

EL TIEMPO Y LO SINIESTRO EN LOS *CUENTOS DEL AMOR INFINITO* DE LUIS MARIO SCHNEIDER

*C*uentos del amor infinito de Luis Mario Schneider es una colección de 6 textos publicados, tres de ellos, en 1961, 1962 y 1964: "Cándido, el embalsamador", "Emmanuel, el elegido", y "Omar, el poeta"; respectivamente, los otros tres inéditos: "La madre", "Casilda, la sierva" y "El gallo religioso" que, probablemente, por su estructura, temas y motivos recurrentes, fueron escritos en esos mismos años.

La historia en todos los cuentos radica en lo que el título anuncia: el amor infinito aunque también podría interpretarse como las infinitas posibilidades del amor: filial, materno, maldito, lésbico, y sus variaciones, derivaciones, resoluciones o desviaciones; con el sentido, además, de ser una relación que nunca termina.

Las anécdotas pueden sintetizarse de la siguiente forma:

"Cándido, el embalsamador" es la historia de un taxidermista que sólo trabajaba los animales que él mismo cazaba. Durante una semana se ausenta llevando consigo a su niño de tres años de edad para regresar ambos, una tarde siete días antes de Navidad "en una aureola que explotaba una claridad a su alrededor". Al lector se le deja la posibilidad de pensar que el hijo ha muerto, pues Cándido lo entrega a Marieta "livianito". Asimismo podemos suponer que él fue quien le dio muerte pues se dispone a embalsamarlo; Cándido solía salir a buscar a su presa y gozar el momento del encuentro en el espasmo de la muerte.

"La madre" es la historia de una mujer que decide "sacrificarse y sacrificar todo a fin de que el hijo fuese inmensamente feliz". Sin embargo, víctima de una enfermedad —probablemente aspástico—, el niño llega a la pubertad sin

que se produzca "una distorsión nerviosa" y sane, como le había diagnosticado algún médico. Por lo que la madre decide violentar la situación mediante una entrega incestuosa.

"Omar, el poeta" obsesionado por los poemas de Baudelaire, víctima de su condición de poeta maldito, decide experimentar su vena poética-amorosa dándole muerte a su amada.

"Casilda, la sierva" es la historia de una sirvienta seducida primero por Pedro, el hijo de la señora, al que "Casilda se fue acostumbrando con avidez"; pero que, finalmente, acaba en brazos de la señora Berta, madre de Pedro.

Deódoro es "El gallo religioso", un animalito signado por el infortunio: de 18 huevos, él fue el único que se logró, mamá gallina será sacrificada apenas tres días después del empollamiento. Mateo, el niño que adopta al pollito, lo bautizará como Deódoro pues "tenía el mismo color amarillo opaco y chillaba idéntico a su amigo que se murió entre las ruedas de un camión un día que cruzaban corriendo la calle, al salir del catecismo". Como en los *Crímenes bestiales* de Patricia Highsmith, el pollo se hará gallo con los conflictos existenciales de su pasado: "deambulaba por la casa arrastrando una tristeza en sus ojos transparentes y aguados". Finalmente, Deódoro participará en un pesebre vivo, donde logrará cobrar venganza de su infausto destino dejando ciego a picotazos al bebé que representaba al niño Jesús.

"Emmanuel, el elegido" será llamado dentro del "rebaño del Señor", no por Dios ni por la Virgen "que le sonreía pisando sutilmente un matorral", sino por el sacerdote que le instaba fielmente a "ser justo y a adorar a Dios por encima de 'las pasiones ruines y bajas'". En un sorpresivo final nos será revelado, junto con Emmanuel, el principal objetivo de esa vocación y elección inducidas.

Estas historias, en su aparente simplicidad anecdótica, contienen algunos elementos comunes y recurrentes que permiten diversas lecturas. En una lectura que vaya más allá de la anécdota, estos cuentos responden a lo que Lida Aronne Amestoy llama proyección epifánica, dado su atomismo e intensi-



MATINEF

dad, más próximo a la lírica que a la novela: es decir, que supone la captación (percepción-intuición) afectiva de un aspecto o matiz de la realidad, experiencia unitaria ya totalizadora que nace, como en el caso de la lírica, de una suerte de éxtasis fugaz, pero que simultáneamente se traduce, como la visión del novelista, en lenguaje reflexivo.

A partir de diferentes perspectivas críticas, varios son los puntos que pudiéramos abordar para el análisis de estos cuentos como motivos recurrentes: el mal, el erotismo, la religión, los productos del inconsciente (la imaginación, los sueños, el recuerdo), la condición de "elegido" o "signado", la presencia o ausencia de la figura paterna, etcétera. En este trabajo, hemos optado por analizar el tiempo, un tiempo mágico que parece fluir, pero a la vez permanecer estático; y, en segundo lugar, lo siniestro como una categoría que permea en los seis cuentos.

El elemento espacio-tiempo, condición natural del relato, le impone una cualidad discursiva de la cual la lírica puede prescindir; pero en los cuentos de proyección epifánica cobran un significado importante pues vehiculan un aquí y un ahora a posibilidades múltiples de ocurrencia mítica. En los cuentos de Schneider hay recurrencias temporales fijadas den-

tro de lo definido e indefinido, de lo expuesto y lo oculto, del tiempo real y el imaginado, fijados en ese tiempo continuo del nunca y el ahora, de lo finito y lo infinito. El tiempo del amor que nunca termina, del amor infinito.

Los *Cuentos del amor infinito* son cuentos redondos: relatados en pasado por un narrador y con un final sorpresivo, en el que, mediante una elipsis (realmente no sabemos que pasó con el hijo del embalsamador ni cómo el gallo le sacó los ojos al niño), se resuelve en una frase contundente: "tengo que hacerle los ojos del mismo color que los tenía" o "el gallo lo dejó ciego a picotazos", o mediante un abrupto final igualmente resuelto en una sola imagen:

Después entró despacio, y como una novia. Como una desposada cándida, pero resuelta, se apretó desnuda al cuerpo esponjoso del hijo.

Omar, el poeta, abrazó a Imelda, la abrazó con ansia, sin reparos, hasta que la vio ponerse lila, inerte y pudo decir el primer verso del gran poema que se llamaría *La muerte del amor*.

Casilda [...] se estremeció porque creyó que Pedro había adelantado su regreso; se sintió ahogada, aplastada por unos pechos blandos y unos labios pintados.



MARTINEF

Corrió a la habitación grande y, casi alucinado, su mirada se encontró con los ojos retenidos del cura que dormía con una mano sobre un seno de su madre.

Por otra parte, se especifican fechas: "un viernes 27 de abril" ("La madre"), "un martes 17 de julio", "un domingo de enero" ("Omar..."); "un 21 de marzo" ("El gallo..."); sin embargo, a pesar de señalarse el día de la semana y el mes, el artículo indefinido *un* convierte lo específico en indeterminado, abriendo intemporalmente la posibilidad del suceso narrado: ningún tiempo y ningún destino están cerrados irrevocablemente; siempre es posible un acceso a ellos con el deseo de modificar ese tiempo y ese destino, pero, de nueva cuenta, Edipo ante el Oráculo o ante la Esfinge volverá a abrir el expediente para enfrentarse a los irremediables e inescapables cuestionamientos de la vida.

Otras partículas temporales se fijan como fecha importante: "el día de su boda", "siete días antes de Navidad", "veintidós años antes", "a los nueve días se hizo el bautismo", "14 otoños habían pasado desde aquel viernes 27", "cuando cumplió 18 años" y otras, aunque precisas, permanecen difusas en el relato: "los días martes", "todas las tardes", "en los ocasos", "fue en abril, en la fiesta patria", "a la mañana siguiente", "el siguiente sábado", "una tarde débil y desganada de ese invierno", etcétera. Schneider reitera las alusiones al tiempo cronológico para fijar un pasado dispuesto a convertirse siempre en un presente, instancias temporales que Schneider ha eternizado como luminosas mariposas muertas para otorgarles, como Cándido, el embalsamador, la impresión de estar vivas y que en cualquier momento pueden salir volando, en busca del tiempo perdido.

Este manejo del elemento tiempo lo precisa y detiene, lo fija poniendo límites a su transcurrir; sin embargo, a la vez, lo hace volátil, intemporal, abierto. La lectura de estas breves historias de amor infinito anima los gestos petrificados en una fotografía sepia, descolorida y manchada por el implacable tiempo, resucita los aromas, los recuerdos que alguna vez se habían refundido en el sótano del olvido,

creando así otro tiempo, el único que verdaderamente avanza. Es muy significativo que aquello que ocurre en estos cuentos de Schneider, suceda bajo la pulsación metafísica de los soterrados deseos que deberían permanecer ocultos y de improviso salten confrontando a los personajes y especularmente confrontando, asimismo, a los sorprendidos lectores.

LO SINIESTRO EN *CUENTOS DEL AMOR INFINITO*

Dentro de la temática de estos cuentos se entrecruza frecuentemente lo siniestro. Freud dice que "lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás" (Freud, 1988:2484) y acepta complementariamente la definición de Schelling, en la cual "lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado" (cit. por Freud 1988:2498). Eugenio Trías considera que "lo siniestro constituye condición y límite de lo bello". Condición, porque, sin la referencia a lo siniestro, lo bello carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. Límite, porque lo siniestro presente, sin mediación o transformación, destruye el efecto estético. Por tanto, siempre debe estar presente en la obra artística: la belleza será ese velo a través del cual se presiente o trasluce el caos, pues aún "bajo forma de ausencia, debe estar velado". En su opinión:

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotea algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza crudamente lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa– el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una forma viva, según la célebre definición de Schiller, en esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo todo.

(Trías 1992:41-42)

Freud abre las posibilidades para que lo siniestro se exprese en el ámbito de la ficción, por ejemplo en su análisis de "El arenero" de Hoffman encuentra como siniestros temas como el de la duda de que un ser aparentemente animado en realidad sea viviente o a la inversa, el que un objeto sin vida adquiriera alguna forma de vida o pareciera tenerla; la angustia o el temor injustificado o inconsciente de perder los ojos o algún otro miembro (una de las fuentes de lo siniestro es el complejo de castración); la existencia del doble con todas sus variaciones; la repetición de situaciones, que imponen la idea de lo nefasto; la omnipotencia del pensamiento, es decir, la realización de algo que veladamente se desea; la presencia de un individuo con intenciones malévolas. "Mucho de lo que sería siniestro en la vida real, no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real" (Freud, 1988:2503).

Felipe Garrido, en el prólogo a *Cuentos del amor infinito*, encuentra en las narraciones de Schneider "la oscura convicción de que estamos en el infierno y cada uno de nosotros es un demonio encargado de torturar a los demás", y concluye que en los seis cuentos se repite una misma "profesión de fe en el poder incontrastable del mal". Este infierno sartreano no es sino esa puerta cerrada que Freud define como lo que no es "realmente nada nuevo, sino más bien algo que fue familiar a la vida psíquica y que se tornó extraño (angustiante, espeluznante) mediante el proceso de su represión" (Freud, 1988:2499).

"Cándido, el embalsamador" deposita su pasión en lo que realiza: dar una vida aparente a animales muertos, a animales cazados por él mismo. Desde su cruel oficio ya se encuentra presente lo siniestro. La inexplicada muerte de su hijo parece santificarlo pues reaparece con "cierta luminosidad de su rostro[...] joven [o rejuvenecido], titánico".

Rodeado por la muerte (su hijo –nacido después de 19 años de matrimonio–, jugará con las plumas de las aves o las vértebras de las víboras que Cándido trabajaba; Marieta, su esposa –como una premonición, el día de su boda le regalará un cisne rubio embalsamado–, sufrirá en silencio la ensimismada vida de Cándido y sólo "volvió a ser dichosa" los siete días en que se ausentaron padre e hijo), Cándido sólo encontrará satisfacción en la reconstrucción de lo muerto. Como un Dios creador, se cuestiona "de qué valía volver a dar vida muerta a una anguila o a un sapo, sino podía darles vida total". Será entonces, en la posibilidad de fijar la vida del niño en una figura eterna, inmodificable, siniestra en su cualidad de objeto ya sin vida, que Cándido satisfaga su necrofilia. A Cándido ya no le preocupará la propia muerte, recuperará la sonrisa, su hijo "vivirá" eternamente.

Cándido no es, en realidad, un personaje con intenciones malévolas, quizá albergue en él un deseo de sublimación de esa tendencia necrofílica de prolongar la vida después de la muerte. Como sucede en lo siniestro, Cándido otorga a su hijo la calidad de su doble, representa su propia permanencia eterna, la prolongación en la perfección del hijo embalsamado. Cercano al simbolismo del eterno retorno en ese ser creado de nuevo, Cándido vivirá la experiencia de ser re-generado, en un renacer a otro estado, tanto él como su hijo.

En "La madre" se manifiesta una de las categorías que Freud apunta en el análisis de lo siniestro: algo que debiendo permanecer oculto se manifiesta. En primer lugar el que ese niño que ella imaginara "rubio y ensortijado que galopaba por el campo cubierto de tréboles y margaritas, vestido de terciopelo, sobre un potro alazán nervioso [...], en lugares abiertos, en pajonales interminables, bajo cielos transparentes", deberá permanecer oculto cuando ella descubre que "sus ojos brillaban con un brillo enajenado [...] la cabeza se movía sin eje, como que se iba a desprender [...]y la saliva incontenible. Una densa baba que chorreaba desde los dientes y parecía no tener comienzo ni fin".

Ambos se verán obligados a vivir encerrados, "viendo al hijo caminar desarticuladamente, emitir sólo sonidos [...] vivía aislada y doliente, odiando el sol, los caballos y los campos de tréboles y margaritas". El encierro hará más patente su soledad, su temprana viudez, sus deseos insatisfechos, encerrados dentro de ella misma, aborreciendo las imágenes de mancebos desnudos arrojando objetos al viento, que antes la consolaban.

Al intentar sustituir la figura del padre ausente con la del hijo deseado, esperanzada de que en la pubertad se produzca una especie de milagro y el joven se convierta en ese mancebo desnudo por el que le hubiera gustado ser poseída, en un gozoso sacrificio se entregará a él, "como una novia, como una desposada cándida", en una relación incestuosa donde aquello que hubiera quedado oculto se manifiesta. La unidad del velo y lo velado nos permite presentir de qué manera se manifiesta la gratificación sexual perversa, pero sublimada; Trías encuentra que lo sublime emerge en el límite de lo deforme, de lo monstruoso.

"Omar, el poeta" desarrolla el tema del conflicto del hombre consigo mismo, su aceptación o su rechazo de sí y, además, su relación con el entorno. Omar escribe poesía y por este motivo será rechazado por su padre. Esto lo hará sentir que "ser poeta es una condición de elegidos".

Al cumplir 18 años, Omar, desafiando la represión paterna, se convertirá en un creador. Con burlas manifiestas le llamarán Rimbaud, Espronceda, Pellicer u "Omar, el Cisne". En la sublimación de su condición, Omar se convertirá en una figura pública: recitará en las fiestas, se creará una imagen con "rizada cabellera (se acostumbrará) a comer poco para mantener el color de sol moribundo de su rostro, a ser parco y a levantar continuamente las cejas para mantener las arrugas de la frente". Encontrará en Baudelaire su *alter ego*.

Un día encontrará el amor en Imelda, a quien dedicará muchos versos de amor: ella será "la princesa solitaria, [...] la sirena que se transformó en bella mujer hechizada o la novia modesta de negras trenzas que espera al amante". Sin embargo, al igual que a Cándido, el embalsamador, un día se le borró la sonrisa de la cara; entonces empezó a librar esa lucha interna entre la realidad y el deseo. La ambivalencia ante su amor por la poesía y su amor por Imelda se le presenta de improviso como la pérdida del estro poético: "Hacía semanas que no lograba completar un solo poema. Le sucedía que al trazar la primera palabra la imagen de Imelda se interponía, se adueñaba, acaparaba su sensibilidad como si todo se volviera mudo, como si las sílabas carecieran de materialidad".

Por una parte, la mujer amada se convierte de inmediato en peligrosa, símbolo de la muerte. Omar experimenta el mismo sentimiento aterrador que Ferenczi y Freud atribuyen a la petrificante mirada de la Medusa: el temor de la castración. Entonces, ante la duda de que el amor un día termine, de que la princesa se marchite, de que al despertar, la sirena no se haya convertido en una bella mujer; o ante "el infortunio de (convertirse en un) bello pez conde-

nado a vivir en un acuario de aguas opacas”, al igual que Cándido, Omar optará, en un mortal abrazo, por fijar a la amada en su gran creación, “un poema que se llamaría *La muerte del amor*”. Esto es, ante la angustia de perder aquello que amamos, ante el temor de la separación, Freud puntualiza la manifestación de lo siniestro: preferible la destrucción de lo amado a su pérdida (destruimos aquello que amamos, lo demás no ha estado vivo nunca, dice la sentencia bíblica). Por la otra, Omar, como el joven Rimbaud, dispuesto a experimentar los mismos sentimientos que Baudelaire había descrito en su búsqueda estética del “dolor fertilizante”, el “indispensable dolor” se sintió capaz de automutilarse si fuera necesario (imaginar ese pez solitario nadando en aguas opacas es suficientemente simbólico de la castración); Omar decide, como Cándido, continuar creando.

Freud planteó que en la etapa genital los niños se vinculan afectivamente al progenitor del sexo opuesto y rivalizan con el del mismo sexo, entonces el niño teme ser castrado como castigo por sus deseos y la niña piensa haber sido desprovista de pene por culpa de su madre. Al superar este conflicto, tras una fase en la que hay una elección homosexual del objeto, se pasaría a la sexualidad adulta o genital, habitualmente heterosexual. Freud descubrió, asimismo, que en la sexualidad adulta queda siempre un resto de pulsión parcial que actúa autónomamente y que puede dar lugar a una perversión si es actuada, si es reprimida a síntomas neuróticos de formaciones reactivas (desagrado, vergüenza, formaciones morales) o a la sublimación. La sublimación permite eludir la represión, al substituir la satisfacción sexual por la obtenida a través de una acción desexualizada, como la investigación intelectual o la actividad artística (Guimón, 1993:159-160).

En la historia de Omar es evidente todo este tránsito descrito por Freud: la confrontación con el padre, primero; la autonomía por la autoafirmación, después; en consecuencia, el encuentro con Imelda y su posterior representación como vagina dentada; para, finalmente, la sublimación de su culpa al elegir la poesía y dar muerte a la amenazante Medusa.

En esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo, se inscribe “Casilda, la sierva”. En este cuento los personajes se triangulan en una especie de deseo incestuoso, en el que Casilda figurará como ese oscuro objeto del deseo para la señora Berta, la madre y en la satisfacción del deseo para el hijo, Pedro. Primero llenará las ansias del joven Pedro, quien despertará en ella las mismas ansias. Cuando Pedro dejaba de visitarla, ella “se levantaba malhumorada y con deseos de romper vasos y llorar”. Sin embargo, terminará masturbándose con la fantasía “del hombre, al demorarse, después del placer, sobre su cuerpo”.

Doña Berta la conquistará más plácidamente. Si el niño Pedro la agarraba “fuertemente, como si quisiera despedazarla”, la señora le dará regalos y la consolará llamándola “mi hijita”, la peinará, perfumará y se interesará por su vida, su infancia, su casa. Como una paciente araña que teje la trampa



para cazar a su presa, el lado malo y oscuro del deseo logrará su cometido y finalmente una noche Casilda sentirá "unos pechos blandos y unos labios pintados, sobre su cuerpo desnudo".

Otra manifestación de lo siniestro, según Freud, es la repetición de situaciones que impone la idea de lo nefasto. Nefasto es el nombre que se daba en el calendario romano a ciertos días durante los cuales estaba prohibido entregarse a los negocios públicos; pero también es el nombre dado a los días de luto o considerados como funestos en memoria de un acontecimiento infeliz.

"El gallo religioso" podría verse como una especie de hijo de la fortuna que crecerá para cobrarse un agravio, para ejercer una venganza incierta: un pollito, después de que su madre ha sido degollada por la haragana de la cocinera, abandonado a su propia suerte será recogido, adoptado y protegido por Mateo. Después, solitario, crecerá sin ningún congénere, sólo con el cariño de Mateo y los refunfuños de la criada. Sin embargo, un ánima lejana alimenta la tristeza del gallito Deódoro que posiblemente alberga en su memoria ese acontecimiento infeliz, en el que su madre sirvió para hacer la sopa del día, o de Deódoro, el amiguito de Mateo, que murió atropellado por cumplir con su deber cristiano de prepararse para la comunión y que, dada su semejanza física, heredó su nombre al infortunado pollito.

También podría leerse como la historia de un *doppelganger*, de un doble, que es otro de los elementos fundamentales de lo siniestro, según lo analizado por Freud. Deódoro es la representación del amiguito muerto "que se murió entre las ruedas de un camión un día que cruzaban corriendo la calle, al salir del catecismo". Como un ánima poseída, Deódoro buscará la venganza al sacarle los ojos a ese niño Jesús que no pudo salvarlo aquel día en que saliendo del catecismo fue arrollado por un camión. Este gallo de la pasión satisfará aquella misteriosa imprevista de restaurar el orden de la vida. En esos ojos luminosos del niño Jesús, paradigma del bien, de la bondad, de la belleza; el gallo encontrará la contraparte: la muerte de su madre, el atropellamiento de Deódoro, esto es la maldad, el salvajismo, la bestialidad humana.

La historia es tan enigmática debido al acto súbito e improvisado con el que concluye. El personaje principal, un animal irracional, se convierte en el ser más vivo precisamente por esa aparente falta de razón; súbitamente nos damos cuenta de cuán increíblemente racional, de cuán abrumadoramente evidente, de cuán sorpresivamente especular es la conducta del gallo. Responde así a otra de las fuentes de lo siniestro en la que un símbolo adquiere el lugar de lo que había simbolizado, desvaneciendo los límites entre lo fantástico y lo real y que se relaciona con el pensamiento mágico de los niños y de los hombres primitivos.

Finalmente, la historia de "Emmanuel, el elegido" se inscribe en los mismos temas de los cinco cuentos restantes: una madre viuda, un hijo signado por un destino trágico, una vida determinada por los otros: primero por su padre que no era creyente, por lo que "evitábamos hacer cualquier cosa que no compartíamos"; después por la madre y su tendencia particular hacia el misticismo que lo lleva a leer la vida de los santos, a recitar poemas cristianos, a comulgar tres veces por semana, a hacer oración constantemente, a repicar las campanas, a verse protegido por la égida del sacerdote que, finalmente, lo induce porque "el Señor te ha tocado, debes obedecer a su llamado". Así, lo que debería quedar oculto habrá

de manifestarse: Emmanuel descubrirá que el llamado del Señor obedece más al deseo concupiscente del cura y de su madre a los que descubrirá una noche desnudos en el reparador sueño *post-coitum*.

Pero también podríamos pensar en otro de los temas de lo siniestro: la presencia de un individuo con intenciones malévolas o al menos tratando de llevar el agua a su molino, de resolver sus urgencias eliminando a un posible rival: Emmanuel. Éste —al igual que otros personajes en los cuentos de Schneider— carece de figura paterna, a partir de la muerte de su padre, un padre que no era creyente, resolverá la culpa de falta paterna abrazando la religión como fuente de salvación, para “dedicar toda su vida a perdonar, a ser justo y adorar a Dios”. Las fantasías de salvación del padre fueron explicadas por Freud como la transformación de los impulsos hostiles que siente el varón hacia su padre en sentimientos afectuosos. Probablemente el sacerdote intuye esta condición humana, por lo que fácilmente podrá inclinar al niño a tomar las hábitos. Es fácil suponer lo que podría suceder al concluir la historia que nos relata Schneider: Emmanuel buscará paliar los efectos de sus fantasmas destructores sobre el objeto amoroso, la madre, convirtiéndose en una mezcla de Orestes y Edipo que destruya en el mismo instante al padre real y al padre sustituto, o sea a Dios y al usurpador del lecho materno, para depositar en la madre toda la fuerza de la culpa.

En todas las historias la relación entre el deseo y la realidad, los sueños, los recuerdos trastocados, la desbordada imaginación y la cruda realidad que se impone con toda su fuerza, aparecen los elementos siniestros: la muerte, el incesto, la venganza, la mentira, los disfraces, la sustitución de lo propio por lo ajeno. Podríamos concluir que, en estos cuentos, lo siniestro sigue un proceso de manifestación que va desde la presencia plena con la utilización de un determinado léxico ligado a ese tema, hasta su difuminación en el texto, lo que nos exige buscar en él aquellos aspectos que pueden sugerir su existencia.

Los personajes creados por Luis Mario Schneider se caracterizan por una manera de mirar la “realidad”, de mirarse a sí mismos. Al ver su cotidianidad



con otros ojos, al develar lo que se encuentra enterrado, descubren que lo oscuro, lo ominoso, el mal están ahí y pueden presentarse de muy diversas maneras: un padre que probablemente da muerte a su hijo, una madre que se entrega a su hijo, un joven que da muerte a la mujer que ama, una jovencita que acaba siendo objeto de placer para una mujer y su hijo, un gallo que cobra una venganza extraña y un niño iluminado que descubre a su madre en una relación impura. Cada personaje tendrá una forma de enfrentarse al mal, de resolver el conflicto entre su deseo y su realidad.

Cuentos del amor infinito nos enfrenta a esas múltiples posibilidades de lo siniestro, de lo oculto que subyace en el alma humana y que en el momento más inesperado podría manifestarse en lo que cómodamente hemos decidido denominar El Mal. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Freud, Sigmund (1988), “Lo siniestro”, *Obras completas* 13, Barcelona, Orbis.
- Guimón, José (1993), *Psicoanálisis y literatura*, Madrid, Kairós.
- Hernández Palacios, Esther (comp.) (1990), *Literatura y psicoanálisis*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Schneider, Luis Mario (1999), *Cuentos del amor infinito*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura / Universidad Autónoma del Estado de México.
- Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.