



Danza, prostitución y montaje en la *Obra de los pasajes* de Benjamin

Dance, prostitution and montage in Benjamin's The Arcades Project

Ludmila Hlebovich

Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina
lhlebovich@fahce.unlp.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-8885-7919>

Recibido 10/2022 – Aceptado 12/2022

Resumen: En el presente trabajo propongo reconstruir y analizar críticamente las referencias a la danza que se encuentran en relación con la figura de la prostituta en la *Obra de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*] de Walter Benjamin. Para ello tengo en consideración, por un lado, la cuestión de la relación entre filosofía y danza y, por otro lado, dos de las interpretaciones más revisitadas en torno a la figura de la prostituta: la de Buck-Morss, quien enfatiza que Benjamin relega a la prostituta al carácter de mercancía, y la de Weigel, quien pondera en la lectura benjaminiana el vínculo entre la prostituta y la noción de umbral. Sopesando estas perspectivas planteo que el montaje como propuesta metódica para la *Obra de los pasajes* es lo que permite que aparezcan y cobren valor algunas referencias a la danza en el pensamiento benjaminiano. Asimismo planteo que si se atiende a las menciones que Benjamin realiza no sólo de las danzas de precisión sino también de las danzas de salón se abona la lectura que vincula el trabajo de la prostituta y bailarina con la experiencia del umbral.

Palabras claves: Danza, Prostitución, Montaje, Experiencia del umbral.

Abstract: In this article, I aim to reconstruct and analyse Walter Benjamin's references to dance and to prostitution in *The Arcades Project* [*Das Passagen-Werk*]. In order to shed some light on this references, I take into account, on the one hand, the problem of the relationship between philosophy and dance and, on the other hand, two of the most revisited interpretations of the figure of the prostitute: that of Buck-Morss, who emphasizes that Benjamin relegates the prostitute to the character of commodity, and that of Weigel, who highlights how Benjamin links the prostitute to the notion of threshold. All things considered, I suggest that montage as a methodological proposal for *The Arcades Project* allows to identify and to value Benjamin's references to dance. I also argue that paying attention to his mentions to precision dance and ballroom dance it is possible to underline the perspective that links the work of the prostitute and dancer with the experience of threshold.

Keywords: Dance, Prostitution, Montage, Experience of threshold.

La intención del presente trabajo es reconstruir y analizar las referencias a la danza que se encuentran en relación con la figura de la prostituta [*Hure*] especialmente en citas y fragmentos de los convolutos [*Konvolute*] O y J de la inconclusa pero destacada *Obra de los pasajes* teniendo en consideración la concepción de montaje aquí desplegada. Para esto será relevante observar, por un lado, que Benjamin rara vez da lugar en sus escritos a la danza, lo que explica que las menciones efectivas no hayan captado la atención de los estudios críticos.¹ De

¹ Algunas de dichas menciones de Benjamin a la danza se hallan no sólo en su proyecto sobre los pasajes sino también en el apartado "El baile [Der Ball]" de "Metafísica de la juventud" —uno de sus primeros escritos donde además, cabe reponer, ya aparece la figura de la



acuerdo con distintas investigaciones,² la marginalidad de la danza en textos filosóficos escritos hasta la primera mitad del siglo XX puede vincularse a la histórica desatención de la filosofía con respecto a la danza y, a la vez, da cuenta de la relevancia que tiene tratar esas pocas menciones. Asimismo, otro de los motivos que se suele ponderar para explicar dicha desatención radica en el descrédito hacia la sensualidad del cuerpo cuando se trata de cuestiones vinculadas al conocimiento y esto último bajo la impronta de cierto criterio patriarcal que identifica cuerpo, sensualidad y feminidad.³ Siendo estos factores los que entran en juego en las menciones de Benjamin a las danzas o bailes se vuelve aún más pertinente su indagación. Por otro lado, también es importante reparar en que puede ser discutible que los esporádicos acercamientos de la filosofía hacia la danza sean a través de su identificación con formas de prácticas sociales populares consideradas prosaicas⁴ o con la *cultura de masas*. Al respecto hay quienes sospechan de los acercamientos de la filosofía a la danza en tanto circunscripta al ámbito del entretenimiento puesto que esto conlleva más o menos directamente el descuido de otro tipo de producciones artísticas concretas e incluso coetáneas a los filósofos.⁵

Teniendo en cuenta los referidos puntos en cuestión, a su vez, noto que la figura de la prostituta en la filosofía benjaminiana ha llevado a interpretaciones no siempre plenamente congruentes. Entre las lecturas más revisitadas, Buck–Morss,⁶ señalando las menciones de Benjamin a las líneas de coristas o “*girls*” como “artículo de masas” enfatiza que en la *Obra de los pasajes* la prostituta no alcanza a tener el estatus de subjetividad, sino que se ve relegada a la embriaguez de la fantasmagoría y la encarnación de la mercancía. No obstante, Weigel⁷ destaca que la prostituta aparece como guardiana de una de las escasas experiencias del umbral que aún serían posibles en la modernidad. Teniendo en cuenta estas lecturas me pregunto, por un lado, qué margen potencia el montaje para que aquellas referencias a la danza en relación con la prostitución puedan ser consideradas más como un ajuste de cuentas de la filosofía con la danza que como una persistencia en marginalizar a la danza y a la prostitución sin reconocerla como trabajo sexual. Por otro lado, me pregunto qué interpretación de la figura de la prostituta refuerza la atención en las referencias a la danza. Considero que para abordar estas cuestiones es relevante ponderar ciertas disimilitudes entre las menciones de Benjamin a las danzas de salón y a las danzas de precisión. En vistas a desarrollar lo propuesto en un primer apartado repondré la comprensión de la *Obra de los pasajes* como montaje literario de acuerdo con la idea de montaje presentada en el convoluto N. En los dos apartados siguientes reconstruiré y analizaré las referencias a las danzas de salón y las danzas de precisión en relación con la prostitución atendiendo a las interpretaciones de Buck–Morss y Weigel. De este modo buscaré plantear (i) que es el montaje como propuesta metódica para la *Obra de los pasajes* lo que permite que aparezcan y cobren valor algunas referencias a la danza en el pensamiento benjaminiano y (ii) que si se atiende a las diferentes menciones a la danza se abona la lectura que vincula el trabajo de la prostituta y bailarina con la experiencia del umbral.

prostituta— (*Obras II/h*), en los “Protocolos de ensayos con las drogas” (*Obras VI*), en una reseña sobre los Ballets Rusos (*Obras IV/h*) y en referencias a las danzas antiguas, a Isadora Duncan, a Mary Wigman, a Josephine Baker y a Lóie Fuller.

² Cfr. Pouillaude, Frédéric, *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2017; y Sparshott, Francis, “Why philosophy neglects dance”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 94–102.

³ Cfr. Levin, David, “Philosophers and the dance”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 85–93.

⁴ Cfr. Bardet, Marie, “Paul Valéry y La Argentina, una escena com–partida entre palabras y gestos”, en Marisa Muñoz y Liliana Vela [et. al] (eds.), *Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2013, pp. 203–214.

⁵ En esta línea pueden encontrarse las críticas a la lectura que Paul Valéry realiza en *El alma y la danza* [1921], *Filosofía de la danza* [1936] y *De la danza* [1938]. *Filosofía de la danza* es la conferencia que brinda en la Université des Annales como preámbulo a la presentación de la danza popular española de Antonia Mercé y Luque —conocida como “La Argentina” por haber nacido azarosamente en Buenos Aires cuando sus padres se encontraban de gira. En su conferencia Valéry (2016, p. 8) afirma: “la Danza, a mi entender, no se limita a ser un ejercicio, una diversión, un arte ornamental y, en ocasiones, un juego de sociedad, sino que es asunto muy serio y, en ciertos aspectos, muy venerable”. La Danza se presenta en sus textos como un paradigma del estado de “delirio”, “embriaguez”, “abandono hipnótico” y la bailarina como quien se encuentra “ebria de movimiento, del veneno de fuerzas sobrepasadas” (Valéry, 2016, pp. 32 y 35). Ahora bien, aunque en esta descripción Valéry parece reivindicar a la danza por propiciar un estado extraordinario de las potencialidades corporales, Pouillaude observa que no hay una genuina valoración. En efecto Valéry desmaterializa a la danza desvinculándola de sus técnicas, historias y tradiciones concretas. Sus textos combinan “frivolidad y grandilocuencia”, una “gravedad fingida” que deja intacta la relación jerárquica entre filosofía y danza. Otra lectura crítica de la relación jerárquica entre el filósofo y la bailarina es la de Bardet (2013).

⁶ Buck–Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, La marca, 2014.

⁷ Weigel, Sigrid, “Eros”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 417–478.

1. La *Obra de los pasajes* como montaje literario

Entre las diferentes formas y transformaciones de los pasajes y de la ciudad parisina se encuentra, desde los esbozos iniciales del proyecto benjaminiano, el salón de baile.⁸ Las danzas de salón conforman así uno de los elementos u objetos del estudio que Benjamin realiza de su propia época como el sueño del siglo XIX. De los diferentes objetos de consumo —o lo que se ha llamado productos de la “cultura de masas”—⁹ a Benjamin le interesan especialmente aquellos que hasta hace no mucho tiempo atrás habían estado de moda. Es justamente ese estado de transición lo que les otorga una fuerza o potencialidad política para exponer la transitoriedad de los fenómenos históricos que garantizan el dominio de la burguesía y del sistema económico capitalista. Estos objetos propios del panorama urbano son la manifestación del fetichismo de la mercancía, el cual materializa los sueños y deseos de la humanidad produciendo y reproduciendo —con la correspondiente técnica— la ilusión de ser la realización de esos deseos. De este modo, todos los deseos individuales y colectivos se desplazan hacia las mercancías, evitando así cualquier modificación sustantiva del orden económico. Frente a la multiplicación de esta ilusión que conforma la estetización de la política, ejemplificada en las coreografías de masas que se ven en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal, la politización del arte busca, por el contrario, una ejercitación que dé lugar al despertar exponiendo la realidad como ilusión. El modo de exposición elegido por Benjamin es el de cierto tipo de montaje, como se desarrolla especialmente en el convoluto N titulado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”.

En dicho convoluto, Benjamin, llevando adelante una reinterpretación de la teoría marxista, afirma que su propósito no es tanto mostrar el origen económico en la aparición de la cultura sino más bien exponer las formas de expresión de la economía en su cultura, concretamente, en las manifestaciones de la vida de los pasajes. Con este objetivo traza una “pequeña propuesta metódica [*kleiner methodischer Vorschlag*]” para la dialéctica histórica en el terreno de lo cultural de modo que sea posible dar con los aspectos actuales del pasado.¹⁰ Cuando observamos cierto fenómeno de época es relativamente fácil y común evaluarlo haciendo contraposiciones que indiquen, por un lado, lo positivo, fructífero y auspicioso y, por otro, lo negativo, desechable y muerto. Ahora bien, de lo que se trata, plantea Benjamin, es de advertir que cada polo negativo es el “fondo sobre el cual se dibuja su contrario”; por tanto la tarea consiste en practicar una nueva división al interior del mismo polo negativo y rescatar algo fructífero, y de este modo continuar infinitamente.¹¹

Para dar lugar a la dialéctica histórica en el terreno de lo cultural en el que se ubican las referencias a la danza, Benjamin propone entonces como método de realización del trabajo sobre los pasajes el “montaje literario”: “Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no pretendo inventarlo, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos”.¹² El montaje de citas y fragmentos apunta aquí a trazar una dialéctica en suspenso que se forja en cuanto imagen. La imagen “es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras, la imagen es dialéctica en suspenso”.¹³ La “relación de lo sido respecto del ahora” no es movimiento lineal y continuo, sino que se temple en imagen en un instante y “se produce en la discontinuidad”.¹⁴ La fragmentación y discontinuidad son fundamentales puesto que para que un fragmento del pasado sea afectado por la actualidad no tiene que haber continuidad entre ellos. Es necesario entonces “subrayar y proteger los intervalos de la reflexión, las distancias abiertas entre aquellas partes”.¹⁵

Estas imágenes dialécticas alcanzan su “punto de legibilidad” *en* un tiempo particular y “ese ‘venir a legibilidad’ es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior”.¹⁶ En ese ahora que es el de una “concreta cognoscibilidad” donde el pasado salta al presente generando un “campo de fuerzas” entonces “la verdad

⁸ Cfr. Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 2, Madrid, Abada, 2015, p. 1653.

⁹ Como señala Buck-Morss (2014) en su artículo “*El Libro de los Pasajes* de Benjamin: redimiendo la cultura de masas para la revolución”, publicado originalmente en 1983, Benjamin no utiliza los términos “cultura de masas”, más allá de que aparezcan luego en la bibliografía crítica como es el caso del mismo texto de Buck-Morss.

¹⁰ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, Madrid, Abada, 2013, p. 737.

¹¹ *Ibid.*, p. 737.

¹² *Ibid.*, p. 739.

¹³ *Ibid.*, p. 742.

¹⁴ *Ibid.*, p. 742.

¹⁵ *Ibid.*, p. 733.

¹⁶ *Ibid.*, p. 743.

aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo”.¹⁷ Ese estallar es, a la vez, “el propio morir de la intención”.¹⁸ La imagen dialéctica que se forja en el montaje no pretende aferrarse al sueño —lo que Benjamin le critica al surrealismo y a Karl Jung—, sino que busca “la salida a la constelación del despertar”.¹⁹ Puntualmente Benjamin aspira al despertar del sueño del siglo XIX recurriendo a su carácter mitológico para disolverlo en el espacio de la historia, “despertando así un saber aún no consciente de lo sido”.²⁰ Este puede ser el caso de Proust, quien, según Benjamin, hace una presentación [*Darstellung*] de toda su vida en la fractura que es el momento del despertar, precisamente porque este punto conforma la “síntesis entre la tesis de la conciencia onírica [*Traumbewußtsein*] y la antítesis de la conciencia en la vigilia [*Wachbewußtsein*]”.²¹ Este momento se identifica así con el “ahora del reconocer”.²² Justamente como imagen dialéctica es comprendida la figura de la prostituta en el montaje del proyecto de los pasajes, figura a la que se asocian tanto las danzas de salón como las de precisión.

2. Danzas de salón y prostitución

Los fragmentos del convoluto O que trazan algunos rasgos del pasaje Palais Royal abren espacio para la danza y los bailes de salón en citas como la siguiente:

“Esa danza [*Tanz*] en la cual (...) la vulgaridad viene a exhibirse con frescura en verdad incomparable, es la más común *quadrille* francesa. Si los que bailan hieren hondamente a través de sus pantomimas cualquier dulce y discreto sentimiento —mas sin llegar tan lejos como para temer que los agentes vayan a sacarlos de la sala— lo que estamos viendo es un *quincán*, mientras que si la danza pisotea toda forma posible de recato hasta el punto en el cual dichos gendarmes finalmente se vean obligados, superando su largo titubeo, a llamar la atención a los que bailan diciendo más o menos lo siguiente: ‘¡Señores, o se guarda la decencia o tendremos que echarlos a la calle!’, estaremos ante un tipo de danza de carácter mucho más subido o, mejor dicho, de más baja estofa, a saber, la que llaman *chahue*. / (...). La bestialidad más descarada (...) trae consigo ese orden policial (...). Los hombres ya no pueden disfrazarse ni ir enmascarados a esos bailes, en parte para que el anonimato no de pie a mayores desatinos, pero también, y muy especialmente, para que si el que baila diera muestras de la degradación más extremada que puedan soportar los parisinos, siendo puesto en la puerta finalmente por intervención de los gendarmes, sea reconocido de inmediato y no pueda volver a ese salón”. (Cita de Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons*, I, Oldenburg, 1844)²³

Unas páginas más adelante, entre otras citas y fragmentos sobre prostitución y juego de azar Benjamin vuelve a introducir un comentario sobre el cancán:

Adolf Stahr menciona a un tal Chicard en su calidad de primer bailarín [*Vortänzer*] de un cancán en el viejo local del Bal Mabille, e incluso supone que bailaba vigilado por un par de policías que no tenían otro cometido que vigilar su danza justamente. Sobre lo mismo, ver lo que sostiene W. Seyffarth en *Wahrnehmungen in Paris, 1853 und 1854*, Gotha, 1855, en la p. 136, sin citar el detalle de sus fuentes, de “que tan sólo la desproporcionada fuerza de dominio policial podía contener dentro de un límite de bestialidad imprescindible a la humanidad bestializada que poblaba la urbe parisina”.²⁴

Las danzas que se mencionan como parte de la configuración de la vida de los salones son la cuadrilla y el cancán o su derivación en *chahue*. La cuadrilla es un tipo de danza de salón que está de moda en Francia desde principios del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Se realiza por cuatro bailarines en parejas ubicados

¹⁷ *Ibid.*, p. 743 y 756.

¹⁸ *Ibid.*, p. 743. En la “Nueva tesis B” Benjamin también define la imagen dialéctica como “el recuerdo involuntario de la humanidad redimida” y como el lugar donde “el pretérito se contrae en el instante” (Benjamin, 2009, p. 60). El carácter involuntario, azaroso y fragmentario del recuerdo conlleva la peligrosidad del momento crítico que hay en cada lectura, es decir, la posibilidad de perderse (Cfr. Benjamin, 2009, p. 41).

¹⁹ *Ibid.*, p. 735.

²⁰ *Ibid.* Para una lectura de la vinculación entre mito y umbral a lo largo de la obra de Benjamin puede verse Menninhaus (2013).

²¹ *Ibid.*, p. 745.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, pp. 793 y 794.

²⁴ *Ibid.*, p. 801. Traducción con algunas modificaciones.

en forma de cuadrado. Por su parte, el cancan es, en principio, una danza popular originada en el París del siglo XIX y que se conforma aquí como danza de ciudad. La melodía a la que se lo asocia es “Galop Infernal” de Jacques Offenbach. Como se puede ver, por ejemplo, en la película *Cancán francés* de Jean Renoir [1955], este consiste en un baile sensual, con la exposición del cuerpo a través de un vestuario provocativo, la elevación de piernas y piruetas acompañadas por gritos y chiflidos. Si comienza siendo popular en los bailes de trabajadores entre 1820 y 1830, luego ya se baila en grupos de estudiantes en los salones públicos. Unos años más adelante aparecen artistas profesionales que lo bailan individualmente, uno de los cuales fue Père Chicard —pseudónimo de Alexandre Lévêque— a quien se menciona en una de las citas previas. Conforman la danza con la que nace alrededor de 1889 el cabaret Moulin Rouge que, como el Folies Bergère, se anuncia dedicado al entretenimiento. Entre las bailarinas que se presentan en el Folies Bergère se encuentran Loïe Fuller y Josephine Baker. Si bien Benjamin refiere tan sólo al pasar a la danza serpentina de Loïe Fuller, si lee o, al menos, tiene conocimiento de una de las autobiografías de Josephine Baker.²⁵ Esta última es mencionada como caso ejemplar de autores de libros escritos por quienes no son escritores, pero además y en el caso de Francia, son mujeres.

Cabe tener en cuenta aquí que la vinculación entre la bailarina y la prostituta que aparece en el montaje de Benjamin da cuenta de las distintas formas en las que las mujeres participan, desde el siglo XIX, cada vez más en el espacio público. Al respecto, es interesante observar cómo la danza se relaciona íntimamente a este movimiento que desestabiliza el orden social fundado en la división entre el espacio privado y el espacio público. Las bailarinas están fuera de casa y la presencia de mujeres en el espacio público se asocia a actividades o prácticas comprendidas como ilícitas que, a la vez, generan un imaginario particular en artistas e intelectuales varones. Según Walkowitz,²⁶ la prostitución junto con el aborto, el travestismo y las amistades románticas se hallan en el siglo XIX como transgresiones sexuales que implican la actividad y la libre elección de mujeres. Si bien estas prácticas de “mujeres sexualmente desordenadas” tienen una larga historia, en el espacio urbano moderno cobran notoriedad en relación con la actividad sexual no procreadora, con el trabajo, con el estilo de vida, la moda, la autoexhibición y los vínculos afectivos por fuera de la concepción tradicional de familia.²⁷ Dichas sexualidades femeninas peligrosas radican en las distintas clases sociales y en los diferentes espacios urbanos, es decir, se encuentran tanto en el burdel y la calle como en el *music hall*, los *cafés chantants* y los salones de clase media. Asimismo, si se consideran los estereotipos —por supuesto, siempre discutibles— producto de las fisionomías del siglo XIX que buscan orden e identificación en medio del fenómeno caótico de las masas en las grandes ciudades, la prostituta se vincula a la mujer fatal y a la lesbiana al mismo tiempo que se diferencia del “ángel del hogar” cuya sexualidad está circunscripta a la maternidad y al espacio doméstico y, de modo más confuso, se diferencia también de la obrera.

Puntualmente en el convoluto O la danza cancan aparece en constelación con la problematización del juego de azar pero, más específicamente, con la prostitución como elemento onírico de la vida citadina del siglo XIX. Para Benjamin la prostitución y el juego son dos fenómenos eróticos que en la vida moderna y citadina producen el mismo goce, a saber, poner en el placer nuestro destino. Está claro que lo que Benjamin discute aquí no es el placer sino su identificación con el destino y la liquidación de toda distancia. La prostitución hace del placer algo que se puede alcanzar inmediatamente, sin los rodeos ni las restricciones tradicionales de los vínculos sexuales. Por ello se deteriora el aura del erotismo.²⁸

Benjamin pone en juego para su lectura una reformulación de la teoría marxista sobre la mercancía y del psicoanálisis en torno a lo sexual. Desde aquí se encuentran referencias a la figura de la prostituta como alegoría puesto que, en el marco del capitalismo, ella remite a la situación del trabajo y de sus objetos, es la encarnación de la mercancía. Pero también se la comprende como imagen dialéctica al conformar, siguiendo a Buck–Morss,²⁹ dos polos: ser mercancía y al mismo tiempo ser vendedora. Especialmente desde el primer polo la prostituta hace del placer el destino en tanto pone en juego el atractivo de liberar al hombre de toda dificultad, merodeo y regulación convencional. Ella promete un acceso y posesión directa y rápida.

No obstante, desde el otro polo, la prostituta es vendedora, es decir, es una trabajadora que opera con ciertas técnicas: ella mira con cálculo, aparenta ser un objeto sexual o hasta se traviste de mujer enamorada con el fin de ocultar la profesión de dicha práctica. Trabajo, prostitución y precariedad aparecen estrechamente

²⁵ Cfr. Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 2, 2015, p. 880, y libro VI, 2017, p. 180.

²⁶ Walkowitz, Judith, “Sexualidades peligrosas”, en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 346–379.

²⁷ *Ibid.*, p. 347.

²⁸ Esta caída de la distancia ha llevado a Weigel (2014, p. 474) a señalar que la figura de la prostituta en este escrito y en relación con la lírica de Baudelaire podría tratarse de una “post-erótica”.

²⁹ Buck–Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 2014.

vinculados en el marco del capitalismo, “[t]rabajo como prostitución, prostitución como trabajo”.³⁰ En esta línea, con diferentes citas, Benjamin expone el carácter de trabajo de la prostitución, atendiendo a distintos motivos que conducen a ella: “las muchachas se encuentren deseosas de elegir y ofrecer algún regalo [...] y desean también, para sí mismas, poder comprarse algún nuevo vestido.” (cita de Béraud).³¹ Asimismo, Benjamin expone que las mujeres trabajan en “talleres pertenecientes a los diversos géneros de labores hechas con la aguja, donde [...], a cuarenta céntimos por día, mujeres y chicas sin trabajo [...] tristemente consumen [...] su [...] salud” (cita de Journet).³² Resalta también que en muchos casos el prostituirse conforma las horas extras necesarias para cubrir necesidades y cuestiona cierta hipocresía en los discursos de la época: “¿o es que somos peores por el hecho de recibir dinero en lugar de algún chal de cachemir, según tienen ellas por costumbre? [...] las chicas de nuestra condición constituyen sin más, directamente, uno de entre los cuarenta y cuatro estamentos del pueblo, teniendo como sola obligación el bailar ante el rey de cuando en cuando” (cita de von Raumer).³³

Al respecto cabe tener en cuenta la reconstrucción realizada por Walkowitz sobre las condiciones precarias e insuficientes de las mujeres en el mercado de trabajo urbano durante el siglo XIX. Las inmigrantes provenientes de zonas rurales o hijas de artesanos urbanos en declive pasan de trabajar como vendedoras, camareras y cantineras, con salarios de subsistencia, al trabajo sexual: “el carácter fluido y no institucionalizado de la prostitución callejera permitió que un considerable número de trabajadoras complementaran sus sueldos insuficientes con dinero que ganaban con los favores sexuales”.³⁴ En efecto, para Benjamin tanto en la prostitución como en el juego de azar el factor que aparece en principio asociado rápidamente al placer es el dinero. Pero es puntualmente en la prostitución que el dinero tiene una “función dialéctica” porque al mismo tiempo que compra el placer —“el amor de la prostituta sin duda es de carácter mercantil” —, vehiculiza la expresión de la vergüenza del cliente, esto es, “una herida” en “el cuerpo de la sociedad”.³⁵ Esta doble dimensión constituye el “oculto mecanismo” de la prostitución y conforma, justamente, una ganancia doble para la prostituta.³⁶

Con respecto a la perspectiva que Benjamin tiene en relación con la prostituta, la lectura de Buck–Morss subraya la idea de que aquel no le da, en sus *Pasajes*, un carácter tan fructífero como el que guarda para el *flâneur*. Prostituta y *flâneur* comparten los pasajes como su casa pero la versión femenina del *flâneur*, es decir, la presencia de las mujeres en el espacio público, se limita a la prostitución comprendida como encarnación de la objetividad y no de la subjetividad. Si bien Buck–Morss reconoce que hay algunas reivindicaciones de Benjamin en relación con las mujeres, este “no lleva hasta el fin su gesto de darle espacio a una voz de mujer” y en su lectura “no hay una afirmación de la mujer libre”.³⁷ Según dicha autora, la liberación sexual de las mujeres en el marco del capitalismo corre el riesgo de que su objetivación quede enmascarada de libertad. Sin embargo, en su análisis Buck–Morss no refiere a la danza cancan sino a las menciones que Benjamin hace de las líneas de coristas, danza de precisión o “*girls*” y esta selección más o menos intencionada refuerza, como plantearé en el apartado siguiente, especialmente la consideración de la prostituta como mercancía.

3. Danzas de precisión y prostitución

La referencia a la danza que repone Buck–Morss no se encuentra en el convuluto O sino en el J, destinado a Baudelaire. Aquí aparecen, en efecto, algunos pocos fragmentos en los que Benjamin describe y sopesa a las danzas de precisión como fenómeno del espectáculo de su tiempo:

³⁰ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Band VII, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 741.

³¹ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, p. 805.

³² *Ibid.*, p. 816.

³³ *Ibid.*

³⁴ Walkowitz, Judith, “Sexualidades peligrosas”, en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, 1993, pp. 350.

³⁵ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, pp. 792 y 793.

³⁶ *Ibid.*, p. 793.

³⁷ Buck–Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 2014, p. 143. Con respecto a las voces de mujeres en los escritos de Benjamin una excepción puede ser la referencia a la sansimoniana poco conocida Claire Démar. Benjamin (*Obras I/2*, p. 190) cita *Mi ley del futuro* de Démar donde ella sostiene “¡Basta de maternidad!, nada de ley de la sangre. Yo digo: basta de maternidad. Si algún día la mujer... se libera de los hombres que le pagan el precio de su cuerpo..., su existencia tendrá... Que agradecérsela solamente a su creatividad”. Con respecto a esta referencia pero también a la aparición de otras figuras femeninas en el materialismo antropológico de Benjamin puede verse el estudio de Di Pego, 2019.

Sólo en el caso de la gran ciudad logra adquirir la prostitución uno de sus más fuertes atractivos, a saber, el efecto que produce en la masa y, también, por medio de ella. Porque sólo la masa le permite a la prostitución el dispersarse a través de amplias zonas ciudadanas. Antes vivía, en cambio, acuartelada en ciertas casas o bien en ciertas calles. Pero ahora la masa le permite en conjunto al objeto sexual reflejarse en cien brillos de un deseo que produce de modo simultáneo, y hasta la misma capacidad de compra se convierte en reclamo sexual, un reclamo que aumenta donde la rica oferta de mujeres subraya aún más su ser de mercancía. La revista, que es algo más tardía, exhibiendo el conjunto de las *girls* todas provistas de sus uniformes, introduciría expresamente lo que es el artículo de masas en la vida instintiva, pulsional, de los hombres que hoy pueblan la metrópoli.³⁸

La prostitución en el marco de las grandes ciudades parecería presentarse de modo tal que el carácter mercancía de la mujer–prostituta–bailarina se extrema hasta volverse “artículo de masas” tal y como se ve en los bailes de coristas de las *girls* en los espectáculos de revista.³⁹ Estos bailes que cobran gran éxito en la década de 1920 tienen como antecedente al ritmo y la sincronización de las líneas de montaje de la fábrica bajo la impronta taylorista y, a su vez, comparten y entrenan para la uniformidad de la estética de las coreografías de masas de 1930. La danza de precisión, danza de línea, o *chorus lines* es un tipo de baile que determina con exactitud rítmica el movimiento del cuerpo de las bailarinas, especialmente el de sus piernas, integrando lo particular a una totalidad homogénea. Se crean así distintas figuras ornamentales como líneas, espirales y círculos que sumergen a los espectadores en un ensueño de orden y placer. Se trata, según la lectura que sobre este tipo de baile realiza Mateos de Manuel⁴⁰ desde los análisis sobre la modernidad de Kracauer y Adorno, de una hipervisibilidad que circunscribe, estructura y banaliza lo dionisiaco reduciéndolo a ornamento bajo la industria del entretenimiento.⁴¹ Frente a esta espectacularización del movimiento el público queda embelesado e incapaz de reaccionar, de cuestionar, de resistir a los embates de la vida cotidiana. Pero fundamentalmente, como parte de la vida en torno a la prostitución, lleva al extremo la decadencia del deseo y del amor aurático en tanto demanda la posesión inmediata con la reducción máxima de las distancias.

No obstante, quisiera trazar una diferencia entre las menciones de Benjamin a la danza de precisión y las menciones a las danzas de salón. Si las primeras, coetáneas a Benjamin, se corresponden con la embriaguez [*Rausch*] del orden, la exactitud y la homogeneidad que adiestran y adormecen el sistema perceptivo, las segundas exponen la transitoriedad de las prácticas y productos de consumo a la vez que se vinculan con la embriaguez de “la vulgaridad [que] viene a exhibirse con frescura”, “la bestialidad más descarada” o “humanidad bestializada” que expresa una “desproporcionada fuerza”, un desenfreno que la policía debe constantemente contener para controlar lo que desborda los límites de la moral burguesa. En ambos casos lo que vincula la danza a la prostitución es el placer propio de la embriaguez. En este sentido, Benjamin a través de citas parecería reponer la lectura que desde la filosofía se suele hacer de la danza en términos de embriaguez identificando en la danza cierta vulgaridad y, a la vez, un estado extraordinario del cuerpo en el que se desarmarían las dicotomías tradicionales como la de medios y fines, parte y todo, voluntad y realización.⁴² Pero, por otro lado, es preciso notar que los fragmentos dedicados a ambos tipos de danza se hallan en tensión con otros en los que la prostituta aparece como vendedora que expone una “herida” del “cuerpo de la sociedad”. Esta herida, que es una disputa con la comprensión burguesa de ser humano, sus vínculos y su fundamento en la idea de progreso, se puede comprender en términos de umbral.

La idea umbral está presente, como observa Menninghaus,⁴³ en casi todos los escritos más importantes de Benjamin. La prostituta es, puntualmente, una de las figuras que conforman los ritos de pasaje y los espacios

³⁸ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, pp. 542 y 543.

³⁹ Cfr. también Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, p. 555.

⁴⁰ Mateos de Manuel, Victoria, *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2019.

⁴¹ Una lectura atenta de las similitudes y diferencias entre las perspectivas que al respecto tienen Benjamin, Kracauer y Adorno excede las intenciones del presente trabajo.

⁴² Con respecto a la palabra *Rausch*, cabe señalar que, como reconstruye Belforte (2016), se encuentra muy presente en distintos discursos estéticos y políticos del campo intelectual alemán desde el siglo XIX con Nietzsche hasta los tiempos de la República de Weimar, marco en el que Benjamin se lo disputa a las tendencias que abonan el fascismo. A su vez, es oportuno indicar que en los textos de Benjamin, el concepto de embriaguez presenta al menos tres acepciones: la embriaguez profana o secular, la religiosa y una forma de embriaguez asociada a la fantasmagoría, mientras que se mantiene en estas acepciones la búsqueda formulada en su ensayo sobre el surrealismo de “[g]anar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución” (*Obras*, II/vol. 1, p. 313).

⁴³ Menninghaus, Winfried, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2013, p. 13.

de los umbrales o, en palabras de Weigel, es “guardiana del umbral”.⁴⁴ Aquella provoca el desarme de la frontera entre interior y exterior: se insinúa a través de los cristales, deja las puertas y ventanas de las tiendas abiertas o, al menos, una rendija que comunica ambos territorios. Benjamin halla una correlación del significado del umbral con el contexto arquitectónico tanto como con el contexto ceremonial, mientras que distingue el umbral de límite en la medida en que “el umbral [*Schwelle*] es una zona”, implica “cambios”, “transiciones” y “flujos”.⁴⁵ Así, la figura de la prostituta involucra una de las pocas experiencias del umbral que serían todavía posibles en la modernidad:

Ritos de pasaje: así suelen llamarse en el folclore las ceremonias asociadas con la muerte, con el nacimiento, con las bodas o con el paso a la pubertad. En la vida moderna todas estas diversas transiciones se nos han hecho, progresivamente, menos reconocibles y vividas. Nos hemos vuelto pobres en las experiencias del umbral [*Schwellerenerfahrungen*]. Penetrar en el sueño es quizá la única que queda (como el despertar en todo caso). Y también al final, del mismo modo que las cambiantes figuras de los sueños aparecen flotando sobre umbrales, se da la oscilación del entretenimiento y de los rodeos que preceden al sexo en el amor. “¡Cuánto complace al hombre presentarse ante las puertas de la imaginación!” (Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, París, 1926, p. 74). Pero no es solamente en los accesos de esas puertas fantásticas, sino en general en los umbrales, donde amantes y amigos recuperan nuevamente las fuerzas y el aliento, aunque es verdad que las prostitutas aman especialmente los espacios de esas puertas oníricas.⁴⁶

La vinculación entre la figura de la prostituta, la calle y la idea de umbral se halla también en otros escritos de Benjamin como *Crónica de Berlín*, preparatorio del posterior *Infancia en Berlín*, donde cabe destacar las entradas “El despertar del sexo” y “Mendigos y prostitutas”.⁴⁷ En el fragmento de *Crónica de Berlín* que luego se reformula en “Mendigos y prostitutas” Benjamin recuerda el acercamiento que tuvo en su adolescencia a una prostituta como experiencia de contacto con otra clase social azotada por “los años de inflación”.⁴⁸ Justamente Benjamin conecta a los mendigos con las prostitutas desde el trabajo mal remunerado. Dicha experiencia se comprende como el “cruce de un umbral social”, “el umbral de la propia clase”, que a su vez le descubre un umbral “topográfico”: tramos enteros de las calles y zonas de Berlín desconocidos para el niño de clase acomodada que fue Benjamin, todo lo cual le produce una peculiar “fascinación” o un “voluptuosa voluntad”.⁴⁹ Asimismo, este cruce de un umbral precisa entenderse no como pasar directamente hacia otro lugar sino como “pararse *en* el umbral” —y cabe recordar que el umbral es una zona que implica transiciones, cambios y flujos.⁵⁰ No es un mero límite puesto que si el umbral conduce hacia algún fin —en el sentido clásico de medios y fines— es el de la “nada” o, en todo caso, puesto que Benjamin es consciente que la supuesta renuncia a la clase social para un conocimiento acabado de esa otra clase no podía llegar a ser más que un sentimiento engañoso. En efecto, pararse *en* el umbral y arrojar la voz por el portal a la espera de la respuesta de “la boca maquillada” le produce tanta fascinación como “horror”: “el mismo que me hubiera causado cualquier máquina que se pusiera en marcha como efecto de una simple pregunta”.⁵¹

Si en *Crónica de Berlín* Benjamin enfatiza el contacto con una prostituta como la experiencia fascinante de cruzar el umbral social, en “El despertar del sexo” la prostituta aparece especialmente relacionada al “primer gran sentimiento de placer” que marca el pasaje y la tensión entre la niñez y la juventud, pero también entre la tradición religiosa familiar y la calle de la gran ciudad. Benjamin relata en este último escrito su despertar sexual justamente al desorientarse y perder el rumbo hacia lo de un pariente lejano, a quien debía pasar a

⁴⁴ Weigel, Sigrid, “Eros”, en *Conceptos de Walter Benjamin*, 2014, p. 469.

⁴⁵ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, p. 796.

⁴⁶ *Ibid.* Traducción levemente modificada.

⁴⁷ Si bien la edición de Abada traduce “*Bettler und Huren*” por “Putas y mendigos”, propongo modificar aquí dicha traducción en términos de “Mendigos y prostitutas”.

⁴⁸ Benjamin, Walter, *Obras*, libro VI, 2017, p. 629.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 628. Al respecto, Walkowitz (1993, p. 353) señala que a mediados de siglo y tras las revoluciones populares y la epidemia de cólera en las décadas de 1830 y 1840, la notoria actividad de las prostitutas se convierte en el foco de reformadores de clase media preocupados por los cuidados sanitarios y morales que generaba una *contaminación* entre clases, lo que condujo en casi toda Europa a una serie de regulaciones estatales hacia 1860. Se presentaba entonces el doble estándar de los reformistas que, por ejemplo, consideraban a la prostitución como un imperativo fisiológico del deseo sexual de varones mientras que las trabajadoras sexuales eran tratadas como mujeres caídas teniendo que aceptar que la inspección sanitaria sea sólo sobre ellas y no sobre los clientes.

⁵⁰ Benjamin, Walter, *Obras*, libro VI, 2017, p. 628. Cursivas agregadas.

⁵¹ Benjamin, Walter, *Obras*, libro IV/vol. 1, 2010, p. 231.

buscar para luego ir a la ceremonia religiosa por el año nuevo judío, donde lo esperaba su madre. En el deambular por esas calles que luego recorrería durante caminatas interminables irrumpe aquella primera sensación de placer en la que “la profanación del día festivo se mezcló con lo rufianesco de la calle, que aquí me hizo intuir, por vez primera, los servicios que pronto iba a prestar a los impulsos que estaban despertando”.⁵²

Al respecto, cuando Weigel subraya que en tanto habitantes del umbral las prostitutas son “guardianas del pasado [*Schwelldhüterinnen*]”, refiere a que ellas recuerdan a las hetairas de un mundo primitivo y, así, a un orden distinto de la sexualidad o de las relaciones sexuales.⁵³ A su vez, aunque Buck–Morss no deje de presentar una lectura feminista crítica de Benjamin en cuanto, según aquella, este ubica a la prostituta como encarnación de la objetividad, también le reconoce que la figura de la prostituta “despoja a la sexualidad de sus ilusiones”.⁵⁴ En esta línea, se ve a Benjamin comparar los campos de acción erótica de mediados del siglo XIX cuando era corriente el uso de máscaras en los salones y las distintas estrategias para que *cocottes* aparenten ser “discretas hijas de familia” con los campos eróticos actuales del “amor libre”.⁵⁵ Asimismo, Benjamin observa un aspecto revolucionario en la situación de corrupción de la prostitución que muestran los pasajes. En la prostitución “viene a expresarse el lado revolucionario de la técnica” puesto que “la revuelta sexual contra el amor no ha surgido tan solo de un deseo obsesivo de placer, sino del intento de forzar a la Naturaleza a transformarse y plegarse mejor a ese deseo” sin tener que verse las mujeres obligadas a tolerar embarazos y partos.⁵⁶

Desde el recorrido realizado es posible observar que la prostituta–bailarina guarda modos de experiencia del umbral: del umbral social, del umbral topográfico, del umbral entre la cultura burguesa y la de masas, entre formas arcaicas de sexualidad y las formas eróticas actuales. Y esto en un momento en el que dicha experiencia del umbral se encuentra en crisis. Si los umbrales son cesuras en la continuidad del tiempo y del espacio pero también del orden de las relaciones, a la vez que comunican con un espacio distinto y un tiempo nuevo, las experiencias del umbral son pocas porque, siguiendo a Menninghaus,⁵⁷ no es posible reconocerlas en el marco de representación de un continuo sin cesuras.

Consideraciones finales

A lo largo del presente escrito he buscado poner de relieve que el montaje propuesto en *Obra de los pasajes* conforma un espacio en el que aparecen algunas referencias a ciertos tipos de danza en el pensamiento benjaminiano. Ahora bien, así como Buck–Morss señala que Benjamin no despliega su gesto de dar un lugar concreto a las voces de mujeres, he observado que tampoco se detiene ampliamente en la danza ni convoca especialmente a bailarinas o bailarines de su época. Con todo, por otro lado, el montaje como propuesta metódica otorga un valor a lo que se encuentra de modo marginal y es justamente esto lo que permite modificar dicha desatención propiciando la relectura aquí presentada.

A su vez, he observado que, en tanto la figura de la bailarina aparece vinculada a la prostituta y esta posee un doble carácter: es mercancía y es vendedora, el montaje realizado por Benjamin habilita un margen de reivindicación de la bailarina–prostituta. Al respecto, he señalado que son notorias las diferencias entre las danzas de salón y las de precisión puesto que las primeras se caracterizan por la embriaguez del desborde y del desenfreno mientras que las segundas por la embriaguez del orden y la homogeneidad. No obstante, en ambos casos estas referencias se presentan en tensión con otros fragmentos y citas donde la prostituta expone su carácter de vendedora —o de trabajadora que opera con determinadas técnicas— y de habitante del umbral. Es decir, en la medida en que ella es vendedora se constituye como ámbito de la experiencia del umbral. Con este planteo se traza en el montaje benjaminiano una relación entre danza y experiencia del umbral pero también un margen para una perspectiva desde la filosofía que no insista en relegar a la danza sino que reconozca sus lugares propios.

⁵² *Ibid.*, p. 194.

⁵³ Weigel, Sigrid, “Eros”, en *Conceptos de Walter Benjamin*, 2014, p. 470.

⁵⁴ Buck–Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 2014, p. 164.

⁵⁵ Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, 2013, p. 794.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 795.

⁵⁷ Menninghaus, Winfried, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, 2013.

Referencias bibliográficas

- Bardet, Marie, “Paul Valéry y La Argentina, una escena com–partida entre palabras y gestos”, en Marisa Muñoz y Liliana Vela [et. al] (eds.), *Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2013, pp. 203–214.
- Belforte, María, *Política de la embriaguez. Infancia, amor y muerte en el proyecto político de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bände I–VII, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro II/vol. 1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.
- Benjamin, Walter, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, LOM, 2009.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro IV/vol. 1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro I/vol. 2, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 1, traducción de Juan Barja, Madrid, Abada, 2013.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro V/vol. 2, traducción de Juan Barja, Madrid, Abada, 2015.
- Benjamin, Walter, *Obras*, libro VI, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2017.
- Buck–Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducción de Mariano López Seoane, Buenos Aires, La marca, 2014.
- Di Pego, Anabella, “Figuras femeninas en el materialismo antropológico de Walter Benjamin”, conferencia (inédita) dictada en Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, 2019.
- Levin, David, “Philosophers and the dance”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 85–93.
- Mateos de Manuel, Victoria, *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*, Madrid, Plaza y Valdés Editores, 2019.
- Menninghaus, Winfried, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, traducción de Mariela Vargas y Martín Simesen de Bielke, Buenos Aires, Biblos, 2013.
- Pouillaude, Frédéric, *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Sparshott, Francis, “Why philosophy neglects dance”, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is dance? Readings in theory and criticism*, New York, Oxford University Press, 1983, pp. 94–102.
- Valéry, Paul, *Filosofía de la danza*, traducción de Paul Châtenois, Madrid, Casimiro, 2016.
- Walkowitz, Judith, “Sexualidades peligrosas”, en *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 346–379.
- Weigel, Sigrid, “Eros”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), traducción de María Belforte y Miguel Vedda, *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2014, pp. 417–478.