

V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología  
XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en  
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos  
Aires, Buenos Aires, 2013.

# La angustia y el miedo en la dimensión de la ficción.

Martin, Julia y Soengas, Estela Elvira.

Cita:

Martin, Julia y Soengas, Estela Elvira (2013). *La angustia y el miedo en la dimensión de la ficción*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-054/766>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edbf/a6q>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# LA ANGUSTIA Y EL MIEDO EN LA DIMENSIÓN DE LA FICCIÓN

Martin, Julia; Soengas, Estela Elvira

Programa de incentivos, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

---

## Resumen

En el marco de la investigación “Clínica diferencial de las perturbaciones en la experiencia y percepción del cuerpo” (Facultad de Psicología, UNLP), se tomará la convergencia psicoanálisis-literatura en la vertiente de la obra literaria como modelo. Así como Freud aborda la ficción de Hoffmann de “El hombre de arena” para hablar de lo siniestro, Lacan se referirá a Chéjov para precisar las experiencias de miedo, terror y angustia. Nos detendremos en el relato de Chéjov y en la concepción lacaniana sobre la angustia a la altura del Seminario X para delimitar las diferencias y convergencias entre los afectos anteriormente mencionados. Lo siniestro se revelará como un operador que dará cuenta de la caída de la ficción neurótica implicada tanto en la angustia como en el miedo.

## Palabras clave

Psicoanálisis, Angustia, Miedo, Ficción

## Abstract

ANGUISH, FEAR AND FICTIONAL DIMENSION

As part of the research “Differential clinical diagnosis of the problems in the experience and perception of body” (Facultad de Psicología, UNLP), the convergence psychoanalysis-literature will be approached, the literary work taken as a model. As Freud reads Hoffmann’s fiction “The Sandman” to develop the concept of the uncanny, Lacan refers to Chéjov to define the experiences of fear, terror and anguish. We will analyze Chéjov’s tale and Lacan’s conception on anguish during Seminar X, in order to precise differences and convergences between the affects mentioned above. The uncanny will reveal as an operator that will teach about the falling of the neurotic fiction implied in anguish and fear.

## Key words

Psychoanalysis, Anguish, Fear, Fiction

## Psicoanálisis y ficción literaria

En el marco de la investigación “Clínica diferencial de las perturbaciones en la experiencia y percepción del cuerpo” (Facultad de Psicología, UNLP), nos convoca nuevamente la convergencia psicoanálisis-literatura en la vertiente de tomar la obra literaria como modelo. El psicoanálisis, siguiendo al escritor, la toma para explicar conceptos que el discurso clínico no siempre puede captar con tanta claridad como el “no saber” que se encuentra en el punto de partida de la maestría del autor. Este recurso ampliamente utilizado por Freud y Lacan es justamente invocado por el primero en su artículo “Lo ominoso” (Freud, 1919), donde se sirve del cuento de Hoffmann “El hombre de la arena”, para ejemplificar el tema de lo “ominoso”. En un primer momento señala que es necesario distinguir entre la vivencia personal y el campo de lo que uno se representa o sobre lo cual lee, considerando que “este último es mucho más rico ya que lo abarca en su totalidad y comprende otras cosas que no se

presentan bajo las condiciones del vivenciar” (Freud, 1919); agregará que aun cuando el autor se sitúe en el terreno de la realidad cotidiana, él puede acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, lo cual logra que se puedan experimentar cosas que muy raramente ocurrirían en la realidad efectiva. Concluirá diciendo “la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades, que faltan en el vivenciar”.

Intentando diferenciar la serie del miedo de la serie de la angustia en las clases XII y XIII del seminario de “La angustia” (Lacan, 1962-1963), Lacan introduce a través de un relato de Anton Chéjov el término “frayeurs” (miedos, terrores o pavores), donde el escritor cuenta minuciosamente los tres únicos momentos en su vida en los que sintió lo que él denomina miedo. En este relato Lacan se inquieta por la dificultad de traducción del ruso. Opta entonces por una pormenorizada descripción de situaciones donde ubica la serie pavor, espanto, sorpresa del lado del miedo, resaltando cómo en el pavor o el miedo también puede faltar el objeto. Con esto Lacan sostiene que la diferenciación entre miedo y angustia no puede realizarse porque tenga o no un objeto localizado. Por otro lado, ya sabemos el aforismo lacaniano que enuncia que “la angustia no es sin objeto”. Se presentifica un borde delicado y difícil de traducir para trazar esta diferenciación entre pánico, pavor, espanto y angustia. Existen muchas maneras de utilizar las referencias literarias; en el caso de Chéjov, Lacan lo utiliza como una referencia-ejemplo, lo cual supone que se hace leer la estructura en el objeto mismo; hay una suerte de hacer resaltar los elementos de la estructura. La referencia en este caso dice acerca de la estructura sin transformación alguna.

## Acerca de Chéjov

Dramaturgo ruso y autor de relatos, Antón Pávlovich Chéjov es una de las figuras más destacadas de la literatura rusa. Hijo de un comerciante que había nacido siervo, Chéjov nace el 29 de enero de 1860 en Taganrog. Obtiene su título de bachiller estudiando luego medicina en la Universidad Estatal de Moscú. Cursando todavía esta carrera y a causa de las dificultades económicas de su padre, comienza a escribir y publicar, bajo seudónimo, relatos y escenas humorísticas en revistas, en un intento de ayudar a su familia. Casi no ejerció la medicina debido a su éxito como escritor y a que pasó gran parte de sus 44 años gravemente enfermo de tuberculosis, enfermedad incurable en aquel tiempo, que contrajo de sus pacientes, hasta su muerte en Alemania en 1904. En 1884 obtuvo su título de médico, pero siguió escribiendo para diferentes seminarios. Dos años más tarde se había convertido ya en un escritor de renombre. La crítica moderna considera a Chéjov uno de los maestros del relato corto. En gran medida, a él se debe el relato moderno en el que el efecto depende más del estado de ánimo descrito y del simbolismo que del argumento. Sus narraciones, más que tener un clímax y una resolución, son una disposición temática de impresiones e ideas. Utilizando temas de la vida cotidiana, Chéjov retrató el pathos de la vida rusa anterior a la revolución de 1905: las vidas

inútiles, tediosas y solitarias de personas incapaces de comunicarse entre ellas y sin posibilidad de cambiar una sociedad que sabían que era inherentemente errónea. Dentro del teatro ruso, se le considera un representante fundamental del naturalismo moderno. Sus obras dramáticas, lo mismo que sus relatos, son estudios del fracaso espiritual de los personajes en una sociedad feudal que se desintegraba. Algunas de sus obras fueron inicialmente rechazadas en Moscú, pero su técnica ha sido aceptada por los dramaturgos y los espectadores modernos, apareciendo con frecuencia en los repertorios dramáticos.

### El miedo en “Miedos”, de Chejov

El cuento “Miedos” (o “Pavores”, “Terrores”) versa alrededor de tres experiencias del narrador en las que realmente experimentó el miedo en cuanto tal. En la primera, el sujeto en cuestión se encuentra viajando en un carro, en compañía de un niño de 8 años. Describe la paz del paisaje, hasta que el camino empieza a descender y el narrador teme que el niño se caiga del carro. Se baja entonces del carro y camina delante de los caballos para dirigirlos. Al pasar cerca de una iglesia, vislumbra una luz parpadeante en la punta del campanario, y la causa de esto está “más allá de su comprensión”. Este hecho no podía explicárselo de ninguna manera: no había íconos delante de los cuales los fieles pudieran colocar velas y subir hasta allí era muy difícil. Primero trata de ocultar su descubrimiento, pero se apodera de él: *“un sentimiento de soledad, tristeza y horror”* *“me enfrentaba al campanario que me observaba con su ojo encarnado”*. El niño expresa también su sorpresa y miedo. En ese momento, el relator se aterroriza y apresura el paso. Todo el paisaje se vuelve inquietante, se transforma en siniestro: *“el origen de aquella lucecita, no lo pude averiguar hasta hoy”*.

En la segunda experiencia, el narrador transita solo por un camino rural, de regreso de un encuentro con su amante, sintiéndose muy bien y disfrutando lo que llama *“el orden de la noche”*. De pronto un ruido lo sorprende, una mole negra viene hacia él y pasa a su lado a gran velocidad, se produce la aparición súbita de un *“simple vagón de tren, sin la locomotora”*. Lo apodera el miedo, acelera sus pasos y huye corriendo, hasta que se topa con un trabajador de las señales ferroviarias que le explica la razón de este hecho: el vagón se había desprendido de un tren de carga. Ante las razones explicitadas, nuestro sujeto se tranquiliza.

En la última experiencia que el narrador incluye en esta serie de momentos de miedo, otra vez se encuentra caminando solo, en un atardecer de primavera. De repente, una gran sombra negra cruza delante de él. Resulta ser un perro que lo mira fijamente a la cara, sin pestañar, con una mirada penetrante, pero sin atacarlo, a pesar de lo cual pronto se siente aterrorizado. No puede deshacerse de él, y esto lo hace sentirse muy incómodo. Se le cruza la idea de que se trataría del perro de Fausto; empieza entonces a temblar y corre hacia su destino. Allí le contarán que se trata de un perro que se había extraviado de una partida de cazadores.

### El articulador de lo siniestro

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo

y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. A la altura del texto “Lo Ominoso” (Freud, 1919), También traducido como “lo siniestro”, Freud aún sigue el criterio de su teoría de la angustia, según la cual *“todo afecto de una moción de sentimientos, de cualquier clase que sea, se trasmuda en angustia por obra de la represión”*. Lo ominoso supone *“algo reprimido que retorna”*, lo que permite comprender los usos de la lengua que hacen pasar lo “heimlich” (familiar) a su opuesto, lo “unheimlich”, *“pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión”*. *“El prefijo “un” de la palabra “unheimlich” es la marca de la represión”*.

Lacan, en su seminario La angustia (1962-1963), retomará la cuestión de lo unheimlich, y en consonancia con Freud, le otorgará un estatuto privilegiado para el abordaje de la angustia. Refiriéndose entonces al artículo de Freud, Lacan (1962) afirma: *“Es un artículo que nunca he oído comentar, y a propósito del cual nadie parece haberse percatado siquiera de que es el eslabón indispensable para abordar la cuestión de la angustia. Así como abordé el inconsciente mediante el Witz, abordaré este año la angustia mediante lo Unheimlichkeit”*.

### Convergencias

Habría cuatro componentes básicos de los que consta el miedo: la experiencia subjetiva de temor, los cambios fisiológicos, las expresiones directamente observables de miedo y los intentos de evitar ciertas situaciones o escapar de ellas.

El miedo es un concepto que puede relacionarse con otros términos como el de angustia. La principal diferencia, que consideran algunos autores, entre el miedo y angustia, sería que el primero se refiere a sentimientos de temor sobre peligros de carácter tangible, que se vinculan a aspectos específicos del mundo exterior, mientras que la segunda se relaciona con sentimientos de temor difíciles de vincular a fuentes tangibles de estimulación; sus orígenes son inciertos. Lacan nos dice a este respecto que se tiende a acentuar esta oposición en función de la posición respecto al objeto y que considerar que la diferencia se basa en que el miedo tiene un objeto conduce a un significativo error.

Así como el psicoanálisis americano ha hecho desaparecer el término angustia subsumido bajo el de la ansiedad y a partir de este arrasamiento generalizado se ha dedicado a medir los diversos grados, intensidades y combinaciones de la ansiedad, los analistas, por nuestra parte, a veces olvidamos el amplio y diverso campo de los afectos (amor, odio, terror, pánico, miedo) bajo el amplio concepto de la angustia. El seminario de Lacan que lleva ese nombre abre otro campo, al ligar su conceptualización a la aparición del objeto “a” bisagra entre goce y deseo.

Con la invención del objeto “a”, Lacan trata no de comprender la angustia, sino de registrarla en su posición estructural y en sus elementos significantes, es así como lee a Freud *“la angustia es un afecto cuya posición es de ser una señal, no es la manifestación de un peligro interno o externo, es el afecto que captura un sujeto en una vacilación cuando se ve confrontado con el deseo del Otro”*.

Lacan es claro al marcar la diferencia entre angustia y el miedo, al exponer que sólo por error se puede atribuir la idea de una reducción de la primera al segundo.

En el relato de Chéjov que él toma para hacer esta distinción, se trata de tres acontecimientos diferentes que han provocado el mismo tipo de miedo, pero que no constituyen ni amenazas ni peligros en sí mismos. No hay nada del orden de una “respuesta adaptativa a un peligro real”, ya que en las tres experiencias se puede colegir que a lo que se le tenía miedo era a algo inofensivo: una luz, un

vagón, un perro. Se trata de otra cosa.

Por otra parte, estos acontecimientos resultan inexplicables para el narrador, escapan a todo análisis lógico, a toda determinación ubicable: presentifican lo desconocido. Algo en esos objetos familiares (la luz parpadeante, el vagón, el perro) se vuelve fácilmente terrorífico y ominoso, tal como nos lo dice Freud. Algo en el objeto tiene una poderosa repercusión en la situación vista como un todo, es como si la totalidad del marco de la imagen, que el personaje describe en tono distante, fuera destruida por la inexplicable peculiaridad del objeto, y repentinamente esa imagen calma se vuelve totalmente abrumadora. Chéjov, entonces, para Lacan, remarca dos características de estos objetos y es que no amenazan y que remiten al orden de lo desconocido: “no es del perro de lo que tiene miedo, es de otra cosa, algo que está detrás de él”. Expondrá otro aspecto, el de que en cada caso, el miedo es determinado por la imposibilidad de confiar en alguien más, es decir, la relación imaginaria que normalmente contribuye a atenuar el misterio del objeto, falla.

La reacción de pánico, de fuga que producen estos acontecimientos es en función de algo que se mantiene detrás de lo que es percibido. En Chéjov, por lo tanto, la experiencia de miedo es enlazada a un saber sobre la situación que es perturbado por el encuentro con un incalculable sin explicación, con lo desconocido en lo conocido. El raciocinio no alcanza para dar cuenta de lo que ocurre, hay algo de lo fuera de sentido que se presentifica. Podemos pensar que lo conmovido bruscamente en el miedo es el saber que taponan la falta, se encuentra ligado fundamentalmente a una falta, que es sobre todo falta de explicación, una falta de causa.

A nivel del miedo se está a merced, entonces, de lo que invade bruscamente, algo inesperado que irrumpe, algo que sorprende: la contingencia en su desnudez de sentido. La aparición de lo inesperado rompe el espectáculo de percepción regido por el principio de placer: la escena se ve trastocada, cambia de tono. El objeto mirada está presente en el instante donde surge el miedo que desencadena el pánico, en ese instante falta la explicación lógica que no llega a recubrir el acontecimiento ni a ocultar el objeto. Donde desfallece el significante, aparece el objeto mirada.

### Conclusiones

En la angustia como señal de lo real hay algo que protege contra el miedo, que anuncia, y que concierne al sujeto en su punto más íntimo. A nivel del miedo, en cambio, no está ni la función sujeto ni la angustia señal. En el miedo, la señal está borrada, y la respuesta es el instante de parálisis subjetiva, con la posterior huida.

Se trata, en suma, de una falta de recubrimiento de lo simbólico frente a un hecho que escapa a todo razonamiento; se rompe toda dimensión de ficción. El sentimiento de desvalimiento que supone el miedo implica a un ser hablante sin recursos, sin semblante respecto de lo real, presentificándose en muchos casos como la imposibilidad de estar solo, la necesidad imperiosa de la presencia del Otro que explique, que reestablezca la cadena significativa que ha sido puesta en suspenso, para soportar la desolación...

No es casual la dificultad en encontrar un nombre y una traducción precisa a cada experiencia que denota la inminencia de lo real en su desnudez. La ficción de Chéjov, sobre aquello que Lacan trabaja como *frayeurs*, ¿no constituye en su estructura misma de escrito un modo de intentar apresar aquello que se escapa del velo de la ficción neurótica, y que retorna en ese afecto pavoroso que lleva la marca de lo siniestro?

### BIBLIOGRAFIA

Freud, S. (1919) “Lo Ominoso”, en Obras Completas, Tomo XVII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1985.

Gallego Ballesteros, V.: Cuentos de Anton Chéjov, selección y traducción de Victor Gallego Ballesteros, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

Lacan, J. (1962-1963) El Seminario, Libro X, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.

Miller, J.-A.: La angustia Lacaniana, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.