

# El Banquete y el Mito del Amor

**E**n este texto nos ocuparemos del tratamiento que da Platón al *tema* del amor. Con esta advertencia preliminar queremos recordar que el *tema* no es la *cosa* misma, sino fundamentalmente la *postura* de la cosa, la tesis (del verbo *τιθημι*, poner) que se expone sobre ella. No podemos acceder a la cosa sino en la medida en que ella es puesta ahí, por una mirada que le asigna un tiempo, un espacio y una significación. La cosa no está presente nunca en tanto que cosa, sino siempre como algo tematizado, puesto, ofrecido por una mirada y a una mirada. Por eso, el término *cosa* es engañoso: deja suponer (*sub*, debajo; *pono*, poner) que debajo de lo que es *puesto por la mirada* existe una *coseidad*, una esencia fija, quieta, no problemática, autónoma y autosubsistente.

Como el *tema* no es la cosa misma, no hay modo de hablar de la cosa sin pasar por aquello a través de lo cual y gracias a lo cual ella es puesta, dispuesta y tematizada: el lenguaje. Fijémonos, por ejemplo, en el título mediante el cual y bajo el cual ponemos sobre la mesa nuestra reflexión sobre el tema del amor

en Platón: *El banquete y el mito del amor*. Pareciera que con sólo decirlo, ya tenemos la cosa ante los ojos, como una realidad firme y segura. Sin embargo, cuando nos preguntamos por lo que se quiere decir con *banquete*, *mito* y *amor*, las tres palabras capitales del texto —en tanto que están a su cabeza (*caput*) y dan su clave—, la cosa sólida se disuelve inmediatamente ante nuestra mirada.

Con el término *banquete* se designa en el lenguaje del *mito* el acto de poner la cosa, en tanto que ofrenda de *amor*. De modo que no podemos hablar del banquete, en general o en particular, sin hablar del mito y sin hablar del amor. En el umbral mismo de nuestro análisis, comprobamos que los términos *banquete*, *mito* y *amor* no designan *cosas*, entes separados que puedan cobrar sentido de manera autónoma, al margen del amoroso abrazo que los une.

Pero además del hecho de que ninguno de los términos de la frase *El banquete y el mito del amor* se deja pensar claramente, al margen de su relación con los otros, también cada uno de ellos, tomado por separado, establece por sí mismo

relaciones ambiguas y problemáticas con otros términos que remiten a cosas que a su vez son puestas y ofrecidas por y para muy diferentes miradas.

Con el término *banquete* se designan varias cosas. En primer lugar está lo que designa si nos atenemos a su significado literal: “una comida a la que asisten muchas personas para celebrar algo”.<sup>1</sup> Ahora bien, en tanto que generalmente el banquete consiste en una mesa sobre la que se sirven alimentos y en torno de la cual se reúnen los comensales para hablar de muchas cosas, entre ellas, de los mismos platos que se sirven —pues no hay nada más amable y placentero que hablar de aderezos y comidas mientras se disfrutan platos preparados con amor, en compañía de buenos amigos—, el sentido literal del término pudo desplazarse paulatinamente hasta denotar el significado mítico o simbólico, que es al que hemos señalado más arriba, cuando decíamos: “Con el término *banquete* se designa en el lenguaje del *mito* el acto de poner la cosa, en tanto que ofrenda de *amor*”.

Pero además, como hemos utilizado las mayúsculas en el título y está permitido usar letras capitales en los títulos tanto para los nombres comunes como para los propios, no queda claro del todo si lo que hemos puesto como cabeza (*caput*) del texto hace referencia al *banquete* en general, o a algún banquete específico, que deberíamos, entonces, designar con un nombre propio: por ejemplo, el *Banquete* de Platón, el de Jenofonte, o incluso el de Dante, pues el término castellano *Banquete* traduce tanto el término griego Συμποσιον, como el término latino *Convivium*. Por otra parte, no habría

que suponer por ahora, con las pocas precisiones que hemos hecho, que nos referimos a un texto escrito. Bien podría tratarse de *La última cena*, rótulo con el que se designa un banquete particular, esto es, una cena de naturaleza sagrada, por lo que la expresión, casi por ese sólo hecho, deberá escribirse con mayúsculas. Al mismo tiempo, ese banquete ha sido representado en grandes obras de la pintura occidental, la más célebre de las cuales es sin duda *La última cena* de Leonardo Da Vinci. Pero por otra parte, tanto en la literatura como en la pintura abundan las escenas que representan cenas o banquetes, con minúscula, es decir, que nos hablan del banquete en general, del banquete profano, sin que se excluya para nada la posibilidad de que con tales convites se esté apuntando realmente al Banquete, con mayúsculas.

¿Qué es lo que caracteriza al Banquete, con mayúsculas? No solamente su referencia a una obra, un *opus* u *oeuvre* particular, sino también el hecho de que en él es más importante el significado simbólico, señalado más arriba, que el literal, que todo el mundo conoce. Pero, como hemos explicado ya al hablar del título de nuestro texto, nunca estamos enteramente seguros de cuándo se trata del uno o del otro.

Semejantes o incluso mayores dificultades se presentan en relación con el término *mito*. El sustantivo *μυθος* significaba para los griegos la palabra, el discurso, y, por extensión, el tema mismo de los discursos. Análogamente, con el verbo *μυθεω* designaban la acción de hablar o conversar (como en un banquete, por ejemplo); pero también, en el uso

transitivo del verbo, la acción de narrar. Adicionalmente, el verbo podía usarse con un sentido más elevado, para referirse a la acción de anunciar (un oráculo, por ejemplo), indicar o nombrar algo, y también en el sentido de hablar consigo mismo, de decirse algo a sí mismo.<sup>2</sup>

Por *mito* no se entendía un relato fantástico, sin ninguna conexión con la vida real, sino, por el contrario, la articulación y expresión en el lenguaje de la vida y del mundo, tal como aparecen para una experiencia interior. No era la narración que trata de explicar el mundo a partir de sus rasgos objetivos, pues en aquel entonces la objetividad todavía no había sido inventada. Era una narración enteramente subjetiva, nacida del diálogo del alma consigo misma; pero, a pesar de ello, tenía la pretensión de ser verdadera, y de dar cuenta de la esencia más íntima del mundo. El mito era, por eso mismo, un decir sagrado.

En el lenguaje popular, en cambio, la palabra *mito* designa casi la mentira, e incluso una mentira que obedece a razones patológicas, a una especie de locura. En efecto, se denomina mitómano al individuo que adolece de la locura de los mitos, es decir, de la “tendencia a elaborar explicaciones y relatos de hechos imaginarios, generalmente de forma inconsciente y, en ocasiones, patológica”.<sup>3</sup> Con lo cual, verdaderamente, no se dice nada claro. En primer lugar, porque no sabemos bien a qué hace referencia el adjetivo *patológico*. ¿Debemos entenderlo en su significado etimológico, o debemos seguir el uso con el que se emplea normalmente? Si lo primero, la consideración del mitómano es positiva. Un mitómano

sería una persona que se dedica a crear o interpretar relatos imaginarios (es decir, usando la imaginación y recurriendo abundantemente a las imágenes), impulsado por un *pathos* o pasión amorosa. La *patología* (de *παθος*, pasión, y *λογος*, discurso) sería entonces el arte de los discursos apasionados.

El término griego *παθος* tenía, como su equivalente castellano, *pasión*, múltiples significados. Podía designar toda afeción del cuerpo o del alma, y por extensión toda prueba o experiencia por la que se podía pasar; así, en sentido filosófico, también podía designar los acontecimientos y cambios que se producen en las cosas, lo que no permanece nunca. En un sentido subjetivo, se utilizaba para aludir a los sentimientos morales —amor, aficción, piedad, cólera, tristeza, odio—, entendidos como movimientos del alma. En tanto que algunos de esos sentimientos son negativos, y por cuanto que en las pasiones el individuo sufre el estado por el que es afectado, sin a menudo tener control sobre él, como ocurre por ejemplo en la enfermedad, el término *παθος* podía tener una connotación negativa. Pero como los griegos consideraban que es superior un ser sensible a uno insensible, *apático*, carente de vida interior, como una naturaleza muerta, generalmente pensaban la pasión en un sentido positivo, y mucho más si se trataba de la pasión en grado superlativo, la pasión exaltada, que entonces se consideraba como un don divino. Testimonio de ello es la presencia en su panteón de dioses como Pan, Eros, Dionisos y Afrodita.

A un individuo que se dedicaba a la *patología*, al arte de los discursos apasiona-

dos, le denominaban los antiguos griegos *maniaco* (μανικός), que no quería decir “perturbado”, sino más bien, como nos lo recuerda Platón, “entusiasmado”,<sup>4</sup> es decir, literalmente, poseído por el espíritu divino (ενθουσιαζω). Pues no hay que olvidar que, para los griegos, la locura era una forma de posesión divina. Los individuos modernos, carentes de entusiasmo y poseídos por entero del espíritu objetivo de la ciencia, hacen del término *pathos* un sinónimo de *enfermedad*, y al individuo que se dedica hoy al tipo de actividades al que se entregaban los patólogos de antes, lo consideran simplemente un loco, en el sentido de un perturbado. Mientras que, por su parte, el término *patólogo* ha pasado a designar al científico que conoce y trata de manera objetiva las enfermedades.

Consideraciones semejantes a las que se pueden hacer a propósito de los términos *banquete* y *mito*, se pueden hacer, tal como habíamos dicho, a propósito de la última de las palabras claves de nuestro título: *amor*. Sobre todo, teniendo en cuenta que, por figurar en un título que ha sido escrito con mayúsculas, no se sabe bien si hace referencia al amor con minúscula, o más bien al dios Amor. El amor con minúscula es, evidentemente, el amor cotidiano, el amor de la vida real que, se supone al menos, todo ser humano puede experimentar, al menos alguna vez en su vida, por algo o por alguien.

Los problemas surgen tan pronto como empezamos a hablar del amor, pues el solo hecho de hablar de él lo transfigura. Es como si, al hablar de él, al convertirlo en sujeto de un discurso amoroso, de un

mito, de repente cambiara la minúscula de su nombre por una mayúscula. Ya no es el amor, sino Amor. Esa transfiguración tiene evidentemente un sentido positivo, y se puede comparar tranquilamente con lo que, según Sócrates, le ocurre al enamorado ante la contemplación de su amado. Al tiempo que se le vienen a la mente bellos discursos, siente una especie de picor en todo el cuerpo, mientras, como a un polluelo, le empiezan a brotar las alas. Hoy en día, casi nadie considera que haya algo en común entre Amor, ese dios alado y gentil, con figura de niño, y las pasiones que puede experimentar un hombre en su vida adulta. Es decir, por el sólo hecho de hablar de él, pareciera que se lo confinara a un mundo, superior sí, pero imaginario e irreal: el mundo de la literatura y del mito, considerados como meras ficciones.

Solamente cuando el amor se hace objeto de discurso, cuando en un diálogo interior del alma mitologizamos, el amor adquiere una existencia efectiva, pues no hay amor si no hay discurso. El Amor no puede existir sin el mito; pero tampoco puede hacerlo sin el poema, el himno o la canción. Pero, paradójicamente, por el sólo hecho de hablar de él, lo excluimos de la vida. Lo cual explica la renuencia y el temor generalizado a hablar de amor.

También la frase “el mito del amor”, dado que está en mayúsculas en el título, puede leerse de dos maneras. La primera, como “el *mito* del amor”, queriendo decir que el amor no es una cosa cierta sino una invención de poetas delirantes, sin ninguna relación con la vida real; lo cual equivale a decir que una cosa es el Amor

con mayúscula, el amor de los libros y las canciones, y otra bien distinta el amor de la vida cotidiana. La segunda, como “el mito del *Amor*”, queriendo designar con ello el discurso venerable mediante el cual se elogia al más antiguo y más noble de todos los dioses.

### *El amor y la estructura del discurso*

El *Banquete* de Platón recibe al lector *en medio* de una conversación entre Apolodoro y sus amigos. El recién llegado a la escena, en este caso el lector, se encuentra de pronto en medio de una situación confusa, fuera de todo contexto. No sabemos bien a qué Apolodoro se hace referencia, lo cual nos muestra de pasada los límites del nombre propio; tampoco tenemos idea de quiénes son sus amigos. Por lo que dice Apolodoro, que es quien aparece tomando la palabra, llegamos a inferir que estos amigos suyos le han solicitado que les narre lo que ocurrió durante el banquete que celebraron en otro tiempo Agatón, Sócrates y Alcibíades, entre otros. Por lo que sigue, comprendemos que Apolodoro se juzga capaz de satisfacer esa petición, tanto más cuanto que, apenas la antevíspera de ese día, un amigo suyo, de nombre Glaucón, le hizo la misma petición. Además, este Glaucón tenía ya un conocimiento vago de lo que había ocurrido en aquella reunión, por lo que le había comunicado, aunque de manera muy confusa, un amigo suyo, quien a su vez había escuchado el relato de boca de Fénix, a quien se lo había contado Aristodemo, que tuvo la fortuna de estar presente. Además, sabemos

que ese amigo le había informado a Glaucón que también Apolodoro debía estar enterado, y esta es la razón por la cual Glaucón interpela a Apolodoro tan sólo la antevíspera del día en que éste se encontró con los amigos suyos que le hacen la misma solicitud. Al referirle a sus amigos su encuentro con Glaucón, Apolodoro les dice que le había aclarado a este último que la famosa reunión tuvo lugar hace mucho tiempo, y no recientemente, como él suponía. También le aclara a Glaucón, e indirectamente a los amigos a los que les relata el encuentro, que él mismo no estuvo presente en el mencionado banquete, pero que escuchó una versión de lo que ocurrió allí directamente de Aristodemo, quien fue también la persona que le contó a Fénix; y que además él, Apolodoro, varias veces le ha preguntado a Sócrates sobre algunos detalles de lo que ocurrió, por lo que pudo comprobar que lo que recordaba Sócrates se correspondía en todo con la versión de Aristodemo.

Esta narración bastante confusa nos deja al menos en claro que, como lectores, estamos ante la narración de un hecho y no ante un hecho de la vida real. ¿Qué pudo llevar a Platón a enfatizar, casi hasta la caricatura, semejante distinción? En el tercer libro de la *República*<sup>5</sup> se nos da una posible explicación. Allí, Sócrates distingue entre narración simple y narración mimética. La narración es “simple cuando habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla”. Por ejemplo, en el comienzo de la *Iliada*, donde Crises suplica a los aqueos por la devolución de su hija:

*y suplicó a todos los aqueos,  
y en particular a los dos atridas, caudillos  
de pueblos...*

La narración es mimética, en cambio, unos versos más adelante, donde el poeta habla “como si él fuera Crises, e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla sino el sacerdote, que es un anciano”. En este ocultamiento deliberado del poeta, orientado a *hacer creer* la ficción, consiste la narración mimética; en la narración simple, en cambio, el poeta hace visible su presencia, dejando al lector *libre para creer o no creer*.

Para Platón esta distinción revestía una importancia capital, sobre todo en relación con la interpretación del mito por parte de los poetas, que es el tema de discusión precisamente en el libro III de la *República*, pero también en los libros II y X. En estos lugares, Platón critica fuertemente a los poetas por la influencia perniciosa que ejercen dentro de la ciudad al atribuir a los dioses comportamientos y actitudes que ya serían muy reprobables si se encontraran en seres humanos. Si les creyéramos a los poetas, deberíamos concluir que los dioses mienten, traicionan, matan, cometen adulterio, se burlan los unos de los otros. Pero, además, los poetas presentan a los ciudadanos el ejemplo de héroes que lloran, engañan, insultan a sus gobernantes y cometen mil actos merecedores de reproche. Por lo cual, para Platón es importante que al menos quede claro para el lector o auditor de poesía que lo que recibe es una interpretación, y no la expresión del “hecho” mismo. No es que los dioses sean efectivamente de tal o cual manera, sino que así los representan los poetas.

Entonces, en el comienzo del banquete, aquello que *se le sirve* al lector no es ni pretende ser el “hecho” mismo, sino una narración que aspira a dar cuenta de él. Por una especie de pudor, Platón quiere librarnos del hechizo que produce con la magia de su escritura, recordándonos desde el comienzo que su texto no es la expresión directa de un estado de cosas, y que entre lo narrado y el lector se interpone el lenguaje, un medio que dista mucho de ser transparente. Es como si nos advirtiera desde el comienzo que lo que se va a ofrecer no es la cosa misma, sino sólo una versión: la de Aristodemo, por ejemplo. Adicionalmente porque, en el interior de esa ficción, en el transcurso del banquete que nos presenta Platón en su obra, cada uno de los participantes ofrece su propia interpretación de un mito, con lo que la interpretación de Aristodemo es ya una interpretación de segundo grado. O quizás de tercero, porque el diálogo no es realmente una narración de Apolodoro o Aristodemo, sino una creación de Platón. En ese sentido, Platón se oculta. No ofrece el texto como un relato suyo sobre algo que ocurrió *en el pasado* sino como una narración mimética: un diálogo *en presente* entre Apolodoro y sus amigos. Es decir, a pesar de todo, y cuando ya creíamos en la completa honradez de Platón, nos encontramos con que nos ha engañado. La narración que nos ofrece no es una narración simple como él afirmaba que se debía hacer, sino mimética. Platón, que había expulsado a los poetas miméticos de su ciudad ideal por forjar falsas ilusiones, acaba forjando una ilusión para nosotros. Nos ha entregado la sombra producida

por la copia de la cosa y nos ha hecho creer que es la cosa misma.

¿Qué se propone Platón? ¿Demostrar que puede engañarnos? El arte contemporáneo continuamente nos promete entregarnos la realidad misma, no la copia, y para ello renuncia a toda elaboración y nos presenta las cosas crudamente, tal como las experimentamos. A veces, por ejemplo, el cine o la literatura nos sumergen en los sueños o las reflexiones caóticas de algún personaje. Así funciona la vida real, decimos, y está bien que el arte sea fiel a ella, es decir, que sea menos arte y más imitación, más la vida real. Si el resultado es un completo caos, es comprensible, no nos quejamos, porque al fin y al cabo, como dice Milan Kundera, la vida se vive en borrador. Sin embargo, en Platón ocurre algo extraño: la fidelidad no parece estar del lado de la falta de arte, sino del arte llevado al extremo. E inversamente, el comportamiento mimético no es lo propio del arte, sino de aquello que tal vez erróneamente denominamos la realidad. La prueba de ello es el itinerario al que nos conduce el propio Platón: primero, nos hace distinguir dos tipos de narración: la simple y la mimética; luego, nos expone el ejemplo de una obra, el *Banquete*, cuyo marco general está constituido por una conversación que corresponde al prototipo de la narración mimética. No hay tal Apolodoro, no hay tales amigos de Apolodoro: es Platón quien por una especie de ventriloquia finge ser ellos. Desde luego, lo finge siempre, en tanto que decide ser el autor de una obra; pero en este caso lo finge más al utilizar la narración mimética, a sabiendas de lo que implica.

Luego, como consecuencia de ese engaño, de este artificio por el que pretende entregarnos la realidad misma, su narración resulta caótica. Lo irreal y lo caótico están entonces del mismo lado, y no de lados contrarios. En el caso del *Banquete*, la narración mimética que *enmarca* la obra es caótica por varias razones. En primer lugar, porque el autor decide llevar el engaño hasta sus últimas consecuencias, haciendo que lo irreal parezca real. Para ello hace que la conversación simulada sea tan intrincada y confusa como una conversación de la vida real. Asistimos al encuentro entre dos personas, una de las cuales narra a la otra un encuentro de dos personas en el que una de ellas narra a la otra el encuentro de dos personas en el que una de ellas..., etc. Podríamos, con Platón, seguir hasta el infinito. No sabríamos realmente qué ha ocurrido, pero tendríamos la sensación de que ha ocurrido algo real, porque estamos frente a una narración mimética. Mimética por partida doble: primero porque en ella el narrador finge ser los personajes; segundo, porque al igual que en esas muñecas rusas que en su interior contienen otras muñecas que en su interior contienen...etc., aquí cada narración contiene otra narración que la *imita*, en un proceso que se sigue al infinito. Y si el infinito es, como quiere Borges, el concepto que corrompe todos los demás, aquí la imitación infinita hace irreal lo que pretendía ser la representación hiperrealista de la cosa misma.

En el *Fedro*, el otro diálogo que se ocupa del Amor, se produce igualmente una situación extraña. El muchacho que da nombre al diálogo se propone darle cuenta a Sócrates de un discurso

que ha escrito Lisias sobre el amor (con minúscula), y el cual le ha cautivado por su originalidad. Esa narración que se propone hacer Fedro habría tenido, si la hubiera hecho, la forma de una narración simple, no mimética, precisamente porque él se declara incapaz de repetir literalmente lo que dice el texto de Lisias. “No llegué –le dice Fedro a Sócrates– a aprenderme las palabras una por una. Pero el contenido de todo lo que expuso, al establecer las diferencias entre el que ama y el que no, te lo voy a referir en sus puntos capitales, sucesivamente, y empezando por el primero”.<sup>6</sup> Ahora bien, lo curioso en este caso es que si Fedro hubiera adoptado la narración simple, como pretendía, y renunciado así a la imitación, habría estado en condiciones de ofrecer el contenido del discurso de Lisias “en sus puntos capitales, sucesivamente y empezando por el primero”. Lo cual no constituye ningún trabajo cuando se trata de dar cuenta de un discurso que ya en sí mismo es ordenado. Su simple repetición será ordenada, a no ser que el narrador sea muy torpe; pero no ocurre lo mismo en el caso de la narración de un discurso desordenado o de un acontecimiento de la vida real. En este último caso, si la narración es ordenada, es porque el narrador ha añadido a lo narrado algo que no estaba inicialmente en su objeto: el orden. Esa es la razón por la cual Sócrates distingue sutilmente entre “la narración que se produce de un modo directo y la que se genera por mimesis”;<sup>7</sup> en un caso hay trabajo; en el otro, simple imitación. Fedro realiza algo semejante a lo que hacen Apolodoro y Aristodemo cuando les cuentan a sus amigos lo ocurrido en

el banquete: se proponen comenzar por el principio.<sup>8</sup> Si lo que Fedro se hubiera propuesto hubiera sido *imitar*, es decir, repetir tal cual el discurso de Lisias, no habría podido narrarlo “en sus puntos capitales, sucesivamente y comenzando por el primero”, puesto que el discurso de Lisias no tiene pies ni cabeza, ni por lo tanto puntos capitales, o un inicio y un final. Al leerlo, se encuentra uno de súbito en medio de una conversación para la que no ha sido contextualizado, como le hace notar Sócrates a Fedro:

*Sócrates:* Lee, para que lo oiga de él mismo [de Lisias].

*Fedro:* “De mis asuntos tienes noticia, y has oído también, cómo considero la conveniencia de que esto suceda. Pero yo no quisiera que dejase de cumplirse lo que ansío, por el hecho de no ser amante tuyo. Pues precisamente a los amantes les llega el arrepentimiento de lo bueno que hayan podido hacer tan pronto como se les aplaca el deseo.”

*Sócrates:* Parece que dista mucho de hacer lo que buscamos, ya que no arranca desde el principio, sino desde el final, y atraviesa el discurso como un nadador que nadara de espaldas y hacia atrás, y empieza por aquello que el amante diría al amado, cuando ya está acabando. ¿O he dicho una tontería, Fedro, excelso amigo?

*Fedro:* Efectivamente, Sócrates, es un final lo que trata en el discurso.

*Sócrates:* ¿Y qué decir del resto? ¿No da la impresión de que las partes del discurso se han arrojado desordenadamente? ¿Te parece que, por alguna razón, lo que va en segundo lugar tenga, necesariamente, que ir ahí, y no alguna otra cosa de las que

se dicen? Porque a mí me parece, ignorante como soy, que el escritor iba diciendo lo que buenamente se le ocurría. ¿Tienes tú, desde el punto de vista logográfico, alguna razón necesaria, según la cual tuviera que poner las cosas unas después de otras, y en ese orden?

*Fedro:* Eres muy amable al pensar que soy capaz de penetrar tan certeramente en sus intenciones.

*Sócrates.* Pero creo que me concederás que todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo”.<sup>9</sup>

Fijémonos en que el texto de Lisias realmente no tiene la forma de un discurso sino la de una narración mimética. Hay una voz que habla a un interlocutor al que nunca escuchamos y al que no llegamos a conocer. Pero la forma de la enunciación, en segunda persona, no nos deja duda de que un personaje se dirige directamente a otro, como en el teatro. No hay narración simple, sino mimética. Nuevamente, comprobamos que Platón asocia la falta de estructura, el desorden, con la narración mimética. Es decir, el desorden y, por lo tanto, la irrealidad, no está del lado de la reelaboración cuidadosa del objeto, sino de su imitación servil.

### *En el portal de los dioses*

**E**l *Banquete* de Platón consiste propiamente, como su nombre lo indica, en la narración de lo ocurrido en un banquete: el que tuvo lugar en casa de

Agatón, con motivo de la celebración de su victoria en la representación de su primera tragedia. Sobra decir que lo que se sirvió en ese banquete *memorable*—literalmente, pues justamente ha sido retenido en la memoria, no de uno, sino de muchos— no fue solamente alimentos y bebida, sino ante todo los discursos mismos de los participantes, que en este caso estuvieron dirigidos a encomiar al Amor. Además, como en todo *convite*, también es importante lo que los *convidados* se regalan mutuamente. Ese obsequio mutuo indica ya la liberalidad específica del Amor y del verdadero humanismo, que por ello mismo se asocia con el ocio (*otium*) y no con el negocio o carencia de ocio (*nec-otium*, *negotium*). Por eso, a pesar de su afabilidad y liberalidad, la actitud del humanista puede parecer la de un “maniático” a los ojos del hombre de negocios. Cuando los amigos de Apolodoro le piden que les relate lo que ocurrió en el banquete del que hablamos, lo que equivale en realidad a hacerles partícipes del banquete a ellos también, él no se rehúsa—pues no puede renunciar a su liberalidad de humanista—, pero les reprocha su falta de ilustración y su apego a la riqueza, o lo que es lo mismo, su falta de ocio: “Por lo demás, cuando hago yo mismo discursos filosóficos o cuando se los oigo a otros, aparte de creer que saco provecho, también yo disfruto enormemente. (...)”

[...]

Suscripciones  
[info@exopotamia.com](mailto:info@exopotamia.com)  
[www.almargenonline.com](http://www.almargenonline.com)