

<https://doi.org/10.21555/top.v730.2997>

El baile en *Metafísica de la juventud* de Walter Benjamin

Dance in Walter Benjamin's *The Metaphysics of Youth*

Ludmila Hlebovich

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Argentina

lhlebovich@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-8885-7919>

Recibido: 10 - 11 - 2023.

Aceptado: 10 - 02 - 2024.

Publicado en línea: 01 - 08 - 2025.

Cómo citar este artículo: Hlebovich, L. (2025). El baile en *Metafísica de la juventud* de Walter Benjamin. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 73, 231-251. <https://doi.org/10.21555/top.v730.2997>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Resumen

En este artículo proponemos un análisis del apartado “El baile” de *Metafísica de la juventud*, de Walter Benjamin. Puntualmente, nos preguntamos por los motivos que llevaron al joven Benjamin a trazar una imagen de la danza y evaluamos si allí otorga a la filosofía un rol jerárquico. Al respecto consideramos que Benjamin recurre al baile para contribuir al movimiento cultural del *Jugendbewegung*, para lo cual cuenta con referencias artísticas e intelectuales en las que aparece la danza. Asimismo, puesto que Benjamin se involucra en la escena del baile, sostenemos que no toma una posición de espectador objetivante sobre la danza, sino que, a través de ella, expone un movimiento de reforma cultural.

Palabras clave: baile; *Metafísica de la juventud*; imagen de la danza; filosofía de la danza; espectador objetivante; movimiento cultural; filosofía del arte; Walter Benjamin; Nietzsche; Ibsen; Strindberg.

Abstract

In this paper, we propose an analysis of the section “The Ball” in Walter Benjamin’s *The Metaphysics of Youth*. In particular, we consider the reasons that led Benjamin to draw an image of dance, and we evaluate whether he confers a hierarchical role to philosophy. In this regard, we suggest that, based on artistic and intellectual sources which include dance, Benjamin refers to the latter in order to contribute to the cultural movement of *Jugendbewegung*. In addition, given that Benjamin is involved in the image of dance, we argue that he does not take the position of an objectifying spectator, but rather intends to showcase a movement of cultural reform through dance.

Keywords: ball; *The Metaphysics of Youth*; image of dance; philosophy of dance; objectifying spectator; cultural movement; philosophy of art; Walter Benjamin; Nietzsche; Ibsen; Strindberg.

Introducción¹

En el contexto de revisión de los valores de la cultura burguesa dominante, el joven Walter Benjamin redacta *Metafísica de la juventud* (*Metaphysik der Jugend*) y titula uno de sus apartados “El baile” (*Der Ball*).² Esta referencia es especialmente interesante dada la escasa atención que recibe la danza por parte de la estética y la filosofía del arte —algo que, no obstante, ha comenzado a revertirse en las últimas décadas—.³ El caso de Benjamin no es una excepción: si bien se interesa a lo largo de su obra por diversas artes, desde la literatura y la pintura hasta la fotografía y el cine, las menciones a la danza son muy pocas y marginales, motivo por el cual no ha sido un tema de estudio por parte de especialistas en su filosofía. Además, aunque Benjamin tenga conocimiento de artistas y obras de la danza, el apartado “El baile” parecería referir más bien, como veremos a lo largo del artículo, a la danza en cuanto fenómeno social. Al respecto, cabe tener en cuenta que uno de los riesgos que corre aquí Benjamin es pasar por alto que la danza es una forma real, empírica, de arte, con sus autores y obras concretas, y comprender la danza únicamente como fenómeno social prosaico que precisaría del discurso filosófico para su ennoblecimiento (Pouillaude, 2017). De este

¹ Este artículo recupera directamente ideas y pasajes de Hlebovich (2021).

² Si bien en general se emplea el término “baile” para remitir a los bailes sociales y “danza” para referir a la danza escénica ejecutada por bailarines profesionales, en su escrito, Benjamin (1991, p. 103) utiliza sin diferenciar *Ball* y *Tanz*, por lo que hablaremos de baile y de danza de modo indistinto. Para esta y otras observaciones semejantes, aunque utilizamos traducciones de la obra de Benjamin (2007a, 2007b, 2007c, 2007d, 2007e, 2007f, 2007g, 2007h, 2007i, 2007j, 2013 y 2015), recurrimos a la edición en alemán a fin de clarificar ciertos términos e ideas. En lo que hace a otros textos en inglés y alemán citados en este artículo, las traducciones son nuestras.

³ Un estudio minucioso sobre la desatención de la filosofía con respecto a la danza es el de Pouillaude (2017). Hacia finales del siglo XX, esta desatención se pone de relieve y se discuten los posibles motivos (Levin, 1983; Sparshott, 1983). Desde entonces es posible encontrar algunos textos filosóficos dedicados completamente a la danza y sus producciones (Badiou, 2009; Bardet, 2012 y 2021; Mateos de Manuel, 2019; Nancy, 2017; Nancy y Monnier, 2005; Pérez Royo, 2022; Rancière, 2018a y 2018b).

modo, podría terminar configurando una imagen abstracta de la danza como mero reflejo del pensamiento filosófico que enmascara su efectiva desvalorización y una mirada jerárquica por parte de la filosofía.

Teniendo esto en consideración, en el presente artículo nos preguntamos por los motivos que llevan al joven Benjamin a trazar una imagen del baile y evaluamos si esta imagen reproduce la antedicha preponderancia de la filosofía por sobre la danza.⁴ Nuestra hipótesis de lectura es, por un lado, que con la imagen del baile Benjamin busca contribuir al movimiento cultural del *Jugendbewegung* (“movimiento juvenil”), para lo cual cuenta con referencias teóricas cruciales en las que la danza tiene un lugar. Por otro lado, consideramos que, en su imagen, Benjamin no comprende la danza como reflejo de su pensamiento, puesto que él mismo se involucra en esa escena, lo que se refuerza si atendemos a su correspondencia en la que describe tesis filosóficas relatando un eventual baile en primera persona. De este modo, Benjamin no se posiciona en el lugar de “espectador objetivante” que toma a la danza como objeto a describir, explicar o ennoblecer (Bardet, 2012, p. 17), sino que a través de ella expone el movimiento de reforma cultural.

Para dar cuenta de este planteo, nos concentraremos especialmente en el apartado “El baile” y recurriremos también a otros textos de Benjamin de su período inicial de escritura, que llega hasta su ruptura con el reformador pedagógico Gustav Wyneken. En la primera sección, enmarcaremos *Metafísica de la juventud* en dicho período inicial, definido por la participación de Benjamin en el *Jugendbewegung* y la defensa del ideal de juventud bajo la influencia de Wyneken. En la segunda sección, reconstruiremos puntualmente las principales imágenes de la danza que aparecen en tres de los referentes teóricos de Benjamin y que son revisitados y discutidos por los estudios filosóficos en torno a la danza: Ibsen con *Casa de muñecas*, Strindberg con *La señorita Julia* y Nietzsche con

⁴ Para un análisis sobre cómo Benjamin, ya desde sus escritos de juventud, presenta su pensamiento en imágenes puede verse el estudio de Jarque (1992). Aquí, recuperando la ampliamente difundida caracterización de Adorno en *Sobre Walter Benjamin*, Jarque (1992, p. 13) nota que tal configuración de imágenes es resultado de la interrupción del curso argumental y de la experiencia de disolución del sujeto en el objeto o cosa, de donde procede “la proximidad de su obra respecto de la literatura”. *Metafísica de la juventud*, de hecho, tiene un fuerte carácter literario.

Así habló Zarathustra.⁵ Desde aquí y en la tercera sección, caracterizaremos y analizaremos la imagen de la danza que aparece en el apartado “El baile”, imagen que, en la última sección, complementaremos con base en la lectura de la correspondencia de Benjamin con su amigo Herbert Blumenthal.

1. El ideal de juventud

Metafísica de la juventud fue escrito entre fines de 1913 y principios de 1914, es decir, en la época en la que Benjamin era estudiante de filosofía, durante su participación en el movimiento juvenil y unos meses antes de su ruptura definitiva con Wyneken.⁶ Benjamin (1978, pp. 231 y 243) repartió copias de este ensayo entre sus amigos y, según puede interpretarse a partir de su correspondencia, tenía intenciones de publicarlo, aunque probablemente no lo consideraba completo. Asimismo, se trata de un texto que se inscribe en el juvenilismo europeo. En el momento de cambio de siglo, cuando las condiciones socioeconómicas son favorables para la burguesía, la juventud es pensada, discutida e idealizada. En este marco y según el relato de

⁵ La reconstrucción que realizaremos busca únicamente reponer las imágenes de la danza que trazan Ibsen, Strindberg y Nietzsche en los mencionados textos y que suelen aparecer en los estudios filosóficos en relación con la danza. La complejidad que tales imágenes puedan tener en el marco de las obras de dichos autores y del vasto *corpus* crítico que las acompaña excede, por supuesto, las intenciones del presente artículo.

⁶ Con respecto a la influencia de Wyneken, puede atenderse a una carta del 5 de junio de 1913 a Carla Seligson, en la que Benjamin (1978, p. 108) expresa la extrañeza que sintió al estar entre “filósofos profesionales” que “han completado sus estudios”: “me sentí fuera de lugar porque, aunque de hecho yo filósofo mucho, lo hago de un modo totalmente diferente: mi pensamiento siempre tiene a Wyneken, mi primer maestro, como su punto de partida y siempre vuelvo a él”. No obstante, Benjamin comienza a distanciarse de Wyneken ya en 1913 y termina de desencantarse con su liderazgo cuando, en agosto de 1914, comienza la Primera Guerra Mundial y, en noviembre de ese año, Wyneken pronuncia frente a los Estudiantes Libres de Munich la conferencia “Juventud y guerra” celebrando la convocatoria a los jóvenes alemanes a sacrificarse por la comunidad, lo que lograría “despertar” a “millones de almas” jóvenes. Este apoyo a la guerra y, en lo personal, el suicidio de su amigo Fritz Heinle a principios de agosto de 1914 produjo la ruptura definitiva de Benjamin con el *Jugendbewegung*.

la esposa y biógrafa del hermano de Benjamin, Hilde Benjamin, los jóvenes seguidores de Wyneken conforman una “élite intelectual” que se comprende autoconsciente de su rol vanguardista (Jennings y Eiland, 2014, pp. 36-37). Benjamin (2007f, p. 14) comparte el ideal de juventud y defiende la importancia de “tomar partido” en el “movimiento de reforma escolar”, entendido como “movimiento cultural” de revisión de los valores heredados y no su mera reproducción: “¿No estaremos yendo hacia la era de la juventud?” (2007e, p. 9), afirma al comienzo de “La bella durmiente”, uno de sus primeros textos, publicado bajo el pseudónimo de “Ardor” en la revista juvenil *Der Anfang*.

La importancia de que la misma juventud participe de la discusión para repensar su propia formación humanista es fomentada por la revista *Der Anfang*, desde donde se busca “mostrarle caminos para que la juventud despierte” (Benjamin, 2007e, p. 10; 2007j, p. 41) al sentimiento de comunidad y a la conciencia de sí misma. Los estudiantes aparecen como protagonistas de la transformación social frente al avance del capitalismo y la caída de las estructuras y valores tradicionales de la sociedad alemana que se reproducen en el “humanismo desteñido” de la formación académica (Benjamin, 2007j, p. 41). Aquellos son quienes encarnan la “seriedad metafísica” que puede confrontar “la concepción técnico-práctica” de la Modernidad que ha “despojado de alma todas las formas de vida en la naturaleza” (Benjamin, 2007a, pp. 19 y 21).

Para Benjamin, la juventud, en cuanto comunidad, es romántica, es decir, reivindica y encarna “la *voluntad* romántica de la belleza, la *voluntad* romántica de la verdad, la *voluntad* romántica de la acción” (2007i, p. 46). A diferencia de la voluntad del hombre maduro que reproduce el orden de lo existente, la voluntad “romántica y joven” es vivida por la nueva generación “libremente” y de manera “impetuosa e incondicionada” (Benjamin, 2007i, p. 46). Según señala en *Experiencia*, escrito con el que se encontraba muy conforme (Benjamin, 1978, p. 124), es preciso discutir con la figura del adulto que pretende imponerse desde un lugar de autoridad apoyado en su experiencia y que mirando con superioridad a los jóvenes desvaloriza lo que estos se encuentran viviendo.⁷ El adulto considera que la juventud no es nada más que un

⁷ Como se encuentra ampliamente estudiado en la bibliografía crítica, el concepto de “experiencia” atraviesa toda la obra de Benjamin y, especialmente en la década de 1930, será revisado en relación con las consecuencias de la Gran Guerra, el ascenso del nazismo al poder y el modo de vida moderno.

breve momento de embriaguez, “un juego para matar el tiempo” previo aún a la gran “experiencia”, es decir, a aquello que llega con los años de madurez (Benjamin, 2007g, p. 87; 2007d, p. 54). Pero para Benjamin la juventud tiene un especial acceso a valores como “lo bueno, bello y verdadero” porque estos son “inescrutables”, “inexperimentables”, y porque no tiene el lastre de la experiencia del adulto (Benjamin, 2007i, p. 46; 2007d, p. 55). Es justamente frente a esta figura del adulto y con el objetivo de sustentar el ideal de juventud en su crítica de la cultura y de la educación que recurre a ciertas fuentes de la literatura y la filosofía, en las cuales, como veremos, la danza cumple un rol relevante.

2. Imágenes de la danza

Benjamin recupera y tiene constantemente presente a los “grandes” de la literatura universal, como Nietzsche, Ibsen, Strindberg, Schiller, Goethe, Shakespeare, entre otros (Benjamin, 2007e, pp. 10-12).⁸ En “La bella durmiente”, Benjamin indica que el ideal de juventud se encuentra ya expuesto por aquellos; estas referencias cobran aquí especial importancia porque puntualmente Nietzsche, Ibsen y Strindberg recurren a la danza en el desarrollo de sus ideas y dramas.

Para Benjamin (2007a, p. 28), Ibsen “presiente y anticipa la consciencia general y la esfera vital de épocas posteriores”. A su vez, Benjamin (2007a, p. 28) menciona especialmente a Nora, el personaje principal de *Casa de muñecas*, indicando que encarna el impulso de quienes “tienen que orientar su personalidad justamente frente al nuevo orden social”. En *Casa de muñecas*, estrenada en 1879, el baile tiene un lugar central. Nora, profundamente enamorada de su marido y dedicada a su familia, incumple el pacto social que la restringe a la dependencia de su esposo cuando, para salvarlo, toma una decisión por sí misma: pide prestado dinero y falsifica firmas. A medida que aumenta el riesgo de que esto se descubra y las posibilidades de perder el orden familiar (o de liberarse, como puede dar lugar a pensar el final abierto de la obra), se prepara para bailar una tarantela en una fiesta de disfraces. Helmer, el marido de Nora, insiste en dirigirla suavizando y amoldando su danza con ensayos para, así, frente a las miradas de los invitados,

⁸ En las “tardes literarias” realizadas semanalmente, Benjamin, junto con otros estudiantes “tanto varones como mujeres”, leía obras de Shakespeare, Hebbel, Ibsen, Strindberg y compartía sus propias críticas, escritas luego de las salidas al teatro (Benjamin, 1978, pp. 24 y 93).

dar el efecto de una “hermosa aparición” que se desvanece rápidamente (Ibsen, 2016, p. 143). Sin embargo, al momento de bailar, Nora pone en ejecución “demasiada naturalidad”; “cada vez más precipitada [...], se le suelta el cabello desbordando sus hombros”; exhibe “pleno frenesí”; en definitiva, baila “libre” o como si le fuera en ello la vida (Ibsen, 2016, pp. 128, 129 y 143).

Una imagen similar de la danza aparece en la obra de teatro de 1888 *La señorita Julia*, de Strindberg. Si bien Benjamin no señala puntualmente este drama, es probable que lo haya conocido en la medida en que considera a Strindberg uno de los “profetas” de lo que sería un “nuevo ser humano” y porque sus producciones estaban incluidas entre las fuentes de las tardes literarias que organizaba (Benjamin, 2007a, p. 34). En la obra, la joven y noble Julia decide ir a bailar al festejo de sirvientes por la Noche de San Juan, donde tiene una aventura con Jean, el criado de su padre. Si las férreas costumbres sociales obligan a Julia a adecuar su personalidad a la figura burguesa de esposa dócil y buena madre, su aventura conlleva, en cambio, una fuerte transgresión del orden previsto. La rebeldía y la inconsciencia de los riesgos se condensan en una danza desmesurada. Jean, quien solo busca en Julia una forma de ascender en la escala social, comenta: “Pero en cuanto me vio, vino derecho hacia mí y me invitó a bailar el vals. Y después se puso a bailar como... yo nunca había visto algo igual. ¡Está loca!” (Strindberg, 2011, p. 11). El baile de Julia expone el carácter de mujer “caída”, epíteto del siglo XIX que contrasta con el de “ángel del hogar” y que sirve, según cierta tipificación, para calificar a algunas mujeres como “sexualmente desordenadas”, cuya autoexhibición y estilo de vida desobedece las normas sociales de la época (Strindberg, 2011, p. 26; Walkowitz, 1993). De esta forma, el drama moderno propicia el cuestionamiento de ideas hasta entonces consideradas universales, como la de una construcción social jerárquica y la de un amor circunscrito al ámbito doméstico.

Ahora bien, aunque estas danzas den una primera impresión de plena libertad, como observa Mateos de Manuel (2019, pp. 271-295), se presentan más bien como actividad “liminal” en la que se tensan las normas sociales y su infracción. Solo porque hay un modo correcto de bailar y estas danzas son ensayadas para complacer, es decir, en función de una mirada externa heteropatriarcal, sucede que en el desenfreno se expone el quiebre del canon establecido. Es decir, lo dionisiaco de sus danzas, que denota una sexualidad desbordante y no domesticada, conforma excepciones, excesos marginales que se reabsorben por el

orden social imperante. En efecto, en tanto las danzas de Nora y Julia infringen los códigos de la época, recae sobre ellas una fuerte condena social. Nora se va de su casa y se desentiende del matrimonio, pero el final abierto con el que Ibsen innova en la dramaturgia moderna permite pensar tanto en su liberación como en el precio de abandonar la *casa de muñecas*, por caso, renunciar a su derecho a la propiedad y a la custodia de sus hijos. Julia, por su parte, primero es vilipendiada por el criado recibiendo el insulto sexopolítico de “puta” (Strindberg, 2011, p. 45) y finalmente este la convence de que la mejor opción para disolver el escarnio público y la vergüenza ante su padre es el suicidio.

A su vez, Benjamin (2007a, p. 29) tiene una temprana influencia de la filosofía de Nietzsche y refiere a *Así habló Zaratustra* ya desde sus primeros escritos; esta obra particularmente es una de las fuentes ineludibles de los estudios filosóficos en torno a la danza. Allí, el movimiento del cuerpo (*Leib*) en danza se identifica con la concepción del tiempo como eterno retorno. Este concepto, de acuerdo con la reinterpretación que hace Nietzsche, se comprende desde dos polos: el de lo *siempre igual*, que involucra una caída en el nihilismo del sin sentido y, por otro lado, el de la afirmación del instante en el flujo para que retorne como querido (Cagnolini, 2003, pp. 136-139). La imagen de la danza que Nietzsche construye es para presentar especialmente el eterno retorno desde este último polo. Así, la danza aparece como movimiento que tiene sentido y finalidad en sí mismo: “Un peligroso ir más allá, un peligroso detenerse, un peligroso volver atrás, un vacilar peligroso y un peligroso estar de pie. Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta” (Nietzsche, 1992, p. 29). En este sentido, el movimiento de la danza es algo embriagador, es un elemento dionisiaco: “Zaratustra estaba como borracho: su mirada se apagaba, su lengua balbucía, sus pies vacilaban. ¿Quién podría adivinar los pensamientos que agitaban a Zaratustra?” (1992, p. 348).

Una de las críticas a Nietzsche es que su imagen de la danza parecería consistir únicamente en una metáfora de sus ideas filosóficas, lo que la hace desaparecer “no literalmente sino trascendentalmente” (Pouillaude, 2017, p. 10), es decir, en cuanto forma empírica de arte. Así, la danza aparece idealizada, como si fuera algo previo a cualquier convención social, entrenamiento técnico, independiente de sus autores concretos

y ajeno a la producción de obras.⁹ Sin embargo, como señala Bardet (2012), hay un punto en el que Nietzsche, en su radical renovación de la escritura filosófica y la creación de un uso singular de las metáforas, se diferencia de otras perspectivas, como la de Valéry (Bardet, 2013). En la medida en que aquel no hace de las metáforas una mera representación de conceptos, sino que las ubica en el mismo plano que los conceptos, las bailarinas no aparecen como musas inspiradoras que sirven para “un pensamiento etéreo puramente retórico que encuentra en la danza la metáfora de su abstracción” (Bardet, 2012, p. 35). Pero, además, Nietzsche presenta a la danza como una actividad para el filósofo. Zarathustra no solo ve bailar, sino que también baila: “A mis pies sedientos de danza lanzaste una mirada, una mirada balanceante, que reía, interrogaba, derretía. Solamente dos veces agitaste tus crótalos con tus manos ligeras, y ya mis pies estaban ebrios de danza” (1992, p. 254). Aquí el filósofo no se posiciona en el lugar de espectador que analizaría la danza con el fin de volverla pura metáfora, un reflejo de su pensamiento, sino que el filósofo se incorpora a la danza.¹⁰

Teniendo en cuenta estas referencias teóricas y artísticas de Benjamin donde se desarrollan imágenes de la danza, pero también sopesando las perspectivas críticas sobre aquellas, nos preguntamos ahora por la imagen que el mismo Benjamin traza en su *Metafísica de la juventud*. Como veremos a continuación, aparecen allí, a su modo, elementos vinculados a lo femenino, la sexualidad y sus desbordes en tensión con las costumbres de la época.

3. Bailar: relajamiento y revisión de la cultura

“El baile” es el tercer apartado del “ciclo [Zyklus]” de *Metafísica de la juventud* (Benjamin, 1978, p. 241).¹¹ Benjamin le da inicio preguntando

⁹ Sin embargo, Pouillaude (2017) nota diferencias en los distintos períodos de la obra nietzscheana. En esta línea, observa que hasta *La gaya ciencia* (de 1882) la danza sí aparece como una referencia empírica (específicamente, como una práctica que acompaña al drama musical griego).

¹⁰ Una posición similar en la que Bardet se detiene para pensar su propia práctica entre la filosofía y la danza es la de Sócrates en el *Banquete* de Jenofonte. Bardet (2012, p. 18) la considera “una de las ocasiones primeras del movimiento danzante en filosofía”, donde Sócrates se mira danzar a sí mismo frente a un espejo y al margen de las miradas de los demás.

¹¹ Nuestra intención no es realizar aquí una lectura de “El baile” en relación

qué prelude (*Vorspiel*) priva a la juventud de sus sueños dejándolos de lado al levantarse mientras otros sueños continúan dando vueltas un momento más, aunque en silencio. Es interesante observar en este punto que *Vorspiel* refiere al prelude como pieza musical breve, pero también a los juegos eróticos o rodeos previos al acto sexual, lo que permite enlazar, desde el inicio del apartado, danza, erotismo y sueño. Se pregunta luego cómo se atreven quienes ya están despiertos, entre los que el mismo Benjamin se ubica, a “llevar los sueños a la luz”, y afirma:

Mas la música nos va elevando a todos a la altura de esa línea iluminada (tú bien la conoces) que se ve bajo el telón cuando una orquesta afina los violines. Y la danza [*der Tanz*] comienza. Y nuestras manos van resbalando, unas entre otras, y nuestras miradas coinciden, pesadamente, y se vacían, y sonríen, desde el último cielo. Nuestros cuerpos se tocan [*berühren*] con cuidado [*vorsichtig*], de manera que no nos despertamos unos a otros del sueño, no nos llamamos al hogar [*heim*] en la oscuridad, fuera de la noche de la noche, la que no es el día. ¡Cómo nos amamos! ¡Y cómo protegemos y cuidamos nuestra desnudez! La hemos ido encadenando en lo colorido, enmascarado, lo negador-desnudo, prometedor-desnudo. En todos algo monstruoso que callar [*Ungeheures zu verschweigen*]. Pero nos lanzamos

con los otros dos apartados que conforman el ensayo, algo que requeriría otro recorrido. No obstante, podemos comentar que, en el primero, titulado “La conversación [*Das Gespräch*]”, Benjamin tematiza el lenguaje desde dos polos. Por un lado, encuentra un lenguaje fundado en las palabras y asociado al hombre y, por otro lado, uno fundado en el silencio y asociado a la mujer —la figura silente, como la prostituta, o Safo, la fuente del sentido de lo que se busca captar—. En el segundo apartado, “El diario [*Das Tagebuch*]”, Benjamin (2007h, pp. 99-101) distingue dos modos del tiempo: el “tiempo inmortal y juvenil” o “tiempo puro” y el “tiempo vacío”, el del calendario, el reloj y la Bolsa, es decir, el de la cotidianidad con sus deberes y sucesos. Justamente el diario, donde aparece la tensión entre pasado y futuro, se presenta como el medio por el que la juventud puede despertarse del tiempo vacío en el que se ha sumergido. En este sentido, la escritura del diario es “un acto de liberación” (Benjamin, 2007h, p. 100). Estos dos primeros apartados son los más referidos por la bibliografía crítica, mientras que el tercero no ha recibido tanta atención (Jennings y Eiland, 2014, p. 685).

a los ritmos que marcan los violines; nunca una noche fue más incorpórea [*körperloser*], inquietante [*unheimlicher*] y casta que esta noche (Benjamin, 2007h, p. 106; traducción con modificaciones).

En su imagen, Benjamin parece remitir a lo que se conoce como danza social o baile de salón. Se trata, en principio, de un baile de tipo recreativo como los que aparecen también en los dramas de Ibsen y Strindberg y no de la danza como arte escénico.¹² La danza se muestra como ese movimiento que comienza apenas luego del preludio sin ser aún el despertar, sin llevar todavía “los sueños a la luz”. De aquí que, en nuestra lectura, la danza pueda comprenderse como el vivir la juventud y, por tanto, el espíritu, pero a la vez como movimiento previo, como rodeo que aún no llega a la consumación del sueño juvenil, esto es, la concreción de la reforma cultural. Con respecto al sueño juvenil, Vargas (2015) observa que el ideal de absoluto de la juventud tiene como obstáculo su pasividad, lo que se expone en el título de su primer texto filosófico en el marco del *Jugendbewegung*: “La bella durmiente”. Aquí Benjamin indica la importancia del despertar, de que la juventud despierte. No obstante, la juventud, como la bella durmiente, es pasiva, se halla en un profundo sueño y no puede despertarse por sí misma. Es que “una persona es joven mientras no haya realizado su ideal por completo. Este es el signo del envejecimiento: ver lo perfecto en lo dado” (Benjamin, 2007e, p. 12). Paradójicamente, observa Vargas, sostener el ideal implica su no cumplimiento: los héroes juveniles de la literatura, como Hamlet o Fausto, sucumben en el momento de la consumación o luchan infructuosa y eternamente por los ideales.

Con todo, la no consumación de los sueños no descarta la descomposición o, al menos, los intentos de relajamiento del orden predominante de la cultura.¹³ La danza parecería aflojar o desarticular tal orden presentando un modo de erotismo que remite tanto a antiguas—y

¹² Varios años más tarde, entre los esbozos iniciales de su gran proyecto inconcluso sobre los pasajes, aparecerá el salón de baile (Benjamin, 2015, p. 1653). Especialmente en el convoluto O, Benjamin prestará atención a las danzas de salón, como la cuadrilla y el cancan francés, y las pondrá en relación con dos de los fenómenos eróticos y oníricos de la vida citadina del siglo XIX: la prostitución y el juego de azar (Benjamin, 2013, pp. 793-794 y 801).

¹³ Tenemos en cuenta aquí el término *Lockerung*, el cual aparecerá posteriormente en el ensayo sobre el surrealismo para referir al aflojamiento o

apoyadas especialmente en la lectura del *Banquete* de Platón— como renovadas perspectivas en torno del amor y de las relaciones sexuales, y colmando así de espíritu las formas de vida social. Cabe tener en cuenta aquí que el Eros es, ya desde la juventud de Benjamin, uno de los *leitmotiv* de sus escritos y que buena parte del movimiento cultural que defiende apunta a las comprensiones del amor y de las relaciones sexuales (Weigel, 2014). En consonancia con las problemáticas representadas por los personajes de Nora y Julia, en “Diálogo sobre la religiosidad del presente”, Benjamin pone de relieve la importancia de liberar la falaz conexión entre lo sexual, el amor y las ideas sociales heredadas; afirma que “[e]l amor es un asunto personal entre dos seres humanos, no un medio para el fin de la procreación” (Benjamin, 2007a, p. 31). De hecho, en el baile, Benjamin identifica una forma de amor semejante al de la prostituta en tanto ambos se hallan desvinculados de la procreación: un erotismo casto, no orientado a la fertilidad.¹⁴ El baile, actividad donde lo corporal es fundamental, puede comprenderse como un modo en el que el movimiento cultural recupera el “sentimiento corporal [*Körpergefühl*]” de la “personalidad espiritual” (Benjamin, 2007a, p. 33). Siguiendo esto, si en “Romanticismo” Benjamin (2007i, p. 45) rechaza que la juventud recurra al cine y a representaciones de cabaret que serían “sólo adecuadas para reanimar los sobreexcitados sentimientos sexuales de cincuentones” y propone que, en su lugar, se den “tardes en que los jóvenes puedan reunirse inmersos en una atmósfera erótica”, encontramos en “El baile”, en efecto, esa “atmósfera erótica” de “juveniles relaciones sociales”,

relajamiento del yo (Benjamin, 2007c, p. 303). Con respecto a este término puede verse el análisis de Cavalletti (2013).

¹⁴ En estos escritos de juventud, Benjamin distingue entre un vínculo no espiritual con la prostituta y un vínculo que “vea espiritualmente el erotismo de la prostituta” (Benjamin, 2007b, p. 74). En el intercambio con Blumenthal se pregunta “cuál es el sentido moral de la vida de la prostituta”, y responde: “la sexualización del espíritu. Ella representa a la cultura en el Eros”; de aquí que considere que “[o] todas las personas son prostitutas o no hay ninguna. [...] [T]odos lo somos. O así debería ser. Deberíamos ser cosa y objeto ante la cultura” (Benjamin, 1978, p. 128). Al respecto, Weigel señala que, aunque no sea muy claro qué quiere decir Benjamin con la sexualización de lo espiritual, sí es manifiesto contra qué discute: “contra la perversión del Eros a través de esa puesta al servicio para la cultura”, y contra un “esteticismo insípido” que idealiza a la vez que deshumaniza a las prostitutas como si fueran “obras de arte” en una galería o “sacerdotisas o símbolos” (Weigel, 2014, p. 426).

distinta de las fiestas realizadas por los adultos en las que los jóvenes son una “minoría oprimida y ridícula”. En estos textos, Benjamin traza así una diferencia entre, por un lado, una “incultura erótica”: un sentimiento sexual degradado del adulto pero también de la juventud que sigue sus costumbres; por el otro, una “cultura erótica”: “la delicada (ñoña, si queréis) sensibilidad sexual que es propia de los jóvenes”, contra la que atentan cierto tipo de espectáculos para el entretenimiento en el paisaje urbano (2007i, p. 45; 2007b, p. 73).

Asimismo, si el tiempo de la danza es aún la noche, su espacio es el interior de una “casa sin ventanas”, “una sala sin mundo” (Benjamin, 2007h, p. 107). La casa y la sala de baile carecen de conexión con el afuera o de apertura al mundo, algo que agota e inquieta a la juventud. El parque “está tan liso entre los bailarines que hasta se diría que refleja la música”, un suelo “al que no pertenecen las personas”, un espacio “para lo elíseo que cierra la cadena de la soledad de la gente” (Benjamin, 2007h, p. 107). La extrañeza de este espacio lo desplaza de la idea tradicional de salón de baile o de hogar, lo que Ibsen llamó “casa de muñecas”. En este espacio y entre los bailarines Benjamin incorpora la figura de una muchacha (*Mädchen*) que se encuentra “en lejana fuga” y luego avanza con su paso (*Schritt*) ordenando a los bailarines, los expulsa hacia las mesas o hacia los pasillos. Al respecto, en una carta a Blumenthal, Benjamin tematiza la espiritualidad de las mujeres y compara lo que se conoce de ellas con lo que se conoce de la juventud. En este sentido, indica que no se ha experimentado hasta ahora una “cultura de la mujer [*Kultur der Frau*]” como tampoco una “cultura juvenil [*Jugendkultur*]” (Benjamin, 1978, p. 126). En relación con esto, observamos que no hay en el apartado “El baile” una identificación, al menos explícita, entre bailarina y prostituta, pero es notorio que estas figuras femeninas, como la de Safo y sus amigas que aparece en “La conversación”, son catalizadoras de la cultura erótica que abonaría al movimiento cultural.

En principio, esta relación que Benjamin forja entre el baile, lo femenino, lo onírico y lo erótico podría ser discutible y verse en continuidad con la construcción de un imaginario abstracto de intelectuales y artistas que buscan identificar, caracterizar y ordenar lo que se moviliza con la actividad y la libre elección de mujeres que comienza a desplegarse a partir del siglo XIX en la urbe moderna. ¿Podríamos extender a Benjamin la crítica que Pouillaude le hace a Nietzsche observando que también aquel produce una desaparición trascendental de la danza al utilizarla únicamente para remitir a sus

propias ideas sobre el movimiento juvenil, es decir, favoreciendo una imagen abstracta de la danza? O, lo que sería aún más polémico, ¿busca Benjamin con su escritura tornar un baile social, que considera vulgar y demasiado ligado a lo material, en una instancia metafísica pasando por alto las producciones concretas de artistas coetáneas?¹⁵ De hecho, aunque Benjamin en su escrito no nombre ninguna obra o artista de la danza, sí tiene conocimiento de, por caso, Grete Wiesenthal (Benjamin, 1978, p. 111).¹⁶ Sin embargo, “El baile” presenta una escena en la que, semejante a Zarathustra, el joven filósofo se incorpora a la danza, que se refuerza si atendemos a la correspondencia con Blumenthal.

4. El baile del joven Benjamin

En una carta del 5 de mayo de 1913, Benjamin le comenta a Blumenthal la incomodidad que le genera la “gran mística” con la que lo rodean algunos integrantes del *Jugendbewegung* y busca dar cuenta de su lugar con “unas pocas tesis propias”:

¹⁵ Con respecto a esta posición discutible de los filósofos sobre la danza puede verse la lectura que realiza Pouillaude sobre la perspectiva de Valéry. En la conferencia titulada “Filosofía de la Danza”, de 1936, Valéry se posiciona desde el lugar de “alguien que no baila” y presenta la “apasionada” danza popular española de Antonia Mercé y Luque, conocida como “La argentina”, como un arte “nacido de la sensibilidad de una raza ardiente” pero también como algo “muy venerable” y “serio” aclarando que la Danza —con mayúscula— “no se limita a ser un ejercicio, un arte ornamental y, en ocasiones, un juego de sociedad” (Valéry, 2016, p. 9). Pouillaude (2017, pp. 13-14) observa críticamente que Valéry realiza, en efecto, una operación de “gravedad fingida” mezclando “frivolidad y grandilocuencia”.

¹⁶ La bailarina austríaca Grete Wiesenthal transforma una danza social, el vals, en “danza libre”, la cual se inscribe en lo que se conoce como danza moderna o danza contemporánea. Wiesenthal, a pesar de no haber obtenido el mismo reconocimiento que Isadora Duncan o Loïe Fuller, es una de las pioneras de la danza moderna que, ante las desilusiones con el *ballet*, busca libertad de movimiento a partir de sus exploraciones con los giros y de proponer que en sus obras el vals se baile en solitario, sin pareja. Trabaja en obras de Hugo von Hofmannsthal, Gustav Mahler, los Ballets Rusos, entre otros (George, 2020). Más adelante, a partir de la segunda mitad de la década de 1920, Benjamin mencionará también en anotaciones marginales a Isadora Duncan, Loïe Fuller, Mary Wigman y reseñará una obra de los Ballets Rusos.

1. Soy y me siento en un estado de *hybris*, la más impía certeza sobre dioses y hombres. 2. Vengo a extrañar personas que no me honran y veo que mi ser continúa incluso sin ser honrado. 3. Veo que mi ser se prueba a sí mismo; finalmente se expande y toma forma terrenal, en lugar de subir vertiginosamente. Esto sucedió a través de la oposición sensual. 4. Veo que no es mi conciencia, sino más bien mi naturaleza, la que me limita. Mi conciencia es mi naturaleza. No puedo ir contra ella: por tanto, ya no es conciencia. En la escuela nunca copiaba: eso no era conciencia, sino inteligencia, miopía (naturaleza). 5. Una vez reconocida esta naturaleza con resignación, adquiere fuerzas de las que no tenía ni idea: gana su propia sensualidad, se libera de las tesis. 6. Por esta razón, me relaciono con cristianos y otras personas semejantes sin daño para el cuerpo o el alma, y soy superior a ellos. Con la excepción de Keller, respecto a quien soy igual en otro nivel. No obstante ahora me enfrento a él (¿lo entiendes?) porque soy su igual, porque sabemos que no tenemos nada en común salvo esto: que somos yo. El yo no es un don, sino una limitación. Esto es precisamente la madurez. 7. Pero esto sigue siendo así: sólo soy libre (sensualmente), sólo soy yo, cuando conozco mis límites. La conciencia vive dentro de estos límites. Están demarcados por la naturaleza (aunque esta naturaleza haya sido en otro tiempo conciencia) (cfr. tesis 4) (Benjamin, 1978, pp. 97-98).

Tras el detalle de estas tesis, Benjamin indica como “parte *descriptiva*” (cursivas agregadas) lo siguiente:

[...] ayer fui a bailar [*tanzen*] con Keller, Englert, Manning, Heinle; no me importaba si bailaba bien o mal mientras ellos miraban. Iba y venía como me daba la gana. Además: hay una revolución creciente aquí y yo estoy confiadamente en control de ella. Soy el polo opuesto de Keller y libero a la gente después de haberme liberado de él. [...] Aquí en Friburgo he proclamado el lema de la juventud. [...] Desde ese momento supe que

soy una parte integral de la misión de Wyneken, y que devuelvo a la gente su juventud (Benjamin, 1978, pp. 97-99).

Bailando, Benjamin vive lo que plantea teóricamente con sus tesis. Realiza esa danza sin que le importe si baila bien o mal, es decir, sin seguir las reglas del baile social, transgresión que puede verse como el sentir el estado de *hybris* que formuló en sus tesis. Además, no le importan las miradas externas; no baila para otros, sino que se mueve como le dan ganas: baila por placer. En esta “descripción”, Benjamin asocia el baile con vivir la libertad y la juventud, lo que le permite devolver la libertad y la juventud a su amigo Keller. Es que Keller representa aquí la adultez, no porque de hecho fuera adulto sino por “asumir el gesto de un cuarentón” (Benjamin, 1978, p. 98).

Con base en lo comentado, si bien es cierto que Benjamin podría haber mencionado en “El baile” a bailarinas contemporáneas de las que efectivamente tenía conocimiento, así como menciona en otras partes a dramaturgos, poetas y literatos, notamos que la vinculación entre la danza, lo femenino, lo onírico y lo erótico no puede reducirse a un mero imaginario de época que forja una imagen abstracta de la danza. En “El baile” leemos que el filósofo no se posiciona en el lugar de espectador que busca en las bailarinas a su musa, sino que se incorpora como parte de la juventud al baile, perspectiva que se refuerza a partir de la correspondencia con su amigo Blumenthal, donde Benjamin halla un modo de vivir y propiciar el movimiento cultural en lo que parece ser un eventual baile libre de las normas del buen bailar, un momento de exploración y goce de sus propias sensaciones en el movimiento.

5. Consideraciones finales

Teniendo en cuenta que la filosofía rara vez se detiene en la danza, hemos comenzado preguntándonos por qué el joven Benjamin traza una imagen del baile en *Metafísica de la juventud*. Al respecto hemos visto que con tal imagen Benjamin busca aportar al movimiento cultural del *Jugendbewegung*. En la danza halla algunas de las dimensiones que creía decisivas del ideal de juventud, el cual pretendía transformar estructuras y valores tradicionales que habían quedado obsoletos y que no lograban responder a las demandas de la vida moderna. A su vez, para la crítica a la cultura heredada, Benjamin tiene como referentes a Nietzsche, Ibsen y Strindberg, quienes en sus obras recurren a la danza.

Puntualmente, en *Casa de muñecas* y *La señorita Julia* aparece una danza, a primera vista, libre de las reglas de los bailes sociales, la exhibición de una sexualidad que desborda las estrictas normas de la época. No obstante, como sostiene Mateos de Manuel (2019), se trata de una tensión entre las normas sociales y su desobediencia, lo que, por supuesto, no liquida fácilmente el rigor de las primeras.

Asimismo, Benjamin incluye entre sus referentes a Nietzsche, quien en *Así habló Zaratustra* presenta una de las imágenes de la danza más citadas por los estudios en torno a este tema. De esta referencia, lo que hemos considerado especialmente relevante ha sido que Benjamin, como el Zaratustra nietzscheano, se incorpora a la danza en lugar de mantener una distancia de espectador objetivante que intentaría explicar el sentido de la danza o que la utilizaría como simple metáfora de sus ideas. La danza se presenta en “El baile” como el movimiento de la juventud que, a pesar de no poder despertarse por sí misma, sueña y así afloja algunas de las ceñidas estructuras de la tradición burguesa dominante fundadas especialmente en un erotismo reducido a la procreación. Y aunque Benjamin en sus textos no nombra a bailarinas de su época, sí tiene una circunstancial pero concreta instancia de baile íntimamente vinculada con su ideal de juventud. De aquí que consideremos que Benjamin propone una imagen que más que fundarse en la preponderancia de la filosofía por sobre la danza, expone a través de esta última el movimiento de reforma cultural.

El recorrido realizado nos permite dejar abiertas al menos dos líneas de trabajo, sin perjuicio de sus posibles entrecruzamientos. Una de ellas consiste en el seguimiento de la relación entre baile, erotismo, sueño y prostitución en la filosofía de Benjamin, atendiendo especialmente a sus referencias a la danza de salón y de precisión en *Obra de los pasajes*. La otra línea busca inscribir la presente interpretación en el conjunto de los estudios filosóficos en torno a la danza a fin de abonar una problematización no solo de las lecturas que la filosofía hace de la danza cuando plantea una mirada objetivante, sino también de las lecturas que los estudios de danza, en términos amplios, hacen de la filosofía cuando se presupone una distinción categórica y una jerarquización del plano teórico por sobre el práctico. Esperamos que lo dicho hasta aquí conforme un punto de apoyo para futuras indagaciones sobre estos temas.

Referencias

- Badiou, A. (2009). La danza como metáfora del pensamiento. En A. Badiou, *Pequeño manual de inestética* (pp. 105-120). G. Molina, L. Vogelfang, J. Caputo y M. Burello (trads.). Prometeo.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. P. Ires (trad.). Cactus.
- Bardet, M. (2013). Paul Valéry y La Argentina, una escena com-partida entre palabras y gestos. En M. Muñoz y L. Vela (eds.), *Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad* (pp. 203-214). Universidad Nacional de Cuyo.
- Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. P. Ires (trad.). Cactus.
- Benjamin, W. (1978). *Briefe. I*. G. Scholem y T. Adorno (eds.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991). *Gesammelte Schriften. Band II-1*. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.). Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2007a). Diálogo sobre la religiosidad del presente. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 17-35). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007b). Educación erótica. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 73-74). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007c). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 301-316). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007d). Experiencia. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 54-56). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007e). La bella durmiente. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 9-13). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007f). La reforma escolar, un movimiento cultural. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 13-16). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007g). La vida de los estudiantes. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 77-89). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007h). Metafísica de la juventud. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 93-107). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007i). Romanticismo. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 42-46). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2007j). Sobre el "Gymnasium" humanista. En *Obras. Libro II. Vol. 1* (pp. 39-42). J. Navarro Pérez (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2013). *Obras. Libro V. Vol. 1*. J. Barja (trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2015). *Obras. Libro V. Vol. 2*. J. Barja (trad.). Abada.

- Cavalletti, A. (2013). *Clase. El despertar de la multitud*. Adriana Hidalgo.
- Cragolini, M. (2003). *Nietzsche, camino y demora*. Biblos.
- George, A. (2020). *The Naked Truth. Viennese Modernism and the Body*. The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226695006.001.0001>
- Hlebovich, L. (2021). *Experiencia, cuerpo y montaje: una lectura sobre la subjetividad como problema semejante entre la filosofía de Walter Benjamin y el teatro-danza de Pina Bausch* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. SEDICI. Repositorio Institucional de la UNLP. <https://doi.org/10.35537/10915/135125>
- Ibsen, H. (2016). *Casa de muñecas*. C. Kupchik (trad.). Losada.
- Jarque, V. (1992). *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jennings, M. y Eiland, H. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Levin, D. (1983). Philosophers and the Dance. En R. Copeland y M. Cohen (eds.), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism* (pp. 85-93). Oxford University Press.
- Mateos de Manuel, V. (2019). *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*. Plaza y Valdés Editores.
- Nancy, J. L. (2017). Dance as Image - Image as Dance. En G. Brandstetter y H. Hartung (eds.), *Moving (Across) Borders. Performing Translation, Intervention, Participation* (pp. 43-54). Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839431658-003>
- Nancy, J. L. y Monnier, M. (2005). *Allitérations. Conversations sur la danse*. Galilée.
- Nietzsche, F. (1992). *Así habló Zarathustra*. J. García Borrón (trad.). Planeta-De Agostini.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Pouillaude, F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*. Oxford University Press.
- Rancière, J. (2018a). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. H. Pons (trad.). Manantial.
- Rancière, J. (2018b). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. (M. Manrique (trad.). Contracampo.
- Sparshott, F. (1983). Why Philosophy Neglects Dance. En R. Copeland y M. Cohen (eds.), *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism* (pp. 94-102). Oxford University Press.

- Strindberg, A. (2011). *La señorita Julia*. C. Liscano (trad.). Losada.
- Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. P. Châtenois (trad.). Casimiro.
- Vargas, M. (2015). La Bella Durmiente y el motivo del despertar de la juventud en el Walter Benjamin temprano. *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 45, e005.
- Walkowitz, J. R. (1993). Sexualidades peligrosas. En G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX* (pp. 346-379). Taurus.
- Weigel, S. (2014). Eros. En M. Opitz y E. Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin* (pp. 417-478). M. Belforte y M. Vedda (trads.). Las Cuarenta.

