

BANQUETE 223d : ACERCA DE LOS FUNDAMENTOS Y PROYECCIONES DE ESTA SORPRENDENTE AFIRMACIÓN PLATÓNICA

Yolanda Perugini

UBA

La escena final del *Banquete* platónico (*Banquete* 223d) nos muestra, despiertos todavía, conversando, a Sócrates y a dos interlocutores privilegiados, Agatón y Aristófanes, trágico y cómico respectivamente. Según oyó Apolodoro de boca del testigo Aristodemo:

“(...) Sócrates los estaba forzando a convenir (prosanankázein homologeîn) que es propio de un mismo varón (toû autoû andròs eînai) el saber componer tanto comedia como tragedia; es decir que el que por arte (téchne) es compositor de tragedia también es compositor de comedia.”

La contundente articulación en sí mismo que muestra el pasaje y su inserción en el momento final de la obra, cuando ya no quedaría nada por decir, generan respecto de todo el desarrollo anterior del diálogo un "efecto de ruptura" que nos sorprende como lectores.¹ Pero *Banquete* 223d, al parecer, también sorprende a sus selectos oyentes ficticiales, a juzgar por el empleo del verbo *prosanankázo*, el cual indica que las ideas que Sócrates expone no son fácilmente aceptables para ellos. El sentido de "fuerza" u "obligación" que tiene este verbo, completado aquí por el infinitivo *homologeîn*, alude a una fuerza persuasiva ejercida mediante argumentaciones, e implica, correlativamente, la resistencia de los interlocutores y el empeño de Sócrates en lograr su consenso.²

Por nuestra parte, destacamos en primer lugar, la relevancia conceptual de este pasaje.³ Al respecto, consideramos que, si Sócrates necesita persuadir a sus interlocutores, no es porque su afirmación contradiga una situación que se haya dado de hecho en la Grecia clásica, a saber, que ningún autor haya compuesto los dos géneros.⁴ La innovación socrática consiste, según nuestra lectura, en proponer desde el ámbito de la filosofía una fundamentación del arte poética sobre sólidas bases metafísicas, éticas y gnoseológicas, y acerca de eso, precisamente, está aquí invitando a reflexionar. Esos fundamentos, que deberían constituir, en todo caso, las premisas del argumento que conduzca a la persuasión, permanecen implícitos. Explicitarlos se torna indispensable a

fin de comprender este pasaje tanto en sí mismo como en sus ulteriores proyecciones en la obra platónica, y tal es, como anticipamos, el objetivo de nuestro trabajo.

Nuestro itinerario de lectura parte del diálogo juvenil *Ión*, donde, a nuestro entender, se manifiesta con claridad la intención platónica de dar un sustento racional y por ende un criterio unificador a la actividad poética, erigiéndola para eso en *téchne*, en contraposición con la inspiración divina o *theía moíra*. Analizamos luego en varios diálogos del período de transición, como *Protágoras* y *Menón*, las relaciones semánticas entre los términos *téchne* y *areté*, la visión unitaria de la virtud, la identificación de esta con el conocimiento y la necesidad de un objeto originario, estable y unificante, sobre el cual recaiga el conocimiento. Por último, con apoyo en *República* y *Banquete*, mostramos que ese objeto -insinuado en *Menón* como un *eídos*- es manifiestamente la Idea de Bien-Belleza, meta del ascenso dialéctico o erótico. De todo lo anterior extraeremos, para concluir, algunas interesantes consecuencias relativas a la filosofía del arte y a la concepción educativa platónicas.

Como anticipamos, entonces, en el diálogo juvenil *Ión*, Platón busca establecer la existencia de un arte de la poesía en su totalidad (*poietiké gar éstin tò hólon*), en contraposición con la fuerza divina (*theía moíra*) que movería tanto al poeta como al rapsoda a pronunciar sus palabras. *Ión* de Éfeso es un rapsoda que recita y comenta con exclusividad a Homero, de lo cual se concluye que no obra según arte, sino movido por la divinidad (*oú téchne allà theía dynámei*), pues si hablara por arte, podría hacerlo también, y bellamente, acerca de todos los demás poetas.

En efecto, se observa de modo recurrente en todas las *téchnai* que el experto, aquel que es capaz de distinguir los discursos verdaderos de los discursos falsos sobre el tema de su especialidad, domina todo su campo y no sólo una parte de este, y tal capacidad se encuentra siempre en una y la misma persona (*ho autós*) (*Ión* 532d). Por ende, quien posea la *poietiké téchne*, uno y el mismo hombre, podrá distinguir al poeta excelente de quien carece de habilidad, y podrá hablar de todos los poetas -no solamente de Homero, como lo hace *Ión*-, aunque no, claro está, de los temas que se tratan en sus poemas, sino de algo presente en ellos y que concierne al arte poética misma. Que la poesía sea producto de la inspiración divina explica también que sólo le sea dado a cada cual acertar (*poieîn kalôs*) en el género a que lo incita la Musa, siendo incapaz de componer con igual excelencia cualquier género.

Cabe destacar que la expresión *toû autoû andròs eînai* (*eînai* acompañado de caso genitivo), que aparece en *Banquete* 223d, indica de manera inequívoca un *proprium*

en sentido lógico (o un accidente universal) y no una mera coincidencia fáctica. Por tratarse de una capacidad que se deriva directamente de la esencia del verdadero poeta, la posibilidad de componer tragedia y la de componer comedia se encuentran coimplicadas. No debería sorprender, entonces, que un buen trágico sea a la vez un buen cómico -ni viceversa-, ya que, en un sentido normativo, si el compositor no cuenta con ambas capacidades, no hay arte en absoluto.

En *Íón*, sin embargo, queda apenas esbozada una posible discusión acerca del objeto definitorio de la *téchne poietiké*, del criterio según el cual el poeta excelente estará en condiciones de distinguir las composiciones hábiles de las defectuosas y del que deberá aplicar a sus propias composiciones. El tono manifiestamente irónico en que transcurre este diálogo hace indefendible que haya en él una valoración positiva del poeta como poseído por la divinidad. En su momento veremos que Platón aplica a los políticos de la época la misma expresión, *theía moíra*, con evidente intención crítica, en *Menón* 99e.

La pretensión de que la poética sea una *téchne* responde, como hemos dicho, al interés platónico de encontrar un factor unificante y normativo que proporcione un fundamento sólido para esa actividad. Conviene, entonces, atender a la distinción presente en *Gorgias* 465a entre *téchne* y *empeiría*. A diferencia de esta última, la *téchne* puede dar fundamento (*lógon*) de las cosas de las cuales se ocupa, al conocer su naturaleza (*physis*) y su causa (*aitía*). Por ende, no podrá considerarse *téchne* lo que carezca de racionalidad (*álogon*).

El tipo de conocimiento que Platón propone como fundamento del arte poética se va perfilando, a nuestro juicio, en el interjuego de las relaciones semánticas entre los términos *téchne* y *areté*. Este último designa entre los griegos una excelencia de cualquier índole: no solo una cualidad moral, sino también una habilidad técnica e, incluso, una capacidad física. Sin embargo, es Sócrates, precisamente -sea el histórico sea el ficcional de los diálogos juveniles- quien lleva a cabo el desplazamiento de esa significación general de *areté* a otra de connotaciones predominantemente éticas.⁵ Así, es notorio que en *Protágoras* el sofista promete impartir una *téchne* o *areté*: la *politiké téchne*.⁶

El carácter unitario de la virtud y la relación de esta con el conocimiento se han venido perfilando desde las primeras obras platónicas, pero recién en *Protágoras* y en *Menón* se aborda el tema de la virtud en sí, y la relación virtud-conocimiento se encamina hacia una identificación. La importancia del problema de la unidad de la virtud, en

Protágoras, reside en que la *areté* que pretende enseñar el sofista es un todo único (*tò hen*) que comprende en sí una pluralidad de virtudes, todas ellas, por lo demás, de carácter moral.⁷ En este diálogo, además del intento de probar que toda *téchne* (o *areté*) implica conocimiento y que la virtud entendida unitariamente es conocimiento o sabiduría (*sophía*), se equipara conocimiento con enseñabilidad, tesis de suma importancia también en *Menón*.⁸

Admitido que la virtud es una y es conocimiento, resta determinar la índole formal de la relación entre la virtud y las virtudes: la virtud es el saber de algo en algún sentido idéntico (*hén tí*) y cada una de las virtudes es un nombre diverso con el que se llama a lo mismo (*onómata toû autoû henós óntos*) o se trata de una unidad de la cual las virtudes son partes (*mória*) (*Protágoras* 329 c-e). Desestimada la primera opción, la virtud puede ser un agregado de saberes específicos, a su vez, unitarios -como en la relación entre el rostro como un todo (*hólon*) y sus partes-, o bien las virtudes y la virtud se relacionan como el oro con sus distintas porciones, que conservan las propiedades de la totalidad. Al responder *Protágoras* que es semejante a la relación que guarda el rostro con sus partes, salva la peculiaridad de cada una de las virtudes, pero deja sin solución el problema de la unidad de la virtud.

En efecto, cada virtud particular tiene su objeto de conocimiento propio, que no es incompatible pero tampoco está implicado necesariamente con los objetos de las demás virtudes. El objeto único y estable, propio del saber que la virtud supone, debe encontrarse por un camino distinto del inductivo, ya que esa vía resulta inevitablemente aporética. La relación entre la virtud y las virtudes no puede ir de las partes al todo, sino que debe ir del todo a las partes o, más precisamente, de lo uno a lo múltiple: sólo partiendo de una unidad originaria se podrá diferenciar ulteriormente entre virtudes particulares y no se incurrirá en contradicción al afirmar que quien posee una es capaz también de ejercer las demás.⁹

Es en *Menón* donde, a nuestro juicio, Platón formula los conceptos fundamentales que permiten hallar una solución a esa aporía. Allí señala que la *dóxa alethé* o *dóxa orthé* deviene *epistéme*, se vuelve estable y susceptible de transmisión, a través de la consideración de las causas (*aitías logismô*) -proceso que en este diálogo es asimilado a la *anámnesis*- y propone ese ejercicio a los políticos de su época, incapaces, justamente, de dar razón (*lógon didónai*) de sus acciones y, por ende, de enseñar su habilidad a otros (*Menón* 98a). Mientras no realicen esta tarea, habrá que decir de ellos, los políticos,

que son divinos (*theíoi*) e inspirados (*enthousiastikoi*), al igual que los vates, los adivinos y los poetas, por las razones anticipadas en *Ión* y que en *Menón* 99 c-d se expresan así:

"(...) puesto que es gracias al hálito del dios y poseídos por él como con sus palabras llevan a buen fin muchos y grandes designios, sin saber nada de lo que dicen."

Esa necesaria unidad anterior a la que hemos aludimos, por la cual las virtudes son una y la misma, es un *eídos* (*Menón* 72 c-d), , que bien puede ser entendido como la causa (*aitía*) del ser de las virtudes y de la conducta virtuosa, al conferir estabilidad al conocimiento que cada una de las virtudes implica y al que posee quien actúa virtuosamente.¹⁰

Es en *República* y en *Banquete* donde se hace explícita la función unificadora que el conocimiento de la Idea de Bien-Belleza cumple en el caso de la *téchne poietiké*. Aunque en *República* se habla de Bien y en *Banquete* de Belleza, en *República* 505b el conocimiento de lo hermoso y el de lo bueno derivan del conocimiento del Bien, y en *Banquete* 204e lo bueno y lo bello son equivalentes como objeto del amante. En ambas obras, además, el proceso que permite acceder a esas realidades máximas sigue ampliamente los mismos pasos, de modo que la idea de Bien-Belleza puede ser concebida unitariamente como causa (*aitía*) universal de cuanto existe de recto (*orthós*) y de bueno (*kalón*) (*República* 517 b-c).

En *República* 374a, Platón propone la división y el ejercicio exclusivo de tareas como base organizativa del Estado y destaca la necesidad del conocimiento de los principios que hacen a cada una de esas diversas tareas. El saber que de acuerdo con ese principio le corresponde adquirir al poeta cobra sentido en el marco de la crítica a la antigua *paideia* griega (*República* 376ess), cuyo blanco principal son las opiniones erróneas de los poetas y sus efectos adversos sobre las almas de los jóvenes: representar a dioses y a héroes ejecutando acciones reprochables y encarnando los mayores vicios puede inducir a aquellos a considerar que la injusticia es más ventajosa que la justicia. El creador de mitos (*mythopoiós*), habrá de ser vigilado para resguardar la verdad de sus palabras (*República* 377c), ya que la mentira es imagen (*eídon*) de la ignorancia en que se halla sumida el alma (*República* 382 b-c).

En *República* 394d, se deja para más adelante la decisión de admitir o no en la ciudad la tragedia y la comedia, composiciones que usan el estilo puramente imitativo, y la polémica se dirige a establecer si es conveniente que los guardianes imiten. En todo caso, se concede, desde niños imitarán las virtudes que ellos mismos deben adquirir -valor, prudencia, piedad-, pero nunca cosas vergonzosas o innobles (*República* 395c).

Las restricciones que en *República* 396 d-e se ponen a la imitación (*mímesis*) obedecen a que el estilo imitativo, que produce mayor placer a la multitud aficionada a las cosas bellas, pero incapaz de comprender y amar lo bello en sí (*autò tò kalón*) (*República* 476 bss), lleva a que la verdad se confunda fácilmente con la mentira.

La posibilidad de conmover al auditorio mediante palabras no siempre veraces se encuentra tanto en el arte política como en el arte poética, según *Íón* 534e-535a, y en *República* 493a-d Platón alude de manera conjunta a la ausencia de conocimiento que es dable observar en quienes ejercen cada una de estas artes. De ellos dice que proceden:

"(...) como si alguien observara los movimientos de un animal y (...), a fuerza de experiencia y de tiempo, lo tuviera por sabiduría y, como quien ha compuesto un arte, se dedicara a enseñarla, sin tener ninguna regla segura (...) para discernir lo hermoso y lo feo, lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, conformándose en sus juicios con las apreciaciones del animal y llamando bueno a todo lo que le causa placer y malo a todo lo que lo irrita, incapaz (...) de justificar con razones su parecer."

Y agrega: *"(...) esta es la imagen de aquel que hace consistir la sabiduría, tanto en lo que respecta a la pintura como a la música, como a la política, en conocer los instintos y los gustos de una multitud heteróclita (...)."*

La incapacidad para dar razones se focaliza ahora sobre lo bueno y lo hermoso. En *República* 401c-d se expresa la necesidad de que los artistas todos sean capaces de seguir las huellas de la Belleza, si sus obras han de cumplir una función educativa, y la Belleza es propuesta en *República* 402 c-d como modelo único de las composiciones que inducen a la correcta imitación. Este tramo de la conversación concluye afirmando que la música debe tener por objeto el amor a la belleza (*República* 403d), que es el deseo de asemejarse a ella lo más posible. Con la mirada puesta siempre en este modelo de orden constante e inmutable, el hombre puede no sólo hacerse virtuoso a sí mismo, sino trasladar ese ordenamiento a la sociedad y conducir a otros hacia la virtud (*República* 500 c-d). El valor fundante del conocimiento del Bien con relación a la virtud se manifiesta así en *República* 505 a-b:

"(...) la Idea del bien (toû agathou idéa) es el objeto del más sublime de los conocimientos y (...) la justicia y las demás virtudes obtienen de ella toda su utilidad y sus ventajas. (...) si no la conociéramos, aunque conociéramos todo lo demás, de nada valdría este último conocimiento (...)."

En lo que respecta a *Banquete*, Diotima rectifica la concepción del éros expuesta por Aristófanes y afirma que no se busca lo que es propio sino lo que es bueno y, una vez

alcanzado, poseerlo para siempre (*Banquete* 206a). Este anhelo de inmortalidad, que intenta realizarse en todos los ámbitos mediante la procreación según el cuerpo y según el alma, es siempre "procreación en la belleza" (*tókos en kalô*) (*Banquete*, 206b). El objeto del amor no sólo es, entonces, la belleza, sino la generación en la belleza, y la fecundidad según el alma consiste, de acuerdo con *Banquete* 209a, en:

"(...) la sabiduría moral y las demás virtudes (phrónesis te kai álle areté), de las que precisamente son progenitores los poetas todos y cuantos artesanos se dice que son inventores. Pero, con mucho, la más grande y la más bella (megíste kai kallíste) forma de sabiduría moral es el ordenamiento de las ciudades y de las comunidades, que tiene por nombre el de moderación y justicia (sophosyne kai dikaiosyne)."

La etapa final del ascenso erótico es la contemplación del "inmenso mar de belleza" que son las ciencias, lo cual permite al iniciado:

"(...) engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía, hasta que, robustecido y elevado por ella, vislumbre una ciencia única (...)."

La ciencia de la Belleza es el último paso del ascenso amoroso y, según *Banquete* 212 a-b:

"(...) el que hasta aquí ha sido educado en las cuestiones amorosas y ha contemplado en este orden y en debida forma las cosas bellas, acercándose ya al grado supremo de iniciación en el amor, adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello (...) se mostrará a él (...) la propia belleza en sí, que siempre es consigo misma específicamente única (monoeidés), en tanto que todas las cosas bellas participan de ella (...). Es (...) únicamente en ese momento, cuando ve la belleza con el órgano con que esta es visible, cuando le será posible engendrar no apariencias de virtud (eídola aretês), ya que no está en contacto con una apariencia, sino virtudes verdaderas, puesto que está en contacto con la verdad (...)."

De lo anteriormente expuesto resulta que el verdadero poeta, aquel que compone según ciencia, diciendo la verdad a partir de la contemplación de la Idea de Bien-Belleza podrá componer toda clase de géneros, y todos ellos de manera excelente, de modo que un mismo hombre puede ser a la vez trágico y cómico, tal como afirma *Banquete* 223d.¹¹

En cuanto a las proyecciones conceptuales de este pasaje, nos interesa especialmente destacar una posible consecuencia tanto para la filosofía del arte como para la concepción educativa platónicas. En *República* X, Platón excluye del Estado ideal las artes miméticas, a saber, tragedia y comedia, puesto que el imitador sólo produce

apariencias de virtud (*República* 599d). La imitación, alejada en tres grados de la verdad, alimenta y complace la parte irracional del alma y le otorga el gobierno del alma toda (*República* 605c). Pese a ello, Platón admite que el poder corruptor de estas composiciones tiene un antídoto en el conocimiento de su verdadera naturaleza (*República* 595b) y en *República* 607dss, dirigiéndose a los poetas y a los amantes de la poesía, dice:

"(...) si la poesía imitativa, cuyo objeto es el placer, pudiera demostrar con buenas razones que es necesaria su presencia en una ciudad bien regida, estamos dispuestos a recibirla con los brazos abiertos, porque tenemos conciencia de la seducción que ejerce sobre nosotros, pero no nos es lícito traicionar lo que consideramos verdadero".

Lo que Platón aceptaría como buenas razones en favor de la poesía creemos que ha sido sugerido por él mismo suficientemente: si el poeta logra elevarse al conocimiento de lo en sí y plasmar en sus obras dramáticas auténticas imágenes de virtud, capaces de inspirar en sus receptores el amor a la Belleza, la tragedia y la comedia podrían ser admitidas en la ciudad en tanto portadoras, precisamente, de una eficacia educativa superior incluso, a la de cualquier otro tipo de composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones:

BURY, G. (1932): *The Symposium of Plato*. Edited with introduction, critical notes and commentary, Cambridge.

ROWE, C. (1998): *Symposium*. Edited with and introduction, translation and commentary, Warminster-England.

Traducciones:

PLATÓN, *Diálogos*, 7 vols., Madrid, Gredos, 1980-1992.

Estudios y comentarios:

GUTHRIE W.K.C., *Historia de la Filosofía Griega*, vol. III y IV. Versión española de Alvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González, Madrid, 1962.

JAEGER W., *Paideia*. Traducción J. Xirau - W. Roces, México, 1993 (1ª edición: 1942).

JANAWAY Ch., *Images of excellence. Plato's critique of the arts*. Clarendon Press, Oxford, 1995.

NIGHTINGALE A.W., *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy*. Cambridge University Press, 1995.

ROWE Ch., *Il Simposio di Platone. Cinque lezioni con un contributo sul Fedone*, Sankt Augustin, 1998.

1 Sobre todo si se tiene en cuenta que en *República* 395a Platón dice literalmente lo contrario: "(...) ni siquiera dos imitaciones que parecen tan cercanas entre sí como la tragedia y la comedia pueden ser practicadas a la perfección por la misma persona".

2 El verbo *prosanankázo* es utilizado también en *Bq.* 181e y 217d, donde se trata siempre de "forzar" a alguien mediante la palabra a hacer algo o a admitir una opinión.

3 La relevancia de *Banquete* 223d es desestimada, en cierta medida, por Guthrie como "(...) un comentario final humorístico, de acuerdo con el carácter de Sócrates (...)", que lo llevaría a "(...) argumentar las tesis más paradójicas". Cf. Guthrie W.K.C., (1962) *Historia de la Filosofía Griega*, Madrid, Pág. 166.

4 Janaway, *Images of excellence. Plato's critique of the arts*, (1995), Oxford, Clarendon Press, Pág. 20, señala que Píndaro, por ejemplo, escribió varios géneros diferentes, hecho que seguramente Platón no desconocía.

5 Guthrie W.K.C., *op. cit.*, pp. 248ss.

6 Cf. *Protágoras*. 323c: la *téchne politiké*, no se da ni por naturaleza (*physei*) ni espontáneamente (*tyche*), sino que requiere enseñanza.

7 Cf. *Protágoras* 325a, donde las virtudes enumeradas son justicia (*dikaiosyne*), autocontrol (*sophosyne*) y piedad (*tò hósion*).

8 En *Menón*, que se introduce directamente con la pregunta acerca de la enseñabilidad de la virtud, esta característica (*didaktón-mathetón*) se opone tanto a la *áskesis* como a la *physis*. En 99e-100a, Sócrates concluye, con ironía, que la virtud no se da por naturaleza (*physei*) ni es enseñable (*didaktón*), sino que se recibe por designio divino (*theía moîra*) y sin inteligencia alguna (*áneu nou*).

9 En el marco de la respectiva argumentación, esto se niega en *Protágoras* 329e, pero en *Gorgias* 507b-c el hombre moderado (*sóphron*) es completamente bueno (*agatón teléos*).

10 En *Protágoras* se emplea el término *ousía*; en *Menón*, además de mantenerse *ousía*, se utiliza *eídos*.

11 En *República* 379a, las pautas que han de seguir las composiciones valen tanto para la épica como para la lírica como para la tragedia, lo cual equivale a decir para todos los géneros literarios.