



La constitución del cuerpo sin órgano en La mujer más bella de la ciudad, de Charles Bukowski / A constituição do corpo sem órgão em A mulher mais linda da cidade de Charles Bukowski

Ayanne Larissa Almeida de Souza ^{1*}

Doctora y máster en Literatura, con una beca postdoctoral dedicada a la investigación sobre el poeta portugués Antero de Quental, figura central de la Generación del 70 e ícono del pensamiento literario y filosófico portugués. Se especializa en literatura portuguesa y brasileña, y es licenciada en Historia y Filosofía, lo que amplía sus perspectivas de investigación.



<https://orcid.org/0009-0008-2225-3101>

Recibido en: 05 jun. 2025. Aprobado en: 15 jun. 2025.

Cómo citar este artículo:

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. La constitución del cuerpo sin órgano en La mujer más bella de la ciudad, de Charles Bukowski. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, e6656, ago. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.16734605

RESUMEN

A partir del concepto de cuerpo sin órganos , propuesto por la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, este artículo analiza cómo se construye la subjetividad de la personaje femenina Cass en el cuento La mujer más hermosa de la ciudad , de Charles Bukowski. Consideramos que Cass se configura como un cuerpo sin órganos al romper con los límites establecidos por la sociedad al convertirse en prostituta, cuestionando los valores vigentes y poniendo en evidencia el rol esperado para la mujer dentro de un organismo institucional. Su trayectoria promueve una reflexión crítica sobre la moral conservadora impuesta a la sociedad, especialmente a las mujeres, revelando un cuerpo que rechaza la organización funcional y las normas utilitarias, en busca de una existencia que vaya más allá de las restricciones sociales y morales. Para sustentar el análisis de la construcción de la subjetividad femenina, nos apoyamos también en los teóricos Alain Touraine y Simone de Beauvoir, así como en George Bataille, en el abordaje de la figura de la prostituta.

PALABRAS CLAVES: Literatura; Filosofía; Charles Bukowski; Cuerpo sin órgano.

RESUMO

A partir do conceito de corpo sem órgãos , proposto pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, este artigo analisa como se constrói a subjetividade da personagem feminina Cass no conto A mulher mais linda da cidade , de Charles Bukowski. Entendemos que Cass se configura como um corpo sem órgão ao romper com os limites estabelecidos pela sociedade ao tornar-se prostituta, questionando os valores vigentes e evidenciando o papel esperado para a mulher dentro de um organismo institucional. Sua trajetória promove uma reflexão crítica sobre a moral conservadora imposta à sociedade, especialmente às mulheres, revelando um corpo que rejeita a organização funcional e as normas utilitárias, em busca de uma existência que vá além das restrições sociais e morais. Para sustentar a análise da

^{1*} Endereço eletrônico: annyfilosofia@gmail.com



construção da subjetividade feminina, apoiamos-nos também nos teóricos Alain Touraine e Simone de Beauvoir, bem como em George Bataille, na abordagem da figura da prostituta.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Filosofia; Charles Bukowski; Corpo sem Órgão.

1 Introducción

Charles Bukowski, frecuentemente considerado el último de los "poetas malditos", figura como uno de los escritores más icónicos de la literatura mundial del siglo XX, siendo ampliamente asociado con el movimiento del realismo sucio. Su estilo literario se caracteriza por una escritura cruda, directa y profundamente personal, reflejando experiencias que oscilan entre lo banal y lo trágico. Dicho enfoque convierte a Bukowski en una figura polarizadora en el panorama de la literatura contemporánea, debido a un estilo árido, marcado por un lenguaje coloquial, temas considerados tabú y una visión desencantada de la vida — elementos que, hasta hoy, provocan incomodidad en diversos lectores por razones igualmente diversas.

Los temas recurrentes en la obra bukowskiana incluyen la soledad, la alienación, la lucha de la clase trabajadora, la búsqueda del amor, el sexo, el alcoholismo, la marginalidad social y la inevitabilidad de la muerte. El autor privilegia personajes al margen de la sociedad, negándose a idealizarlos. Por el contrario, los presenta con todas sus fallas y vicios, humanizando sus experiencias. Esta atención a los excluidos revela una perspectiva crítica y desromantizada de la vida urbana y de las estructuras sociales que rigen la existencia cotidiana.

La representación de la masculinidad en las obras de Bukowski se revela, en ocasiones, problemática. Sus protagonistas frecuentemente manifiestan comportamientos misóginos, lo que puede generar incomodidad en lectores y lectoras que rechazan dichas representaciones. La forma en que el autor aborda a las mujeres y las relaciones es, en algunas interpretaciones, vista como una glorificación de conductas tóxicas, fomentando debates relevantes sobre los límites de lo aceptable en la literatura.

Es dentro de este contexto que se inserta el presente análisis, centrado en el cuento *La mujer más hermosa de la ciudad*, en el cual se evidencia la posibilidad de articulación entre la literatura marginal de Bukowski y conceptos filosóficos contemporáneos. Específicamente, proponemos una lectura del cuento a la luz del concepto de "cuerpo sin órganos", desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Esta noción, entendida como metáfora de un rechazo a los patrones de normatividad y de una búsqueda por formas de existencia no convencionales, permite



interpretar a la personaje Cass como una figura subversiva, cuya identidad escapa a las determinaciones sociales fijas.

Cass, protagonista del cuento, resiste a los roles y funciones tradicionalmente atribuidos al cuerpo femenino, explorándolo de manera autodestructiva, pero también como manifestación de libertad. En esta perspectiva, ella se constituye como un "cuerpo sin órganos", en el sentido propuesto por Deleuze y Guattari: un cuerpo que rechaza funciones utilitarias o productivas, y que aspira a un estado de existencia que trasciende la conformidad y la objetificación. A través de esta personaje, Bukowski construye una crítica a la superficialidad de la belleza y a las imposiciones sociales sobre los cuerpos, sugiriendo que el proceso de desconstrucción de estas normas, aunque doloroso, puede también representar una forma de liberación.

De esta manera, considerando la relevancia y actualidad de la literatura marginal de Charles Bukowski, proponemos un análisis crítico del cuento *La mujer más hermosa de la ciudad*, publicado originalmente en la colección *Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness* (1972), estableciendo una interfaz entre la narrativa y la filosofía de Deleuze y Guattari. A partir de este diálogo teórico-literario, pretendemos evidenciar cómo el concepto de cuerpo sin órganos permite una comprensión profunda de la subjetividad de la personaje femenina, revelando nuevas capas de significado en la obra de Bukowski.

2 La mujer más bonita de la ciudad - La representación de la prostituta

En el cuento *La mujer más hermosa de la ciudad*, encontramos la presencia de Henry Chinaski, alter ego de Charles Bukowski, figura recurrente en gran parte de su producción literaria. Esta asociación puede inferirse a partir del nombre del narrador del cuento — Henry —, que también es el primer nombre del autor, lo que sugiere una relación directa entre narrador y autor. La narrativa describe el encuentro de Chinaski con Cass, la mujer que da nombre al cuento, en una noche aparentemente común, en un bar del suburbio decadente, el West End Bar. A partir de este encuentro fortuito, se establece entre ambos una relación marcada por intensidad y destrucción.

El narrador ofrece al lector una breve biografía de Cass, descrita como una joven mestiza de indígena, abandonada por su madre y hija de un padre que murió a causa del alcoholismo. Esta trayectoria familiar disfuncional ya anticipa la marginalidad del personaje, indicando una desviación



de los patrones normativos que sustentan la idealización de la familia estadounidense según el modelo del American Way of Life — ideal duramente criticado por la generación Beat, con la cual Bukowski comparte diversos posicionamientos ideológicos y estéticos.

Desde la perspectiva de Chinaski, sabemos que Cass es “la más joven y hermosa” entre las hermanas (BUKOWSKI, 2012), poseedora de un cuerpo descrito como “flexible, extraño, sinuoso como una serpiente y fogoso como los ojos” (BUKOWSKI, 2012). Desde el inicio, la percepción del personaje está mediada por su apariencia física, y el impacto que su belleza ejerce sobre el narrador es innegable. Al compararla con una serpiente — símbolo asociado a la sexualidad, al misterio y, en la tradición judeocristiana, a la caída de Eva — Bukowski evoca imágenes que remiten a la tentación y la transgresión. La serpiente y la fogosidad asociadas a la figura de Cass no solo la sexualizan, sino que también la insertan en la tradición simbólica de la mujer como causa de la perdición masculina, lo que refuerza una lectura arquetípica y patriarcal de la feminidad.

En este sentido, es posible establecer un diálogo con las reflexiones de Simone de Beauvoir (2016), quien analiza la construcción de la identidad femenina dentro de un sistema patriarcal. Según la filósofa, desde la infancia, las mujeres son educadas para agradar a los hombres — un deber primordial, ya que, según la lógica patriarcal, la mujer sería un ser secundario, un objeto sin existencia plena ni valor ontológico propio. Así, la mujer es llevada a perseguir incansablemente la imagen que los hombres idealizan para ella, moldeándose a los estereotipos impuestos como modelo de feminidad. La pasividad, según Beauvoir, no es un rasgo natural, sino el resultado de una formación social que busca la subordinación de la mujer al deseo y al discurso masculino.

El cuerpo femenino, así como la naturaleza y el mundo en general, es comprendido, en esta lógica, como un objeto cuya significación está determinada exclusivamente por el hombre, visto como el único sujeto pensante legítimo. El hombre se apropiá del cuerpo de la mujer incluso antes de su nacimiento simbólico, construyendo arquetipos a los cuales ese cuerpo debe conformarse. Así, la subjetividad femenina es silenciada y subordinada, limitada por una hermenéutica patriarcal que inscribe en el cuerpo de la mujer los significados deseados por el discurso masculino hegemónico.

En el cuento de Bukowski, Cass representa una ruptura con esa pasividad esperada de las mujeres. Ella demuestra conciencia de su belleza y del efecto que esta provoca en los hombres,



pero, en lugar de someterse a esa mirada objetificante, busca subvertirla. Cass parece querer destruir la “máscara” estética que la reifica ante los ojos masculinos, transformando su propio cuerpo — y el fascinio que ejerce — en instrumento de contestación. La propia sociedad exige que la mujer se convierta en objeto erótico, desprovista de voluntad propia, incapaz de soñar o actuar. Sin embargo, es precisamente en el silencio impuesto por la estructura de poder masculina donde el cuerpo de la mujer puede hablar, resistir y afirmar su presencia.

Esta dinámica es evidente en el primer diálogo entre Cass y Chinaski. La joven, al preguntar repetidamente si él la considera bonita, y al afirmar que “la gente siempre me acusa de ser bonita” (BUKOWSKI, 2012), expresa un profundo malestar con su apariencia, como si la belleza fuera una condena. Este sentimiento subvierte la expectativa social de que la mujer no solo debe aspirar a la belleza, sino también enorgullecerse de ella como virtud deseable — pues, según el ideario patriarcal, agradar visualmente a los hombres es su deber fundamental. La afirmación de Cass evidencia que la belleza, aunque celebrada, puede ser también una carga que la reduce a la condición de objeto e impide su subjetivación plena.

Cass rechaza el estereotipo femenino tradicional, y especialmente el de la prostituta. Su condición de mujer marginada — por género y por ejercer la prostitución — la sitúa en un doble lugar de exclusión social. Sin embargo, esta marginalidad es también un espacio de resistencia. El cuerpo de la prostituta, según argumenta Georges Bataille (1987), se inscribe en un campo de transgresión y ruptura con los interdictos morales y sociales. La prostitución emerge, en este contexto, como síntoma de una miseria no solo material, sino existencial, y la prostituta es relegada a una posición ontológica inferior, equiparada a la de animales y leprosos, figuras históricamente excluidas del convivio social. Es degradada, violada, reificada — transformada en cosa, en cuerpo utilitario.

Sin embargo, es precisamente en este espacio de degradación donde Cass encuentra fuerza para subvertir las estructuras que la oprimen. Al apropiarse de su condición y hacer de ella un instrumento de revuelta, se levanta contra el orden conservador, hiriendo, ultrajando y transgrediendo las expectativas del “señor” — el discurso normativo que desea fijar el sentido de su cuerpo y su identidad. Cass habla a través de su inquietante presencia, de su negativa a conformarse, y, al hacerlo, desafía los sistemas de significación que desean aprisionarla.

Así, Bukowski construye un personaje que, aunque situado en la marginalidad extrema, encarna una potente crítica a la objetificación femenina y a los roles impuestos a las mujeres. Cass



resiste al orden simbólico dominante a través del cuerpo, del dolor, del deseo y de la negativa — volviéndose, paradójicamente, más sujeto que objeto, incluso en un universo que insiste en deshumanizarla. Según Bataille (1987, p.88-89), la puta provoca la misma repugnancia que las personas sentirían ante una cucaracha.

A extrema miséria isenta os homens dos interditos que criam neles a humanidade: ela não os isenta como o faz a transgressão: uma espécie de rebaixamento, imperfeito, sem dúvida, dá livre curso ao impulso animal. O rebaixamento não é mais o retorno à animalidade. O mundo da transgressão, que englobou o conjunto dos homens, diferiu essencialmente da animalidade: acontece o mesmo com o mundo limitado do rebaixamento. [...] A prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Ela poderia não ser menos indiferente aos interditos que o animal, mas, impotente para chegar à perfeita indiferença, ela sabe dos interditos que os outros observam: e não só ela é decaída, mas também lhe é dada a possibilidade de conhecer sua queda. Ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos.²

Los interdictos —como las normas morales, religiosas y sociales— son fundamentales para diferenciar a los seres humanos de los animales, ya que crean un espacio simbólico donde se construyen valores, significados y jerarquías. Sin embargo, la miseria extrema disuelve esos límites, no a través de una transgresión consciente (como en el caso de quien desafía deliberadamente las normas), sino por un 'rebajamiento' que expone el impulso animal subyacente en el ser humano. Una de las ideas centrales del autor es la distinción entre transgresión y animalidad. Para Bataille, la transgresión es un acto consciente de traspasar los límites impuestos por los interdictos. No niega la humanidad, sino que la intensifica, ya que presupone el reconocimiento y la violación intencionada de las normas. Por lo tanto, la transgresión es profundamente humana, pues solo existe dentro de un sistema de valores que puede ser

² "La extrema miseria exime a los hombres de los interdictos que en ellos crean la humanidad: no los exime como lo hace la transgresión: una especie de degradación, imperfecta sin duda, ofrece rienda suelta al impulso animal. La degradación ya no es el retorno a la animalidad. El mundo de la transgresión, que englobó al conjunto de los hombres, difiere esencialmente de la animalidad: ocurre lo mismo con el mundo limitado de la degradación. [...] La prostituta de bajo nivel está en el último grado de la degradación. Ella podría ser no menos indiferente a los interdictos que un animal, pero, incapaz de alcanzar la perfecta indiferencia, ella conoce los interdictos que los demás observan: y no solo está decaída, sino que también se le otorga la posibilidad de conocer su propia caída. Ella sabe que es humana. Incluso sin sentir vergüenza, puede ser consciente de vivir como los cerdos."



cuestionado. Por otro lado, la animalidad pura se caracteriza por una indiferencia total hacia los interdictos. Un animal no transgrede porque no está sometido a normas culturales; simplemente actúa según sus instintos. El 'rebajamiento' descrito por Bataille, sin embargo, no equivale a la animalidad, ya que los individuos rebajados —como la prostituta de bajo nivel— permanecen atrapados en el mundo humano de los interdictos. Aunque vivan como 'cerdos', saben que están fuera de las normas y, por ende, experimentan su condición como una caída.

La figura de la 'prostituta' emerge en este lugar central de la filosofía erótica y existencial de Bataille y constituye una representación de la transgresión de los límites sociales y morales impuestos sobre el cuerpo y el deseo. Bataille ve la prostitución no solo como un acto de venta de placer, sino como una expresión que desafía el orden establecido, que simboliza una libertad paradójica, ya que la 'puta' transita entre lo sagrado y lo profano, entre lo permitido y lo prohibido. El autor considera que la prostitución expone la tensión entre la experiencia del placer y la muerte, concepto esencial en su obra. Afirma que el erotismo es la aprobación de la vida incluso en la muerte y sugiere que el acto erótico, especialmente en la prostitución, confronta los tabúes y revela al ser humano en su vulnerabilidad y deseo. Así, la figura de la 'puta' se convierte en un ícono de la ruptura con la hipocresía social y muestra un cuerpo que resiste a ser objetificado por la moralidad, abriendo espacio para la experiencia plena de la transgresión y la libertad. La prostituta es descrita como una figura que 'desmitifica la santidad del ser humano' al rechazar el encierro y los roles socialmente aceptados para la mujer, ocupando así un espacio de transgresión constante: 'La prostitución es una apertura de la continuidad en el corazón del mundo discontinuo' (BATAILLE, 1987). En esta frase, el autor se refiere a la continuidad como una condición en la que el ser humano se pierde, trasciende su individualidad y toca algo que está más allá de sí mismo, una experiencia cercana a lo sagrado y a la muerte. La prostituta, en este sentido, desafía la individualidad del cuerpo al convertirse en un vehículo de acceso al deseo anónimo y al peligro de la pérdida de identidad.

En el cuento, Cass no quiere ser vista como mero objeto de deseo sexual masculino, como un simple cuerpo cuyo significado ya está predeterminado e institucionalizado por las instancias que gobiernan la sociedad. Esta cuestión queda bastante clara cuando confiesa que le gustaría que los hombres 'estuvieran interesados en mí y no solo en mi cuerpo' (2012) o cuando, tras ser interrogada sobre por qué siempre intenta destruir su propio rostro, responde:



- Quando as pessoas pararem de pensar que é a única coisa que sou. Beleza não vale nada e depois não dura. Você nem sabe a sorte que tem de ser feio. Assim, quando alguém simpatiza contigo, já sabe que é por outra razão.³

Según Touraine (2006), la reducción de las mujeres a seres desprovistos de subjetividad y reducidos a la mera función de satisfacer el placer masculino ha sido uno de los pilares centrales en la consolidación de un sistema sociocultural que legitima la hegemonía masculina. Este sistema, al aislar y marginar el cuerpo de la mujer, establece un dominio masculino absoluto, con la mujer siendo constantemente sometida al control y la objetificación. La prostituta, en particular, representa una figura paradigmática dentro de este sistema de control. No solo es un objeto de deseo masculino, sino que, al mismo tiempo, lleva consigo el estigma de lo que se considera moralmente corrupto, ya que asume para sí una autonomía sobre su cuerpo, desafiando la sumisión tradicional impuesta a la mujer en la sociedad patriarcal. Como señala Touraine (2006), la mujer es inventada por el poder masculino como una entidad misteriosa y peligrosa, pero al mismo tiempo seductora, aunque este fascinio siempre está restringido a la mirada masculina, que la busca únicamente como objeto de consumo y placer. La dominación masculina, por lo tanto, se consolida a través de una narrativa que define a la mujer como aquello que es susceptible de control y subordinación, un ser cuya identidad y existencia están irreversiblemente dependientes de la mirada masculina. Este proceso de objetificación es central para el mantenimiento del sistema patriarcal, que transforma a la mujer en una extensión de la voluntad masculina, en un cuerpo cuya subjetividad es anulada y que solo puede ser reconocido, y por ende existir, a través del hombre.

En este contexto, la figura de la prostituta, tal como la describe Bataille (1987), asume un papel paradójico. Por un lado, la prostituta representa a la mujer reducida a objeto de deseo masculino, ya que, en el sistema patriarcal, la iniciativa sexual le es negada. La prostituta, según Bataille, se pone a disposición del deseo masculino, siendo definida por su capacidad de provocar el deseo del otro. Sin embargo, es importante notar que esta sexualización no es solo una sumisión pasiva, sino una negociación constante con el propio poder. La prostitución, en este sentido, no es solo una transacción económica, sino también una consecuencia de esta dinámica de poder,

³ - Cuando la gente deje de pensar que eso es lo único que soy. La belleza no vale nada y, además, no dura. Ni siquiera sabes la suerte que tienes de ser feo. Así, cuando alguien simpatiza contigo, ya sabes que es por otra razón.



donde el cuerpo femenino es puesto a disposición de un deseo agresivo masculino. Sin embargo, el precio pagado por esta disponibilidad del cuerpo es la transformación de la mujer en un objeto de consumo, cuya identidad se reduce a su valor sexual.

En *La mujer más hermosa de la ciudad*, Cass se niega a someterse a la lógica de la objetificación y la sexualización. Ella no acepta las exaltaciones a su belleza y, por el contrario, afirma que desea ser reconocida por su verdadera esencia: su subjetividad, su autonomía. Al hacer esto, realiza una afirmación poderosa sobre la necesidad de que la mujer exista para sí misma antes de existir para los demás. Cass se posiciona no como un objeto de deseo, sino como una persona con su propia identidad, que se define a partir de su propio deseo y no de la proyección masculina. Su existencia no está subordinada a la mirada del otro, sino a su propia percepción de sí misma.

Este movimiento de Cass se ilustra de manera dramática en el momento en que se lastima, colocando un grampo en su rostro en un intento de destruir lo que ella ve como el aspecto trágico de su condición. Este gesto autodestructivo simboliza un intento de romper con la reificación del cuerpo femenino, con la imposición del ideal estético y la objetificación que la sociedad masculina impone. Al provocar repulsión en el narrador, Cass demuestra su revuelta contra el cuerpo disciplinado y organizado por el poder patriarcal, rechazando la identidad impuesta a ella como un objeto de deseo y placer.

En un momento clave del cuento, Cass, tras ser arrestada por desorden y pedirle ayuda a Chinaski para pagar su fianza, profiere una frase que sintetiza su resistencia a la lógica de la dominación masculina: “Esos hijos de puta – dijo ella – solo porque pagan unas copas piensan que son dueños de nosotras” (BUKOWSKI, 2012). Aquí, la prostituta, al rechazar el papel sumiso y reificado que la sociedad le impone, afirma su indignación contra el sistema de poder que la ve como un mero objeto, disponible para ser consumido.

El desprecio y la revuelta de Cass por su condición de mujer y, aún más, de prostituta, llegan al ápice de la mutilación y el intento de suicidio. Según Beauvoir (2016), la prostituta es el chivo expiatorio de la sociedad patriarcal y concluye que era necesario sacrificar a parte de las mujeres, transformándolas en cloacas de la sociedad con el fin de asegurar la salubridad de esta, para que la otra mitad pudiera ser tratada de manera eufemísticamente denominada caballeresca,



que no es más que un comportamiento machista destinado a mantener a la mujer en el nivel de débil, frágil e incapaz. La revuelta de Cass ante este cuerpo organizado queda explícita en el siguiente pasaje:

Enquanto conversávamos, fomos nos beijando e aproximando cada vez mais. Ficamos com tesão e resolvemos ir para a cama. Foi então que Cass tirou o vestido de gola fechada e vi a horrenda cicatriz irregular no pescoço – grande e saliente.

– Puta que pariu, criatura – exclamei, já deitado. – Puta que pariu. Como é que você foi me fazer uma coisa dessas?

– Experimentei uma noite, com um caco de garrafa. Não gosta mais de mim? Deixei de ser bonita?

Puxei-a para a cama e dei-lhe um beijo na boca. Me empurrou para trás e riu.

– Tem homens que me pagam as 10 pratas, aí tiro a roupa e desistem de transar. E eu guardo o dinheiro pra mim. É engracadíssimo.

– Se é – retruquei –, estou quase morrendo de tanto rir... Cass, sua cretina, eu amo você... mas para com esse negócio de querer se destruir. Você é a mulher mais cheia de vida que já encontrei.

Beijamos de novo. Começou a chorar baixinho. Sentia-lhe as lágrimas no rosto. Aqueles longos cabelos pretos me cobriam as costas feito mortalha.⁴

El punto culminante del cuento ocurre después de que el protagonista lleva a Cass a pasar un día en la playa. Chinaski describe este momento con ternura, desprovisto de cualquier connotación sexual, y afirma que el cariño surgido entre ellos superaba cualquier relación sexual que hubieran podido tener. Llega incluso a confesar que su interés por Cass no se limitaba a su

⁴ Mientras conversábamos, empezamos a besarnos y a acercarnos cada vez más. Nos excitamos y decidimos ir a la cama. Fue entonces cuando Cass se quitó el vestido de cuello cerrado y vi la horrenda cicatriz irregular en su cuello — grande y prominente.

— ¡Maldita sea, criatural! —exclamé, ya acostado—. ¡Maldita sea! ¿Cómo pudiste hacerme algo así?

— Una noche lo intenté, con un trozo de botella. ¿Ya no te gusto? ¿Dejé de ser bonita?

La atraje hacia la cama y la besé en los labios. Ella me empujó hacia atrás y se rio.

— Hay hombres que me pagan las 10 monedas, entonces me quito la ropa y se echan atrás de tener sexo. Y yo me quedo con el dinero. Es de lo más gracioso.

— Claro que sí —repliqué—, casi me muero de risa... Cass, idiota, te amo... pero deja de intentar destruirte. Eres la mujer más llena de vida que he conocido.

Nos volvimos a besar. Empezó a llorar en silencio. Sentía sus lágrimas deslizarse por su rostro. Aquellos largos cabellos negros me cubrían la espalda como un sudario.



cuerpo, sino que se extendía a su esencia como sujeto, como subjetividad, como individuo semejante a él.

Más tarde, esa misma noche, durante la cena, Chinaski sugiere que duerman juntos. En ese instante, se percibe un cambio en el estado de ánimo de Cass. Ella duda durante mucho tiempo, probablemente reflexionando sobre el día que habían compartido, y, por primera vez, rechaza la invitación. En lugar de aceptar, le pide que la lleve de vuelta al mismo bar donde se conocieron. Él accede a su petición, le paga una copa y, luego, se marcha. Una semana después, al regresar al bar con la intención de volver a verla, Chinaski recibe la noticia de que Cass se había suicidado.

3 La constitución del cuerpo sin órgano

La forma en que la mujer es aprehendida, representada y, sobre todo, subyugada por el discurso masculino se integra, de manera estructural, al sistema orgánico del Estado. Esta configuración es característica de una sociedad históricamente moldeada por el patriarcado — o, más precisamente, por los vestigios profundamente arraigados de un orden patriarcal. Aunque, desde un punto de vista estrictamente político e institucional, ya no sea posible afirmar, desde la década de 1970, que vivimos bajo un sistema patriarcal en su forma clásica, los rastros de esta lógica permanecen operativos en las estructuras simbólicas, culturales y subjetivas que rigen el tejido social.

Este discurso patriarcal no solo se impone de forma externa y coercitiva, sino que es profundamente interiorizado, naturalizado y reproducido por los propios sujetos — hombres y mujeres — a lo largo de sus formaciones. Se trata de un discurso que busca establecer condiciones previamente determinadas sobre los cuerpos, especialmente el cuerpo femenino, sometiéndolo a un proceso de politización. El cuerpo de la mujer es, así, capturado y moldeado por normas, expectativas y restricciones que lo inscriben en un campo de significaciones controlado por la mirada del otro — en este caso, por la mirada masculina normativa.

Este proceso de encuadramiento simbólico funciona como una actualización moderna de la lógica señorial: el Señor (metáfora para la posición hegemónica masculina) no niega al esclavo (aquí, el cuerpo subalterno de la mujer) el derecho a hablar solo mediante un interdicto explícito, sino principalmente porque presume, de antemano, que este no tiene nada relevante que decir —



o, en el mejor de los casos, muy poco. El silenciamiento, por lo tanto, no ocurre solo por la violencia del impedimento directo, sino por la anulación simbólica de la voz y la subjetividad del otro.

Al referirnos a la idea de "organismo" u "organicidad" desde la perspectiva de la sociedad occidental, estamos evocando el modelo fundacional que estructura el funcionamiento de las instituciones y orienta las normas de convivencia y subjetivación. Este modelo configura el discurso oficial — el conjunto de narrativas, valores y prescripciones — mediante el cual las existencias son reguladas, monitoreadas, producidas y reproducidas. Son estas estructuras discursivas, ancladas en instituciones como la familia, la escuela, la religión, el Estado y los medios de comunicación, las que establecen los parámetros de lo que se entiende por "vida válida" y "comportamiento aceptable". Así, el discurso dominante no solo refleja, sino que también produce y cristaliza ciertos arquetipos de conducta, naturalizando patrones de género, deseo, lenguaje y apariencia que se imponen como universales, aunque en realidad sean expresiones históricas e ideológicas de una dominación específica.

Los sujetos, en general, tienden a interiorizar los discursos hegemónicos que rigen la sociedad, reproduciendo comportamientos y modos de existencia de acuerdo con los estándares instituidos por el organismo social. Esta conformidad no es solo una adhesión voluntaria, sino una exigencia tácita para garantizar la aceptación social y evitar la exclusión, el ostracismo o la marginación. El deseo de pertenencia, ampliamente cultivado por las estructuras simbólicas, hace que la sumisión al modelo dominante se convierta en una forma de supervivencia subjetiva.

El patriarcado, incluso en su forma difusa y posmoderna, sigue operando como una fuerza estructurante que define, delimita y regula los modos de ser femeninos. Esta estandarización de lo que "debe ser" la mujer es perceptible en el cuento que estamos analizando. Sin embargo, el texto también ofrece elementos que permiten vislumbrar una ruptura, o al menos un intento de insurgencia contra esos lugares socialmente establecidos. Se observa allí la aparición de un cuerpo que se niega a encajar, un cuerpo que se rebela, que desafía y que enfrenta la lógica del poder; un cuerpo que se atreve a tomar la palabra y, con ello, ultrajar el monopolio del discurso antes reservado al Señor.

Ya al comienzo de la narrativa, somos presentados a la historia de una mujer marcada por la ausencia familiar: el padre había fallecido y la madre, al abandonarla, la había condenado, junto con sus hermanas, al encierro de un convento. Esta institución, símbolo máximo de la moral tradicional, tenía como objetivo moldear a estas jóvenes según los ideales vigentes de feminidad:



formar mujeres dóciles, recatadas, devotas de la Religión, la Moral y los "buenos modales" aceptados como legítimos por la sociedad. La educación conventual representaba, en este contexto, un mecanismo de disciplinamiento del cuerpo y la subjetividad femenina, insertándolos en los carriles de lo que se entendía por una mujer "de bien".

Sin embargo, esta trayectoria esperada es interrumpida por la propia Cass, quien, negándose a permanecer en el convento, huye por voluntad propia y se dirige hacia el extremo opuesto de la estructura social — el lado marginal, el espacio de los excluidos. Su elección de convertirse en prostituta no es solo una desviación moral según los estándares vigentes, sino un gesto radical de rechazo al papel predeterminado que le había sido impuesto. Al refugiarse en la marginalidad, Cass deja de ser un objeto de tutela y reivindica para sí un modo de existencia desviante, autónomo, aunque profundamente herido por las contradicciones de ese mismo sistema.

Como observa el propio protagonista, Cass era un “espíritu impaciente por romper el molde incapaz de retenerlo” (2012). Esta frase sintetiza la tensión entre el cuerpo femenino y el dispositivo normativo que intenta contenerlo. La palabra de Chinaski, aunque envuelta en cierto fascinio, lleva en sí la ambigüedad de la mirada masculina que, al mismo tiempo que admira la subversión, la clasifica como desviación, como transgresión que necesita ser narrada, comprendida y, de algún modo, neutralizada. Así, la propia enunciación de Chinaski sobre Cass termina revelando cómo opera el discurso dominante: su palabra se convierte, ella misma, en parte del organismo social que intenta capturar el cuerpo insurgente, reinscribiéndolo, aunque de forma elíptica, en la lógica del poder. De este modo, la narrativa evidencia no solo la opresión estructural que marca la experiencia de las mujeres en una sociedad patriarcal, sino también las posibilidades — aunque fragmentarias — de resistencia y subversión. Cass, con su rechazo, su huida, su vida en la marginalidad, encarna el gesto inaugural de un cuerpo que intenta liberarse de los dispositivos que lo aprisionan, aun sabiendo que este gesto podría conducirla a destinos trágicos.

Segundo alguns, era louca. Opinião de apáticos. Que jamais poderiam comprehendê-la. Para os homens, parecia apenas uma máquina de fazer sexo e pouco estavam ligando para a possibilidade de que fosse maluca. E passava a vida a dançar, a namorar e beijar. (BUKOWSKI, 2012)⁵

⁵ Según algunos, estaba loca. Opinión de apáticos. Que jamás podrían comprenderla. Para los hombres, parecía solo una máquina de hacer sexo y poco les importaba la posibilidad de que estuviera loca. Y pasaba la vida bailando, enamorándose y besando.



Cass era frecuentemente acusada, incluso por sus propias hermanas, de desperdiciar su propia belleza. Esta crítica, aparentemente trivial, revela de manera contundente la interiorización, por parte de las mujeres, de los roles de sumisión socialmente prescritos. Se trata de una clara demostración de cómo el discurso patriarcal es asimilado y reproducido por las propias mujeres, que, en ocasiones, actúan con mayor severidad y rigidez que los hombres al castigar a aquellas que se atreven a desafiar las normas impuestas al cuerpo femenino — normas que constituyen lo que puede denominarse como organicidad compulsoria del cuerpo de la mujer.

La figura de Cass representa precisamente esta ruptura. La verdad es que ella “simplemente destoaba de las demás” — y es precisamente esta disonancia la que incomoda. Su coraje para desviarse del patrón, para afirmar una existencia propia e insubordinada, se configura como un intento de crear para sí un “cuerpo sin órganos”, concepto que se refiere a un rechazo de las determinaciones funcionales, de las segmentaciones y de los encuadres instituidos.

El cuerpo sin órganos, en su dimensión más profunda, busca liberarse de la organización impuesta desde afuera, de aquella estructura que construye al sujeto en función de roles, finalidades y normas. Este gesto de transgresión, aunque inspire a otras mujeres, muchas veces es recibido con resentimiento, especialmente por aquellas que, aunque desean la libertad, ya se encuentran acomodadas en posiciones de sumisión a las que han sido destinadas y que, al no lograr romper con esta condición, se transforman en cuerpos orgánicos reprimidos, cuerpos que internalizan los propios mecanismos de opresión.

La concepción de “cuerpo sin órganos” fue inicialmente formulada por Antonin Artaud (1986), para quien los órganos, en tanto elementos organizadores y funcionalistas, imponen una forma de tiranía al cuerpo. Posteriormente, esta idea fue retomada y desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1996), quienes le otorgaron una dimensión filosófica y práctica más amplia. Para los dos filósofos franceses, el CsO no es un mero concepto abstracto ni un artefacto especulativo de gabinete académico; se trata, sobre todo, de un conjunto de prácticas existenciales, de una praxis, de una experiencia vivida. El cuerpo sin órganos emerge en el instante en que el cuerpo, saturado por las determinaciones impuestas, se cansa de la funcionalidad de los órganos, de la organicidad regulada, del organismo social, del orden disciplinario que proviene de afuera — del control externo, institucionalizado, normativizador.



Encontrar el CsO, como proponen Deleuze y Guattari, se convierte entonces en una necesidad vital — una cuestión de supervivencia o extinción del sujeto. El CsO se enfrenta contra el órgano que define, que predetermina, que preconcebe la identidad y los comportamientos; se levanta contra el dispositivo que establece el discurso normativo, que construye patrones de género y sexualidad, que limita, regula, vigila y castiga. El concepto está, por lo tanto, intrínsecamente vinculado a las relaciones de poder, a las estructuras entre dominantes y dominados, y propone una línea de fuga, una apertura más allá de la organicidad opresiva.

En este sentido, Deleuze y Guattari asocian la sociedad occidental a un modelo jerárquico, centralizador, que denominan sociedad "arbórea" — un sistema de pensamiento y organización que se estructura por raíces únicas, por centros fijos, por orden y subordinación. En oposición a esto, proponen el modelo rizomático, caracterizado por múltiples conexiones, por descentralización, por crecimiento horizontal e impredecible.

Cass, en su trayectoria, encarna este intento rizomático de vivir, de existir fuera de los ejes tradicionales que codifican el cuerpo femenino. Ella pervierte el patrón moral y religioso que pretende ser universal y canónico para el cuerpo de la mujer — un patrón doctrinario que es vigilado y severamente castigado cada vez que alguien se atreve a desviarse de él. Y es precisamente este castigo que, paradójicamente, proviene muchas veces de las propias mujeres, que reproducen las normas que las aprisionan.

Como bien señala Guacira Lopes Louro (2000), las formas mediante las cuales "se hace" una mujer — es decir, las maneras de constituirse subjetivamente como femenina — son siempre sugeridas, promovidas e impuestas socialmente. Tales formas son, por consiguiente, reguladas, vigiladas, condenadas y renegadas cuando no se ajustan a las expectativas normativas. La sexualidad femenina, en particular, nunca ha sido una cuestión estrictamente íntima o individual. Por el contrario, ha sido históricamente construida como un problema público, social y político, moldeado por las estructuras colectivas que atraviesan la existencia del sujeto desde su formación hasta su plena inserción en la vida social. Así, el caso de Cass permite entrever no solo el conflicto entre la subjetividad femenina y los dispositivos de dominación que organizan la vida social, sino también la compleja red de reproducción de estos dispositivos por parte de aquellos que, paradójicamente, más sufren sus efectos: las mujeres. Al convertirse en cuerpo sin órganos, Cass denuncia, desorganiza y reconfigura el campo de las posibilidades de existencia más allá de los discursos normativos.



Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (LOPES LOURO, 2010, p.9)⁶

Además, Bukowski también observa los riesgos que esta postura podría acarrear para Cass, ya que el sistema orgánico patriarcal establecido tiende a ser cruel con las mujeres que se atreven a reivindicar el derecho de construirse a partir de sí mismas.

E só então percebi que estava diante de uma criatura cheia de delicadeza e carinho. Que se traía sem se dar conta. Ao mesmo tempo que se encolia numa mistura de insensatez e incoerência. Uma verdadeira preciosidade. Uma joia, linda e espiritual. Talvez algum homem, uma coisa qualquer, um dia a destruisse para sempre. Fiquei torcendo para que não fosse eu. (BUKOWSKI, 2012)⁷

El personaje de Cass, en su rechazo a las normas sociales y morales que pretenden disciplinarla, en su huida de los modelos tradicionales de feminidad, encarna precisamente esta dinámica: ella intenta existir como un cuerpo no sometido, no codificado, no domesticado. Su conducta, su trayectoria y su lenguaje corporal se convierten en una forma de insurgencia contra el organismo social que intenta reabsorberla. Cass es, por lo tanto, la imagen literaria del cuerpo sin órganos: destaca, desorganiza, desmonta — y por eso es vista como una amenaza. En la sociedad árbol existe un centro y, por ende, una jerarquía, un poder dominante que instituye las reglas que deben ser obligatoriamente seguidas dentro del juego social. La sociedad occidental está conformada por órganos que funcionan como este centro irradiador, domesticando los cuerpos, los cuales sufren los daños de estar siendo controlados, organizados, fragmentados, hermenéuticamente significados.

⁶ Los cuerpos adquieren sentido socialmente. La inscripción de los géneros — femenino o masculino — en los cuerpos se realiza siempre en el contexto de una cultura determinada y, por lo tanto, lleva las marcas de esa cultura. Las posibilidades de la sexualidad —las formas de expresar los deseos y placeres— también son siempre establecidas y codificadas socialmente. Las identidades de género y sexuales están, por ende, compuestas y definidas por relaciones sociales; ellas son moldeadas por las redes de poder de una sociedad.

⁷ Y sólo entonces me di cuenta de que estaba frente a una criatura llena de delicadeza y cariño. Que se traicionaba sin darse cuenta. Al mismo tiempo que se encogía en una mezcla de insensatez e incoherencia. Una verdadera preciosidad. Una joya, hermosa y espiritual. Tal vez algún hombre, algo cualquiera, algún día la destruyera para siempre. Me encontré deseando que no fuera yo.



Esta perspectiva dialoga también con otro concepto de Deleuze y Guattari (1996): la máquina abstracta de rosticidad, el sistema muro-blanco/agujero-negro: ya sea que imprima en el muro blanco los significados y signos que luego resbalarán por el agujero negro y alcanzarán el nivel de la subjetividad, las pasiones y la conciencia, o, viceversa, partan del nivel de la subjetividad y alcancen el de los significados. La máquina abstracta produce el rostro para un determinado paisaje o el paisaje, que, consecuentemente, exige una forma de rostro.

Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se pove de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.38)⁸

Al constituirse como cuerpo sin órganos, Cass rompe con la lógica de la organización impuesta y escapa de la máquina abstracta de rosticidad. Tal máquina, que estructura los rostros según códigos culturales, políticos e identitarios, determina de antemano lo que un rostro debe expresar, de acuerdo con la posición que el sujeto ocupa en el orden social. Cass rechaza ese rostro que le es impuesto: el rostro de la feminidad normatizada, de la docilidad esperada, de la función maternal o sexualizada que el patriarcado atribuye a la mujer. En su rebeldía, ella se desvía del rostro predeterminado para sí y para su sexo, pues el rostro, como expresan los autores, es algo profundamente inhumano — no en el sentido de deshumano, sino como estructura artificial, máquina de captura, instrumento de sujeción.

Deshacer el rostro, deshacer las rostificaciones, es volverse clandestino. Esta clandestinidad no se configura como un retorno a la animalidad o a la pre-humanidad, sino como un proceso de devenir-mujer, una travesía que rompe con la centralidad del sujeto constituido y del cuerpo organizado. El devenir-mujer trasciende el muro de la normatividad y lleva a cabo la desorganización de las formas instituidas. En este proceso, los rasgos de la rosticidad ya no se imponen sobre el cuerpo; por el contrario, el cuerpo comienza a escapar de esta organización,

⁸ No hay rostro que no involucre un paisaje desconocido, inexplorado, ni paisaje que no se pueble de un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro por venir o ya pasado. ¿Qué rostro no evocó los paisajes que amalgamaban el mar y la montaña, y qué paisaje no evocó el rostro que lo habría completado, que le habría proporcionado el complemento inesperado de sus líneas y sus trazos?



sustrayéndose a la codificación y negándose a ser reducido a los rasgos del rostro, a los signos del reconocimiento social.

El rostro, como estructura dominante de subjetivación en Occidente, posee la vocación de ser continuamente deshecho. Se trata de una superficie frágil, inestable, que solo se sostiene por la fuerza de la repetición y la vigilancia. El rostro no es natural, sino construido, moldeado, funcionalizado — y, por ello mismo, es susceptible de ruina. Cass, al rechazar los roles que le son atribuidos, al escapar de la función femenina normatizada, al negar la rosticidad que le es prescrita, realiza este gesto de destrucción del rostro. Ella crea para sí un cuerpo que escapa a la función y a la forma, un cuerpo que resiste a las codificaciones.

[...] nem imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram em aproximação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminindade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. Nós não queremos dizer que uma tal criação seja exclusividade do homem, mas ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que se tornar mulher para que o homem também se torne ou possa tornar-se. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.68)⁹

Deleuze y Guattari presentan una reflexión densa y provocativa sobre la noción de "microfeminidad" y la idea de crear una "mujer molecular". El análisis de este fragmento puede organizarse en tres ejes principales: el rechazo de la imitación o representación estereotipada, la creación de la mujer molecular como proceso de devenir y la relación recíproca entre hombres y mujeres en este proceso de transformación. Afirman que el objetivo no es "imitar ni adoptar la forma femenina". Esta declaración rechaza cualquier intento de reproducir modelos pre establecidos o estereotipos asociados con la feminidad, que a menudo se construyen dentro de una lógica binaria y jerárquica (hombre/mujer, masculino/femenino). Para los autores, la feminidad no debe entenderse como algo fijo o esencial, sino como un campo abierto de posibilidades.

En otras palabras, el concepto de cuerpo sin órganos (CsO), según lo propuesto por Deleuze y Guattari, se configura como una verdadera guerra declarada contra el organismo, es

⁹ [...] ni imitar ni adoptar la forma femenina, sino emitir partículas que entren en aproximación de movimiento y reposo, o en la zona de vecindad de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular, crear la mujer molecular. No queremos decir con esto que tal creación sea exclusividad del hombre, sino, por el contrario, que la mujer como entidad molar tiene que convertirse en mujer para que el hombre también pueda llegar a ser o convertirse.



decir, contra la estructura organizada de los cuerpos conforme a la lógica institucional dominante. Esta guerra no apunta solo a la biología del cuerpo, sino, sobre todo, a las formas en que las instituciones sociales ejercen poder sobre los cuerpos, regulando sus funciones, usos y deseos. El organismo, en este contexto, se entiende como una construcción político-social que opera los órganos según patrones normativos preestablecidos, fijando fines específicos y limitando la multiplicidad del cuerpo a un conjunto funcional de partes operativas.

En el caso del personaje Cass, esta práctica se vuelve particularmente evidente a través de su relación ambigua y provocadora con su propio cuerpo y su apariencia. La joven, al intentar destruir los rasgos de belleza que socialmente le son valorados, emprende un camino de autossabotaje estético que, paradójicamente, se configura como una forma de liberación. El placer que ella extrae al herirse con horquillas no puede reducirse a una simple manifestación de autodestrucción o desviación patológica, sino que debe leerse como un gesto político de rechazo a la lógica de docilidad y agrado impuesta al cuerpo femenino.

Al infigirse dolor a sí misma y al marcar su cuerpo con heridas, Cass ataca el lugar simbólico que el organismo patriarcal le reserva: el lugar de un cuerpo que solo tiene valor mientras agrada, mientras es bello, mientras es objeto de deseo masculino. Ella destruye esa imagen al asumir un cuerpo desorganizado, que no sirve para la función de atraer, seducir o corresponder a la expectativa de la mirada del otro. Su acción puede entenderse como un intento de perversion radical del lugar social atribuido a la mujer — ese lugar que la define a partir de un imperativo estético y sexual, y que reduce su existencia a una función: agradar al hombre. Lo más inquietante, como el texto nos lleva a percibir, es que no se trata solo de agradar al hombre en general, sino de someterse incondicionalmente a su deseo sexual, como si esa fuera la única razón legítima para la existencia de la mujer en la sociedad patriarcal.

Así, Cass, al actuar contra su propia apariencia, al herir la superficie de su cuerpo, realiza un movimiento que no es solo individual, sino profundamente político: se rebela contra el rostro que le fue atribuido, contra el cuerpo que le fue moldeado, contra la mujer que esperan que ella sea. Su gesto es una forma de desterritorialización de la identidad femenina, una forma de creación de un nuevo territorio existencial donde el cuerpo ya no sirve a la función, sino a la experimentación; donde el deseo no es domesticado, sino errante; donde el placer no es regulado, sino atravesado por potencias múltiples. De este modo, la práctica de Cass es, sin duda, una manifestación del cuerpo sin órganos: ella rechaza el organismo, rechaza la representación y



busca instaurar otra forma de existir — una forma que no obedezca al patrón, sino que lo subvierta hasta sus últimas consecuencias.

Pedi bebida para ela. Depois olhei. Estava com um vestido de gola fechada. Cass jamais tinha andado com um traje desses. E logo abaixo de cada olheira, espetados, havia dois grampos com ponta de vidro. Só dava para ver as pontas, mas os grampos, virados para baixo, estavam enterrados na carne do rosto. (BUKOWSKI, 2012)¹⁰

En este contexto, el personaje de Cass puede ser leído como la propia desterritorialización del cuerpo. En su trayectoria, observamos una serie de gestos que denuncian y confrontan al organismo patriarcal que regula y determina el comportamiento femenino. La belleza de Cass, inicialmente percibida como un don, se revela trágica en la medida en que la aprisiona en un papel limitado y castrador. Ser bella, en una sociedad patriarcal, es convertirse en objeto de deseo, perder la voz, la subjetividad y el derecho a la complejidad. Es ser vista, pero no oída; es ser deseada, pero no reconocida como sujeto. Cass, al percibir que su belleza la condena a un papel pasivo, a una condición de máquina sexual, decide destruir esa belleza. El acto de herir su propio cuerpo es más que una demostración de dolor o desespero: es una negativa consciente y radical al papel que le fue impuesto. Al negarse a ser solo bella, Cass exige el derecho de ser más — de ser un cuerpo político, una subjetividad libre, una existencia que se afirma a pesar de las codificaciones externas.

Ella intenta, entonces, construirse por sí misma, asumir el poder de politizar su propio cuerpo, de reivindicar su condición ontológica antes de que cualquier sistema la defina. Al rechazarse a ser solo un cuerpo deseable, Cass desea convertirse en una mujer entera, compleja, contradictoria, dotada de voluntad y pensamiento. El comportamiento que se desvía de la norma, que confronta al organismo patriarcal, se configura como un intento de afirmarse mientras prostituta y, simultáneamente, como sujeto pleno. Al rechazar la feminidad esencializada y predeterminada, Cass encarna una alternativa de existencia que se sitúa en el margen, en lo subterráneo, en el underground de la sociedad. Su revuelta es, ante todo, existencial. Y la prostituta, bajo esta clave de lectura, es precisamente aquella mujer que aún no ha sido domesticada por los aparatos patriarcales; es la mujer “perdida” para el sistema, pero que tal vez

¹⁰ Le pedí una bebida. Luego miré. Llevaba un vestido de cuello cerrado. Cass nunca había usado una prenda así. Y justo debajo de cada ojera, clavados, había dos horquillas con punta de vidrio. Solo se veían las puntas, pero los alfileres, orientados hacia abajo, estaban enterrados en la carne del rostro.



se haya encontrado consigo misma. Es aquella que escapa a la moral instituida, que ejerce plenamente la libertad sobre su cuerpo y que reivindica para sí el derecho de significar su propia sexualidad.

Sin embargo, hay una tragedia inevitable: Cass sucumbe. El gesto de deshacer el organismo, de romper con el orden establecido, la lleva a la destrucción. En lugar de simplemente abrir el cuerpo a nuevas sensaciones, a nuevos agenciamientos, como sugieren Deleuze y Guattari, Cass supera el límite de la resistencia y encuentra, al final, la aniquilación. Ella no preserva suficientes vestigios del organismo para mantenerse viva, para recomponerse, para sostener un mínimo de estructura que permita su supervivencia. La destrucción total del organismo, advierten los filósofos, conduce al "cuerpo de nada", a la autodestrucción pura, a la muerte sin retorno. La creación del CsO exige prudencia, equilibrio, cuidado con los estratos: es necesario saber cómo deshacerse de las ataduras sin perder la cohesión mínima que sostiene la vida.

Cuando Cass encuentra a alguien que la ve —no como objeto, sino como sujeto— y la reconoce como ella misma, como un ser dotado de interioridad, paradójicamente, ella se suicida. Y el suicidio, en esta narrativa, también puede interpretarse como una línea de fuga. Es, en cierta medida, un cuerpo sin órganos, pues constituye una negativa última, radical y definitiva de la normatividad establecida. Por lo tanto, cabe plantear una profunda cuestión filosófica: ¿el suicidio, desde la perspectiva de la narrativa de Bukowski, sería también una forma extrema de cuerpo sin órganos? ¿Una insurgencia que no solo rechaza el mundo sociocultural, sino también la propia existencia mientras organizada? Desde siempre nos han enseñado a ver la vida como un valor positivo, como un bien en sí mismo, pero ese valor también es una norma, una estructura instituida, un imperativo social y moral. La negativa de la vida, en este sentido, sería también un grito contra el organismo que la configura como única posibilidad legítima.

Así, el suicidio de Cass puede comprenderse como una máquina de guerra contra la organización totalitaria del cuerpo por parte de la sociedad. En el universo del relato, la muerte asume un valor positivo —es fuga, es libertad, es ruptura con el dolor de la organicidad. Como afirman Deleuze y Guattari (1996, p. 25), "un cuerpo sin órganos que rompiera todos los estratos se transformaría inmediatamente en cuerpo de nada, autodestrucción pura, sin otra salida que no sea la muerte". Nos queda, entonces, el dilema: ¿sería necesario preservar algo del organismo



para salvar el cuerpo —o, tal vez, la salvación consista precisamente en permitir que el cuerpo se destruya, se libere completamente, incluso a costa de desaparecer?

Conclusiones

Como se analizó anteriormente, es posible comprender que el personaje femenino del cuento *La mujer más hermosa de la ciudad*, de Charles Bukowski, se configura como un cuerpo sin órganos al desafiar y transgredir los códigos establecidos por el sistema patriarcal, rompiendo con las normas del organismo social al cual está subordinada. A través de su actitud transgresora, ella realiza un proceso de desterritorialización y traza una línea de fuga — un movimiento de resistencia que expresa intensidad, diferencia y oposición al organismo estatizado y normativo.

La obra de Bukowski se inscribe en un período marcado por la fragmentación del sujeto, propio del contexto de posguerra, caracterizado por una sensibilidad acentuada frente a una realidad en constante desplazamiento. Este escenario se refleja directamente en su escritura, cuya narrativa se configura como un flujo continuo, borrando las fronteras tradicionales entre prosa y poesía, e instaurando una forma de expresión literaria más fluida, permeada por la inestabilidad y la multiplicidad.

A partir de la década de 1970, se observa una transformación significativa en el campo literario: la comprensión de que la obra literaria no se limita a un texto autónomo, sino que debe ser vista también como discurso. En este sentido, pierde la pretensión de autonomía y pasa a constituirse como parte de un contexto discursivo más amplio, en el cual el autor es comprendido como un intérprete más entre muchos de la realidad. La enunciación, entonces, se vuelve dependiente de la textura textual y de las condiciones de producción del discurso, ya que el texto no está determinado por algo externo a sí mismo, sino que adquiere sentido en el interior de la escena enunciativa y de los juegos discursivos que la componen.

La escritura de Bukowski revela, con claridad, esta capacidad de amalgamar cultura, cuestiones sociales y humanidad, articulando una comprensión del tiempo y el espacio como simultaneidades que entrelazan pasado, presente y futuro. Sus obras, así, parecen desarrollarse en un casi-presente absoluto, construyendo narrativas que promueven no solo el autoconocimiento del sujeto, sino también el devenir colectivo del individuo contemporáneo. Se



trata de una literatura que refleja, de manera aguda, los impases y los desplazamientos identitarios de una subjetividad que resiste a las formas hegemónicas de organización y control.

CRediT

Reconocimientos: No se aplica

Fondos de investigación: No se aplica.

Conflictos de intereses: Los autores certifican que no tienen ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el manuscrito.

Aprobación ética: No se aplica.

Contribuciones:

SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de.

Perfeccionamiento del soporte teórico sobre Gramática del Diseño Visual. Mejora de la metodología. Mejora del desarrollo del análisis de datos. Idea inicial de escritura. Desarrollo de la primera versión del artículo. Escritura - borrador original. Redacción: revisión y edición.

Referencias

- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BUKOWSKI, Charles. *A mulher mais linda da cidade e outras histórias*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2012. (Formato Kindle)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34.
- _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3; 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade*. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- TOURAINE, Alain. *O mundo das mulheres*. Tradução de Francisco Morás. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.