

Capítulo 2

Infancias cautivas: lo *sinistro* y la disolución del hogar como espacio seguro en *Flores en el ático* de V.C. Andrews

Lizeth Alcantar Rocha

DOI: <https://doi.org/10.61728/AE26003900>



Pocas irrupciones resultan tan inquietantes como la del hogar: ese espacio idealizado como centro de seguridad y afecto puede convertirse —y de hecho lo hace con frecuencia— en un teatro de violencia invisible, de adiestramiento emocional, de silencios corrosivos. Hay que culpar al imaginario contemporáneo, gracias al cual el hogar se percibe como un territorio simbólicamente sagrado. Esta visión sostenida por discursos occidentales burgueses genera un conjunto de expectativas sobre lo que un hogar debe ser, un núcleo emocional, refugio ante lo externo y fundamento del desarrollo individual. Desde la filosofía, la religión y la psicología, se ha promovido la noción del hogar como lugar de amor, protección y crecimiento. La narrativa cultural occidental ha reforzado este ideal, proyectando sobre el hogar una carga simbólica de inocencia, moralidad y orden. Justamente por eso, cuando esa imagen se invierte, el efecto es devastador.

Este capítulo, a través del concepto de lo *siniestro* tal como lo desarrolla Sigmund Freud y lo reconfigura Eugenio Trías, propone la lectura de *Flores en el ático* (1979) de V.C. Andrews como una representación radical de la infancia vulnerada¹ a través de la reconfiguración del hogar como un espacio ominoso (familiar y perturbador a la vez). Aquí, las figuras protectoras se convierten en agentes de violencia y transgresión, lo que permite pensar a las infancias no solo como víctimas de abandono, sino como sujetos atrapados en dispositivos de poder, silencio y tabú. La novela subvierte la narrativa tradicional del hogar protector y plantea una figura de infancia incómoda: deseante, transgresora y castigada.

Desde una perspectiva literaria, se analizará cómo la obra expone un entramado de violencia, tabú y control que visibiliza las infancias no solo como sujetos pasivos del daño, sino como cuerpos gestionados por dispositivos de poder que silencian su sufrimiento. Así, *Flores en el ático* obliga a confrontar una verdad perturbadora: que la vulnerabilidad infantil no siempre moviliza cuidado, y que el hogar puede ser el primer lugar donde el derecho a una vida protegida no solo se niega, sino que se vuelve impensable.

¹ Entidad como aquellas expuestas a riesgos físicos, emocionales o estructurales que comprometen su desarrollo integral.

Lo siniestro en el espacio doméstico: entre Freud y Trías

La idea del hogar como territorio amenazante encuentra una clave de lectura en el concepto de lo *siniestro* (*Unheimlich*), tal como lo formuló Sigmund Freud en su ensayo “Lo ominoso” (2006) y lo desarrolló posteriormente Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* (2016). En ambos casos, lo siniestro no se reduce a una variedad de lo terrorífico, ni a una amenaza externa, sino que se concibe como una perturbación que nace en el corazón mismo de lo familiar. Su eficacia radica en que no irrumpe como lo ajeno, sino que retorna desde lo reprimido, desde aquello que, siendo conocido e íntimo, se vuelve repentinamente extraño, cargado de ambigüedad y, por tanto, de peligro.

Freud (2006) propone que lo siniestro (*unheimlich*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz. En este sentido, lo siniestro muestra el reverso inquietante de lo que la cultura occidental ha querido presentar como seguro, moral o puro. Es en este marco que el hogar se convierte en un espacio privilegiado de lo siniestro: su cercanía afectiva y su aparente estabilidad lo hacen especialmente vulnerable a convertirse en un lugar de amenaza cuando se trastoca la función protectora que se le atribuye. El espacio doméstico, entonces, puede operar como un escenario en el que lo reprimido —el deseo, el tabú, la violencia— encuentra formas de manifestarse sin necesidad de romper con lo familiar; al contrario, se enmascara como afecto, como educación o como deber.

El retorno de lo reprimido a la superficie, sin embargo, no es lo único que provoca el sentimiento de lo siniestro, pues Freud vincula lo ominoso con ciertas categorías recurrentes a través de las cuales se manifiesta esa inquietante familiaridad que perturba. Lejos de reducirse a un efecto literario, lo siniestro también puede operar como un desestabilizador de las nociones de identidad, espacio y deseo. Una de sus figuras más notorias es el individuo siniestro, caracterizado por encarnar presagios oscuros y transgredir los límites entre lo posible y lo fantástico.

Su presencia introduce lo anómalo en lo cotidiano y despierta sospechas sobre su poder, ya sea como portador de “mal de ojo” o como manifestación de lo reprimido. En ocasiones, este individuo adopta la

forma del doble, figura arquetípica que representa tanto lo que se niega como lo que se desea ocultamente. El doble puede funcionar como espejo, sombra o reflejo moral del sujeto original, revelando aspectos inaceptables o reprimidos. Freud advierte que este motivo, originalmente ligado a la creencia en un alma inmortal, se transforma con el paso del narcisismo primario en una señal ominosa de muerte, castigo o escisión del yo. En ese sentido, el doble no solo encarna lo reprimido, sino que se convierte en una amenaza existencial: espejo distorsionado, sombra o heraldo del destino, su aparición desestabiliza la noción de identidad individual.

Otro rasgo característico es el eterno retorno o la repetición involuntaria de situaciones pasadas. Este patrón genera una fuerte perturbación cuando se produce en condiciones similares y escapa a la voluntad del sujeto. La repetición en estos términos no actúa como hábito ni como memoria, sino como maldición: un ciclo que se reitera pese al deseo consciente de evitarlo. También es relevante el motivo de la duda sobre la vida, que aparece cuando los límites entre lo vivo y lo inanimado se disuelven. Figuras como autómatas, muñecos o cuerpos perfectos que simulan humanidad provocan una vacilación; esta ambigüedad refuerza la angustia siniestra, pues desestabiliza la seguridad perceptiva del sujeto.

Dentro del registro corporal, destaca el motivo de la mutilación o amputación, especialmente de órganos simbólicamente cargados como los ojos. Freud vincula esta imagen con la angustia de castración, señalando que la pérdida o daño de un órgano se equipara a la amenaza sobre la integridad del yo. Tales lesiones pueden operar como castigos simbólicos ligados al deseo, la sexualidad o la transgresión. Finalmente, lo siniestro se activa cuando lo fantástico se encarna en lo real. Esta realización de un deseo oculto —generalmente prohibido o reprimido— transforma la fantasía en experiencia concreta, rompiendo las barreras entre lo imaginado y lo vivido. Estas categorías permiten configurar un marco de análisis para abordar representaciones literarias donde lo familiar se trastoca, lo deseado se torna amenazante y lo íntimo deviene escenario de terror simbólico.

Ahora bien, si Freud sienta las bases para una comprensión psicoanalítica de lo siniestro, es Eugenio Trías (2016) quien profundiza y amplía esta noción desde una perspectiva estética y filosófica. En su propuesta,

lo siniestro se compara con una frontera: un umbral de tránsito entre lo lícito y lo prohibido, lo visible y lo oculto.

En su concepción:

lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. (Trías, 2016, p. 33)

Así, la función de lo siniestro es dar vida a lo bello para que el caos logre encontrar una estructura de orden. Trías encontró en lo siniestro la fuente y el poder de la obra artística, sin embargo, afirmó que si dicha fuente fuera revelada quedaría destruido de inmediato el efecto estético de la obra, por cuanto lo siniestro sería una “revelación de aquello que debe permanecer oculto” (Schelling, como se citó en Trías, 2016).

Desde esta perspectiva, el hogar no solo puede volverse siniestro, sino que es precisamente su procurada inocencia la condición de posibilidad para que lo siniestro opere en él. A fin de cuentas, lo siniestro es lo que se revela al descorrer la cortina de lo bello. De esta forma, el hogar deja de ser simplemente un espacio físico o afectivo y se convierte en un dispositivo simbólico que permite la revelación de lo ominoso, el régimen del silencio y el ejercicio de un poder que se oculta bajo la máscara del cuidado.

Topografías del encierro: la casa, el bosque y el ático

En ese espacio ambiguo, lo que debía ser fuente de cuidado se convierte en instrumento de transgresión, castigo y sometimiento. Esta ambigüedad estructural del hogar se encarna de forma radical en *Flores en el ático* de V.C. Andrews. Lejos de ser simplemente el escenario de los aconte-

cimientos, la casa familiar en la novela funciona como catalizador de un régimen afectivo perverso, donde las lógicas del cuidado se confunden con las del castigo, y los vínculos parentales operan como vehículos de control, encierro y transgresión. La narración se inscribe dentro de una tradición literaria donde lo doméstico funciona como un terreno propicio para la manifestación de lo siniestro, revelando cómo el imaginario del hogar puede albergar en su interior las formas más sutiles —y a la vez más radicales— de violencia simbólica.

La obra es narrada en primera persona por Catherine (Cathy) Dollanganger, la segunda hija del matrimonio entre Christopher Dollanganger (antes Foxworth) y Corrine Dollanganger (también Foxworth de nacimiento), y relata el encierro de ella y sus hermanos, Christopher Jr. y los gemelos Cory y Carrie, en el ático de Foxworth Hall. El cautiverio se prolonga durante tres años y medio, tiempo en el que afrontan múltiples formas de violencia, incluida aquella derivada de su despertar sexual. *Flores en el ático* transcurre casi íntegramente dentro de la mansión Foxworth. A excepción del primer capítulo y parte del último, toda la narración se desarrolla en la última habitación del ala norte y, sobre todo, en el ático. Después de todo, esta es la historia de unos niños cautivos.

Hablar de la mansión Foxworth no es sencillo, y no solo por lo poco que se revela de ella en la novela. La casa, con más de dos siglos de antigüedad, guarda tantos secretos como habitaciones. Es opulenta incluso en el vecindario de clase alta donde se ubica y destaca por su majestuosidad: docenas de habitaciones, mobiliario costoso, objetos ornamentales. Sin embargo, no se la considera bonita. Como dice Cathy, “lo bonito estaba más cerca de lo agradable” (Andrews, 2015, p. 252), y aquel lugar no era tal cosa. La mansión es un reflejo fiel de quienes la habitan: imponente, sí, pero también despiadada, misteriosa y cruel.

De un hogar se espera protección, tranquilidad, alegría, recuerdos felices; Foxworth Hall pervierte estas cualidades: la protección se convierte en prisión, la tranquilidad en inquietud, la alegría en trauma. El sentimiento de lo siniestro surge cuando esta aparente familiaridad se revela por lo que realmente es: un dispositivo simbólico de represión. La casa ya no ofrece abrigo, sino un silencio ominoso, un poder que se disfraza de cuidado. Por supuesto, podría argumentarse que la hostilidad no proviene de la casa en sí, sino de sus habitantes. Pero incluso estos

parecen creer que la mansión tiene vida propia. Corrine, la madre de los niños, les advierte desde el inicio: “Esta es una casa extraña, y la gente que vive aquí es más extraña todavía” (Andrews, 2015, p. 114). También es notable que no se trata de un espacio accesible, y no solo por ubicarse en un barrio de clase alta, sino porque para llegar a ella hay que atravesar un bosque. Esta distancia simbólica merece atención.

Este viaje puede ser interpretado como el inicio de una prueba: la de vivir escondidos en el ático, o yendo más lejos, la prueba de sobrevivir en lo siniestro. Sin embargo, la travesía también se entiende como un cambio, un dejar atrás lo *heimlich* para entrar en lo *unheimlich*. En la tradición simbólica, los bosques son umbrales. Lugares de tránsito entre lo civilizado y lo salvaje, lo luminoso y lo oscuro. En los cuentos y mitologías, atravesarlos representa una prueba o una transformación, una forma simbólica de avance a la siguiente etapa —la madurez en los adolescentes, por ejemplo—. Eso ocurre también en *Flores en el ático*: en el segundo capítulo, “El camino de las riquezas”, Corrine conduce a sus hijos por el bosque hasta la mansión de sus padres. Es un viaje de iniciación, no solo al encierro, sino a una existencia regida por lo siniestro. La travesía se entiende como un cambio, dejar atrás lo familiar (*heimlich*) para entrar en lo desconocido (*unheimlich*).

Algo similar al viaje de Dante, el cual inicia también en un bosque oscuro, el umbral o el límite entre lo conocido y lo desconocido para el poeta. La novela de Andrews inicia con un ambiente cálido y luminoso, una vida común, pero feliz, llena de amor paternal que de pronto se ve interrumpida. Los niños abandonaron definitivamente esa buena vida que llevaban en cuanto se adentraron en el bosque, pues no solo será su última vez al aire libre en años, sino que su viaje en la penumbra parece indicar que ahora las cosas se tornarían oscuras, siniestras. El bosque funciona como un hermoso velo, un umbral que resguarda la mansión donde las cosas siniestras ocurren.

También es de notar su similitud con las aventuras medievales, en las que era común observar pruebas en bosques. Esta similitud con lo medieval se hace aún más evidente si se piensa en el encierro en el ático como una reinención del arquetipo de la princesa en la torre. La abuela es la carcelera; el abuelo, un rey malvado, un ogro o dragón que guarda el

secreto familiar. Sin embargo, aquí no hay héroes, ni rescates. Solo niños encerrados en un lugar donde lo siniestro se manifiesta sin mediaciones.

Encierro, deseo y castigo: el ático como umbral ominoso

El ático, en este sentido, es el corazón ominoso de la mansión. No es solo un espacio arquitectónico: es un contenedor simbólico del tabú. Un lugar donde se guardan los secretos, lleno de polvo, objetos olvidados, retratos de ancestros infelices, pupitres con nombres grabados. Un espacio donde el tiempo parece detenido, y donde los niños son confrontados con el legado oscuro de su linaje. No sorprende que allí se sientan más libres: pueden correr, gritar, pecar. Es el único lugar donde no los vigilan, porque es también el único lugar donde los adultos temen entrar: “podíamos correr cuanto quisiéramos y escapar a los ojos siempre vigilantes de la abuela” (Andrews, 2015, p. 181). Hay que recordar que en Foxworth Hall todos miran.

La mansión está hecha para deslumbrar, pero su belleza es un velo. Nadie piensa en lo que ocurre en el ático, y eso es precisamente lo que lo vuelve tan eficaz como contenedor de lo ominoso. Lo bello oculta, seduce, disimula. Corrine, cuando deja de subir al ático, busca también alejarse de lo siniestro y cubrirse con el mismo velo de belleza que sus padres. Pero sus hijos (fruto del incesto) no pueden hacer lo mismo. Los empleados sospechan, escuchan ruidos, pero no suben. El ático no puede ser limpiado, ni mencionado, ni habitado por quienes no comparten su “naturaleza”. Por eso es el lugar perfecto para contener a los niños Dollanganger, porque ellos son —desde su origen— una encarnación viviente de lo prohibido.

Desde esta perspectiva, no solo el espacio se ve contaminado por lo siniestro, sino también los sujetos que lo habitan. En *Flores en el ático*, lo siniestro no solo reside en el ático como espacio material, sino que se encarna en los cuerpos y subjetividades de los niños, quienes experimentan su infancia bajo un régimen de vigilancia, castigo y silencio. Esta novela pone en escena una infancia vulnerada no solo por la violencia física y el encierro, sino por la fractura radical de sus referentes afectivos y simbólicos. En este contexto, el niño deja de ser figura de

inocencia para convertirse en una criatura liminal, un ser perturbador que, precisamente por su condición ambigua —ni puro ni culpable, ni víctima ni transgresor—, se vuelve también siniestro.

Infancias vulnerables: el niño como figura siniestra

En *Flores en el ático*, la infancia no representa el lugar de la inocencia ni del porvenir, como suele idealizarse desde las narrativas modernas del desarrollo. Por el contrario, los niños Dollanganger encarnan una infancia vulnerada, traicionada por quienes debían cuidarlos, encerrada y desprovista de derechos. Pero no se trata únicamente de una vulnerabilidad en términos físicos o afectivos. En la novela, la infancia es también una figura ambigua, cargada de una potencia siniestra que la hace insoportable para el orden adulto. Tal como señala Eugenio Trías, lo siniestro no es simplemente lo “aterrador”, sino aquello que proviene de lo familiar y, sin embargo, se revela como radicalmente otro: algo que nunca debió salir a la luz. Lo ominoso no está afuera, sino que emerge del núcleo mismo de lo que se suponía familiar.

La infancia de Cathy, Chris, Cory y Carrie es, desde esta lógica, una zona de perturbación: el lugar donde colapsan las categorías de lo familiar y lo extraño, lo inocente y lo monstruoso. Su existencia pone en evidencia la fragilidad de los límites simbólicos que sostienen la estructura familiar tradicional. Son niños, sí, pero también el producto de un incesto. Son hermanos, pero también viven —y actúan— como una unidad incestuosa, especialmente en el vínculo entre Cathy y Chris. Su mera existencia es una amenaza al orden patriarcal que la familia Foxworth busca desesperadamente sostener a través del castigo, el silencio y la reclusión.

Desde Freud, sabemos que lo siniestro tiene que ver con el retorno de lo reprimido. El niño —como figura social— es con frecuencia portador de una carga reprimida: pulsiones, deseos, sexualidad, crueldad, y una lucidez que el adulto prefiere no mirar. Los niños Dollanganger, encerrados en el ático, no solo padecen su infancia: la encarnan como anomalía. No son niños “comunes”, y no lo son porque su historia, su origen, los vuelve tabú. El encierro no busca protegerlos del mundo exterior, sino

más bien proteger al mundo de ellos. Ocultarlos es una forma de negar que han ocurrido cosas que “no deberían haber ocurrido”, de barrer bajo la alfombra la ruptura simbólica que representan.

Este mecanismo se vuelve evidente en la figura de la abuela, quien los ve como una amenaza moral, una mancha en la genealogía familiar que debe corregirse con castigo, silencio y vigilancia. La abuela representa el intento por restablecer el orden simbólico a través de una pedagogía del castigo. Pero su pedagogía fracasa, porque en la oscuridad del ático, lejos de redimirse, los niños florecen como entidades siniestras: Cathy y Chris descubren el deseo; los gemelos inventan lenguajes propios, juegos secretos, alianzas y resistencias. El encierro los margina, pero también los convierte en algo distinto. Aquí no hay madurez, sino monstruosidad. No hay “crecimiento” en términos sociales, sino transgresión, deseo y trauma.

Por eso el niño siniestro no es simplemente el que sufre, sino también el que incomoda. El que interroga al lector sobre qué significa realmente “proteger” a un niño, y qué tan cómodamente se puede sostener esa imagen de la infancia como espacio puro. Porque si los niños son, como decía Cathy, “flores encerradas en el ático”, entonces la flor se erige también como metáfora de un crecimiento torcido, deformado, forzado a sobrevivir sin luz, sin agua y sin amor. Es así que, en esa distorsión, florece lo ominoso: el niño como figura impura, como resto indigerible de un sistema familiar en ruinas.

Conclusión

Flores en el ático configura una narrativa profundamente perturbadora sobre la infancia, la familia y el hogar, valiéndose de lo siniestro como categoría estética y filosófica. A través del encierro de los niños Dollanganger en la mansión Foxworth, la novela despliega una inversión radical de los valores asociados a lo doméstico. Lejos de ser un refugio afectivo, el hogar se convierte en un espacio de control, vigilancia y castigo, donde la belleza arquitectónica encubre la violencia estructural ejercida contra los cuerpos infantiles.

La lógica siniestra que atraviesa la obra no se limita a lo inquietante o a lo anómalo, sino que expone una dimensión más honda y estructural:

la del tabú que se instala en el centro mismo de lo familiar. El incesto, como transgresión fundante, no solo marca a los niños como “otros” dentro del sistema simbólico de la familia, sino que los destina a habitar un espacio paralelo —el ático— donde se depositan el secreto, el rechazo y la transgresión. Desde esta perspectiva, lo siniestro no es un efecto colateral, sino el modo en que se organiza el poder dentro de un entorno que aparenta normalidad.

La novela revela cómo el espacio del hogar puede operar como un dispositivo de poder, produciendo subjetividades vulnerables a través del aislamiento, la amenaza y la culpa. En este sentido, *Flores en el ático* no solo aborda el horror del encierro físico, sino que muestra las condiciones culturales y afectivas que permiten que la infancia se vuelva prescindible o incluso castigable. La mansión Foxworth no es simplemente el escenario de una tragedia, sino una máquina simbólica que materializa las tensiones entre lo familiar y lo monstruoso, lo permitido y lo prohibido, lo visible y lo oculto.

En definitiva, *Flores en el ático* es una narración donde lo siniestro se infiltra en lo cotidiano hasta desfigurarlos por completo, revelando que, bajo la superficie de lo familiar, late una violencia fundacional que se ejerce, en primer lugar, sobre los cuerpos más indefensos: los de la infancia.

Referencias

- Andrews, V. C. (2015). *Flores en el ático* (J. Pardo, Trad.; 2.^a ed.). Debolsillo.
- Freud, S. (2006). "Lo ominoso" (J. L. Etcheverry, Trad.). En J. Strachey y A. Freud (Eds.), *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras* (1917–1919) (Vol. 17, pp. 215–251, 2.^a ed., 8.^a reimp.). Amorrortu.
- Trías, E. (2016). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.

