

LA MÁSCARA DEL ADIVINO: METÁFORAS DE LA MÁNTICA EN EL *BANQUETE* DE PLATÓN

TOMÁS BARTOLETTI

Universidad de Buenos Aires

tomasjbarto@gmail.com

La crítica se ha ocupado tanto del carácter trágico-cómico de *Banquete* de Platón como de su composición en géneros discursivos. Pero estas interpretaciones no contemplan un elemento como la mántica. Sus escasas apariciones (comentarios explicativo-comparativos) no representan el valor que tiene esta otra práctica discursiva para el texto platónico, como, por ejemplo, la respuesta de Sócrates a Diotima: "Adivino –dije yo– hay que ser para comprender lo que dices» (206c). A partir de esta frase, se puede reconstruir el sentido mántico de la teoría erótica y también el de una actuación de Sócrates como adivino. Dicha dramatización, puesta en relación con los adivinos trágicos (Tiresias y Casandra), no solo revelaría las estrategias discursivas de *Banquete*, sino también el uso metafórico del *mantis* como estereotipo en la tragedia griega.

mántica / éros / *daímon* / Casandra / Tiresias

In recent decades, the theorists have been studied the tragic-comic aspect of the Plato's *Symposium* such as his intertextual composition and the genres of discourse. Nevertheless, these studies do not take care of the *mantiké*. The few mentions of the divination in the text (those are explicative and comparative comments) do not symbolize how important this practice is to the platonic dialogue. Such is the case of the Socrates's answer to Diotima: "It would take a seer –I replied– to see what on earth you mean» (206c). Based on this sentence, we can reframe the mantic meaning of Plato's erotic theory and also the Socrates's acting as a seer. That dramatization, in connection with the tragic prophets (Tiresias and Cassandra), could reveal not only the discursive strategies in the *Symposium* but also the philosophical metaphor of the *mantis* as a steriotype in greek tragedy.

mantiké / éros / *daímon* / Cassandra / Tiresias

Si bien en *República* (364b) Platón adjudica a los adivinos un comportamiento sospechoso y perjudicial para la polis, en textos como *Fedro* y *Banquete* la mántica, la práctica adivinatoria, es un recurso elástico a la hora de explicar el acceso al conocimiento. En *Fedro*, la mántica está agrupada con otras formas de expresión divina (la poética, la erótica y la mística) y su manifestación está arraigada en la *manía*. Por su parte, en *Banquete*, cuyo eje gira en torno a la teoría erótico-filosófica, la figura del adivino o sacerdote, figura encarnada en Diotima y Sócrates, le

permite encontrar a Platón un paradigma metafórico-explicativo para desarrollar su idea de mediación entre lo divino y lo terrenal, lo inteligible y lo sensible. Esta mediación (o el intermediario) es asemejada al concepto de *daímon*, el cual a su vez también remite a un imaginario mágico-religioso.¹ Dicho concepto es central en el entramado de *Banquete*, puesto que sirve para describir, a partir del impulso erótico, el proceso de la búsqueda de la Idea-belleza-verdad. El sacerdote o el *daímon* son mensajeros, mediadores, entre el mundo de las Ideas y el hombre. Ellos marcan el camino para la transformación (incesante) del amante, *erastés*, en amado, *erómenos*. Este pasaje de uno a otro se basa en la carencia y dicha carencia provoca la búsqueda del amado, que no es más que la experiencia del filósofo con el saber. En este complejo entramado, Diotima, *daímon* y Sócrates aparecen como elementos que utiliza Platón cuando necesita argumentar sobre la superación de las oposiciones (*éros* enfermo o sano, terrestre o celeste, individual o trascendente) en que los otros encomiastas encasillan al *éros*. La mántica, en tanto práctica, sobrevuela tales elementos, abarcándolos, y les otorga un anclaje en el imaginario social. La relación entre estos conceptos y la adivinación, empero, no es del todo explícita en *Banquete*. Parecería que Platón no quiere delimitar su teoría sobre el ascenso filosófico por medio del entusiasmo erótico a una práctica social tan institucionalizada como la mántica. Sin embargo, acude a ella lateralmente para poder englobar su pensamiento. A ello se deben, quizás, las escasas menciones de la *mantiké* en *Banquete* y su carencia de pomposidad, en comparación con la maestría en que Agatón o Aristófanes llevan adelante sus encomios. La adivinación aparece más actuada que referida y, por ende, no basta con leer el diálogo, sino también con colocarse como espectador, con considerar los dispositivos de enunciación. Deben entenderse los encomios en su dimensión de género discursivo tanto como en su condición de práctica discursiva. Al analizar *Banquete*, cuya estructura no es el diálogo platónico tradicional, sino uno pautado para encomios no interrumpidos, resulta ineludible entonces referirse a cada encomio en particular (NIGHTINGALE; 1995: 1-12) y, al mismo tiempo, al contexto mediato, descrito, en el que son

¹ FLACELIÈRE (1993: 81-83), quien realizó un estudio general sobre los oráculos y adivinos en la Antigua Grecia, coloca como antecedente, por un lado, el conocido respeto entre la Pitia y Sócrates y, por el otro, la superación pretendida por Platón como discípulo para confluir la tradición heredada y sus propias ideas sobre la razón. En este contexto, aparece Diotima como sacerdotisa y *daímon*. "Para Platón, los dioses son siempre veraces, pero, ¿corresponde a su dignidad provocar ellos mismos el delirio de los poetas o de los adivinos? La trascendencia divina queda mejor parada si se admite que el entusiasmo es suscitado directamente por especie de delegados de los dioses, seres intermedios entre la divinidad y la humanidad: los *demonios* o Genios. En el *Banquete*, esta demonología mántica es esbozada claramente por Diotima". (Cursivas de autor)

enunciados. De esta manera, el engranaje del texto conforma un "agón de géneros discursivos" (SOARES; 2009: 13-33). Entre los distintos géneros que cada encomio representa, se pueden señalar el discurso dramático (tragedia y comedia), el "sociológico", el sofista, el filosófico, el político-militar y aquel de la medicina. Asimismo, estos discursos forman parte de un relato mayor, que es el que rememora, a su vez, el relato sobre el banquete. Más allá de la mediación de la escritura, estos discursos nunca se presentan como directos. Debido a esta estructura, es necesario identificar el contexto en que son pronunciados tales encomios, lo que denominaría "lagunas" y que darían una unidad a *Banquete*. Estas lagunas entre encomio y encomio no solo explicitan el contexto de enunciación, sino que lo describen articulando un entramado dramático. Esta trama, lejos de ser una mera excusa para conformar una unidad textual, también significa los encomios particulares, otorgándoles un sentido "práctico", realizable o realizado. Platón propondría una reflexión sobre el éros en un lenguaje semidirecto, el encomio, tanto como en un lenguaje dramático, mimético de la praxis, en el que *narra* al éros. Por tal motivo, si se pretende analizar los diferentes géneros discursivos y su relación con la teoría erótica, es preciso también indagar el contexto de enunciación de dichos discursos, pero no solo para abarcar la unidad dramática de *Banquete* como texto total, sino incluso para hallar la relación entre teoría (encomio) y praxis (práctica discursiva) mimetizada. En una primera aproximación, luego de la breve introducción de Apolodoro que carece de referencias al contexto de enunciación, se podría indicar como práctica discursiva principal al banquete. Debajo de esta práctica discursiva se hallarían representadas las propias de cada enunciador, creando un grado de verosimilitud entre encomio y práctica discursiva.² Esto formaría, sin duda, una parte constitutiva del sentido de *Banquete* que se impondría a la interpretación de cada encomio en forma singular. Si aceptáramos tal lógica –es lo que intentaremos desarrollar–, cabría analizar el vínculo entre el discurso de cada orador y el de la representación de su comportamiento. Algunas prácticas discursivas, tales como el discurso trágico o el cómico, son manifiestas y se corresponden con el festejo del banquete. Otras son

² Entiéndase práctica discursiva como un "conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio que han definido en una época dada, y para un área social económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa" (FOUCAULT; 2008: 198). El sistema conformado por la práctica discursiva y manifestado en la unidad de una formación discursiva es un *saber*. Una formación discursiva es un saber en tanto comprende los objetos, las formas de enunciación y los conceptos, "tales como están vestidos en una ciencia, en una receta técnica, en una institución, en un relato novelesco, en una práctica jurídica o política, etc." (FOUCAULT, 2008: 258).

"casuales", como el discurso médico y el político-militar. Sin embargo, la mántica, que supera en *aura* a los otros discursos debido a su carácter ritual,³ tiene una mención escasa y marginal y, en principio, ninguno de los oradores asume esta práctica como propia ni se la adjudica a los otros. En este trabajo se procurará explicitar el vínculo, no del todo manifiesto, entre las referencias a la mántica, el encomio de Sócrates y sus comportamientos durante el banquete.

La mántica en *Banquete*

En este texto platónico dedicado al *éros*, a diferencia de *Fedro*, la mántica no está declarada. Esto no significa, empero, que sea un elemento de menor relevancia, principalmente, si se trata de un escrito tan engranado como *Banquete*. Para poner orden a su gramática textual, tras la breve introducción de Apolodoro, se puede señalar como contexto de enunciación el banquete y como género propuesto el encomio. Pero así como cada orador caracteriza su discurso de acuerdo con su profesión y su conocimiento, las situaciones que se dan en el banquete también reproducen los prototipos de los encomiastas. Tal es el caso del hipo de Aristófanes y el médico Eriximaco, quien brinda un discurso que "cura". Pues no solo el encomio plantea una distinción de amor según resida en un cuerpo sano y otro en un cuerpo enfermo, sino que también instruye a Aristófanes en el remedio de su hipo, además de ocupar su turno para que pueda llevar a cabo tal cura (*Banquete* 185c-d).⁴ Dando curso a esta verosimilitud entre personaje histórico, orador ficticio y encomio, Aristófanes, en tanto

³ La práctica ritual se define por su carácter iterativo (VAN DER LOEW; 1964) y sagrado, numinoso. A partir de ello, surgen las normas implícitas, por lo general invariables, vinculadas a la religión y la magia. Por tal motivo, si bien pueden realizarse individualmente, se conforman como práctica social y colectiva. El ritual, a su vez, no se mide por su relación causa-efecto (CAZENEUVE; 1972), por lo menos en lo inmediato. Su función se limita a la intercomunicación social (TURNER; 1988), es decir, es de orden simbólico. Estas características se resumen en la definición de MAISONNEUVE (1991: 18): "el ritual es un sistema codificado de prácticas, con ciertas condiciones de lugar y tiempo, poseedor de un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y testigos, que implica la colaboración del cuerpo y una cierta relación con lo sagrado". No debe esperarse que, a partir de un texto, se puedan recuperar las normas implícitas reiterativas de la práctica mántica, principalmente, porque son de carácter social. La hermenéutica textual no puede reponer aquello que tiene una decodificación tan anclada a la praxis cotidiana. Por lo tanto, la intención de este trabajo se orienta a delatar el juego que hace Platón con esta disciplina y su sentido metafórico, pero nunca proponer la descripción de su práctica concreta.

⁴ A menos que se indique lo contrario, todas las referencias remiten a *Banquete*. Seguimos la traducción de CLAUDIA MÁRSICO, Miluno, Buenos Aires, 2009. El texto griego es de ROWE, C.J. *Plato, Symposium*, Aris & Phillips, Warminster, 1998.

comediógrafo, hace lo propio cuando irrumpe con su gracia la solemnidad del banquete una vez que contrarresta su hipo (198b), aunque no ocurre lo mismo con su discurso. También puede inferirse del diálogo entre Agatón y Sócrates cierta escenificación (en el sentido de convertir al banquete en un teatro) del contexto en que el primero enuncia su discurso gorgiano. Sócrates adula a Agatón cuando se refiere a su capacidad para subir al tablado y enfrentar "semejante" auditorio (anteriormente ya había mencionado los "treinta mil griegos" que presenciaron la obra del poeta trágico, 175e). No obstante, con cierta ironía, a esa masa opone el pequeño público que lo escucharía en el banquete presente. A lo que Agatón contesta: "¿Y qué, Sócrates? –dijo Agatón–. Francamente piensas que estoy tan lleno de teatro como para ignorar que para quien tiene inteligencia unos pocos hombres sensatos son más temibles que montones de insensatos" (194b-c). Sócrates le retruca que ellos no son sensatos, porque también participaron del teatro y plantea otro dilema: la vergüenza de hacer algo vergonzoso según el auditorio. Ante un público sensato, reducido, Agatón sentiría vergüenza. Sin embargo, queda un vacío cuando el poeta trágico intenta responder sobre lo vergonzoso delante del teatro y Aristodemo interrumpe la digresión socrática, exigiendo retomar los encomios. Si se siguiera la lógica opositiva entre auditorio elite-sensato y auditorio "popular"-insensato, resultaría indistinto para Agatón el efecto sobre este último público. Pero, tras el encomio de Agatón, Platón redefine el problema del público. Tal como Sócrates lo había vaticinado (*mantikwv*, 198a), el poeta trágico realizó un bello discurso y confirma su apreciación con el aplauso de los otros oradores. En contradicción con lo que había dicho Agatón antes de este encomio, el público "popular"-insensato no estaría constituido por participar del teatro o de un banquete selecto, sino por la aprobación que dan al discurso pomposo, gorgiano. Es por ello que Sócrates se niega a realizar un encomio como los anteriores, diferenciándose principalmente del poeta trágico. Pero, de acuerdo con distinciones previas, esto implica, sobre todo, apartarse del público insensato, el montón (*pol uij*, 194c), e integrarse al grupo de los sabios (*souij*, 194c). Esta colocación que hace Sócrates de sí mismo, primero del lado del montón insensato, luego de los sabios, forma parte del cambio que realiza tanto de un género a otro, del encomio a la dialéctica (semidivina), como de la redefinición de *éros* que pasa de dios a *daímon*. Esta breve descripción enseña el grado de complementación entre el discurso particular, sea el encomio, sea el dialéctico, y la acción del orador. Pues, si bien pueden contrastarse los encomios y sacar conclusiones de ello, la interpretación de estas lagunas otorgan un sentido total al texto.

En esta línea interpretativa habría que evaluar qué acciones preparan el discurso socrático. Además del diálogo entre Sócrates y Agatón, puede considerarse el retraso del primero antes de entrar al banquete. Según Aristodemo, este comportamiento es costumbre en él (ἐπιγὰρ τι τοῦτ' ἐξεῖ, 175b). De acuerdo con Agatón, dicha acción supone la captación de algo sabio (τοῦσ' οὐ αὐτότερον, 175c). De ambas intervenciones se infiere que Sócrates suele meditar y, en la trama filosófico-dramática de *Banquete*, ese ejercicio habitual es representado con el retraso, descrito como ensimismamiento y alejamiento, algo similar a lo que DODDS (1951: 195-196) explica de los chamanes como "la práctica del retiro mental y de la concentración que purifica el alma racional". Si esta es la praxis mimetizada de Sócrates, ¿de qué modo repercute en su encomio dialectizado? ¿Guarda algún grado de verosimilitud con su discurso? ¿Este raptó puede ser interpretado como mántico y su comportamiento como profético?

En el diálogo con Diotima, se menciona dos veces la mántica. La primera referencia, en boca de la sacerdotisa, da una definición de esta práctica, asimilándola al *daímon*, el cual, a su vez, remite a un concepto central en la teoría platónica del éros: *metax*".

—Un gran demon [daiḿwn], Sócrates, porque todo lo demónico es un intermedio [metaxu] entre lo divino y lo mortal.

—¿Qué poder tiene?— pregunté yo.

—El de interpretar y transmitir a los dioses asuntos humanos y a los hombres los divinos, de unos los ruegos y sacrificios y de otros los órdenes y las retribuciones a los sacrificios, y por estar en el medio de ambos, completan el puente, de modo que el todo se uno consigo mismo. Por eso también atraviesa toda la mántica [manti kh] y la técnica de los sacerdotes que trata de los sacrificios, iniciaciones, los hechizos y la adivinación entera y la magia. La divinidad no se mezcla con el hombre, pero por medio de este démon existe toda la comunidad y contacto de los dioses y los hombres, tanto despiertos como dormidos. Así, el sabio en cosas de este tipo es un hombre demónico [sofo daiḿoni o j a]nhr], mientras que el otro, que es sabio en otras cosas referentes a las técnicas o a algunas actividades manuales, es un obrero. En rigor, estos démones son muchos y variados y uno de ellos es precisamente el Amor [ei f de toutwn est i kai to [Erw j]. (202e-203a)

Que *metax*" sea un adverbio y Platón no pretenda nominalizarlo es otra prueba de su habilidad lingüística. *Metax*" es la poética misma del diálogo platónico, por lo menos de *Banquete* en tanto texto de una mediación densa (Platón → escritura → diálogo → Apolodoro → Aristodemo → Sócrates → Diotima → ¿lo divino? ¿la sabiduría?). Si *metax*" es el nodo de esta teoría y escritura erótica-filosófica, necesitará de otros elementos

para dar cuenta de su funcionamiento, incluso aquellos exigidos por el lenguaje: un sujeto y una práctica abarcadora. El sujeto que encuentra para realizar esta (inter)mediación es el *daímon*. En cuanto a la práctica que la contempla, se la equipara a la *mantiké* (la práctica de "interpretar y transmitir a los dioses asuntos humanos y a los hombres los divinos"). De la combinación de ambos, resulta el conocedor de esta técnica, que es el "hombre sabio demónico" [σοφῶν δαιμόνιων ἀληθῶν]. Y este hombre demónico es próximo a uno de los démones: abraza al Éros. No debe interpretarse que es propiamente a la mántica a lo que se refiere Platón. Solo recurre al imaginario social para explicar su pensamiento. En otras palabras, echa mano a esta institución mágico-religiosa, aplicándole un uso metafórico, o como señala DODDS (1951: 195), Platón, "por un acto auténticamente creador, transpuso estas ideas del plano de la revelación al plano del argumento racional".

En consonancia con el carácter proléptico de la escritura de *Banquete*, esta definición de la mántica también tiene un antecedente en el encomio de Erixímaco.

Además, todos los sacrificios y los actos que establece la adivinación [mantikh] (que es la comunicación recíproca relativa a los dioses y los hombres) no trata de otra cosa que la preservación y cura del Amor [peri Ἐρωτῶν φύλακὴν τε καὶ ἰατρὴν], porque toda afrenta a los dioses suele surgir si no se complace ni se honra y respeta en toda tarea al Amor ordenado [τὸ κοσμίῳ ἔρωτι] sino al otro, tanto en relación con los padres, vivos y muertos, como con los dioses. A cuento de estas cosas se le ha encargado a la adivinación [mantikh] supervisar y curar los amores, y a la vez la adivinación [mantikh] es una artesana de la amistad entre dioses y hombres por conocer las conductas amorosas humanas que tienden a la legalidad divina y el culto. (188b-d)⁵

En función de su pensamiento, Platón complejiza e instrumenta esta definición de mántica, ya que agrega el *daímon* y *metaxá* como elemento distintivo del discurso socrático. Precisamente, Diotima vendría a complementar el discurso armónico-dicotómico de Erixímaco (amor sano y amor enfermo, orden divino y orden humano, origen celeste y origen vulgar), agregando un *medium*, el *daímon*. También es evidente el cambio

⁵ ROWE (1998: 151) realiza una interpretación sobre esta definición de adivinación como vigía del amor bueno y del *malo*. Si el adivino, según Erixímaco, es a quien concierne la impiedad de los hombres, la cual se origina en el deseo, este arte lo conoce e indaga. En *Banquete*, Diotima, en tanto *mántis*, tiene una función metatextual, es decir, cumple este rol de vigía dentro de la ronda de encomios, mediando entre hombres y dioses. Pues viene a poner orden en torno a la problemática del *éros* y *corrige* las definiciones anteriores sobre *éros* al reestablecerlo como *daímon*.

de Eros. En el encomio de Erixímaco, Eros es un dios, al que hay que preservar y rendirle culto para que mantenga el orden. Por el contrario, en el discurso socrático el Eros es un demon por medio del cual se accede a lo divino y, en última instancia, servirá a la comunión entre hombres y dioses, pero no es un fin en sí.

Otro texto de Platón, con otra definición de mántica, puede iluminar las reflexiones en torno al comportamiento de Sócrates. En *Fedro*,⁶ el arte adivinatoria tiene una presencia mayor que en *Banquete*, dado que Platón plantea una falsa etimología en la que estrecha la locura, elemento central de este diálogo, y la mántica. La historia del término sería la siguiente: *manía* [maníān], *maniké* [manikhē] y *mantiké* [mantikhē] (*Fedro* 244a-244d). De acuerdo con el testimonio de Sócrates, el paso de un término a otro depende de la consideración divina y de su relación con lo bello. Mientras que *manía* y *maniké* son valorados positivamente, porque se creía que eran algo bello producido por aliento divino, la *mantiké* carecería de ese aura, porque los hombres "de ahora" perdieron esa experiencia primigenia con lo bello. Sin embargo, Sócrates no deja de rescatar esta práctica, precisamente, por su origen divino. La diferencia entre la manía y la mántica podría residir también en un uso del lenguaje. Mientras la primera parece acercarse más a una condición, a un estado, a un don otorgado por los dioses, la segunda tiende a la aplicación de esa inspiración divina, una suerte de institucionalización en rituales.⁷ En otro sentido, es la terrenalización de un conocimiento divino que atraviesa la *psyché* del hombre, sea sacerdote, sea sabio. En la teoría erótica de *Banquete*, el *medium* es encarnado por el *daímon* erótico o "el hombre sabio demoníaco". En cambio, en *Fedro*, varios son los *mediums* que representan, a su vez, la manía no enferma. Además de la erótica (atribuida a Afrodita y Eros) y la mántica (relacionada con Apolo), Sócrates también menciona la inspiración poética de las Musas y la mística de Dionisio (*Fedro*, 265b). Pero parecería que estos *mediums* divinos necesitarían su complemento en *mediums* terrenales, cuyo receptor y transmisor es el alma humana (*kai* ἄρα σῆ y uxh' osh a) n mel' h to'proshkon de'asqai, *Fedro*, 247d). Tal es el caso del propio Sócrates, quien es capaz de describir y exponer su inspiración poética de las Musas; lo que también puede leerse como una puesta en escena de la actividad psíquica.

⁶ Seguimos la traducción de MARÍA ISABEL SANTA CRUZ y MARÍA INÉS CRESPO, Losada, Buenos Aires, 2007. Fuente: BURNET, I., *Platonis Opera*, Oxford, 1901.

⁷ Cf. *supra*, *Banquete* 202e: "Por eso también atraviesa todo la mántica y la técnica de los sacerdotes que trata de los sacrificios, iniciaciones, los hechizos y la adivinación entera y la magia".

Sócrates: Cuando estaba, mi buen amigo, cruzando el río, me llegó esa señal que brota como de ese duende que tengo en mí -siempre se levanta cuando estoy por hacer algo-, y me pareció escuchar una especie de voz que de ella venía, y que no me dejaba ir hasta que me purificase; como si en algo, ante los dioses, hubiese delinquido. Es verdad que soy no demasiado buen adivino [εἰμί δ' οὐκ ἀντίτις μανῆς], pero a la manera de esos que todavía no andan muy duchos con las letras, justo lo suficiente para mí mismo. Y acabo de darme cuenta, con claridad, de mi falta. Pues, por cierto, compañero, es como que el alma fuera algo mántico [ἡ ψυχὴ δὲ τοῦ ἀντιτικόν γε/τί καὶ ἄλλο τι]. Y, antes, cuando estaba en pleno discurso, hubo algo que me conturbó, y me entró una especie de angustia, no me fuera a pasar lo que Íbico dice, que "contra los dioses pecando consiga ser honrado por los hombres". Pero ahora me he dado cuenta de mi falta. (*Fedro* 242c-d)

Que Sócrates compare y diga que la *psyché* es como "algo mántico" no es un gesto irrelevante. En esta comparación Platón parecería no admitir que existe una similitud de su pensamiento con otro tipo de lógica, la mágico-religiosa, o que el lenguaje y el imaginario de su época no le permiten alejarse de otras esferas tan institucionalizadas como la mántica. No solo la construcción comparativa delata esta circunstancia, sino el indefinido (*antitikon ge/ti*). A su vez, esto nos revela que ese desapego de la mántica –que en su época vendría a representar el acceso a lo divino aceptado por la tradición– lo obliga a Platón a esforzarse por concebir otros modos de explicación que, asemejándose a la *Weltanschauung* contemporánea, también se distancien del aura religiosa.⁸ Esta falta de estima por la mántica puede verse, incluso, en el orden de las almas que propone Sócrates, quien otorga a sus practicantes el quinto lugar (*Fedro*, 246e-248d), o la de preferir al comandante en jefe en lugar del adivino (*Laques*, 198e), del cual también pone en duda su veracidad (*Cármides*, 173c).⁹ Es decir, la intención platónica de diferenciarse de la mántica, aun guardando su concepto de mediación divino-humana, lo empuja a buscar otros recursos y, entre ellos, encuentra el concepto de *daímon* erótico u hombre sabio demoníaco. El hecho de que

⁸ FRIEDLÄNDER (1989: 53): "Aquí no hay diferentes doctrinas de Platón; Platón no da dogma alguno y mucho menos sobre demonios. Pero enlaza con las creencias populares sobre el demon que acompaña a los hombres a través de su vida; unas veces por su sabiduría en torno al alma humana, otras veces además por la imagen órfica del Más Allá, a fin de hacer imaginable y aprehensible también para los demás algo de su propia experiencia".

⁹ SCHOFIELD (2000: 389): "Mientras que menosprecia las técnicas de los augures así como sus pretensiones de conocimiento, Platón ve un don de dios en las formas de adivinación que se interpretaban como una posesión divina o una locura. Según él, los sueños en particular permiten a la parte irracional de nuestra alma acceder a verdades, que sin embargo no se podrán interpretar más que con el regreso de la razón".

en *Banquete* ni la *psyché* ni la mántica tengan un papel preponderante o que la manía, condición de la mántica, ni siquiera fuera mencionada da cuenta, por un lado, de la difícil separación de ambos elementos y, por el otro, de su marginación en pos de un paradigma, como el *daímon* erótico, que le permita explicar mejor el proceso de ascenso cognitivo.

En sentido estricto, la *psyché* tras el sujeto no está borrada conceptualmente en la constelación de *Banquete*. No parece cristalizarse como en *Fedro*, aunque, por supuesto, también se deba a los intereses particulares de cada obra. Sin embargo, es válido marcar esta diferencia para indagar las estrategias –las explícitas y las no motivadas– con las que el Platón de *Banquete* recupera el *medium*, el demente, de *Fedro*. El discurso de Diotima revierte el *daímon*, pasándolo del *erastés* al *erómenos*. Además, lleva este vínculo semidivino a un plano trascendental: el amor a la sabiduría. De acuerdo con la estructura de *Banquete*, entonces, el *medium* es el *erastés* que encarnaría Sócrates. Pero, ¿este loco erótico prescinde por completo de la mántica? ¿Platón puede apartarse definitivamente de la referencia a instituciones mágico-religiosas? Aunque el supuesto del *daímon* erótico-filosófico propone un marco teórico autosuficiente, la teatralidad de este diálogo "rebaja" tal teoría y recurre a la praxis común. Esta praxis mimetizaría acciones compartidas en el seno de la comunidad, cuyas pautas son de público conocimiento y guardan cierta ritualidad. Y, si consideramos –como la crítica– la dramaturgia de este diálogo, no deberíamos perder el horizonte teórico-teatral que supone una valoración de este tipo ni tampoco el propio teatro que veía Platón. En este sentido, se pueden considerar dos aspectos de la teatralidad de *Banquete*. Primero, puede tomarse el sentido pedagógico del juego que, según BRISSON, Platón imprime en sus diálogos. Luego, las reflexiones que Aristóteles realizó en su *Poética* permitirían echar luz sobre la dinámica de un diálogo teatralizado.

A partir de la comparación entre *m"thos* y juego, BRISSON (2005: 103-116) señala que Platón hace un uso más amplio de *paidía*, "juego (de niño)", y lo asimila a todo lo que concierne a la mimesis y, por consiguiente, a la comunicación del mito.¹⁰ Al juego y a la mimesis del mito los mancomuna el placer que ellos provocan en el hombre, placer que repercute en el alma, educándola, formándola para el ser ciudadano, por medio de la (buena) persuasión y el encantamiento. De esta manera, se complementan dos aspectos del placer: el estético, relacionado con el arte de narrar un mito (con música, danza, drama), y el *lúdico*.

¹⁰ Cf. *Fedro* 276e: "Fedro–: Hermosísima diversión, comparada con una frívola, es esa de la que hablas, Sócrates, la de quien puede *jugar* con los discursos contando historia sobre la justicia y las demás cosas a las que te refieres".

[...] el juego permite *un grado de libertad inigualable*, en la medida en que es una actividad que se despliega en lo real, cuyas obligaciones sin embargo ignora deliberadamente, y que no trata de transformar buscando la utilidad. Asimismo, dentro de los límites que se han fijado y en función *de las reglas que se han dado*, el juego constituye una totalidad cerrada donde toda actividad puede alcanzar sus límites y encuentra siempre su sentido en un conjunto finito y cerrado [...]. Estas dos últimas modalidades propias del juego confieren al mito una atracción que intensifica *el placer estético proporcionado por su comunicación*. Finalmente, debemos recordar que el juego se despliega siempre, aunque en grados diversos, *en un contexto religioso*, donde en una misma fusión emotiva *intérprete (y/o poietés) y destinatario del mito vuelven a encontrar un pasado que no conoce fronteras precisas* entre el mundo de los hombres, su más allá (el mundo de los dioses), y su más acá (el mundo de los animales). (Cursivas mías) BRISSON (2005: 116)

Bajo la noción de juego e imitación, puede leerse la lógica de cajas chinas en que está inmerso *Banquete* y, principalmente, la aparente función marginal que se le atribuye a la introducción de Apolodoro. Según él, el banquete en casa de Agatón habría sido durante su niñez, "ese pasado que no conoce fronteras precisas". También Apolodoro dice disfrutar de componer o escuchar discursos filosóficos. Esta primera enunciación se enmarcaría no solo en un plano meramente narrativo de los hechos, sino también en uno que entretenga, que atraiga y, por ende, que mitifique en sentido pleno por medio de la oralidad. En el banquete de Agatón también se ponen en juego reglas constitutivas, según las cuales cada uno debe dar un encomio y continuarlo a la derecha. Esto, a su vez, incluye las normas propias del género encomio. Es decir, no solo las reglas dentro del banquete permiten desarrollar la serie de encomios, sino que tanto a Apolodoro como a sus receptores les sirve de marco para entender el contexto en que aparece el problema del *éros*. Quizás al romper Sócrates con estas reglas constitutivas del encomio, está dejando el tono lúdico, dramático. Asumiría así uno "serio", en el que se revelaría *la verdad del éros* poniendo el eje no tanto en la persuasión, sino en la razón. En el recuerdo *pasado* de Sócrates sobre Diotima, a su vez, se ciñen dos momentos, el pedagógico-lúdico y el religioso. Por ello, no hay que descartar el grado de encantamiento, de diversión, de *juego*, que provoca el drama del banquete, precisamente, para captar el sentido teatral que en él reside y el accionar de sus personajes.

Si bien Aristóteles no desarrolla los diálogos socráticos en la *Poética*,¹¹ los incluye dentro de los géneros poéticos junto con la tragedia. No obstante, algunas observaciones que hace de la tragedia se pueden traspasar, en su

¹¹ Seguimos la traducción de EILHARD SCHLESSINGER, Losada, Buenos Aires, 2003.

justa medida, al diálogo socrático de *Banquete*. Aristóteles define el drama como "la imitación de los que actúan" (*drámatá mimountai drwataj*, 1448^a20) o "por medio de personajes en acción se produce la imitación" (*práttontej poiountai thn mímhsin*, 1449^b30) y, de forma concluyente, "[la tragedia es] la mimesis de la praxis" (*práctewj estí mímhsij*, 1448^b35). A su vez, las personas que actúan se constituyen por dos elementos (causas, *ai tíai duó*): el modo de pensar y el carácter (*diánoia kai hýpox*, 1450^a1). Del primero Aristóteles señala que, por medio de él, los actores "manifiestan alguna cosa al hablar o revelan alguna opinión". Del segundo, el carácter, dice que es lo que nos permite identificar la calidad de los personajes (1450^a1), aunque también indica que los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que estos son un accesorio producido por las acciones (1450^a20). Unas palabras antes, Aristóteles aclara que la composición de las acciones se impone sobre el carácter de los personajes, porque la tragedia no es imitación de hombres sino de acción, de vida, de felicidad e infelicidad, las cuales están en la acción y el fin es una acción [*toltevoj praetij tij estin*], no una cualidad (1450^a15). En resumen, lo que está en juego, según Aristóteles, es la composición mimética de las acciones que se complementan y repercuten en la caracterización y el modo de pensar de los personajes. Si esta es la definición para la tragedia, podría leerse, entonces, que el orden de prioridad empleado por Platón en *Banquete* es el inverso. Tal inversión representaría una poética del género diálogo socrático, ya que, según la prioridad constitutiva de la teoría aristotélica, en el diálogo socrático predominan el modo de pensar y el carácter sobre el ordenamiento de las acciones. O sea, las acciones se subordinan a los pensamientos y los prototipos que los enuncian. ¿No es esto lo que ocurre en *Banquete*? Cada orador representa un pensamiento, una perspectiva en diálogo con otros oradores y ello conduce las acciones prototípicas de los modos de pensar. Estas pequeñas acciones dentro del banquete complementan, ilustran, cada perspectiva particular. Si Eríximaco, quien realiza un discurso propio de la medicina, se ocupa de curar a Aristófanes y *cuidar* el banquete y el orden de los discursos, ¿cómo debería comportarse Sócrates para ser verosímil con su encomio dialectizado? Al relatar su encuentro divino con Diotima, Sócrates reproduce su experiencia sacerdotal con los participantes del banquete. Comparte su sabiduría respecto del *éros*. Por transición, en el plano del lector/receptor, las palabras de Platón conformarían un texto mántico, donde poco se menciona esta práctica, pero que, una vez descubierta, empieza a develar el personaje que interpreta Sócrates.

Sócrates es un adivino. Juega a serlo. La textualidad lo necesita, del mismo modo que la tragedia lo verosímil. Su encomio y su mensaje también lo requieren. Aunque Platón parece desprender del racionalismo cualquier dejo mágico, rescata de su paradigma explicativo la noción de *medium*.

Pero esta distinción que logra a través del encomio, también la refleja en la construcción de la trama de *Banquete*. En ese punto, el desarrollo teórico cede ante la representación de prototipos. Aunque no del todo declarado, el símil entre Sócrates y un adivino es tentador. Pero también dicha semejanza manifiesta un umbral de duda, un margen donde le cuestiona al intérprete y a sí mismo si esa similitud es verdadera. ¿Qué pasajes motivan esta puesta en abismo? De las dos menciones a la mántica en el diálogo entre Diotima y Sócrates se marcó su relación con la noción de *daímon* y *metax*". La segunda mención no responde estrictamente al entramado lineal de esta sacerdotisa, sino a la teatralización de la conversación entre ella y Sócrates. Apenas luego de admitir (la búsqueda de) la sabiduría de Diotima (*ou)mentab* se/ *e\jhn egw/ w\Diotira, epaurazon epi\sofi# kai\efoi\wn para\sela* *au\ta\tauta maqhsorenoj*, 206b), colocándose como *erastés*, Sócrates dice: *mantei\j, h\ d egw, dei\ta i\ ofi pote i\egei\j, kai\ou)manqarw,* "Adivino —dije yo— hay que ser para comprender lo que dices. No entiendo" (206b). ¿Qué revela este predicativo? ¿Que Sócrates bien se niega a sí mismo tal cualidad, bien se la adjudica a la propia Diotima? ¿O solo se está refiriendo a ese tipo de comprensión? Se trata de un diálogo de juventud rememorado. Diotima, sacerdotisa, maestra de Sócrates, le transmite su conocimiento que, en ese entonces, no había adquirido tal sabiduría. Estaba en su búsqueda, era amante. Aprendía a transitar el *metax*" entre lo humano y lo divino. Para alcanzar el saber que Diotima le comunica a Sócrates, hay que ser *mantei\j*.¹² De esa manera, Sócrates nomina dicha etapa del conocimiento. No es el saber en sí. Es una capacidad (adquirida) por el hombre en su *psyché*. A esa carencia, una vez que se complementa, la llama *mantei\j*. Y esa capacidad adquirida, esa mediación entre lo terrenal y lo celeste, puede ser interpretada como un cualidad actual que se atribuye Sócrates, cuando rememora, cuando cambia la temporalidad del relato, cuando pasa de una morfología presente activa, amante, a una pasada pasiva, amado. A la distancia, yendo del banquete hacia el pasado para luego retornar al presente, Sócrates dice de sí mismo que es un adivino. Esa transición a la sabiduría, cuando alcanza lo divino, puede cifrarse como *algo mántico*. En el presente del banquete, Sócrates se retrasa, se detiene

¹² FRIEDLÄNDER (1989: 56): "Es el pensamiento o la imagen de lo demoníaco como una zona entre la superficie humana y la divina que, por su situación intermedia, enlaza el todo conjuntamente consigo mismo. Diotima sitúa ese reino, al comienzo de su mito de Eros, y lo hace como lugar de todo tráfico entre dioses y hombres, para lo que está todo el arte de la mántica y el sacerdotal, toda brujería y la magia, o sea, todas aquellas ceremonias y celebraciones que Platón permite colocar como alusiones a una recóndita Alteza, también en calidad de intermediarias, mediadoras, así tan poca medida desearía usarlas. En este espacio está ordenado, pues, el hombre demoníaco, mientras que bajo él permanece el del *banauós* y sobre él —lo que nunca fue dicho por Diotima— la cuestionada esencia divina".

en el umbral para captar algo sabio. También, siguiendo con la prolépsis, tanto Sócrates como Erixímaco hacen referencia al "hablar mánticamente" (*mántikw̄s*, 198a). Como se señaló antes, esto ocurre tras el discurso de Agatón. Sócrates había dicho *mánticamente* que el poeta trágico haría un encomio fabuloso. Erixímaco concede esta atribución a la palabra socrática. Si *Banquete* es un texto en el cual se funde lo dramático y la filosofía, si cada encomio representa una perspectiva que también se refleja en la caracterización y accionar del orador, ¿por qué no otorgarle a Sócrates el papel de adivino luego del retraso, de su charla sacerdotal, de su paso de *erastés* a *erómenos*, de los *guiños* mánticos? Este análisis sobre *Banquete* propone indagar la línea entre la construcción conceptual, las limitaciones propias de la cosmovisión y la necesidad comunicativa que se apropia de imaginarios y rituales de la tradición. "Platón no se hubiera expresado en mitos, si lo hubiera llegado a perfeccionar en concepto", dice FRIEDLÄNDER (1989: 57). Precisamente, esta lectura propone rozar los forzamientos intelectivos que se manifiestan en el lenguaje. Que, al fin de cuentas, no es otra cosa que mediación. Mediación es la escritura. Mediación es el diálogo. Es también los niveles de discursos indirectos y, dentro de ellos, la remisión a otro diálogo todavía más pretérito; y el diálogo que alguna vez habrá tenido Diotima con otro sacerdote o con algún dios, que podemos imaginarnos. En sus distintas dimensiones y en sus distintas formas, el lenguaje es *medium*. Platón hace uso de esa plasticidad del lenguaje para generar instancias de acercamiento y lejanía, de focalización y ocultamiento. Por eso, pese a ser el hecho más antiguo, el diálogo con Diotima, con su *daímon* y *metax*", parece estar encima, relatarse en un presente atemporal y ser vivido con actualidad. El lenguaje, en tanto *medium*, nos permite llegar a lo divino, a la sabiduría. En la mántica, por estar esencialmente conformada por el lenguaje, por pertenecer a una tradición de comunión entre hombres y dioses, emerge la metáfora que sirve al tejido de *Banquete*. Y, aunque no sea explícito, lateralmente se puede inferir que Platón viste de adivinos tanto al logos socrático como al acceso a la sabiduría. Los hace actuar *mánticamente*.

Adivinos trágicos

Si *Banquete* de Platón plantea una dialéctica dramatizada, ¿puede suponerse lo inverso: un teatro filosófico? Si aceptamos que la mántica moviliza parte del imaginario contemporáneo a Platón y, precisamente, recurre a esta práctica para tomar elementos que complementen su pensamiento, también podría indagarse qué representan los adivinos y los sacerdotes en el teatro griego. Esto no explicaría el uso efectivo que hace Platón (específicamente en *Banquete*) de las referencias a la mántica antes

señaladas. Más bien, un análisis tal daría cuenta de las semejanzas del imaginario tanto como de las diferencias que se relacionan con cada género y obra en particular.

De las tragedias conservadas pueden mencionarse dos adivinos: Tiresias y Casandra. Si bien de ambos puede decirse que plantean el problema de la verdad y la realidad –por lo menos transversalmente–, el personaje de las sofocleas *Edipo Rey* y *Antígona* guarda una dimensión política que la sacerdotisa troyana no explicita. Mientras el adivino ciego se enfrenta tanto a Edipo como a Creonte, representantes del poder político, Casandra en *Agamenón* narra desde el corazón mismo de la trama y se acercaría más a una metafísica del teatro y, por transferencia, a la pregunta por los hechos y su captación (BARTOLETTI; 2010). Tamizados por la sensibilidad de la tragedia griega, estos dos aspectos, el político y el ontológico, coinciden, en parte, con lo mántico de *Banquete*.

En la tragedia de Esquilo, Casandra define dos tipos de adivinos: el falso (y eudorantij, Ag. v. 1195) y el verdadero (a) hoporantij, Ag., 1241).¹³ A su vez, dice de sus vaticinios que se corresponden con lo real (o) qomantei / aj, Ag., 1215). De este modo, la sacerdotisa troyana construye su enunciación dentro de la tragedia. Le pregunta al coro si cree que es una falsa adivina y, posteriormente, afirma la condición de adivina verdadera cuando se escenifican sus vaticinios. Este cambio, que lo anuncia la propia Casandra, pero que lo hace a partir de la repercusión en el coro, involucra otros aspectos. Cuando todavía no era aceptada como una adivina verdadera, el coro la llama loca poseída por lo divino (frenomanhj tij ei) qeoforhtoj, v. 1140). Aunque parezca peyorativa, esta calificación concuerda con la mántica de *Fedro* respecto a la locura, antes mencionada. Por otro lado, cuando el coro concede un grado de verdad a la princesa troyana, incluso sin comprender los vaticinios, ella dice hablar la lengua griega (v. 1254). Lleva la comprensión a un plano superior, no relacionado con la mera interpretación significativa, sino, de alguna manera, a una cognición trascendental. Y tal conocimiento, tanto en Casandra como en lo descrito sobre la mántica en los textos platónicos, encuentra su metáfora en la inspiración divina que atraviesa la *psyché*. Así lo describe la profetisa: "¡Ay! ¡Qué fuego me invade! ¡Ay, ay, ay! ¡Oh Apolo Licio! ¡Ay, yo, yo!" (papai =oi en to pou: eperxetai de moi. / ototoi =L ukei) Apol l on, oi) egw egw/ vv. 1256-1257). En *Banquete* el retraso de Sócrates –también comparable al silencio más largo sobre escena del corpus trágico conservado, el de Casandra– respondería al género diálogo socrático por

¹³ DENNISTON, J.D. & PAGE, D. (ed.) (1957), *Aeschylus Agamemnon*, Oxford, Clarendon Press. La traducción es propia.

la remisión a lo mántico en su dimensión filosófica. En cambio, en esta tragedia el *páthos* le otorga otro matiz a la adivinación, una representación experiencial. Más allá del trasfondo mitológico, Esquilo nos presenta el instante psíquico-divino en el que surge la inspiración. No teoriza sobre la *psyché*, pero la encarna en la triple referencia deíctica, incluso aquella en la que el *egw* sin predicativo totaliza y desola el enunciado. Identifica el pasaje de Apolo, dios oracular, a la *psyché* receptora de Casandra. Un pasaje similar a esta irrupción divina también nos remite a la Musa que inspira a Sócrates en *Fedro*. Otro aspecto del decir mántico surge en la comparación con Clitemnestra. Si la esposa de Agamenón logra consumar el asesinato, se debe a su discurso persuasivo. En contraste, el discurso de Casandra no busca más que revelar la verdad de lo que sucederá en el palacio atrida. Con sus rodeos procura narrar y enseñar el presente y el futuro de *Orestía*. Sin forzar una similitud, Sócrates se adelanta *mánticamente* al discurso de Agatón, de carácter gorgiano. Conoce sus fines y maneras y, por ello, puede prever el aplauso de los panegiristas. Quien no tiene un discurso persuasivo, por conocimiento, por inspiración divina, sabe desenmascarar a quien lo pronuncia. Y también sabe tomar distancia de lo "malo", lo perjudicial, de lo trágico. Cabe aclarar, por último, que en *Orestía* la mántica y todo aquello relacionado a la Pitia y a Delfos adquieren valor en oposición a la instauración de un nuevo orden, tal como lo exigen la polis de Atenas y la ley. La trilogía de Esquilo representaría la preferencia de la lógica de Atenas en lugar de aquella de Delfos para la resolución de problemas. Muestra cómo se priorizan los procedimientos atenienses respecto de los délficos, y la ley, tal como es representada en Atenas, respecto de la profecía délfica (BOWIE; 2007: 353). Esta interpretación reforzaría la idea de un "préstamo" de la mántica, aunque tomando distancia de su institución real. Si bien puede resultar un elemento útil para la trama de Esquilo o para los recursos explicativos de Platón, el Tiresias, además de referirse al plano intelectual, dirige su discurso al bien de la polis. Tanto en *Edipo Rey* como en *Antígona* se enfrenta al poder político desde aquel que le otorga su videncia. En una y otra tragedia ambos gobernantes, sea Edipo, sea Creonte, procuran salvar la ciudad y solicitan la ayuda de Tiresias. No obstante, los vaticinios no los favorecen, lo que implica una contradicción en la jerarquía de poderes. Quien sabe no gobierna, quien gobierna no sabe. Esto se refleja, por ejemplo, en *Antígona*, cuando Tiresias le ordena (usa imperativo de segunda persona singular) a Creonte que obedezca su vaticinio (*egw di da zw, kai 'su't%-ma'tei pi gou= Ant.*, v. 992). Éste se niega, diciendo que antes no disentía de su "buen juicio" (*shj= apes ta'oun frenoj'*, v. 993). A lo que Tiresias le retruca que, por eso, "pilotaba" bien la ciudad (*toi ga'k di)oj'qhj= thnd)enaukl h'reij pol'in*, v. 994). De ellos, de su convivencia y complementación, depende el futuro de la polis. En *Banquete*, una vez cerrado el ciclo de encomios por

parte de Sócrates, inesperadamente aparece la figura política de Alcibiades. Por supuesto, no se reproduce un diálogo semejante a las tragedias sofocleas. El punto de coincidencia es la jerarquía que adoptan Sócrates y Alcibiades en *Banquete*. No solo son los últimos encomiastas, asumiendo un rol conclusivo, sino que el personaje político cuenta cómo sucumbió amorosamente ante el filósofo, quien, lejos de entregarse al poder político, responde a lo divino. Mientras Sócrates fue amante del discurso de Diotima, Alcibiades es amante del discurso socrático que, ahora, es el amado. De la misma manera, Tiresias dice ser esclavo de Apolo, pero no de Edipo (οὐ γὰρ τί σοὶ ἴσως δουλοῦ, ἀλλὰ τοῦ Ὀυδipi, Ed., v. 410). También niega la acusación de corrupción que le dispara Creonte (τοῦ μαντικῆς γὰρ παρὰ φίλους ἀργυρονομοῦ. Ant., v. 1055). Tanto en estas tragedias como en el texto platónico, si bien el político detenta el poder de la ciudad, el sabio tiene un lugar de privilegio. En *Banquete*, esta jerarquía repercute en la erótica platónica, puesto que el amor de Alcibiades traspone el discurso socrático del plano divino trascendental al humano interpersonal. Aunque esta construcción tenga como fin la exposición teórica, Platón desliza una preferencia, junto con la de Sócrates, por una figura política que se complementa con la filosofía, lo que es ya de por sí un mérito.

La máscara de Sócrates

Sócrates no es como Tiresias ni Casandra. Platón no lo esclaviza bajo el estigma apolíneo, pese a recurrir a su lógica. No extraña, entonces, que Apolo aparezca en un encomio previo al socrático, el de Agatón, quien, por necesidad profesional (y prototípica), maneja las representaciones mitológicas. Apolo es un elemento más en el imaginario de la mántica. Por eso, el relevamiento sobre esta práctica en *Banquete* debería suponer, en alguna medida, una referencia al dios de la adivinación. Pues ningún tópico prescinde de su colocación en un orden mitológico. Los primeros cinco encomios tienen como objeto el Eros, integrándolo al discurso mitológico. Luego, Sócrates daría su propia genealogía de Eros. Precisamente, rescatar un fundamento mítico para adular al Eros es propio de un tipo de argumentación que se sostiene en la tradición. Promover un cambio en el origen mitológico también es una provocación al *statu quo*. Se trata, simplemente, de un plano de discusión más en el que Platón fija sus ideas. Si bien Sócrates no menciona a Apolo, Agatón dice:

Además, en cuanto a la creación de todos los seres vivos, ¿quién se opondrá a que es la sabiduría del Amor aquello por lo cual todos ellos nacen y crecen? Y en cuanto al conocimiento artesanal de las técnicas, ¿no sabemos que aquel de quien este dios se vuelve maestro, logra

celebridad y fama, mientras que a quien el Amor no toca, es oscuro? La técnica del arco, la medicina y la adivinación [ἄπολιων] fueron descubiertas por Apolo guiado por el deseo y el amor [ἐπιθυμία], de modo que él sería alumno del Amor [ἔρωτος ἀλμαθητής]. (197a197b)

Al igual que el análisis anterior, esta remisión al campo de la mántica resume las cuestiones centrales que atraviesan *Banquete*. Tal es el caso de la distinción entre deseo y amor, en tanto impulsos que llevan al Bien. Aunque Platón no lo explicita en este pasaje, retoma dicho problema y lo expone junto con la mántica. De la misma manera, plantea en otro nivel la pederastía que ocupó los primeros encomios. Pero, en esta oportunidad, la relación de alumno-maestro es despojada de su matiz socio-terrenal y se lo lleva a un plano mítico-teórico en el que el Amor ocupa el rol de maestro. Luego, en su discurso, Sócrates revertirá estas distinciones, tomando como marco la definición de *erastés* y *erómenos*. Asimismo, llevándolo a un punto medio, fundirá este éros-deseo y ese Eros-dios en un solo concepto: el *daímon* (HYLAND; 1968: 32-46). Este adoptaría ambos significados, el de *medium* y, por ende, el de guía-maestro. Apolo también corre por el fondo del texto, como señala REALE (2004: 257-267). Ya no desde su emergencia en la textura, sino, como demiurgo de *Banquete*, surge la disputa entre este dios y Dionisio. A partir de la mentada frase sobre el verdadero poeta que compone tragedia y comedia, REALE desliza una victoria compartida en el agón discursivo entre Apolo y Dionisio, aunque el primero aventaja al segundo. Agatón y Aristófanes son los últimos en dormirse, Sócrates no duerme e impone su definición de poeta, su encomio y manera de encomiar a Eros, define a Eros, adoptando, incluso, las máscaras de la tragedia y la comedia. En estas estrategias, REALE identifica la figura de autor. Y no sólo de Apolo se viste Platón, también de Sócrates y, por transición, de *mántico*.

El adivino es una figura que está al alcance de la mano. Para quien necesita explicar el más allá, lo intangible, lo superior, el adivino es un envase adaptable tanto por la sospecha como por lo enigmático. Esquilo se escondió detrás de Casandra para organizar en una voz el pasado, el presente y el futuro de *Orestía*. Conoce todos los tiempos y todos los hechos, incluso los que no presenció ni fueron coetáneos a ella. También se pregunta el modo de relatarlos: "¿cómo debería explicar el fin?" (v. 1109) (BARTOLETTI; 2010). Esto nos hace imaginar un ámbito fuera de tiempo, trascendental, donde se puede captar de un vistazo todos los sucesos. Este ámbito nos remite a la idea de lo inmutable, o de lo medible en infinitas partes. Nos dice que no ya aquí, en la tierra, en el teatro, se puede reproducir ese momento de captación, sino que ahora hay que ponerlo en palabras. Por eso, Casandra y la mántica. Por eso, el *daímon* erótico. Por eso, la escritura y el diálogo.

Por eso, el *refero* del diálogo y un diálogo dentro de otro. En estas mediaciones los únicos que parecen posibles mensajeros de lo divino son los compositores, quienes hacen uso del lenguaje en forma deliberada. Sea dialéctico, sea escritor, sea poeta, sea adivino. Platón fuerza el lenguaje de la tradición, al mismo tiempo que lo toma, deforma su sentido aurático, otorgándole otro en devenir. Los pasajes de la mántica revelan las tensiones entre el fin platónico y los contenidos de otros *pensares*. En esas lagunas, nos queda la sensación de que un fantasma, *jugando* a las escondidas, recorre los textos acomodando y moviendo signos. ¿Qué tipo de mediación exige *Banquete*? En este diálogo, Platón enfatiza el costado mántico de la máscara de Sócrates. El enigma erótico viene como un recuerdo del pasado, como un mensaje de intermediaciones en las que se pierde algo del significante y permanece latente el sentido. A ese espacio donde el signo pierde su materialidad accede el adivino. *Banquete*, por ello, también espera de nosotros una lectura mántica.

Ediciones

- BURNET, I. (1901) *Platonis Opera*, Oxford.
- DENNISTON, J.D. & PAGE, D. (ed.) (1957), *Aeschylus Agamemnon*, Oxford, Clarendon Press.
- ELSE, F. (1957) *Aristotle's "Poetics": The argument*, Harvard.
- FRAENKEL, H. (ed.) (1950), *Aeschylus Agamemnon*, Oxford.
- GIL, L. (2001), *Platón, Banquete*, Planeta, Buenos Aires.
- MÁRSICO, C. & SOARES, L., (2009) *Platón, Banquete*, Miluno, Buenos Aires.
- ROWE, C.J. (1998) *Plato, Symposium*, Aris & Phillips, Warminster.
- SANTA CRUZ, M. I. & CRESPO, M. I. (2007), *Platón, Fedro*, Losada, Buenos Aires.
- SCHLESSINGER, E. (2003), *Aristóteles, Poética*, Losada, Buenos Aires.

Bibliografía citada

- BARTOLETTI, T. (2010) "*pôs phrásō télos*; Casandra narradora: la travesía del *lógos* por el tiempo", RODRÍGUEZ CIDRE, E. y BUIS, E. (eds.), *La polis sexuada*, Buenos Aires.
- BRISSON, L. (2005), *Platón, las palabras y los mitos*, Madrid.
- BOWIE, A. (2007), "Atenas y Delfos: adivinación, ley y lenguaje en la *Orestía*", en GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M. (ed.), *IV Coloquio Internacional: Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la modernidad*, La Plata: CELC-AFG-FHCE-UNLP, pp. 353-371.
- CAZENUEVE, J. (1972), *Sociología del rito*, Buenos Aires.
- DODDS, E. (1980), *Los griegos y lo irracional*, Madrid.
- FLACELIÈRE, R. (1993), *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (2008), *La Arqueología del saber*, Buenos Aires.
- FRIEDLÄNDER, P. (1989) *Platón. Verdad del ser y realidad de vida*, Madrid.
- HYLAND, D., (1968) " $\Upsilon\rho\omega\upsilon$, Ἐπιϋμιά and Φιλία in Plato", *Phronesis* 13, 32-46.
- MASIONNEUEVE, J. (1991), *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona.
- NIGHTINGALE, A., (1995), *Genres in dialogue. Plato and the construct of Philosophy*, Cambridge.
- REALE, G. (2004), *Eros, demonio mediador*, Barcelona.
- SCHOFIELD, M. (2000), "Teología y adivinación" en *Diccionario Akal de El saber griego*, Madrid.
- TURNER, V. (1988), *El proceso ritual*, Madrid.
- VAN DER LOEUW, G. (1964), *Fenomenología de la religión*, México.

Recibido: 30-05-010

Aceptado: 24-07-010