

# EL *BANQUETE* DE PLATÓN COMO UN AGÓN DE GÉNEROS DISCURSIVOS

LUCAS SOARES

*Universidad de Buenos Aires*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

(Argentina)

## RESUMEN

En el presente trabajo me interesa sostener que en el *Banquete* Platón procura reflejar el carácter agonal propio de la mentalidad griega, a través de la intertextualidad entre géneros discursivos que recorre el diálogo. Desde esta perspectiva, para examinar la naturaleza del *éros*, se torna necesario confrontar las distintas representaciones intelectuales que sobre él existen, las cuales aparecen plasmadas en los diferentes géneros discursivos de la época (retórica, medicina, comedia, tragedia, filosofía, entre otros).

## ABSTRACT

In this paper I will argue that in *Symposium* Plato attempts to reflect the agonal character of the Greek mentality through the intertextuality between genres of discourse that characterizes the dialog. From this perspective, to examine the nature of *eros*, it is necessary to confront the different intellectual representations of love, which are reflected in the genres of discourse of the period (rhetoric, medicine, comedy, tragedy, philosophy, among others).

PALABRAS CLAVE:

*Agón-Éros-Filosofía.*

KEYWORDS:

*Agon-Eros-Philosophy.*

El *Banquete* empieza con una broma<sup>1</sup> y concluye con una apología del verdadero artista como autor de tragedia y comedia. Este hecho que suele pasarse de largo no es un dato menor dentro de la arquitectura conceptual de la obra. De principio a fin Platón hace interactuar en *Banquete* al conjunto de los géneros discursivos (retórico, científico, cómico, trágico y filosófico) más reputados de su época en función de una reflexión sobre el amor. Pero para entender mejor esto hay que tener presente el dispositivo agonístico (*agón*: lucha, certamen, contienda) que atraviesa la Atenas democrática, capital intelectual de Grecia desde mediados del siglo V a. C. La ciudad, según el testimonio de Platón, más prestigiosa en sabiduría y poder, y donde existe mayor libertad para hablar.<sup>2</sup> Deleuze y Guattari iluminan esta relación entre la mentalidad agonística y la *pólis* democrática ateniense, en tanto rivalidad de hombres libres:

En este primer aspecto la filosofía parece algo griego y coincide con la aportación de las ciudades: haber formado sociedades de amigos o de

---

<sup>1</sup> “Me parece que sobre lo que están preguntando no estoy mal preparado, porque casualmente anteayer iba al centro desde mi casa en Falero y entonces uno de mis conocidos, al verme de lejos, desde atrás, me llamó y haciendo una broma con la manera de nombrarme me dijo: Eh!, Apolodoro, el del falero, ¿no vas a esperar?”, (*Smp.* 172a1-5). Para un análisis de la broma que da inicio al diálogo, cf. especialmente Stokes (1993: 128). El *Crátilo* también empieza con una broma: un personaje (Crátilo) le dice a otro (Hermógenes) que su nombre no es su nombre. Partiendo de la etimología de su nombre (“de la estirpe –*génos*- de Hermes”, intérprete de la voluntad divina, dios del comercio y del robo), Crátilo sostiene que Hermógenes tiene un nombre incorrecto pues éste no refleja su realidad caracterizada por la falta de recursos y de destreza con las palabras, de modo que en su caso no se advierte –tal es el tema del diálogo– adecuación entre el nombre y la realidad (*Crátilo* 383a4-384c6).

<sup>2</sup> *Apología* 29d7-8, *Gorgias* 461e1-3.

iguales, pero también haber instaurado entre ellas y en cada una de ellas unas relaciones de rivalidad, oponiendo a unos pretendientes en todos los ámbitos, en el amor, los juegos, los tribunales, las magistraturas, la política, y hasta en el pensamiento, que no sólo encontrará su condición en el amigo, sino en el pretendiente y en el rival (la dialéctica que Platón define como *amphisbétésis*: discusión). La rivalidad de los hombres libres, un atletismo generalizado: el *agón*.<sup>3</sup>

En una línea interpretativa similar, Cassin destaca que el *agón* griego termina por designar las reuniones y los torneos que tuvieron lugar a propósito de un 'juego', de un 'combate', de un 'juicio' o de una 'representación teatral'; tales constituyen las cuatro modalidades posibles del antagonismo entre competidores, luchadores, querellantes y actores.<sup>4</sup> En lo que respecta al *agón* erótico, nada más elocuente que las palabras de Pausanias sobre las formas que asume el amor pederástico en Atenas:

En efecto, a éstos es a los que nuestra ley quiere poner a prueba bien y bellamente, para complacer a unos y escapar de los otros. Por eso, entonces, incita a unos a perseguir y a los otros a huir, instaurando una competición (*agonothetôn*) y poniendo a prueba de qué clase es el amante y de cuál es el amado. (*Smp.* 183e6-184a4)

Apoyándose en un pasaje clave del comienzo del diálogo, en el que Agatón le dice a Sócrates: "Ya dentro de poco litigaremos (*diadikasómetha*) yo y tú esas cuestiones relativas a la sabiduría, con Dioniso como juez" (*Smp.* 175e7-9), Hadot interpreta que el *Banquete* en su conjunto podría haberse titulado *La sentencia de Dioniso*, subrayando así el carácter agonal de la obra en relación con la *sophía*.<sup>5</sup> Tal es, en suma, la situación que pone en escena el *Banquete* platónico y que, podría decirse, refleja el carácter agonal propio de la mentalidad griega de la época: a propósito de la celebración por la victoria del poeta Agatón en un certamen trágico, asistimos a un *agón* entre siete perspectivas teóricas acerca del

---

<sup>3</sup> Deleuze y Guattari (1993: 10).

<sup>4</sup> Cassin (1994: 12).

<sup>5</sup> Hadot (2008: 87).

amor, el cual implica a la vez en el último tramo del diálogo un *agón* erótico entre Sócrates, Alcibíades y Agatón.<sup>6</sup>

Si abordamos entonces el *Banquete* desde el dispositivo del *agón* o, mejor dicho, como un combate de argumentos (*agón lógon*) o “banquete de discursos” (*tôn lógon hestíasis*)<sup>7</sup> en torno al problema del amor, no debería sorprendernos la propuesta de leer el diálogo a la luz de un *agón* entre géneros discursivos. Se trataría así de un intercambio reglado de discursos (*lógoi*) en torno a un tema (*éros*) que supone, como todo espacio agonal, ribetes de tensión y enojo entre los interlocutores. Ello explica pasajes como éste, en el que, tras el discurso de Aristófanes y ante la expectativa que genera entre los comensales su discurso sobre Éros, Sócrates llega a decirle al médico Erixímaco:

Tú mismo, Erixímaco, has competido (*egónisai*), en efecto, muy bien, pero si estuvieras donde estoy yo ahora, o mejor, tal vez, donde esté cuando Agatón haya dicho también su bello discurso, tendrías en verdad mucho miedo y estarías en la mayor desesperación, como estoy yo ahora. (*Smp.* 194a1-4)

Esas –para decirlo en términos aristotélicos– “obras dramáticas en prosa”<sup>8</sup> en que consisten los diálogos platónicos no hacen sino poner en escena a personajes, cuya misión principal es *personificar* diferentes puntos de vista discursivos. O, lo que es lo mismo, estar al servicio de un *lógos* que los

<sup>6</sup> Para el tema de la competición de los géneros discursivos y el papel de la filosofía en relación con ellos, cf. Mársico (2002: lxxvi-lxxx).

<sup>7</sup> *Timeo* 27b7-8. Cf. asimismo *Leyes* I 640b7-8, donde se define los simposios como “reuniones de amigos que en la paz comparten la buena disposición hacia los amigos”. A diferencia de Platón, en su *Banquete* Jenofonte no deja marchar a la flautista, bailarina y guitarrista, sino que ellas acompañan a los comensales a lo largo de la velada. Véase al respecto *Protágoras* 347c3-e1, donde Platón traza una contraposición entre los banquetes de los hombres de bien e instruidos y los de los hombres ordinarios: “Porque me parece que dialogar sobre el poema es lo más parecido a los banquetes de los hombres vulgares y de la calle. En rigor, por su falta de instrucción, durante la comida ellos no pueden estar juntos unos con otros con voz propia y propios discursos, hacen subir el precio de las flautistas y pagan mucho el sonido de sus flautas, y están juntos por tal sonido. Pero cuando los comensales son hombres de bien e instruidos, no podrás ver flautistas ni bailarinas ni guitarristas; a ellos, en cambio, les es suficiente estar juntos sin sus charlas ni entretenimientos sonoros, se hablan y se escuchan ordenadamente por turnos, aunque beban mucho”.

<sup>8</sup> Aristóteles, *Poética* 1447b10-15.

representa y que someten al juego del intercambio dialógico. Un diálogo entre *lógoi* más que entre personajes, al punto que Platón llega a veces al extremo de personificar un razonamiento o argumento (*lógos*).<sup>9</sup> Es que la elección misma de la forma del diálogo apunta, tal como señala Nussbaum, a mostrarnos una confrontación de posturas, las distintas vertientes de un determinado problema, y a poner de manifiesto la pérdida que puede entrañar cualquier “solución”:

Platón utiliza la forma dialogada para mostrarnos los motivos de una tesis, hacernos sentir la fuerza de un problema y explicar las raíces y consecuencias prácticas de una solución. El plan consiste en mostrarnos diversas respuestas a una dificultad, dejando que se ‘examinen’ unas a otras conforme avanza el diálogo. Si esto se hace correctamente, al final veremos con claridad tanto la naturaleza del problema como la índole de las opciones a nuestro alcance.<sup>10</sup>

Al fin y al cabo, lo que queda en pie al término del *Banquete* son siete perspectivas teóricas a través de las cuales Platón procura dar cuenta de la compleja naturaleza del problema erótico. Como si al escribir el diálogo nos dijera que para hablar del amor no basta con ser un filósofo sino también un retórico, un médico, un poeta trágico y cómico, un político.

Si bien los “diálogos socráticos”<sup>11</sup> como género literario no son una creación de Platón, es éste quien a diferencia de otros discípulos de Sócrates erige el formato dialógico –como bien puede observarse en *Banquete*– a un nivel artístico excepcional, convirtiendo tal mixtura de forma literaria y contenido filosófico en el instrumento por excelencia de la filosofía. El diálogo platónico deviene así un entramado de procedimientos literarios y estrategias argumentativas que, como ya lo había vislumbrado Nietzsche en el siglo XIX, da lugar al prototipo de una nueva forma de arte polifónica.<sup>12</sup> Una amalgama que condensa dentro

---

<sup>9</sup> Véase, entre otros ejemplos, *Fedón* 87a7-9, 89b9-c4, *República* V 457c1-2, 461e7-8, VI 503a7-b1 y *Sofista* 238b4-5.

<sup>10</sup> Nussbaum (1995: 36, 133).

<sup>11</sup> Cf. al respecto Aristóteles, *Poética* 1447b11.

<sup>12</sup> Para los aspectos relacionados con la problemática de la estructura y función del discurso platónico, la unidad entre forma literaria y contenido filosófico, el empleo de técnicas

de sí registros pertenecientes a los distintos géneros discursivos de la época (la poesía, los tratados científicos e históricos en prosa, la retórica, la filosofía, etc.):

Mas con esto –afirma Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*– el Platón pensador había llegado, a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar y desde el cual Sófocles y todo el arte antiguo protestaban solemnemente contra aquel reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Esa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demónico Sócrates.<sup>13</sup>

Esta interpretación nietzscheana resultó precursora de la lectura contemporánea del género dialógico platónico como intertextualidad, polifonía o conversación entre los géneros tradicionales de discurso, que suscriben intérpretes como Gadamer, Nussbaum, y Nightingale, entre otros.<sup>14</sup>

Pero el diálogo platónico no sólo implica una compleja y polifónica estructura dramática, sino también un quiebre respecto de las distinciones de género tradicionales. Nightingale explica esta intertextualidad o las distintas “voces” que resuenan en los diálogos de Platón a la luz de la “conversación” que éste mantiene con los géneros tradicionales de discurso.<sup>15</sup> Dentro de su

---

argumentativas y literarias, y los diversos problemas hermenéuticos que supone el formato dialógico, cf., entre otros trabajos, Vicaire (1960: 77-149, 158-192), Santa Cruz (1996: 11-24), y Cossutta y Narcy (2001).

<sup>13</sup> Nietzsche (1973 [1872]: 120-121).

<sup>14</sup> Gadamer (1977: 636-637), Nussbaum (1995: 179-181, 183), y Nightingale (1995: 1-12).

<sup>15</sup> Para la definición de “género discursivo” como forma de pensamiento, sistema de la imaginación o gramática de las cosas capaz de construir un modelo coherente del mundo, cf. Nightingale (1995: 3).

proyecto intelectual esta forma polifónica de hacer filosofía, además de incorporar en sus diálogos dichos géneros, le permite a Platón redefinir la labor filosófica como una práctica especializada, discursiva y social, opuesta a la concepción tradicional (pre-platónica) de la filosofía como formación intelectual en sentido amplio. Si bien define el modo de discurso filosófico como opuesto al de los géneros tradicionales de discurso, en la forma del diálogo Platón se apropia y entrecruza procedimientos vinculados a esos mismos géneros que critica. De allí que, aun cuando la forma dialógica pretenda erigirse como una alternativa frente a los géneros discursivos con los que entabla una discusión crítica (tal como puede leerse en *Leyes* por boca del personaje del Ateniese<sup>16</sup>), no deje de contraer con ellos una deuda positiva.

Bajo esta óptica, si Platón se contradice es porque -parafraseando a Walt Whitman- en sus diálogos contiene una multitud de voces. Precisamente porque la comprensión de la dimensión polifónica del diálogo y del concepto platónico de filosofía se condicionan recíprocamente, la reflexión acerca del amor que se desprende del *Banquete* no puede sustraerse de los diferentes registros discursivos que se ocuparon del este tópico, de aquí que Platón configure su erótica a partir de una mixtura genérica o de una puesta en diálogo entre géneros. En otras palabras: Platón es plenamente consciente de que para hacer justicia a la naturaleza del amor es imprescindible hacer interactuar las distintas representaciones intelectuales reflejadas en los géneros discursivos más reputados de su época. El *Banquete* es en este sentido el mejor y más claro ejemplo de la versatilidad estilística platónica, pues este diálogo pone en escena una serie de discursos caracterizados más como ejercicios retóricos y lúdicos que como taxativas afirmaciones filosóficas.<sup>17</sup> El *Banquete* es, en suma, el diálogo

---

<sup>16</sup> *Leyes* VII 817a-e.

<sup>17</sup> Cf. en esta línea Rosen (1968: xxxvi). Sobre la estructura polifónica del diálogo platónico, véase asimismo Migliori (2005: 11-46).

que mejor ilustra la mixtura genérica o intertextualidad entre géneros discursivos que caracteriza la obra platónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRISSON, L. (1998) *Platon, Le Banquet*, Paris.
- BURNET, J. (1900-1907) *Platonis Opera*, Oxford, 5 vols.
- BURY, R. G. (1932) *The Symposium of Plato*, Cambridge.
- CASSIN, B. (1994) *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad*, Buenos Aires.
- COSSUTTA, F. y NARCY, M. (2001) *La forme dialogue chez Platon. Évolution et réceptions*, Grenoble.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona.
- DOVER, K. J. (1980) *Plato, Symposium*, Cambridge.
- GADAMER, H.-G. (1977) *Verdad y método I*, Salamanca.
- HADOT, P. (2008) *Elogio de Sócrates*, Barcelona.
- JULIÁ, V. (2004) *Platón, Banquete*, Buenos Aires.
- MÁRSICO, C. T. (2002) "Estudio preliminar al *Banquete*", en *Platón, Banquete*, Buenos Aires: lxxvi-lxxxii.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1986) *Platón, Banquete*, en *Diálogos*, Madrid: vol. III.
- MIGLIORI, M. (2005) *La struttura polifonica del Fedro*, en *Quaderni Bombesi, Rivista Semestrale di Filosofia e di Scienze Umane della scuola di Alta Formazione Filosofica "B. Spaventa"*, Bomba, I: 11-46.
- NIETZSCHE, F. (1973 [1872]) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid.
- NIGHTINGALE, A. W. (1995) *Genres in Dialogue. Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge.

- NUSSBAUM, M. C. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid.
- ROSEN, S. (1968) *Plato's Symposium*, New Haven.
- ROWE, Ch. (1998) *Plato, Symposium*, Warminster.
- SANTA CRUZ, M. I. (1996) "Formas discursivas en la obra escrita de Platón", en AGUIRRE SALA, J. (comp.), *Las formas discursivas en la obra de Platón*, México, Universidad Iberoamericana, *Cuaderno de Filosofía* 28: 11-24.
- STOKES, M. C. (1993) "Symposium 172a-c: a Platonic phallacy?", *Liverpool Classical Monthly* 18, 8: 128.
- VICAIRE, P. (1960) *Platon: Critique littéraire*, Paris.