. La novela se conforma como una proliferación sobreabundante de historias y referencias. Por ello, la noción del archivo, primer elemento de la propuesta teórica, resulta relevante. El archivo, entendido bajo la perspectiva de *La arqueología del saber* (Foucault 2002), es una conceptualización que se opone a la idea de una biblioteca.

Miguel Morey escribe que ésta supone un “proyecto único, unitario, de ordenación de nuestra cultura” (192) que expresa un saber coherente, una historia del pensamiento unitaria y un sentido monolítico. La noción de biblioteca pretende que todo nuevo elemento se inscriba y adecue a su orden. La noción del archivo, en cambio, apela a la posibilidad de una adición exhaustiva de documentos sin prescripción alguna de naturaleza y sin principio de selección o de distribución dentro del conjunto. El archivo es abierto, multiforme, polivalente, poliédrico, vertiginoso e incompleto respecto a cualquier saber absoluto. Por tanto, representa la disolución de la biblioteca, de su pretensión totalizante, de la idea de un progreso unívoco con una finalidad determinada y de la imagen de un orden imperturbable. El archivo hace explotar “su pretensión monárquica, unitaria [y deja] que se abra (y se pierda) en un espacio de dispersión” (Morey: 200). El archivo, entonces, implica la multiplicación del conjunto a través de nuevos elementos sin prescripción alguna y la recusación de la identidad de lo conocido en pos de una apertura indeterminada a la novedad, porque rechaza cualquier “totalidad representacional” (Foster: 105). El archivo se despliega como rizoma y se desdobra a manera de una interminable “matriz de citación y yuxtaposición” (105).

Derrida aborda esta oposición de manera distinta al afirmar que el término de archivo refiere al *Arkhé* en tanto origen, comienzo, mandato y principio organizador que bajo un saber o una lógica construye reglas, determina, da un sentido, corrige, transforma y hace progresar hacia un saber superior. Empero, el archivo tiene en sus entrañas la amenaza de su propia destrucción: el peligro de lo heterogéneo, de aquello que no se deja atrapar por el reino de la ley. Lo otro que conjura es, para Derrida comentando a Freud, una especie de pulsión de muerte que es “anarchivística” (18), porque representa un riesgo de inmolación y de desorganización: “El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” (20). Esa pulsión, escribe Derrida, abre las puertas a un porvenir desorganizador al permitir la adición de nuevos elementos y nuevas formas de relacionarse que hagan explotar cualquier estructura previa.

Estas dos perspectivas apuntan a una misma dialéctica entre un orden pretendido y el riesgo de su destrucción por medio de la apertura y de la aparición incesante de nuevos elementos singulares que no se inscriben

en un orden establecido. En este artículo, independientemente de las diferencias de terminología, se busca mostrar cómo esta dialéctica y la voluntad anarquística de apertura son útiles para analizar la enigmática novela de Campos. No existe ningún estudio sobre la novela que utilice la noción del archivo, por lo que este análisis es original en ese sentido.

Si se entiende el archivo como “activo, incluso inestable, abierto a regresos eruptivos y colapsos entrópicos, a reembalajes estilísticos y revisiones cruciales” (Foster: 118), estaría justificado, a pesar de que la autora no exprese dicha noción, llamar a la novela un gran archivo laberíntico. A la novela se le puede atribuir las características que Didi-Huberman otorga al archivo: “nos encontramos con frecuencia ante un formidable y rizomático [conjunto] de imágenes heterogéneas [...] ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable” (2). La conformación laberíntica del archivo, con sus aperturas y heterogeneidad, nos servirá para observar cómo la novela de Campos se despliega libremente en un afán incesante de multiplicación que termina haciendo explotar el relato. Ahora bien, para analizar con más claridad, no sólo la relación y las equivalencias entre el archivo y el laberinto, sino también la novela, es necesario penetrar con mayor profundidad en las dimensiones del símbolo ancestral.

1.3 El laberinto: *Eurídice* está construida como un laberinto y en ella surgen innumerables imágenes que refieren a este mito. Campos misma apela al símbolo en muchas ocasiones en referencia a la creación artística. Por ejemplo, afirma que al escribir el artista se aboca a “construir su obra, su laberinto, y volar sobre él” (2006: 31). Existen numerosas aseveraciones similares en su ensayística y en otras de sus novelas aparece esa figura (aunque no con la intensidad con la que se presenta en *Eurídice*). Por ello, la forma del laberinto y sus dimensiones simbólicas y mitológicas son fundamentales para la perspectiva que se propone.

En primer lugar, el laberinto expresa una ambigüedad fundamental entre la búsqueda de un orden desplegado y la posibilidad de apertura al caos. Desarrolla una dialéctica entre el esfuerzo racional de su diseño y sus consecuencias anárquicas. Es, a la vez, claridad y confusión, unidad y multiplicidad. Pero en el fondo, para quien lo recorre, es inestable, cambiante, reversible y relativo. Está conformado por desdoblamientos

donde diversas instancias resultan posibles y demanda constantemente la decisión entre caminos. Como dice múltiples veces Penelope Reed Doob (1992), es un lugar de vagabundeo interminable y una paradójica afirmación de antinomias por su naturaleza duplicadora y la simultaneidad de posibilidades que representa. Giorgio Colli asevera que su “complejidad dialéctica y racional inextricable” (23) contiene una geometría buscada y una fuerza insoldable que extravía a la vez. El laberinto es un logos que se arruina a sí mismo y se abisma. Entonces, posee equivalencias con el archivo. Los dos despliegan una dialéctica entre la razón y una pulsión que abre, disocia y disemina. En *Eurídice*, esa dialéctica se expresa como un “desplazamiento laberíntico hacia lo desconocido” (Sánchez Rolón 2011: 47).

El laberinto puede entenderse también como trampa, engaño o reto, incluso como un desafío que tiene como función un sistema de defensa de lo sagrado reservado al iniciado (Méndez Filesi: 36-37). *Eurídice* representará un desafío muy particular como se mostrará (ver García Ponce: 74-77). Además, el dédalo es símbolo de sacrificio. En Creta los jóvenes atenienses eran entregados sacrificialmente al Minotauro, quien fue víctima a su vez de Teseo. El sacrificio simboliza el paso del mundo profano al hierático, transformando al ser y colocándolo en un plano distinto, tal como lo muestra René Girard a lo largo de *El chivo expiatorio* (1986). Recorrer el laberinto es equivalente a la entrada al inframundo (Kerényi: 51). A éste, que expresa un misterio fundamental, se accede por medio de oscuros caminos y secretos meandros. Para Campos, el arte tiene las características de la entrada a lo sagrado: “El origen de lo poético tiene algo de sagrado, de ritual, y de ahí esa oscura y nebulosa aura que envuelve el acto de creación” (2006: 16). Por tanto, esa dimensión del laberinto (el paso a un mundo sacro y secreto) coincide con la perspectiva creativa de la autora que ve al mundo de la creación como misterioso.

Ese otro mundo igualmente está relacionado con lo femenino en términos de posibilidad de nacimiento (Kerényi: 80). El inframundo, del cual se rescata a Perséfone, “se concibe como un lugar de complicado recorrido, en el que resulta fácil entrar pero casi imposible salir, al igual que sucede con un laberinto” (Méndez Filesi: 70). Perséfone, que desciende al Hades y es rescatada (igual que Eurídice), es símbolo del renacimiento. La des-

aparición seguida de la renovación expresa una vinculación íntima entre la vida y la muerte. En el laberinto es esencial la “idea mitológica de la muerte como base de la vida” (Kerényi: 60). En *Eurídice* esta dicotomía es igualmente fundamental.

El laberinto se relaciona también con la danza de diversas maneras (Kerényi: 78-83). La danza ritual con movimientos coordinados por varias personas en línea que se imitan puede crear meandros. Dos líneas de danzantes moviéndose especularmente crean laberintos. El baile como elemento del laberinto, de igual modo, puede conducir al éxtasis. En la danza se sueltan las ataduras del ser. Lo mismo pasa en la creación. Asimismo, la mimesis de ésta conduce a otra dimensión del laberinto: lo especular. Borges afirma que dos espejos, uno frente a otro, son suficientes para crear un laberinto (1989: 226). Danza y espejos pueden así multiplicar y desdoblar. Ello permite el acceso a un mundo otro con una temporalidad no lineal en donde existen sucesiones paralelas y simultáneas. Para Campos, su propia creación se asemeja a la danza y al juego de espejos. Ella asevera que sus relatos muestran una “dispersión deliberada de significados [donde existe un] movimiento incesante, pero no progresivo, igual que en el vals o el bolero de Ravel” (1997: 16). También escribe en muchas ocasiones que la escritura puede entenderse como un juego de espejos que crea laberintos. Por ejemplo, afirma, a partir de la impresión que le causó el laberinto de espejos del parque Petrin de Praga, que “en el prisma de imágenes que se repiten obsesivamente en estas ficciones mías se traslapan los espacios, se vuelven simultáneos los tiempos en una seductora circularidad y se desplaza al infinito la probabilidad de una historia capaz de rendir un significado incontrovertible” (16). Los espejos son esenciales en *Eurídice* (ver Sánchez Velázquez: 171) por su potencia de duplicación y proliferación, lo cual posee equivalencias con la dispersión del archivo.

Los paralelismos entre el laberinto y el sueño en Borges, un escritor muy caro para Campos, son constantes, por otro lado. En *Eurídice* esas analogías son manifiestas. María Zambrano, en sus célebres estudios sobre el sueño, lo describe con características similares al laberinto. Para la escritora, el sueño genera un “abismo temporal, en el que unos planos se encajan con otros” (884) a manera de meandros que se entrelazan. Esos entrecruzamientos perturban el tiempo y el orden diurno creando “un via-

je y un hechizo" (911) que extravía. Zambrano dice que el arte puede tener "la misma estructura" (943) que los sueños, los cuales nos devuelven, como espejos, "una imagen fragmentaria" (951) de nosotros mismos y del mundo, porque en ellos "las historias crecen, proliferan, se engendra unas con otras" (931). El sueño es equivalente al laberinto, es fragmentario y multiplicador, es creador y se expande fuera de todo orden, de la misma manera que el archivo.

El laberinto es evidente en la novela tanto por su forma como por las innumerables referencias al símbolo. Varios autores han señalado lo laberíntico en sus obras, como Araújo (2004) y Barreto (2004), pero nadie ha profundizado en las dimensiones arriba descritas. A pesar de que Campos ensaya algunos de sus elementos en otras de sus novelas, en ninguna el alcance de lo laberíntico y la disipación del archivo es como en *Eurídice*. En ella el dédalo y la desintegración es omnipresente. Este análisis buscará, por tanto, profundizar en ese terreno inédito en la crítica.

1.4 Archivo laberíntico: La noción del archivo laberíntico refleja la conjunción dinámica de estos dos campos. Expresa un juego soberano que desarrolla una complejidad dialéctica entre el orden y el abismo (características de las dos nociones). Manifiesta un reto, una trampa y una invitación. Puede ser signo de iniciación y sacrificio que conduce a un mundo otro, misterioso y fuera del saber (al de nuevas historias, resultado de nuevos caminos sin orden ni prescripción alguna). Implica también la destrucción, el renacimiento y la multiplicación de nuevos elementos, de nuevas vías, de nuevas imágenes que se expanden a través de juegos de espejos, de continuas variaciones que danzan y se abisman como en un sueño. Si la forma laberíntica de la novela expresa a su vez elementos de la misma naturaleza (bajo las múltiples imágenes del símbolo), es para establecer las posibilidades de multiplicación de las historias, es decir, para poner en marcha un archivo que supera toda organización preestablecida. Por eso, en la novela, la pulsión anarquística sobreabundante y el laberinto están tan profundamente ligados. La noción del archivo laberíntico permite así describir de manera más cabal la voluntad artística expresada en *Eurídice*, que consiste en la soberana entrega a la apertura infinita. Tal noción incluso permite observar a plenitud el desafío que lanza la obra: el de perdernos libremente en ella.

2. *Eurídice* anarquística

En *El miedo de perder a Eurídice* Campos ejerce una libertad inconmensurable a través de la recreación soberana del mito del laberinto que abre a una inmensidad de obras literarias, plásticas, teatrales, musicales e incluso cinematográficas. En ello, el sentido explota. De hecho, es tal su exhaustividad que es prácticamente imposible poder resumirla. No es solamente que carezca de hilo conductor (el hilo de Ariadna está roto), sino que es tal el potencial multiplicador de las historias que no se le puede atribuir ninguna trama. Ni siquiera se puede hablar de una serie de tramas, como cabría decir de otras novelas experimentales. *Eurídice* es, más bien, la manifestación de un gesto de multiplicación de la escritura, lo que hace que sea única. Por ello, es imposible analizarla como una totalidad cerrada. Sólo es viable abordarla a través de su propia fragmentación. Sólo señalando el funcionamiento de ese gesto es posible una perspectiva más íntegra de la novela, precisamente porque ella recusa todo afán totalizador.

La novela, como en el archivo y el laberinto, es el resultado de una dialéctica deliberada entre el orden de la razón y el caos del arte. Campos escribe: “Me imaginé a *Eurídice* como el contrapunto entre dos discursos: uno racional, reflexivo, y el otro apasionado, poético” (Campos 2005: 342). Sin un orden o sentido absoluto, en *Eurídice* “la escritura emerge del naufragio del mundo. Salen a flote como islas, los textos” (342). Campos entiende su novela como el resultado de una dialéctica entre el orden racional y el desorden apasionado de la poesía. Entiende también a la escritura como un naufragio y un extravío. Es esencial anotar de la última cita que la figura de la isla es, entre otras cosas, metáfora de textos. Campos utilizará esta metáfora prolijamente. La forma laberíntica, entonces, donde acontece ese naufragio, permite la emergencia de esas islas (historias y obras) que conforma un arreglo complejo, original y único.

Eurídice se despliega a partir de tres planos de dispersión que se intercalan y están gráficamente separados. Los tres caminos posibles, forma inicial del laberinto, son el punto de partida. El primer plano tiene las sangrías hasta los márgenes de la página. El segundo deja un espacio en el exterior donde se inserta, a lo largo del libro, el tercer plano, el cual contiene decenas de citas, vinculadas con la narración en proceso, de diversos autores, cuyo contenido refiere a la figura de la isla.

El primer plano está en primera persona, aunque después aparecerá en él un personaje que provocará un *mise en abyme*, que permanentemente pone en cuestión a la escritura. El narrador comienza la novela diciendo que contará una historia de amor de un hombre y una mujer que sueñan: “El hombre y la mujer se habían soñado y al soñarse se habían inventado” (Campos 1997: 381).¹ Desde el comienzo, la narración posee la naturaleza de un sueño que se renueva permanentemente. La dispersión de historias conforma el segundo plano de la novela que tendrá las aperturas que otorgan las citas del tercer plano. La secuencia de los tres crea permanentemente bifurcaciones.

El narrador afirma que esa historia inicial “reuniría en su doble rostro los rasgos de todos los amantes de la historia, de los que hubieran podido amarse, de la que han imaginado los poetas y de los que no han sido imaginados todavía” (382). El conjunto de todas las historias de amor posibles (reales y potenciales) se configurará como archivo abierto que las desintegra y las disemina. Campos, a continuación, lista múltiples comparaciones de historias de amor que serían equivalentes al sueño que se contará. Entre muchas otras parejas se enumera a Abelardo y Eloísa, Yocasta y Edipo, Cleopatra y Marco Antonio, Kafka y Milena, Orfeo y Eurídice, Humbert y Lolita, Alonso Quijano y Dulcinea, a Dafnis y Chloe. En ese tenor, en el resto del libro, se señalarán una inmensidad de obras literarias y de referencias e historias inmersas en ese sueño laberíntico.

En el segundo plano de la novela habitan las historias de amor multiplicadas. Es esencial señalar que ninguna de ellas concluye. De hecho, cada historia comienza, pero no se despliega plenamente. Aparecen sólo para desvanecerse a continuación en el nacimiento de una nueva historia. Ellas sólo expresan la posibilidad de su propio florecimiento, que quedará a cargo del lector que las quiera imaginar. En esa dinámica de destrucción y recreación las historias acontecen en muy diversos escenarios y con características muy diferentes. Ninguna de ellas acaba, sólo desaparece para dar vida a otras que recorren nuevos caminos. La elisión, la bifurcación y el recommienzo son sobreabundantes, expresando un eterno retorno de la

¹ La novela está incluida en volumen llamado *Reunión de familia* que citamos (pp. 375-502). La primera edición es de 1979.

historia de amor que no coincide consigo misma y que siempre deja abiertas nuevas posibilidades. La forma laberíntica permite así la reproducción azarosa del archivo.

Las historias y obras que se desdoblán son de diversa naturaleza y no sólo refieren a la literatura o a la historia. Por ejemplo, al principio de una de ellas se dice: “Cuando se levanta el telón se besan apasionadamente en medio de un parque húmedo y sombreado” (382). Así, al archivo se le suma el teatro, pero también el cine, la pintura, la música y elementos varios como periódicos y revistas. Además de la historia de amor multiplicada, la novela permite que se adicione a la narración muchos otros elementos artísticos: la narración refiere a Durero, a Klimt, a Claudel, a Magritte, a Wagner (de quien se muestra la imagen de un fragmento de la partitura de *Tristán e Isolda*), a Verne, a Poe, a Baudelaire, a la película *L’Histoire d’Adèle*, a noticias del periódico, a un tratado sobre los maestros sufís, al *National Geographic*, entre centenares de otros. Incluso existen referencias no manifiestas. Por ejemplo, se dice que “esta pareja se encuentra sin habérselo propuesto” (399), señalando un conocido capítulo de *Rayuela* (novela igualmente laberíntica). Las historias que recomienzan mezcladas sin orden definido con tales obras se van ampliando incesantemente.

Vale la pena señalar en la cita previa que la figura de parque es igual a una indicación del discurrir laberíntico desde una perspectiva borgeana (ver “El jardín de senderos que se bifurcan” [2017: 146-57]). Los parques y los jardines serán espacios plurales en la narración de las múltiples historias. Por ejemplo, se mencionan los jardines de Múnich, los bosques de Palermo, un parque en Nuevo Orleans, el jardín de Rodas, el bosque de Chapultepec, entre muchos otros. Una figura distinta del laberinto está así unida a los diversos elementos del archivo en construcción.

Otra imagen espacial recurrente e intercambiable en la obra es la de la isla, que es una metáfora usada de manera exhaustiva por Campos (ver Ramos de Hoyos 2013), la cual posee en *Eurídice* muy diversas designaciones. Como se ha mencionado, la isla puede verse como un texto, pero también como espacio de utopía (Campos 1997: 377), producto de la fantasía (382), “un sitio de resguardo, al margen del mundo” (398), una “escisión, ruptura” (403), una “página en blanco” (420) y un “espejismo” (471). Como se ve, las acepciones de la isla están en armonía con la no-

ción del archivo laberíntico: refieren a espacios de imaginación separados del mundo, al quiebre del orden y a la posibilidad de multiplicación de la escritura. Las islas surgen libremente en el discurrir de laberinto de la novela. En la obra inclusive se dice que las islas no se ubican en mapas (389), ya que no existe ningún registro que las contenga, lo que confirma la naturaleza anarchivística de libro. Ahora bien, existe una isla, en especial, donde el vínculo con el laberinto es esencial: “*Creta*: isla que encierra un laberinto, que encierra un toro, que es Poseidón, que es el símbolo del mar, que es una metáfora del tiempo” (420). Incluso surge la figura de El Palacio de Minos en referencia a un café donde diversos acontecimientos tendrán lugar. El Palacio de Minos en Creta, con su construcción aparentemente caótica, fue origen del mito del laberinto como es sabido. Este café será la fuente de un sinnúmero de historias y de caminos. El Palacio de Minos y Creta aparecen decenas de veces en el libro. El laberinto, así, permite la explosión del archivo. Y en el tercer plano de la novela, las numerosas citas (que refieren a islas) bifurcarán a su vez las historias. Ellas están relacionadas con lo que está siendo descrito y abren caminos inagotables que conducen a los textos referidos como nuevos elementos del archivo. Estas citas inducen a volver a pensar los fragmentos a los que están relacionados desde el punto de vista de la referencia, lo cual hace que se extraigan de ello sentidos polivalentes. Es tal el número de las modificaciones de sentido de estas citas que merece un estudio aparte para dar cuenta de ellos.

Ahora bien, Campos dice que en *Eurídice* existen “fragmentos incoherentes que me asaltan y se escriben, viniendo de no sé dónde” (Campos 2005: 72), lo que confirma la multiplicación anarchivística y el hundimiento en lo desconocido de su escritura. Esos fragmentos son islas, es decir, nuevos elementos del archivo que crece sin un orden prescrito. Según Dani Reed en la novela existe un deliberado efecto de rescritura de las islas (315). Cada isla será distinta a la anterior. El archipiélago resultante simboliza la multiplicidad. El archipiélago, bajo la perspectiva aquí propuesta, no es otra cosa que el archivo desdoblado laberínticamente. Incluso cada isla puede explotar en una disgregación sin control, poniendo en convivencia elementos heterogéneos. Por ejemplo, se dice que un cuadro de Magritte

admite elementos prestados de otras escenografías: una higuera, lotos, rosas blancas, nochebuenas, una columna rota, un estanque, el perfume de un jardín árabe que es a la vez un jardín de Cuernavaca, un exceso de gaviotas, el azul del cielo de Rousseau mirado por una gitana dormida, todo Nueva York, fantasmas de islas vistas desde la cubierta del *Stella Solaris* en un crucero por el mar Egeo, el viento, un vestido blanco, el roce de un tejido de lana sobre la piel de una mujer que llora, cristales color de humo, un largo beso, movimientos ansiosos, una risa extemporánea, un rostro masculino que se repite en un rostro de mujer y a la inversa, del modo que es imposible sabe cuál es el reflejo del otro. La manzana proliferante (Campos 1997: 422).

Este cuadro es punto de partida de una divergencia absoluta. Este mecanismo aparece en decenas de lugares de la novela. Esta cita también expresa otra de las vías de multiplicación laberíntica, la que está conformada por los espejos. En *Eurídice* se afirma que la pareja “se miraban y se descubrían idénticos, como un espejo frente a otro espejo” (384), generando, con ello, un laberinto (ver la cita de Borges más arriba). Lo especular multiplica sin cesar los elementos de la novela y las posibilidades de la imaginación del lector debido a “espejos excesivos, maniáticos, proliferantes, que multiplicarán muchas veces los gestos y jugarán con la fantasía de otras presencias, de testigos que imitarán los gestos de otro. Es probable que hayan sido previstos para instrumentar un encuentro que nunca volverá a repetirse” (401). El laberinto, expresado como juego de espejos, crea multiplicaciones de elementos únicos o teatros catóptricos tal como los define Umberto Eco, es decir, espejos que producen imágenes deformadas (4). Cada isla es la deformación de otra, que es la deformación de otra más. La novela es desbordante en imágenes especulares como éstas.

Estas duplicaciones pueden también fundir elementos artísticos de diversa índole. Por ejemplo, la figura de una mujer de una de las historias es asemejada a la de un cuadro: “Corte a cuerpo de mujer desnuda que la ventana enmarca ahora, frente a los múltiples espejos: cuerpo dilapidado de una mujer desnuda” (Campos 1997: 469). La referencia de esta imagen es a un cuadro de Magritte que se confunde con los reflejos y con la mujer de una de las historias.

El movimiento de proliferación especular y laberíntica se expresa de manera manifiesta: “no hay nada más parecido a una historia de amor que

otra historia de amor. Acaso se trata, tan sólo, de una secuencia infinitamente reflejada en múltiples espejos” (393). El laberinto que se aboca al desorden y al caos es evidente en esta otra afirmación: “Cada cuerpo es el espejo, devuelto por la otra mirada, de una noche universal” (497). La forma especular en ese tenor insiste contribuyendo a la multiplicación anarquística.

Otra forma laberíntica, la de la danza, es también germen de la duplicación: “Un tropel de gestos confusos, trenzados en vertiginoso ballet de abrazos, manos enlazadas, sonrisas, susurros, lágrimas, miradas leves, miradas intensas, miradas tímidas, miradas evasivas, miradas insinuantes, sollozos, se prodiga una escena abigarrada, innumerable como una muñeca rusa o un juego de cajas chinas” (466-467). La danza se expresa claramente como reproducción especular con un tono ritual: “Los gestos responden, con lentitud ceremonial, a otros gestos que responden, con lentitud ceremonial, a otros gestos que responden” (401). Espejo, juego, danza y ritos están entrecruzados como formas laberínticas que son el origen de una dinámica anarquística que se desdobra hasta el infinito.

Como mencionamos, el dédalo simboliza la entrada a un mundo diferente a través de las cuevas. Esa figura está presente en la novela. Por ejemplo, en la forma en que se describe El Palacio de Minos en el que hay una “acariciante luminosidad de gruta sobre las mesas y las paredes” (439). A través de la creación de historias de amor, la imaginación entra a otra realidad que es hierática. Esas historias de amor son designadas incluso como ritos: “El amor es sagrado: es como un rito” (408) y “El abrazo de los cuerpos consagra un rito arcaico, sabio y terrible. Es un gesto que ritualiza el olvido, que introduce a los oficiantes en otro tiempo, sagrado, donde todo queda abolido” (498), e incluso se habla de “una iniciación” (395). Las referencias a lo sagrado son insistentes en el texto. Ahora bien, ese otro mundo también toma la forma del sueño. Derrida habla de una “lógica del inconsciente” (71) en la pulsión anarquística y Didi-Huberman plantea la posibilidad de un archivo “inconsciente” (13). *Eurídice* consume esa posibilidad al sumergirse en ese mundo distinto que es el del sueño. El narrador afirma: “Y yo escribo como si soñara. O sueño como si escribiera [...] La historia de amor de un sueño que me escribe [...] La coherencia de los sueños le deben poco a la lógica diurna.[...] La

pareja, al engendrarse, me sueña y es mi sueño y yo diría que me tienden una trampa” (Campos 1997: 429). Este es un ejemplo entre muchos que se pueden citar al respecto. Así, la escritura es equivalente al sueño que es una realidad diferente.

La escritura de igual modo es asimilada al viaje. En el laberinto, como se ha visto, los lugares son intercambiables en las historias. En eso consiste otra de las características de la novela: en el vagar y extraviarse. Campos compara en muchas ocasiones el recorrido de historias y de autores con viajes azarosos hacia nuevas islas (nuevos elementos del archivo). Por ejemplo, se dice: “Navegaré sin sextante, ni astrolabio, ni brújula” (482) y también: “a la deriva, en medio del océano [...] ¡Oh, una navegación eterna por un mar sin fin!” (440). La novela se puede leer como una travesía soberana en donde existe una “distención y dilatación en la trayectoria creativa de esta aventura-viaje de lecturas-escritura” (Ramos de Hoyos: 200). Y el resultado de ello es tal que “reflects the infinite transforming possibilities of writing” (Barreto: 48). Este errar por el laberinto, sin un sentido prestablecido, en dirección de lo desconocido, de nuevas islas-textos, a la deriva, abre a la escritura misma a la multiplicación, a nuevas formas de narración y de experimentación de la literatura. La escritura en *Eurídice* es un instrumento generador de nuevos documentos y de adición de obras sin ningún fundamento prescriptor. Lo que lleva a un espacio otro del arte. Ello es enunciado por el narrador, pero también se desarrolla a través de Monsieur N., un personaje enigmático que aparece en el primer plano de la novela y que escribe un diario de viaje.

Respecto a los dos personajes que conforman la pareja cuya historia se multiplica, se puede afirmar que son personajes sin atributos, sin pasado y sin determinación, precisamente porque se multiplican con las historias. No hay nada en ellos que sea definitivo, sino que se desdoblan infinitamente. La elisión de los personajes acontece a través del olvido. En el libro el hombre dice a su pareja: “No te acuerdes demasiado de nada. Ni siquiera de este encuentro [...] Aprende a ejercitar el olvido. [...] Entrégate al olvido como te has entregado a mí: apasionadamente” (Campos 1997: 410). El hombre asevera: “Dedico mi vida [...] a negar a ese otro que pude haber sido. Dedico mi vida a evitar cualquier encuentro inesperado conmigo mismo. Dedico mi vida a explorar lo que nunca habré vivido”

(412-413). El olvido, como destrucción, provoca una nueva creación y un renacimiento que no concluye ni se cierra.

Monsieur N., por su parte, es descrito inicialmente como profesor de instituto, sin embargo, es un personaje cuya identidad está también abismada. Aparece más como agente de la multiplicación que como un ser definido. Éste, sentado en el café llamado “El Palacio de Minos”, ve a una pareja y fantasea historias de amor a partir de ella. Escribe un *Diario de viaje* donde recorre todas sus lecturas y dibuja en una servilleta blanca una isla. Monsieur N. “escribió entonces un poema, que se le olvidó pronto porque las palabras, persiguiendo a las hojas, se dispersaron: un poema de augurios, de deseos, de catástrofes, de tormentas y de naufragios, de noches y de islas. Como quien formula un exorcismo, lo llamó *El miedo de perder a Eurídice*” (385). En este *mise en abyme*, el narrador se confunde deliberadamente con el personaje. Este recurso, cuyo principal mecanismo implica el que la “obra se vuelve sobre sí misma [y que] se manifiesta como modalidad de *reflejo*” (Dällenbach: 8), hace que la obra misma se duplique en diversos niveles de enunciación. Monsieur N. es el reflejo del narrador y viceversa, lo que hace que otros posibles niveles de enunciación puedan ser puestos en este juego (como el del autor y el lector). El *mise en abyme* se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela e incluso se desdobra cuando se afirma que “la curiosidad por la pareja y la excitación de la fantasía que empieza a contagiarle el libro parecen ser de la misma índole” (Campos 1997: 407). Los fantaseos provocados por el libro y por la pareja resultan vinculados. El libro que lee este personaje se emparenta con su fantaseo, que se emparenta a su vez con el del narrador. Incluso, como veremos más adelante, esa asimilación acontecerá con las historias que puede imaginar el lector.

Es necesario añadir que, en este *mise en abyme*, el narrador se pone a sí mismo en cuestión:

Pero ¿dónde entro yo? Yo que he dicho sin ambages que voy a contar una historia; yo que me complazco en fantasear que, si desapareciera, me llevaría en mi último equipaje a la pareja y a Monsieur N., o dicho con otras palabras, yo que me imagino omnipotente y omnisciente y que disfruto suponiendo que, sin mi intervención, el hombre que toma las notas en la mesa de la esquina y la pareja que empieza a interesarle tanto como el libro que le sugiere irán retrocediendo

hacia ninguna parte como las figuras proyectadas por una cinta cinematográfica de vuelta, en sentido inverso, al carrete original. Me temo que yo soy un accidente [...] Porque mi voluntad apenas me representa aquí el pobre papel de un relevo que recibe y entrega: traduzco y, al traducir, me escribo y, fuera de la página que escribo, habito ese mismo ninguna parte (407-408).

La identidad y la autoridad del narrador se abisman y con ello el sentido que puede darle a las historias. Éste se hundirá como un elemento más del archivo. Ello provoca, tal como lo presume el *Nouveau Roman* y la autora misma, que no exista ni centro ni un destino de la narración. El *mise en abyme* representa un elemento adicional que causa la explosión de significado y de sentido. No existe una historia que se desarrolla con un fin. Tampoco existe una novela de personajes ni el narrador provee una organización definida de alguna índole. El archivo se abre por todos lados. La novela, así, sólo pone en escena una dinámica radical que se puede ejemplificar con la siguiente comparación de términos que realiza: “Laberinto, isla, cosmos trazado del caos” (483). *Eurídice* representa, por tanto, la posibilidad de una escritura inacabable y multiplicadora, a saber, anarquística, que no posee absolutamente ninguna atadura.

En la novela misma se afirma que la narración es una “desordenada proliferación” (409), porque la escritura se configura como una perenne e inacabada apertura a nuevos espacios, obras, textos e historias. Lo escrito no altera, se dice, “el blanco ilimitado donde ocurre el episodio” (400). Tompkins escribe que en *Eurídice* existe una intertextualidad en tanto *différance* (2003: 194). Esta interpretación es correcta, pero limitada. Una concepción de intertextualidad como la de Genette, que la entiende como un despliegue interminable de palimpsestos (9-23), puede dar cuenta de la novela de una manera más amplia. Efectivamente, uno de los mecanismos del gesto de duplicación funciona a manera de una reproducción perpetua de palimpsestos: historias que se escriben sobre historias escritas sobre otras historias. En *Eurídice* se habla de una “ciudad palimpsesto” (Campos 1997: 437) que refiere a la intercambiabilidad de espacios y que hace que todas las historias se escriban sobre la misma página infinita. En otro lugar se dice: “Hay que leer a Verne como un palimpsesto, detrás del adepto del Progreso hay otra cosa, o acaso varias, escrituras invisibles” (454). Esa característica es confirmada por la misma novela: “En el libro hay varias

escrituras sobrepuestas, como en los palimpsestos, lo que sugiere y suscita varias lecturas posibles” (346). *Eurídice* expresa el deseo de una apertura ilimitada de la literatura, deseo que “inaugura la página en blanco, [que] se convierte en génesis del proyecto de escritura: contar una historia de amor que nunca termina de contarse” (Sánchez Rolón 2008: 76). Es un deseo, por tanto, anarquístico. El archivo laberíntico es, en última instancia, una escritura que se abisma a través de la proliferación de textos sobre textos pero sin una organización cerrada ni determinada. En *Eurídice* misma se dice que a través de ella “flotan imágenes que se esbozan sin articularse” (Campos 1997: 462), lo que recusa todo fundamento o sentido en ese palimpsesto infinito.

La escritura hace explícita la dialéctica orden-caos: “Trazar el mapa de la isla [...] es poner un orden lógico. Ejercer cierto dominio racional sobre la naturaleza” (413), pero poco después se dice que en ellas “las imágenes insisten en asaltar su memoria, aluden a héroes que sueltan las amarras de la geografía conocida, del orden doméstico, para emprender una travesía de tinieblas [a] islas radiantes e infernales” (417). La oscilación entre los dos reinos, en donde lo poético asalta el reino del orden y suelta las amarras de la imaginación, es el movimiento esencial de una escritura soberana, es decir, de una escritura que sólo responde a su propio despliegue. Entonces, el archivo-islario prospera sin control, cada elemento surge de “improviso, en cualquier parte [...] se formula en un instante y se desvanece en un instante [...] duran la efusión de un abrazo” (433). En ese mundo no existe una estructura determinante: “todo parece poner en evidencia el azaroso desorden de la aventura insignificante que es la vida” (438). Entonces, existe fundamentalmente en *Eurídice* “un rechazo a la reducción de la literatura a la organización formal del lenguaje” (Sánchez Rolón 2011: 66). Ello se afirma en la misma novela: “Monsieur N. releo con dificultad su casi ininteligible caligrafía, maldiciendo esa endemoniada prisa que le obsesiona por atrapar el borbotón de palabras que se le atropellan antes de llegar al papel y que se traduce en terminaciones truncadas, en una especie de caligrafía que enseguida se vuelve ilegible porque no responde a ningún código previo” (Campos 1997: 418). Ese lenguaje del delirio va acrecentándose: “las páginas se colman hasta que no quedan intersticios vacíos, como se van amueblando casas de objetos

afines y de alfombras, de cuadros y libros" (433). Y es que el registro, en el diario y la narración, es conquistado por un "maratón de palabras suscitado por la lectura y va y viene como barquita de papel en la tempestad de un vaso de agua" (472). Esta es una escritura a la deriva, que se desborda, que prolifera y que no lleva a ninguna parte definida. En eso consiste el archivo, en una ampliación sin teleología provocada por las mareas que arrastran a una embarcación entre archipiélagos que surgen de las tinieblas. Porque, paradójicamente, el exceso de textos de la novela es también una "desnudez perturbadora, página en blanco. Y siempre la tentación de explorarla, de dibujar un mapa, ¿o un laberinto? En la blancura de la página" (471-472). La incertidumbre es así generalizada y produce la proliferante explosión del archivo.

Las formas de la novela, los elementos que aparecen en ella (historias, obras, objetos, personajes) y la escritura misma están armónicamente vinculados para dar a luz a ese gran archivo laberíntico. Los ejemplos que hemos mostrado de esa multiplicación son pocos en comparación con la pasión de continuidad infinita que existe en la novela, donde ni el todo ni sus partes están sujetos a ninguna interpretación final ni al reino de la organización. Ello es debido a que la novela crea un universo donde el "espacio imaginario del discurso, emerge del caos cada vez que alguien sueña [...] suma de todas las improbabilidades: embriagadora improbabilidad de la ficción/ *Isla*: imagen del deseo. *Archipiélago*: proliferación del deseo [...] archipiélago en infinita expansión. Todos los textos, todo lo que ha sido escrito hasta el instante en que escribo estas palabras, dibuja una imagen de esa cartografía del deseo" (481). *Eurídice*, entonces, responde a una voluntad creadora que la misma autora define como un don suntuoso: "escribir es una voracidad, una sobreabundancia" (2005: 81).

3. Orfeo y el desafío de *Eurídice*

El resultado de esta incierta aventura de la escritura es una poliédrica novela que despliega un errar creador y un abismar que responden a la concepción que Blanchot desarrolla de la obra, utilizando precisamente el mito de Orfeo y Eurídice. Orfeo, cautivado con el arte a Hades, rescata de los infiernos a Eurídice, quien representa para Blanchot el elemento último

y desconocido de la obra de arte. El heroe lleva a la luz ese extremo, pero es esencial que no lo mire porque se desvanecerá. Sin embargo, escribe Blanchot, "Orfeo debe realizar este movimiento prohibido para llevar a la obra más allá de aquello que la garantiza" (157). La obra consiste en acceder con la mirada en lo que no debe ser visto. La escritura paradójicamente crea un misterio que debe ser inaccesible. Ello tiene por consecuencia hacer florecer lo que se ha de desvanecer: Eurídice es "presencia de su ausencia infinita" (Blanchot: 156). La creación de la obra es un acto que la sacrifica y pone en cuestión a la mirada que pretende asirla: Orfeo "en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella [en] esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin" (156).

Rescatar a *Eurídice* al leer una escritura que surge del caos y del sueño a través de la aparición incesante de historias y referencias, de islas y textos es hacerla desaparecer como totalidad. *Eurídice* surge sólo para desvanecerse bajo nuestros ojos. Se ha mostrado cómo la novela con una forma laberíntica y a través de imágenes laberínticas se aboca a la proliferación de islas-textos. La noción del archivo laberinto ha dado cuenta de esta dinámica de un libro que "es rico y abigarrado en la superposición textual" (Gutiérrez de Velasco 2002: 148). Se han señalado las características de archivo en la obra en la proliferación de los textos, las historias y las referencias literarias que no dejan de añadirse porque se trata de "una historia que no acaba" (148). Campos escribe en la novela: "Contar la historia sería gritar en un espacio donde previamente se hubiera hecho vacío: sólo quedan gestos erráticos, muecas, una mímica que parodia sin convicción el lenguaje del amor" (Campos 1997: 464). Entonces, la obra se desvanece en su misma creación, ya que la novela es un "archipiélago de la Noche, firmamento del Barroco; isla de los Sueños, que se aleja más cuanto más se le aproxima" (484). De hecho, se llega afirmar en ella que "una novela de amor es la verbalización de un discurso que hubiera debido formularse en otro espacio y sin palabras" (396). Los componentes de ese archivo surgen como figura de desaparición, porque pertenecen a un espacio otro, son abisales, se escurren de entre las manos. *Eurídice* es la creación de algo desvanecido, no deja de aparecer y desaparecer en ese movimiento de creación laberíntica permanente que hace que cada cosa tenga "una identidad limítrofe, intercambiable" (496). Las imágenes del libro, como

las del deseo, surgen del inframundo: “afloran imágenes desde las cavernas del sueño, una máquina engendrada por el mismo deseo que engendra, para Orfeo, la imagen de Eurídice, emergiendo de las tinieblas de Hades” (465-466). Una novela con estas características responde a la concepción de la literatura que tiene Foucault: “la obra como irrupción desaparece y se disuelve en el murmullo” (1996: 69). Por tanto, a *Eurídice* la podemos calificar como una escritura abisal que despliega un murmullo soberano que no deja de reproducirse y de esfumarse como la Eurídice del mito.

Todo en *El miedo de perder a Eurídice* está en constante dispersión y todo orden se abisma. Ello implica el rechazo a cualquier proyecto de interpretación único y unitario. Lo que hace que su lectura se hunda en una contingencia total. Sus historias abren al lector a lo desconocido. Entonces, se da un paso más allá y se pone en cuestión a otro posible centro de sentido. En *Eurídice* existe siempre, asevera Barreto, la posibilidad de ampliar la novela y la potencia de mantener la libertad creadora del lector (49). Y esa libertad hace que el acto de lectura sea múltiple, porque *Eurídice* provoca un desafío. Como afirma Juan García Ponce, el “libro nos permite, nos pide, nos ofrece la posibilidad de tomarnos todas las libertades con él” (74). La invitación es a participar en el juego de creación y, por tanto, también en de la desaparición. Esa invitación es expresa, por ejemplo, cerca del final de la novela, donde un arlequín de feria “recita un discurso sin fin” (90) el cual, además de insistir en las dimensiones laberínticas y de proliferación mencionadas, pronuncia las siguientes palabras: “¡Realice por fin su sueño: conozca la libertad en las posibilidades del océano turbulento” (Campos 1997: 493) y después “¡Conozca el vértigo!” (494). La invitación va dirigida al lector que puede participar en la creación y el sueño, ya que “el desdoblamiento es a la vez inquietante y placentero, como una complicidad” (414). Debido a que cada historia está inconclusa, a las referencias infinitas y a la creación de relaciones inéditas entre elementos disímiles, esta complicidad produce que un lector que decide entrar al juego de la novela se aventure a seguir desarrollándola en su imaginación. En ese sentido, “la imagen de Eurídice emergiendo de las tinieblas de Hades” (465-466) permite una “alucinante fragmentación de espejos” (467) en donde el lector es partícipe. *Eurídice* es una “trampa de la lectura [...] porque es imposible volverse a ver a Eurídice sin que

ella desaparezca, el miedo persiste y su existencia va creando la trama en la que en nuestra necesidad de conocer esa historia que la escritura no puede contar, nos obliga a inventarla para nosotros mismos" (García Ponce: 77). *Eurídice*, como *Las meninas* de Velázquez, apunta así al lugar de un contemplador que puede ser muchos y que se multiplica al infinito.

Existen críticos que han comparado la escritura de Campos, con base en la estética de la *Nouveau Roman*, con otras experimentaciones de autores mexicanos (Gutiérrez de Velasco [2014], Verani [1976] y Sánchez Rolón [2011], entre otros). Sin embargo, *Eurídice* es radicalmente diferente a, por ejemplo, novelas como *Morirás lejos* (Pacheco 2020) o *Farabeuf* (Elizondo 2021). A pesar de tener elementos en común (como el rechazo de una historia central, las posibilidades de historias y la ambigüedad en la identidad de los personajes), es distinta, no sólo formalmente y en la exhaustividad de su proliferación, sino sobre todo en ese desafío al lector (con esta afirmación no se pretende cuestionar la calidad de esas obras, por supuesto). En *Eurídice* las posibilidades que se abren a la imaginación son mucho mayores. Lo que la hace única es, además de su forma laberíntica, la sobreabundancia archivística, su desafío mencionado. Ese reto es tan radical que tiene como consecuencia, bajo la perspectiva de análisis propuesta, que el lector devenga, él mismo, elemento del archivo. La novela demanda la multiplicación de los lectores, e incluso el desdoble de la imaginación de cada lector en infinitas posibilidades. Esa demanda los hunde en el archivo. Cada lectura representará una adición sin determinación alguna. *Eurídice* no tiene parangón en el tipo de complicidad que genera. De hecho, no se puede decir que sea objetiva en el sentido del *Nouveau Roman*. Eso no significa que apele a un sujeto trascendente o a un sentido total, por el contrario, interpela potencialmente a un sinnúmero de sujetos. Su subjetividad es radical porque es infinita. La imaginación de cada uno de sus innumerables lectores implica una supresión del sentido por exceso. Las interpretaciones son infinitas como las lecturas posibles. El archivo laberíntico se vuelve así omnipresente, diseminado y en perpetua renovación, incluso fuera de la novela.

El nombre del libro, por tanto, refleja plenamente su naturaleza. Ella fulgura el miedo de perder a *Eurídice* (a la obra con todos sus elementos: sus objetos, la narración, sus personajes, e incluso el lector y el sentido)

en el exceso de una proliferación. Y el miedo es justificado. La obra efectivamente se pierde a sí misma en ese archivo laberíntico que se rescata del Hades por el lector. Pero en ese rescate la obra se elide y, si el lector acepta su desafío, este se pierde con ella.

Bibliografía

- ARAÚJO, NARA. "La isla y el laberinto en *El miedo de perder a Eurídice*", en *Escritoras mexicanas. Voces y presencias*. Milagros Ezquerro (ed.). París: Índigo, 2004. 89-96.
- BARRETO, REINA. "Utopía Deferred: the Search for Paradise in Julieta Campos's *El miedo de perder a Eurídice*", en *Caribe*, 7.2 (2004): 37-51.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. Tomo III (1975-1985). Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- BORGES, JORGE LUIS. *Cuentos completos*. México: DeBolsillo, 2017.
- CAMPOS, JULIETA. *Reunión de familia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CAMPOS, JULIETA. *Razones y pasiones*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CAMPOS, JULIETA. *Razones y pasiones*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- COLLI, GIORGIO. *El nacimiento de la filosofía*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets, 1977.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Francisco Vidarte Fernández. Madrid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. "“El archivo arde” [“Das Archiv brennt”]. Trad. Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, en *Das Archiv brennt*, Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Berlín: Kadmos (2007): 7-32. Disponible en: <<http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>> [acceso 15 noviembre 2022].
- ECO, UMBERTO. *De los espejos y otros ensayos*. Trad. Cárdenas Moyano. DeBolsillo, 2012. Edición electrónica.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- FOSTER, HAL. "El impulso de archivo". Trad. Constanza Qualina, en *Nimio*, 3 (septiembre 2016): 102-125.
- FOUCAULT, MICHEL. *De lenguaje y literatura*. Trad. Isidro Herrera. Barcelona: Paidós, 1996.
- FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*. Tomo II. México: Joaquín Mortiz, 2000.

- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.
- GIRARD, RENÉ. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZ ELENA. "De islas, escrituras y mujeres. La prosa poética de Julieta Campos", en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 52 (2002): 142-148.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZ ELENA. "José Emilio Pacheco y el *Nouveau Roman*", en Yvette Jiménez de Báez (ed.). *José Emilio Pacheco. Reescritura en movimiento*. México: El Colegio de México, 2014. 159-170.
- KERÉNYI, KARL. *En el laberinto*. Trad. Brigitte Kiemann y María Condo. Madrid: Siruela, 2006.
- MÉNDEZ FILESI, MARCOS. *El laberinto. Historia y mito*. Barcelona: Alba, 2009.
- MOREY, MIGUEL. "El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo", en Miguel Morey. *Escritos sobre Foucault*. México: Sexto Piso, 2014. 187-212.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Morirás lejos*. México: Ediciones Era, 2020.
- RAMOS DE HOYOS, MARÍA JOSÉ. *El viaje a la isla: representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos*. México: El Colegio de México, 2013.
- REED, DANI. "Towards an Archipelagraphic Literary Methodology: Reading the Archipelago in Julieta Campos' *The Fear of Losing Eurydice*", en *Island Studies Journal*, 12.2 (2017): 303-316.
- REED DOOB, PENELOPE. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Cornell University Press, 1992. Edición electrónica.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN. *Por una nueva novela*. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2010.
- SÁNCHEZ ROLÓN, ELBA MARGARITA. *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SÁNCHEZ ROLÓN, ELBA MARGARITA. "El islario o la travesía literaria de Julieta Campos", en *Valenciana*, 1.2 (2008): 65-82.
- SÁNCHEZ ROLÓN, ELBA MARGARITA. "Escribir la isla. *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos", en *Signos Literarios*, 7.14 (2011): 33-68.
- SÁNCHEZ VELÁZQUEZ, ALEJANDRA. "Astrolabio para universos especulares. Julieta Campos, para rescatar a Eurídice", en *Signos Literarios*, 6.12 (2010): 167-172.
- TOMPKINS, CYNTHIA. "Intertextualidad y *différance* en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos y *Cuando digo Magdalena*, de Alicia Steimberg", en Luzelena Gutiérrez de Velasco (ed.). *Género y cultura en América Latina: arte, historia y estudios de género*. Tomo II. México: El Colegio de México, 2003. 188-202.
- TOMPKINS, CYNTHIA. *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- VERANI, HUGO. "Julieta Campos y la novela del lenguaje", en *Texto Crítico* (diciembre 1976): 132-49.
- ZAMBRANO, MARÍA. *Obras completas*. Tomo III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

JUAN PABLO PATIÑO KARAM

Doctor en Estudios de Lenguas y Literaturas en el Ámbito Románico, Universidad de Barcelona (mención *Cum laude*). Ámbito de investigación: Literatura hispanoamericana del siglo xx. Miembro del SNI CONAHCYT. Miembro de “La crítica literaria transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales”, Proyecto Ciencia de Frontera 2019, CONACYT. Miembro del comité científico de la revista *Scientia et Praxis* (AMIDI). Últimas publicaciones: “Los juegos del tiempo en los cuentos de Elena Garro”, *Jordan Journal of Modern Languages & Literatures*. Aceptado, publicación programada 2023. “Equivalencias musicales en la obra de Felisberto Hernández”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 106 (nov. 2022); “La monstruosidad como línea de fuga en *El apando*”, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, núm. 25 (2022); Capítulo de libro: “Juan García Ponce: un pensamiento sin proyecto”, *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica I: Nociones, tradiciones y apropiaciones*. Nómada, 2022.