

# Didáctica

## En busca de un hombre. Filosofar en el teatro. Informe de una práctica<sup>1</sup>

In search of a man: Philosophizing in theater.  
A report on an exercise

Hubertus Stelzer

«Quien emprende el camino del conocimiento, quien filosofa, comienza y aventura algo en un sentido radical. Deja los caminos rutinarios y ensaya las posibilidades y capacidades del pensamiento propio y ajeno. Este “ponerse en camino” comienza con un problema aparentemente evidente, con el asombro y la curiosidad, y sigue con un plan y trabajo metódicos»<sup>2</sup>.

### Resumen

El tema del hombre está en el centro de este artículo, que contiene una interesante reflexión filosófica sobre el teatro y desde el teatro, con especial atención a la didáctica de la filosofía. La reflexión filosófica, prestando especial atención a la utilidad actual del diálogo socrático, podría llevar a los actores a reflexionar sobre sus papeles en la escena y sobre su propia vida personal, a mejorar sus representaciones teatrales y a conocerse mejor a sí mismos. Las reflexiones contenidas en este artículo se relacionan estrechamente con la dimensión pragmática y el carácter performativo del lenguaje humano.

### Abstract

At the center of this article is the theme of man alongside an interesting philosophical reflection on theater and in theater particularly focused on the didactics of philosophy. A philosophical reflection that dwells on the current validity of the Socratic dialogue could lead actresses and actors to reflect on their onstage roles and their own personal lives, to improve their theatrical performances and to know themselves better. The reflections included in this article are closely related to the pragmatic dimension and performative nature of human language.

<sup>1</sup> El texto original de este artículo es: STELZER, Hubertus: «Auf der Suche nach einem Menschen. Theatrales Philosophieren – ein Praxisbericht», en *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 2 (2019), pp. 71-81.

<sup>2</sup> BREIL, Reinhold: «Projekte als Möglichkeiten des Philosophierens (Proyectos como posibilidades del filosofar)», en *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 1 (2014), p. 7.

**Palabras clave:** didáctica de la filosofía, hombre, teatro, diálogo socrático, lenguaje.

**Keywords:** Didactics of Philosophy, Man, Theater, Socratic Dialogue, Language.

### *El proyecto*

Presento un proyecto como informe de una práctica en el ámbito del pensamiento performativo, que, en el presente diseño y ejecución, era algo absolutamente nuevo y una aventura para todos los participantes. Al principio no estaba claro quién quería o podría involucrarse de algún modo en él, pues, además de un trabajo de prueba para la puesta en escena era conveniente dedicar una porción no irrelevante de tiempo a la colaboración en el proyecto.

#### La colaboración con el intergrupo –Intergroup– en el Residenztheater de Múnich

Primeramente en el proyecto mismo. En breve descripción, se trata de la conexión del trabajo teatral en una puesta en escena con los métodos del filosofar pragmático-dialógico. Jóvenes actores del *intergrupo* del Residenztheater, con acompañamiento y equipo profesionales, se ejercitan en la representación de la obra *Somos jóvenes. Somos fuertes*, a la que sirve de base el libreto desarrollado dramáticamente según el modelo, del mismo nombre, del largometraje de Martin Behnke y Buhran Qurbani y que está ligada a la concepción de la directora de escena Anja Sczilinski. El marco externo de producción que en ello ofrece el Residenztheater posibilita una grabación de la puesta en escena según el programa normal. Así también el trabajo de ensayo desde la puesta en escena hasta el estreno se establece como de costumbre en tres meses, es decir, todos los participantes se someten a los requerimientos de un transcurso de tiempo que no puede alargarse y, por esto, exige de todos una alta medida en el rendimiento de su actuación, concentración incondicional en el trabajo e intensivo *teamwork* –trabajo en equipo–. Los jóvenes actores trabajan junto con actores profesionales, y acompañados por artistas procedentes de los ámbitos de la danza y de la música. Quien se somete al proceso de reparto se decide por un compacto y desafiante trabajo de ensayo, pero se aprovecha al mismo tiempo de las posibilidades del desarrollo de personas y representaciones que ofrece el Residenztheater. Julia Opitz, la asistente de dirección de la producción, explica el concepto del *intergrupo* –Intergroup– del modo siguiente: «La

directora de escena trabaja según un principio excepcional: adolescentes y adultos jóvenes se juntan dentro de sus producciones con los actores profesionales desde el conjunto del Residenztheater como el llamado *intergrupo* y desarrollan bajo condiciones profesionales, en pocos meses, una puesta en escena<sup>3</sup>.

En paralelo se pone ahora en marcha, por primera vez, un proceso filosófico de formación que se orienta en la temática de la puesta en escena en curso, y se integra en la producción. Los actores juveniles están para la producción, en cuanto a temática y contenido, en un intensivo enfrentamiento con los acontecimientos político-sociales de Rostock-Lichtenhagen de 1992, excesos de violencia protagonizados por la derecha radical como la joven Alemania unificada todavía no los había visto, que desde entonces hasta hoy estallan siempre de nuevo, de forma similar, de manera aterradora, casi paralizante. Anja Sczilinski habla en este contexto de un siempre recurrente sonido de violencia, un fenómeno social, que ella trae al escenario en los elementos musicales del coro y que confronta y provoca dramáticamente con él tanto a los actores como al público, y se podría formular: fuerza (obliga) a la confrontación. Con este concepto de dirección se hace claro al principio: «Todos los involucrados en nuestra producción son animados a lidiar intensivamente, durante un largo espacio de tiempo, con los acontecimientos políticos que se han producido desde el año 1992, a reflexionarlos, a involucrarse en ese campo de juego, a encarnarlos creíblemente, emocionar al público y, ante todo, hacer repetible todo una y otra vez<sup>4</sup>. Pero ¿cómo se hace posible, para los actores, involucrarse por un lado en el mundo emocional y estructural de la vida de los miembros de la derecha radical de 1992 y, después de la representación, salir de ese mundo, si topan con él en todas las esquinas y extremos de la vida cotidiana de la gran ciudad? Cuando después de la representación se sitúan de nuevo en el «otro lado», ¿saben qué puede pasar si aún no superan *-eskalieren-* los acontecimientos, sino que se abren a ellos? «En el metro oye él [Christopher, un actor, H.D.] la canción de Sandro que él mismo cantará en el escenario: “Alemania, un pueblo muere”, la aprende para el próximo ensayo, entra una familia extranjera, Christopher se

---

<sup>3</sup> STELZER, Hubertus / OPITZ, Julia: *Philosophieren im Theater? Eine Studie zur Effizienzmessung pragmatisch-dialogischen Philosophierens in theatralen Prozessen* (¿Filosofar en el teatro? Un estudio sobre la medición de eficiencia en los procesos teatrales del filosofar pragmático-dialógico). Projekt, Bochum / Freiburg, 2017, p. 51.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 53.

asusta»<sup>5</sup>. Dentro de la concepción hemos tenido en cuenta por adelantado la confrontación cada vez más próxima, especialmente existencial para los actores, dentro de la puesta en escena, una desorientación de los jóvenes que los invade, y su angustia y desamparo, su pérdida de identidad como también su desesperanza, que casi nadie percibe y toma en serio. Esto puede preverse y precisamente aquí se inserta el proceso filosófico de formación para los actores. No te deja tranquilo y libre de cuidados lo que está pasando en el escenario, que los que hacen teatro juntos, ahora, se dividen durante los ensayos en la pandilla de los jóvenes que actúan en la línea de la derecha radical y el grupo de los que, como refugiados, llenos de miedo, está enfrente. Y esto deja huellas que después de los ensayos siguen produciendo efectos, a fin de que los miembros del equipo de dirección estén dispuestos. Precisamente en este punto debe insertarse el proceso filosófico con la siguiente reflexión: ¿qué conceptos y patrones de razonamiento vienen a mi encuentro?, ¿cómo es para mí tener éxito en orden a un juicio independiente y fundado, con el que puedo pararme y tomar una posición? Para todos los participantes está claro que no debe tratarse de un asesoramiento terapéutico, sino conscientemente de un proceso en el que mediante métodos específicos del filosofar pragmático-dialógico, en distintas constelaciones que van de la entrevista individual al grupo, se hace posible un «trabajo en ti mismo –*Arbeit am Selbst*–»<sup>6</sup>. Esto crea por y con los actores un llamado espacio libre del pensamiento, en el que aparece un ensanchamiento de las perspectivas previas y de los modelos de pensamiento que hasta ahora, de ese modo, aún no estaban a la vista. Se abren nuevas posibilidades del pensamiento y con ello, a la vez, del actuar. El objetivo es hacer conscientes y aclarar las precomprensiones, analizar los conceptos en las discusiones y los modelos de argumentación así como preguntar por su seguridad y su consistencia.

«Quien quiere aprender de la praxis y mejorar la praxis debe salir al encuentro de la praxis y aprender de sus experiencias –*in ihr Erfahrungen sammeln*–. Encuentros reales, observaciones y experiencias de uno mismo son, por tanto, partes importantes del problema y de una enseñanza orientada al alumno. En las distintas fa-

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>6</sup> *Philosophiedidaktik und empirische Bildungsforschung. Möglichkeiten und Grenzen* [Philosophie und Bildung, Bd. 13] (Didáctica de la filosofía e investigación empírica de la formación. Posibilidades y límites [Filosofía y formación, Vol. 13]). LIT, Berlín, 2011, p. 12.

ses de la enseñanza pueden contribuir a ello el desarrollar nuevos planteamientos de problemas, asimilar y discutir los conocimientos previos, fundamentar o destruir los juicios. Además la obstaculiza el peligro de una filosofía puramente autorreferencial»<sup>7</sup>.

Aunque en el presente proyecto no se trata en primer lugar de la enseñanza, sino de un proceso filosófico de formación, hay que estar del todo de acuerdo con Tiedemann también para este proyecto. Aprender de las experiencias es el punto central de partida, que constituye el fundamento para una reflexión sobre en qué medida es adecuado este fundamento para un proceso de formación que quisiera orientarse a los problemas y representar al sujeto participante, porque sólo así puede alcanzarse de manera especial el objetivo de un juicio independiente con fundamento.

¿Y esto en el teatro? ¿Con los actores? «Estos» no tienen nada que pensar». Con estas palabras, Egon Friedell describe en su sátira *¿Para qué el teatro?* la clásica asignación de roles entre los actores y el director. El actor tiene que hacer y ejecutar lo que el director le encomienda y señala, excluida, no incluida en absoluto, una reflexión independiente.

«Mientras que al dibujar, al menos en tanto que uno se mueve en un ámbito no expresionista, pertenece el conocimiento de las proporciones humanas y, al componer, el conocimiento de aquellos extraños enjambres de mosquitos, que se llaman notas, para hacer teatro se necesitan únicamente algunos defectos, es decir, la falta de ciertas habilidades y sentimientos innatos. Como, por ejemplo, la inteligencia. Y resulta muy extraño con qué naturalidad, en una operación de teatro, cada actor acepta que es imbécil –*schwachsinnig*–. Aun en cualquier visitante de un jardín de infancia –*Kindergarten*– se presupone una gama más amplia de opiniones que en un actor»<sup>8</sup>.

No es que todo acontezca exactamente así. Nos salimos de nuevo de la sátira que caracteriza al actor como figurante sin voluntad y sin espíritu, y aprovechan la oportunidad para abstraer una vez más lo que se ha proporcionado en el marco del trabajo con los actores:

---

7 TIEDEMANN, Markus: «Außerschulische Lernorte im Philosophie- und Ethikunterricht» (Lugares para la enseñanza de la filosofía y de la ética fuera de la escuela), en ZDPE 1 (2013), p. 7.

<sup>8</sup> FRIEDEL, Egon: *Wozu das Theater? Essays, Satiren, Humoresken* (¿Para qué el teatro? Ensayos, sátiras, humorismo). DVT, Múnich, 1969, <http://Gutenberg.spiegel.de/buch/wozu-das-theater-4953/7> [15.08.18]

«... los artefactos de las bellas artes, de la música y naturalmente del teatro [representan] también manifestaciones del espíritu, es decir, habilidades racionales de interpretación de interpretaciones ya existentes. Tales formas *presentativas –präsentativen–* de expresión, es decir, por ejemplo, un cuadro, una pieza de música o un espectáculo (teatral), son por tanto del mismo modo expresión de una actividad racional de interpretación de interpretaciones, como el argumento más común, formulado conceptual-discursivamente, en la historia de la filosofía. Las formas presentativas de expresión no son, por consiguiente, menos racionales como discursivas, contienen [...] solamente *otra* forma de racionalidad: de modo que, en este modo presentativo de expresión, se pueden articular a menudo representaciones complejas para genuinos temas filosóficos [...] de manera más adecuada, es decir, más clara y mejor aplicable, porque eluden el discurso extenso»<sup>9</sup>.

Expongo por tanto ahora un proceso filosófico de formación no sólo en la Escuela y en la Universidad, sino también y precisamente en el teatro, con actores.

### Didáctica del filosofar teatral

Siguiendo a Christian Gefert<sup>10</sup>, que ya en 2002 presenta el filosofar teatral como una contribución didáctica independiente, después de la apertura de la prueba, dentro del proceso filosófico de formación e incluso, desde entonces, desarrollado en múltiples producciones (entre otras, la del Ernst-Deutsch-Theater de Hamburgo) y presentado a un amplio público, y despertada por ello, dentro de la investigación didáctica, una fructífera discusión sobre las posibilidades de fusión del proceder argumentativo-discursivo y del teatral-presentativo, reanudo el tema de la conexión de teatro y filosofía. El fundamento que Gefert

---

<sup>9</sup> STENBLOCK, Volker: «Orte des Philosophierens» (Lugares del filosofar), en NIDA-RÜMELIN, Julian / SPIEGEL, Irina / TIEDEMANN, Markus (eds.): *Handbuch Philosophie und Ethik*, Bd. I: *Didaktik und Methode* (Manual de filosofía y ética. Vol. I: Didáctica y metodología). Schöning, Paderborn, 2015, p. 36.

<sup>10</sup> GEFERT, Christian: *Didaktik theatralen Philosophierens. Untersuchungen zum Zusammenspiel argumentative-diskursiver und theatralen-präsentatives Verfahren bei der Testöffnung in philosophischen Bildungsprozessen* [Dresner Hefte für Philosophie, 8] (Didáctica del filosofar teatral. Investigaciones sobre la interacción del proceder argumentativo-discursivo y del teatral presentativo en la apertura de prueba en el proceso de formación filosófica [*Cuadernos Dresner de filosofía*, 8]). Thelen, Dresde, 2002.

pone en su enfoque, lo sigue manteniendo, porque está convencido de su concepción y demuestra su valía. «El filosofar teatral desarrolla su potencial filosófico y pedagógico en primer lugar como *proceso* (más común) de interpretación que abre a cualquier participante la oportunidad educativa de un mayor perfeccionamiento de su propia competencia interpretativa también en la cuidadosa disputa discursivo-argumentativa con sus representaciones y formas presentativas de expresión»<sup>11</sup>. Pues experiencias y discusiones propias con producciones en el ámbito del teatro, encuentros con artistas así como la visita colectiva de alumnos en el teatro han sugerido la suposición, que se corrobora mediante el intento que se va a describir: «En la expresión presentativa puede [...] a veces formularse más claramente aquello sobre lo que sólo puede callarse con las formas discursivo-lingüísticas de articulación»<sup>12</sup>. Honestamente debe añadirse: no siempre y en un sentido automático, como si se estableciera una plusvalía intelectual cada vez que se elige un espacio teatral con escenario y público para la discusión dialógica, se encuentran con el hombre *–dem Menschen–* y recitan textos. Esto depende más bien del concepto de dirección, de las posibilidades de expresión y representación de los actores, y también de la disponibilidad del público para implicarse en el proceso de la puesta en escena. «Es imposible que solo se pueda ver desde un lugar que no esté absolutamente involucrado»<sup>13</sup>. Lo que Elberfeld formula fenomenológicamente en el marco de consideraciones cultural-filosóficas sobre la relación del espectador y del juego puede esperarse que confiera sentido a todo el acontecer teatral. Que esto suceda siempre así contradice toda experiencia y realmente puede juzgarse imposible. Se necesita la capacidad y la disponibilidad del espectador para participar en lo que *puede* ver. Lo cual, si se aprende, conduce a un enriquecimiento de todo: de los espectadores y del juego.

En el caso ideal se da un rendimiento convincente y, luego, se muestra que esto corresponde a lo que Steenblock formula en palabras: «Las artes hacen pensar *–geben zu denken–*»<sup>14</sup>. Dentro de la in-

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 303.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>13</sup> ELBERFELD, Rolf: «Philosophie ist ein Spiel auf Leben und Tod» (La filosofía es un juego sobre la vida y la muerte), en GERHARDT, Maria / PEIZENMAIER, Ruben (eds.): *Suche Kultur, biete Spiel. Elf Interviews* (Busca cultura, ofrece juego. Once entrevistas). Blumenkamp, Salzhemmendorf, 2012, p. 142.

<sup>14</sup> STEENBLOCK, Volker: *Kunst gibt uns zu denken. Philosophieren mit Bildern und Literatur, Oper und Theater* (El arte nos hace pensar. Filosofar con pinturas y literatura, ópera y teatro). Projekt, Bochum / Friburgo, 2015, p. 13.

vestigación didáctica, tanto teórico-conceptual como también metódico-práctica, disponemos entretanto, para la discusión, de abundantes publicaciones que tratan de la conexión de teatro y filosofía, mientras muestran «que a la filosofía no le causa ningún perjuicio el reconocer que los procesos de formación pueden ser conceptuales, emocionales y sensibles, mientras señalan el potencial de pensamiento y reflexión de las artes, y mientras encuentran interesantes las formas de expresión y de vivencia de la pintura, la literatura, el teatro y la ópera en su armonía con los contenidos de la historia de la filosofía»<sup>15</sup>.

### *¿Qué busca la filosofía en el teatro?*

Puede parecer casi banal la respuesta a esa pregunta: al hombre. En la medida en que busca al hombre y plantea con él la cuestión de la condición humana, que le ha sido conocida a lo largo de los siglos de su historia y que sigue siendo apremiante, no puede ni debe causarle ningún problema buscar compañeros con los que juntamente enfocar la pregunta para, juntos, ampliando la propia perspectiva científica, lanzar y decantar una mirada concentrada sobre la pregunta, desde la que se ofrezcan ayuda y respuesta. Una y otra vez se mantienen activos una violencia y un daño, una discriminación y, también en el mundo actual, un racismo insospechado. Con lo que se pone a prueba de nuevo la pregunta por lo humano y, de este modo, la búsqueda y la pregunta por el hombre. Esto lleva inevitablemente, con tan distintos compañeros como el teatro y la filosofía, a fricciones y disputas, porque los métodos de respuesta son distintos caminos que no siempre aparecen compatibles. Una de las diferencias principales entre el teatro como metodología performativo-presentativa y la filosofía en su argumentación clásicamente conceptual-discursiva consiste en que la filosofía trabaja con criterios formales lógicos que designan «verdadero *-richtig-*» o «falso», mientras que el acto teatral utiliza otras categorías para poder trabajar teatralmente. «Una declaración confirmando “algo” es una afirmación descriptiva, con la que se encuentra una constatación que es verdadera o falsa. Una declaración performativa, por el contrario, no confirma sino que es la ejecución fáctica, que describe lingüísticamente. Una declaración performativa constituye lo que constata. No puede ser verdadera o falsa, sino exitosa o fracasada»<sup>16</sup>. Como declaración presentada o re-

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> Así la inicial síntesis, después modificada, de la teoría del acto de habla

presentada, la puesta en escena teatral no está sujeta a los criterios verdadero o falso, sino que recoge al hombre existencialmente significativo en sus fracasos, desaciertos y frustraciones. Y, de este modo, en la experiencia de lo humano, tal como se representa en el arte, al menos de la historia occidental de la cultura. Así el «carácter de ejecución»<sup>17</sup> de lo performativo parece ser el segundo lado frente al modelo conceptual de lo discursivo, con lo que puede expresarse en el símil de la medalla, de modo que hay dos lados, pero de la misma medalla, que cada uno ve de manera peculiar. Volker Steenblock se refiere en varias de sus publicaciones a este hecho. Teatro y filosofía giran, de manera propia y especial, en torno al pensamiento del hombre y de lo humano, en su grandeza y en su malogro. Lo performativo, aquí: el filosofar teatral como formato verbal de representación del pensamiento filosófico (entender, reconocer, representar, mirar, conceptualizar, comunicar); el mejor formato es el verbal o comunicativo, y puede haber comunicación sin hablar verbalmente. Resalta como un lado la faceta expresiva de la representación y, por lo tanto, valora el dejarse abordar, ver y mirar, el momento anterior al diálogo verbal, el otro lado. «Las manifestaciones performativas no pertenecen al “puro lenguaje”. No sólo están integradas en prácticas no lingüísticas, sino que incorporan ellas mismas una práctica lingüística y a la vez extralingüística».

De manera que pueden reconocerse distintos métodos de *preguntar* por el hombre, que enfocan *la pregunta* por el hombre en su respectiva peculiaridad.

«La filosofía no debería ciertamente ni imitar ridículamente ni simplemente superar las apariencias particulares de las formas de arte, ni podría renunciar a las suyas. Pero puede intentar discutir *junto con* las artes los objetivos de la orientación humana»<sup>18</sup>. Probablemente se debería añadir en este lugar lo siguiente: discutir será, con bastante seguridad, una tarea específica de la filosofía, pero preguntar y agudizar la pregunta y traerla ante los ojos, la tarea que conecta a las dos, a las artes y a la filosofía.

---

de John Longshaw Austin en: KRÄMER, Sybille: «Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechacktttheorie» (¿Qué hace Austin cuando habla de lo performativo? Otra mirada a los comienzos de la teoría del acto de habla), en KERTSCHER, Jens / MERSCH, Dieter (eds.): *Performativität und Praxis* (Performatividad y praxis). Fink, Múnich, 2003, p. 21.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 23.

*El desarrollo del proyecto*

En un informe práctico descriptivo, la cita inicialmente mencionada de Breil en su aplicación concreta puede referirse a la conexión entre filosofía y teatro, en la medida en que este proyecto es en realidad un intento, un comienzo y un riesgo al mismo tiempo, con la esperanza de que las sugerencias anteriores conduzcan a corregir los primeros pasos, donde esto es posible y necesario, pero también iniciar al mismo tiempo pasos adicionales para que la utilidad del enfoque teatral-didáctico pueda demostrarse en su significado clara e iluminadoramente. Pero ha de probarse y debe decirse con mayor precisión dónde radica lo nuevo.

Desde el principio, el proyecto se diseña de tal manera que está estructurado al estilo de una investigación (estudio) empírica del juicio ético. Conscientemente elegimos aquí métodos cuantitativos y cualitativos como las dos columnas de la investigación, para contrarrestar la estrechez científica. Los participantes en el estudio, como grupo de actores de la puesta en escena del texto *Somos jóvenes. Somos fuertes*, y como grupo juvenil de control, que no participa en la puesta en escena o el trabajo metódico en el proceso filosófico de formación, deciden voluntariamente trabajar juntos y se les informará sobre la extensión probable del tiempo de su duración y sobre la intención de una posterior publicación de la investigación.

El estudio mismo está disponible, mientras tanto, en forma impresa<sup>19</sup>. Para este ensayo no pongo en el centro la medida *pre-post* de la prueba de eficiencia, sino la metodología que he elegido para poner en marcha un proceso filosófico de formación (cuya eficiencia, en eso, durante el proceso y al final debe medirse)<sup>20</sup>. Especialmente para el trabajo con actores de una escenificación teatral he puesto aquí los siguientes puntos esenciales:

- diálogos filosófico-socráticos con los participantes de la producción;
- la documentación del desarrollo del propio modelo de rol basado en un diario de roles;
- entrevistas con los actores antes y después de los ensayos.

---

<sup>19</sup> STEENBLOCK, Völker: «Kunst gibt uns zu denken» (El arte nos hace pensar), en *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 3 (2015) 65.

<sup>20</sup> STELZER, Hubertus / OPTZ, Julia (eds.): o.c. (cf. nota 2 de este artículo). En relación con el contenido de esa nota, presentamos tanto las posibilidades como también los problemas y límites de esta forma de estudio empírico.

En términos de contenido, surge la puesta en escena de la pregunta sobre qué motivaciones contribuyen a la creación de convicciones políticas e imágenes enemigas tanto en los individuos como en los grupos sociales, que se vuelven autosuficientes y finalmente conducen a la violencia y los desmanes. Desde la perspectiva del proceso filosófico de formación se trata de discutir los temas que forman la base para el diseño de sus propios roles. Se trata de confrontar los propios patrones de argumentación con los del propio papel en la producción y de dilucidar críticamente su consistencia y aceptación.

En la concepción del proyecto no es previsible que las relaciones y circunstancias de la llamada ola de refugiados vayan a actualizar y emocionalizar el significado de la temática en tan alto grado. Hay una consolidación inmediata entre lo que los participantes aprendieron al lidiar con los eventos en Rostock-Lichtenhegen en 1992 y lo que realmente sucede ante las puertas del escenario de ensayo de 2015 en adelante. Desde esta perspectiva no se da para los actores ninguna posibilidad más de dejar la escenificación a distancia, en su distancia histórica, de los acontecimientos de 1992. Y, durante la producción y las dos etapas que comprende, debe tener lugar de nuevo, constantemente, una discusión, que compruebe y aclare las propias posiciones y actitudes de modo que sea posible un juicio fundado y, por esto, justificado. Para, a pesar de todo, poder seguir soportando las demandas del trabajo en el escenario, los jóvenes encuentran sus propias formas de salir de la temática. Cuando, por la noche, el grupo inicia el camino de la cantina del Residenztheater a casa, se desarrollan rituales de canto que ayudan a olvidar los esfuerzos físicos y mentales del día.

### Los métodos del filosofar en el teatro

Los diálogos temáticos constituyen en el proyecto la parte más importante de la discusión filosófica. Esto se tiene que practicar primero y no siempre es fácil para los participantes. Cuando hablamos sobre identidad, sobre violencia, sobre patria, poder y autoridad, debemos encontrar una y otra vez un modo de hablar que sitúe en el centro el tema sobre el que queremos discutir. No debería ser una especie de grupo de discusión. Queremos más bien clarificar críticamente de qué se trata y actúa cuando iluminamos un poder y una autoridad. Esto es en los días de ensayo del todo agotador, y cuesta tiempo y energía. Y, sin embargo, los participantes se involucran en un grado asombroso, invierten su tiempo, aunque esto hace más largo el día en el teatro. Y

con el tiempo una cosa se vuelve cada vez más clara: sabemos, cuando entramos en diálogo, que intentamos juntos, ahora, aclarar una pregunta que se indica indirectamente en el juego durante el ensayo, la cual cobra una función esencial para la comprensión del rol jugado, pero no siempre *expressis verbis* sale a la luz. Tres formatos distintos de diálogo y situaciones se muestran ahí como efectivas: el diálogo personal con el autor de este artículo, el diálogo socrático en la ronda de los participantes y la entrevista temática con participantes individuales.

Las conversaciones individuales están inmediatamente vinculadas a un problema, se llevan a cabo también durante los descansos o los preceden, de modo que se pueda establecer una referencia inmediata a los ensayos. Esto significa que también yo, en cuanto me es posible, participo en los ensayos que tienen lugar cada día, los observo y presto atención a qué desplazamientos y desarrollos tienen lugar en el juego y el diseño de los roles respectivos de los actores. Sobre esto podemos discutir luego en una conversación. El diálogo socrático conjunto en el grupo de actores tiene lugar igualmente en el teatro durante los días libres de ensayos. Las entrevistas, finalmente, recurren a un formato que es conocido y habitual en el mundo del teatro. Esto facilita la situación para la conversación y lleva a los entrevistados al centro de un diálogo estructurado de forma clásica, que no tiene que ser creado artificialmente.

Con los diarios de roles puede conseguirse que los actores expliquen, en paz y distancia de los ensayos, sus propias posiciones y roles. Ellos mismos eligen los intervalos de tiempo en los que escriben, permanecen conscientemente solos, se salen, por tanto, del grupo, se concentran una vez más en su propio rol y piensan sobre su papel y el personaje que representan, sobre sus motivos y manifestaciones verbales, su acción no verbal y la constelación dentro de la puesta en escena.

Christa Runtenberg, el año 2017, en el marco de sus discusiones sobre la cuestión de una educación filosófica contemporánea, enfatiza que dentro de la didáctica del tema se puede partir de la concepción unánime de que el objetivo de la formación una «orientación individual en el mundo complejo»<sup>21</sup> es indiscutible. Sorprendente y claramente, respecto a tal temática, Runtenberg formula: «Nuestro conocimiento y nuestras formas de expresión solo pueden expre-

---

<sup>21</sup> RUNTENBERG, Christa: «Zeitgemässe philosophische Bildung und empirische Unterrichtsforschung» (Formación filosófica conforme a la época e investigación empírica de la enseñanza), en MARTENS, Ekkehard (ed.): *Empirie un Erfahrung im Philosophie- und Ethikunterricht* (Empirismo y experiencia en la enseñanza de la filosofía y de la ética). Siebert, Hannover, 2017, p. 44.

sarse como conocimiento incorporado sobre nuestro cuerpo»<sup>22</sup>. Y: «Siempre entra en juego en el pensamiento el archivo de los hábitos, patrones de interpretación, gestos y juicios arraigados, registrados e incorporados. La filosofía puede revelar todo esto conscientemente en el filosofar real del teatro y hacerlo base de la reflexión»<sup>23</sup>. Pero en el presente proyecto suceden más y más cosas. Sobre el debate con los acontecimientos sociopolíticos de 1992 vienen a la representación actuaciones sobre un mundo de vida, que surgen como representación, desembocan en debate (conversación o diálogo) y finalmente conducen a la acción (producción teatral).

Dado que el trabajo del director abarca el tema «autoridad y comportamiento autoritario» no solo como el llamado conocimiento secreto, sino directamente tematizado mediante la elección de los medios estéticos, elegimos este tema para el diálogo socrático conjunto. Y, debido al trabajo, que dura semanas, de los actores, el rol puede abordarse y asumirse de manera orientada a los problemas. El diseño estructural del diálogo se orienta en primer lugar en las reglas del diálogo tal como Dieter Birnbacher las proyecta y describe<sup>24</sup>, pero ha de modificarse luego en la praxis. El tiempo para el diálogo es escaso y los participantes en el diálogo no se encontraron todavía en una situación semejante, y el grupo mismo también se experimenta de modo nuevo en este desafío de conducir el diálogo. Por tanto, adoptemos la actitud básica del método socrático de un diálogo filosófico, modificado, sin embargo, conforme a la concreta situación de los participantes en el diálogo. La gestión del diálogo hay que sacarla de la función indirecta y darle un papel conductor. Aunque debemos preocuparnos ante todo de que los participantes en el diálogo clarifiquen sus propias preguntas y pensamientos. Una positiva posibilidad sería tomar, para la tarea moderadora, como un compañero de diálogo, un texto de la tradición filosófica. La confrontación con los pensamientos del texto pone el diálogo en movimiento, si la excepcionalidad de la situación no lo permite todavía. Elegí con ese fin el examen de Adorno del carácter autoritario. «Sus interpelaciones sobre el tema autoridad pueden sacudir también a los jóvenes de nuestros días, justo donde el énfasis lingüístico de las apariencias de la piel

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 48.

<sup>23</sup> Aquí se refiere Rutenberg (p. 50) al volumen de BÖHLER, Arno / GRANZER, Susanne (eds.): *Ereignis Denken* (Evento pensar). Passagen, Viena, 2009.

<sup>24</sup> BIRNBACHER, Dieter: «Neosokratische Methode und Sokratisches Gespräch (Método neosocrático y diálogo socrático)», en NIDA-RÜMELIN, Julian / SPIEGEL, Irina / TIEDEMANN, Markus (eds.): *op. cit.* (cf. nota 8), pp. 171-178.

de cordero impulsa actualmente a la producción de formas crudas de autoridad sobre la tendencia social a la exigencia de comodidad y agradable ingenuidad»<sup>25</sup>. Las propias experiencias los actores sobre el tema autoridad constituyen el punto de partida del diálogo. El razonamiento de Adorno aporta nuevos aspectos al diálogo. Se vuelve cada vez más evidente cómo esta discusión refleja la propia experiencia y la reflexiona críticamente. Así comienza a cristalizar poco a poco en el diálogo un fundado esclarecimiento argumentativo, elaborado conjuntamente, del concepto autoridad. Al día siguiente es ensayo: se trata de la autoridad.

### Un resumen

Cuando se escucha a los actores después del estreno de la obra cómo experimentan y viven este diálogo y su lugar dentro de la puesta en escena, salta a la vista que describen los diálogos filosóficos como *estimulantes y críticos y, justamente por eso, como muy útiles* para la comprensión de sus papeles, y además también para la reflexión sobre su manera personal de vivir. Pues en estos diálogos surge un espacio libre de pensamiento, en el que aparece una ampliación de las perspectivas que, así, hasta ahora no eran habituales, se abren nuevas posibilidades del pensamiento y, a la vez, de la acción. Los actores se viven *–erleben–* como sujetos filosofantes *–philosophierende–* tomados en serio, debido a que experimentan el diálogo como *conversación de escucha –zubörendes Gespräch–*, que muestra interés por lo que piensan y cómo argumentan. Fundamento para eso es la disposición de los actores a lidiar muy bien, en serio, de modo apropiado e interesado, con la escenificación y los propios papeles *–Rollen–*. Tienen en cuenta autónomamente las propias inseguridades y problemas y las analizan, se hacen conscientes de las propias precomprensiones, someten a crítica los conceptos utilizados y comprueban las estructuras argumentativas. La *formación de un conjunto* de jóvenes actores acontece en la conexión de un trabajo teatral de ensayo intensivo y exigente, y una discusión temático-intelectual del contenido de la obra.

Durante la puesta en escena y la producción de *Somos jóvenes*. *Somos fuertes* tiene lugar un proceso de orientación en los actores. Orientación en un sentido predominantemente filosófico: iluminan

---

<sup>25</sup> STELZER, Hubertus / OPITZ, Julia (eds): op. cit. (cf. nota 2), p. 100.

críticamente los propios pensamientos, argumentaciones y actitudes ante la vida, y los enfrentan con la pregunta por la justificación personal del propio pensamiento y acción. De esta manera alcanzan una estabilidad personal que contribuye a asumir opiniones y juicios independientes. Gracias a esta estabilidad y a la consolidación de la imagen de los roles en el escenario será posible finalmente a los actores entablar un intensivo diálogo temático, más allá de las representaciones, también fuera del teatro, en talleres de trabajo, en escuelas y universidades, con alumnos, estudiantes y docentes.

Y ¿logra esto, también, un pensamiento performativo en forma de filosofar teatral? Y ¿sólo pensamiento performativo? La pregunta está justificada. Quien no se la plantea incurre pronto en el peligro de una autopresentación ideologizante. Ciertamente, dentro de este proyecto pueden hacerse observaciones –no sólo cualitativas, sino también cuantitativo-empíricas– que, cautelosamente formuladas, suenan así: el filosofar como técnica cultural puede aprenderse también en el ámbito del teatro y aplicarlo según lo aprendido. Además puede constatarse un impacto duradero en los alumnos que filosofan tanto en lo que atañe a sus roles como también a su autocomprensión. Y no, no puede inferirse de ahí que sólo y exclusivamente se alcancen estos resultados mediante el método del filosofar teatral. Sin embargo, la intensidad y el enraizamiento existencial que acompañan los conocimientos, la capacidad, por tanto, de poner en relación lo pensado y lo conocido como pensado parece sintonizar de una manera muy especial con el método del filosofar teatral. Las alumnas y alumnos son incitados así a activar una forma de filosofar que recuerda una experiencia inmediata, como se encuentra en Horacio: «*tua res agitur, paries cum proximus ardet*» (ep.1, 18.84)<sup>26</sup>.

### *Reacciones, consecuencias*<sup>27</sup>

Al final deben opinar los actores mismos. Sus reacciones aclaran cómo han experimentado y vivido el proyecto.

«Lo que se aborda de los otros, lo noto también en mí mismo: Que he llegado a ser más atento, que presto mucha más atención a mí mismo y naturalmente también a las otras personas, sean

---

<sup>26</sup> «Pues se trata de una cosa tuya, cuando arde la casa de tu vecino».

<sup>27</sup> Las citas se encuentran en la publicación que acompaña al estudio: STELZER, Hubertus / OPITZ, Julia (eds): op. cit. (cf. nota 2).

amigos, conocidos, quizás también en el tren. Pero también que me pregunto a mí mismo: ¿dónde comienza esto?, ¿cómo puedo instalar en mi cabeza un sistema de advertencia que me dice: has pensado esto verdaderamente así? Reflexiono mucho sobre ello, no sólo para evadirme de tal actitud, sino para ponderar su valor.» (Philipp)

«Durante el periodo de ensayo noto que percibo más conscientemente mi medio ambiente, los hombres de mi entorno. Ya no me pasan de largo, sigo caminando con ellos mentalmente. Pruebo mi conocimiento del hombre y promuevo mi atención y concentración» (De un diario de roles). «Lo encontré una vez más muy interesante, valía la pena experimentar con los ojos abiertos cómo cambió mi propia actitud ante el tema pérdida durante el diálogo, por ejemplo, poco a poco he admitido ciertas actitudes y enfoques que había rechazado neta y claramente antes del diálogo –Gespräche–.» (Rouven)

«Pienso de manera muy diferente sobre los eventos xenófobos y, sobre todo, la radicalización política desde que con nuestro trabajo de teatro miramos tan intensamente a Rostock 1992 y hasta hoy. Esto me ha cambiado mucho y me hace posible percibir las cosas de manera mucho más sensible y libre de prejuicios.» (Nina). «Por otra parte, gracias a los diálogos filosóficos, también he conocido en mí mismo otra parte que aún ignoraba. Creo que de este modo he podido continuar desarrollándome como hombre. Mientras tanto me siento muy bien en el papel y no he recibido, en la última semana, la semana de ensayo final, ninguna crítica sobre el carácter, sino sólo algunas correcciones técnicas. Esto es, desde luego, una buena señal.» (De un diario de roles).

*Traducción de Ildelfonso Murillo Murillo*

*Recibido el 7 de mayo de 2020*

*Aprobado el 1 de junio de 2020*

Hubertus Stelzer  
Maristenkolleg Mindelheim (Alemania)  
Hubertus.Stelzer@gmx.de