

## AGATÓN: LA BELLEZA DE NARCISO

JUAN MARÍA DARDÓN

*Universidad de Buenos Aires*

(Argentina)

### RESUMEN

El encomio del trágico Agatón es un intermedio musical, una canción que detiene la avanzada conceptual del *Banquete*, pero con gravísimo poder proleptico. Se recupera todo lo dicho hasta allí, pero tergiversado por su enfoque de marcada impronta gorgiana. Cada comensal conlleva la concepción compuesta Amor-Belleza, donde todo amor es amor de cierta belleza. Distinguiendo el *éros* presentado por Agatón (erótica narcisista) intentaremos mostrar qué tipo de belleza nos presenta este comensal, y cuál es la poesía que le corresponde. Entonces se dará un *agón* paratextual, una referencia al gran combate que Platón sostuvo toda su vida: el conflicto entre filosofía y poesía. Mostraremos que Agatón, a la vez Narciso, poeta mimético, inspirado, poseso y cosmético, es la imagen del poeta que el filósofo ateniense detesta, que, como paradigma construido para este diálogo, tiene todos los defectos criticados a lo largo de la obra platónica y sirve para tematizar este enfrentamiento.

### ABSTRACT

The tragic Agathon's encomium is a musical interlude, a song that puts a stop to the conceptual procession in *Symposium*, but with a serious proleptic power. It recovers the totality of what is said there, but in a twisted way, by the hand of his gorgian approach. Each guest carries the

composite concept of Love-Beauty, in which all love is love of a certain beauty. Distinguishing the *éros* presented by Agathon (erotic narcissistic) we'll try to indicate what kind of beauty this speaker shows, and in consequence, which kind of poetry he represents. Then, with a paratextual *agón*, we'll make reference to the great battle that Plato held throughout his life, the conflict between philosophy and poetry, from which we'll demonstrate that Agathon, as a Narcissus, representing the mimetic, inspired, possessed and cosmetic poet, is the type of poet which is Athenian philosopher's object of hatred, since he concentrates in himself all the defects criticized throughout Plato's work and serves to thematize this confrontation.

PALABRAS CLAVE:

*Banquete*-Agatón-Gorgias-Poesía-Belleza.

KEYWORDS:

*Symposium*-Agathon-Gorgias-Poetry-Beauty.

## Introducción

Nuestro trabajo forma parte de una investigación superior que tiene por objeto dos arduas metas: 1º) Aportar un método de lectura renovador sobre el *Banquete* platónico, rescatando la polifonía conceptual de la obra y revisando las lecturas tradicionales a partir de las nuevas teorías textuales; 2º) Demostrar que el diálogo estudiado es una *arte poética*, e incluso, que es la primer *poética occidental*: por este punto vertimos un giro hacia el estudio de la estética antigua, un tanto en desmedro de la erótica, subsumiéndola al pensamiento

sobre la belleza y la poesía. De dicha investigación traemos sólo uno de los complejos desafíos que se nos plantearon para darle unicidad y firmeza a nuestras hipótesis.

Si diéramos fe a la teoría deleuzeana de la estructura rizomática del texto, no nos cabría duda que el más paradigmático ejemplo de obra rizomática en la literatura clásica es el *Banquete* de Platón. La descripción de su plan como el de un juego de *cajas chinas*, *mamushkas* o *ágalmata*, es desde un inicio estéril. Básicamente porque no hay un *centro* del diálogo, hay grandes pasajes, pero no únicos. Cada gran trazo es secundado por otro trazo especular que lo invierte, lo reutiliza o lo profana. Sostenemos que la estructura es más asimilable a la del accionar de un *caleidoscopio*:<sup>1</sup> una variedad limitada de cristales que se recomponen; cada uno de los oradores toma los puestos en juego, aporta los propios y realiza una recombinación, un giro nuevo de los fragmentos para mostrar una nueva perspectiva del fenómeno dicotómico del Amor y la Belleza.<sup>2</sup>

Recordemos que la teoría rizomática nos muestra cómo no hay jerarquías sino puntos de conceptuales, concentraciones de intensidad donde las fuerzas marcan una tendencia, una figura, una línea. Estas líneas pueden ser tanto de codificación (segmentación o estratificación) o de fuga (ruptura, precipitación), y se plasman dentro de un plano o una meseta. En el caso del *Banquete* es claro que estas *mesetas* son los encomios propios de cada orador, o al menos son los planos de plasmación de las figuras más notables o evidentes. Entonces no habría una jerarquía real, como la corriente clásica de comentaristas ha sostenido, basándose en una taxonomía de *dóxa* (cinco primeros discursos),

---

<sup>1</sup> *Kalós*, bello; *eídos*, imagen y *skopeîn*, observar.

<sup>2</sup> Más tarde hemos tropezado con el famoso pasaje de Kierkegaard del catalejo: más allá de lo cilíndrico y óptico del instrumento, creemos existe una diferencia abismal entre nuestras analogías. "Todas estas disertaciones son, pues, como la extensión de un catalejo, tal la ingeniosidad con la que cada exposición se pliega a la siguiente". Kierkegaard (2000: 108). Sigue habiendo en última instancia un objeto único a dilucidar, un *objetivo*, en sentido fotográfico.

*epistème* (discurso de Sócrates) y *apología de Sócrates* (con Alcibíades), sino ciertos grados de intensidad más notables, donde las fuerzas se conjugan en un diagrama determinado por su orador. Queremos ver al *Banquete* como un despliegue de fuerzas en *agón*, no personales, sino conceptuales.

El otro gran concepto de la teoría del rizoma es el de *intermedio*. Un pensamiento no crece desde el inicio sino desde el medio, desde los *entre*. En el *intermezzo* vemos el entrecruzamiento de fuerzas o de líneas de crecimiento. Los *intermezzi* permiten la ramificación sin tronco de las tendencias de pensamiento. Allí vemos hacia dónde se expanden las ondas de intensidad. Es en los *entre* donde se encuentran los encomios, ellos son *claros*, llanos, donde el movimiento se proyecta, no son centros. Cada uno tiene una figura-tendencia propia.

Vayamos ahora al *Banquete*. Ubiquémonos en el discurso de Agatón. Es un punto neurálgico del diálogo, la intensidad alcanza su punto más alto desde el inicio del diálogo. Todos los tópicos (léase líneas de pensamiento) son retomados. El poeta trágico va a encomiar a Eros, traerá su poesía triunfal para conmover al auditorio. Sin embargo, nos presenta un discurso formalmente sofístico, gorgiano,<sup>3</sup> como han mostrado los comentaristas: musical y vanidoso. De la extrañeza estética de este discurso intentaremos dar cuenta.

Leeremos entonces el encomio de Agatón como un intermedio musical con gravísimo poder proléptico. La prolepsis es una categoría extremadamente rizomática. Se recupera todo lo dicho hasta allí, pero tergiversado o re-

<sup>3</sup> Bieda (2009). Agradecemos la generosidad del prof. Bieda al facilitarnos su ponencia "Encomiar a Eros, encomiar a Helena: el fantasma de Gorgias en el *Banquete* de Platón". E. Bieda analiza el aspecto *formal* del discurso, el aspecto *estilístico*, y el *contenido*. Deja demostrado que existe una similitud al menos certera entre este discurso y el *Encomio de Helena* del sofista Gorgias. Además tomamos en cuenta el trabajo de López de Dardón, L., *Éros, Filosofía, Locura y Retórica* (en prensa). Allí se computan además algunas apariciones no tomadas en cuenta por el profesor Bieda, como cuando al definir la naturaleza de Eros, Agatón lo compara solapadamente con la diosa Ate, hija de Zeus, que siembra la locura y la venganza, similar al *lógos* de Gorgias. Además la aparición de la *paradoja de Menón*, al momento de definir la naturaleza de *éros*, contraria a los principios de la dialéctica; se dice que lo que no se tiene no puede darse: la mayéutica es precisamente el método filosófico de dar a luz en el otro algo que uno mismo no posee.

diagramado por su enfoque. Luego del primer enfrentamiento (Erixímaco-Aristófanes), antes del segundo (Sócrates-Alcibíades), el poeta intervendrá. Agreguemos entonces que un punto de proyección o un plano es tanto un discurso individual como así también la figura que dibuja su oposición con otro discurso, o la tendencia que plasman dos o tres de estos en un tercer o cuarto discurso. Podemos complejizar la trama conceptual de modo soberbio mediante re combinaciones caleidoscópicas.

Cada comensal trae una concepción compuesta: Amor-Belleza. Son dos grandes fuerzas. Todo amor es amor de cierta belleza: potencia de prosecución-potencia de atracción. Pero Agatón no es un mero orador, es un poeta.

La intensidad aumenta a niveles muy peligrosos por la misma tendencia que vemos en Platón al tratar con poetas en sus diversos diálogos. Existe un *agón* paratextual, una referencia al gran combate que Platón sostuvo toda su vida: el conflicto entre filosofía y poesía. Mostraremos que Agatón, a la vez Narciso, poeta mimético e inspirado, poseso y cosmético, es la imagen del poeta que el filósofo ateniense detesta, que como tendencia decadente de fuerzas, fue construido para este diálogo con todos los defectos criticados a lo largo de la obra platónica y sirve para tematizar este enfrentamiento.

### **Un *intermezzo***

Aristóteles recomienda en la *Poética*:

El coro debe ser considerado como uno de los actores, esto es, debe ser parte del todo y participar en la acción, [sino] las partes cantadas no pertenecen más a la trama que a otra tragedia. Por eso cantan "*interludios*", habiendo sido Agatón el primero en introducirlos. Con todo, ¿Qué diferencia hay entre cantar "*interludios*" y adaptar un parlamento o todo un episodio de un drama a otro?<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Aristóteles, *Poética* 1456 a 25- 30. Las cursivas son nuestras.

Sinnott aclara que debe entenderse al interludio como música coral que simplemente separa un episodio de otro a la manera de un *intermezzo* entre dos actos. Para Reale Agatón nos trae *música de palabras*: poeta que capta el núcleo del problema y disuelve “la materia en la forma, el concepto en la imagen y el contenido en pura palabra.”<sup>5</sup>

Ya hemos afirmado que no contamos con núcleos o centros. Pero la idea de Reale es correcta en cierto sentido. Las grandes líneas del diálogo que trata sobre la erótica son computadas (pederastia, técnica, poesía, belleza, política, religiosidad). Pero se disuelven, la imagen plasmada es la de una disolución.

### **Narciso y mimesis**

Agatón está manteniendo un extraño cruce de miradas con su amante Pausanias: el concepto base de su planteo erótico es el de atracción de los semejantes, *hòmoiu homoío̅ aèi pelaze*, [lo similar siempre se aproxima a lo similar”].<sup>6</sup> Una idea que formaba parte del ambiente ético-moral ateniense como vemos en el *Lisis* o en la *Ética nicomáquea*. Opuesto, claro está, a la concepción que traerá luego Sócrates acerca de que lo que buscamos, a lo que somos atraídos es aquello de lo que estamos carentes. Continuando con nuestro tema, citamos a este respecto a Carlos Martín: “En el contexto griego antiguo adquiere gran resonancia (...) la afirmación freudiana de que los homosexuales no eligen su objeto erótico conforme a la imagen de la madre sino conforme a su propia persona, i. e., a lo semejante.”<sup>7</sup>

Nótese que Agatón aparece satirizado en *Las tesmoforias* de Aristófanes como amanerado, mujeril, casi travestido, identificado con lo femenino, delicado y frívolo. Y que Aristóteles y Filóstrato mencionan su escritura delicada,

---

<sup>5</sup> Reale (2004: 145).

<sup>6</sup> Platón, *Banquete* 195b.

<sup>7</sup> Martín (2005: 171).

exquisita, placentera: en la *Poética* se menciona el nombre de una de sus obras, *Flor o Florindo* (en el que los personajes y la trama son inventados).

El punto que nos interesa destacar con todo este inventario es que la totalidad de la caracterización de *éros* que realiza Agatón no es otra cosa que una descripción de sí mismo, una proyección: le da al Amor los rasgos de sí, Agatón es un Narciso que se refleja en el dios, al cual da los atributos de belleza que él admira por ser los propios.

Aristófanes en *Tesmoforias* hace a Agatón partidario de una satírica teoría mimética, aunque bien pareciera ser más una justificación por su conducta amanerada:

Preciso es que el poeta tenga en cuenta los dramas que compone y se acomode a sus maneras. Vamos, si en su tragedia entran mujeres, como mujer ha de portarse él. [...] Si compone con varones su drama ya tiene en su cuerpo lo que necesita para ser varón. Pero lo que no tenemos por naturaleza hemos de tomarlo por imitación.<sup>8</sup>

En toda la crítica platónica a la *mímesis* está este mismo eje: la *mímesis* afemina, pervierte, se opone a la virilidad y a la virtud. Se destaca en el *Ión* el llanto y los gemidos del público, se reclama en *República* el llorar y la cobardía (atributos clásicamente femeninos) impuestos por la experiencia poética al espectador; y en el *Fedón* (que Massimo Cacciari considera la *tragedia platónica paradigmática*) se sanciona a los amigos que rodean a Sócrates en su final para que no lloren como su esposa y sus hijos, a los que echó del recinto.

### Falso poeta

Eros poseerá la belleza en grado sumo, y por tanto la felicidad; será delicado, suave, siempre joven,<sup>9</sup> refinado, flexible, elegante, bien proporcionado. Luego le

<sup>8</sup> Aristófanes, *Tesmoforias* v. 146 y ss.

<sup>9</sup> Es interesante ver como el enfrentamiento con la muerte que sostiene *éros* desde el inicio del *Banquete* con Fedro se frivoliza terriblemente: la superación de lo mortal se logrará por la permanencia en la juventud. A la vez interesa notar la no alusión a relaciones pederásticas: “[*éros*] se escapa precipitadamente de la vejez. [...] Efectivamente el amor la odia por naturaleza

atribuye las cuatro virtudes cardinales: justicia, prudencia, valentía, con argumentos sofísticos, y la sabiduría; pero la sabiduría es entendida como técnica, *éros* es el instaurador de artes (primeramente la poesía), como también de los campos de acción específicos de cada dios. Eros al igual que en Erixímaco, es el armonizador entre los hombres, entre los dioses, y entre dioses y hombres. El discurso culmina en una posesión donde todo tipo de elogios son dirigidos a *éros*. Eros es poeta, y a los que toca convierte en poetas.<sup>10</sup> Da a entenderse en el pasaje final que Agatón está poseído por *éros*, que comparte su voz, y que existe una unidad entre la divinidad y él mismo: “[Eros es] a quien debe seguir todo hombre cantándole bellamente, participando del canto que este modula cuando encanta la inteligencia de todos los dioses y hombres.”<sup>11</sup> Así Agatón participa de la teoría poética clásica, donde las artes son miméticas y la poesía es sólo posible mediante la inspiración divina. Agatón se ha convertido en la imagen viva del poeta que Platón enfrenta en *Ión*, *República* y transversalmente en *Menón*.

Agudamente señala Apolodoro: “cuando Agatón terminó de hablar, dijo Aristodemo que todos los presentes estallaron. Tan conveniente era lo que el joven había dicho, *tanto para él como para el dios.*”<sup>12</sup> Reale anota que el poeta-sofista se elogia a sí mismo.<sup>13</sup> Si bien el mito de Narciso, como investiga Vernant,<sup>14</sup> es originado en el período tardo antiguo, no pretenderemos por tanto una alusión literal. Sin embargo el fenómeno no es histórico o cultural, sino psíquico. Quizá es lo mismo afirmar que Agatón no se comporta como un

---

y no se le arrima ni de lejos” (Platón, *Banquete* 195b). Esto se deriva del principio ya planteado de atracción de los similares, postulado por su amante Pausanias. Pareciera que Agatón se amara sólo a sí mismo, y que de su relación con la divinidad pudiera alcanzar todo saber y virtud.

<sup>10</sup> Cfr. Platón, *Banquete* 196e.

<sup>11</sup> Platón, *Banquete* 197e.

<sup>12</sup> Platón, *Banquete* 198a. Las cursivas son nuestras.

<sup>13</sup> Reale (2004: 145).

<sup>14</sup> Vernant (1999).



trágico, sino como un *lírico*. Nos hablará de sí, de sus sentimientos y naturaleza, de *su* belleza, comulga con el dios pero brindándole él sus atributos a la divinidad para elogiarla.

Una belleza que paraliza, que hiela, es lo más propio de la experiencia estética: la impotencia:

Precisamente el discurso me recordó a Gorgias, de manera que me pasó directamente lo de Homero: tenía miedo de que al final Agatón, al arrojar en su discurso sobre el mío la cabeza de Gorgias, de hablar terrible, de la mudez me convirtiera en una piedra.<sup>15</sup>

No olvidemos que en el pasaje que comienza en 194a el mismo Agatón acusa a Sócrates de querer “hechizarme para que me desconcierte haciéndome creer que domina a la audiencia una gran expectación ante la idea de que voy a pronunciar un bello discurso”. Es propio de los interlocutores de Sócrates una cierta parálisis conceptual después de la aplicación de la dialéctica en los diálogos:<sup>16</sup> pareciera que estuviera en juego aquí una diatriba sobre la posibilidad estética-discursiva de encantar o inmovilizar al otro: encantan los bellos muchachos, los bellos discursos, el diálogo socrático, la idea de belleza.

Sócrates entiende la fortísima resistencia que ofrece la belleza. Agatón no trae verdades estéticas, trae su belleza engañosa.<sup>17</sup>

## Conclusión

Hemos intentado especificar un *intermezzo*, un punto de claridad donde el *Banquete* dibuja una forma del despliegue de fuerzas propias de la tensión entre Amor y Belleza. El elogio a Eros del falso poeta trágico (o un poeta trágico en sentido platónico: un mimético que pervierte la virtud) se transforma en un Narciso (un lírico) elogiándose a sí mismo, poseído por el dios que toma el

<sup>15</sup> Platón, *Banquete* 198c.

<sup>16</sup> Platón, *Menón* 80a-b, Platón, *Cármides* 155e, 157c, 176b, etc.

<sup>17</sup> Como más adelante Sócrates caracterizará a la belleza que le ofrece Alcibiades en *Banquete* 218e- 219a.

lugar de las musas, un flujo de deseo que se vuelve sólo hacia sí mismo para encontrar falsa belleza y producir falsa poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, trad. de A. Garibay (1966), México.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad., intr. y notas E. Sinnott (2009), Buenos Aires.
- BIEDA, E. (2009), "Encomiar a Eros, encomiar a Helena: el fantasma de Gorgias en el Banquete de Platón", Quinto Coloquio Internacional Mito y *Performance*. De Grecia a la Modernidad, Centro de Estudios Helénicos de la Universidad Nacional de La Plata.
- CACCIARI, M. (2000), *El dios que baila*, Barcelona.
- KIERKEGAARD, S. (2000), "El Banquete" en *Escritos*, Madrid: 107 - 116.
- MARTIN, C. A. (2005), "La fundamentación metafísica del amor" en CASTELLO, L. A., MÁRSICO, C., (eds.), *El lenguaje como problema entre los griegos: ¿cómo decir lo real?*, Buenos Aires: 163 -172.
- PLATÓN, *Banquete o del amor*, trad., intr. y notas L. Gil (2001), Madrid.
- *Banquete*, trad. y notas C. Mársico, estudio preliminar L. Soares (2009), Buenos Aires.
  - *Banquete*, trad., intr. y notas de M. Martínez Hernández (2008), Barcelona.
  - *Ión*, trad., intr. y notas A. Ruiz Díaz (2010), Buenos Aires.
  - *República*, trad. A. Camarero, estudio preliminar L. Farré, revisión técnica L. Soares (2009), Buenos Aires.
- REALE, G. (2004), *Eros, demonio mediador: el juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, Barcelona.
- SINNOTT, E. (2009), "Introducción" en Aristóteles, *Poética*, trad., introd. y notas E. Sinnott, Buenos Aires: VII - XLII.

- SOARES, L. (2002), "La concepción del poeta tragicómico en el *Banquete* de Platón", en BUZÓN, R, CAVALLERO, P., ROMANO, A. y STEINBERG, M. E. (eds.), *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte y cultura*, Buenos Aires: 477 - 486.
- (2009), "La erótica platónica en perspectiva. Notas para una lectura del *Banquete*" en Platón, *Banquete*, trad. C. Mársico, Buenos Aires: 13 - 128.
- VERNANT, J-P. (1999), "X. Narciso y sus dobles", "XI. Las metamorfosis de Narciso", en *En el ojo del espejo*, México.