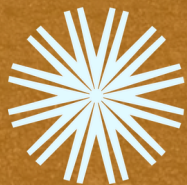


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

**Los procesos creativos en la puesta en escena de *Odisea*:
Compañía de la Facultad de Artes Escénicas
de la Universidad Autónoma de Nuevo León**

*The Creative Processes in the Staging of Odyssey:
The Performing Arts Faculty Company, UANL*

Bernardo Martínez-Evaristo*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVA LEÓN

 <https://orcid.org/0000-0001-5626-7626>

Emma Alicia Lozano García**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVA LEÓN

 <https://orcid.org/0000-0002-0123-1332>

Sylvia Graciela González Díaz***

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVA LEÓN

 <https://orcid.org/0009-0004-4357-1361>

*Doctorando en Artes y Humanidades, Universidad Autónoma de Nuevo León. Correo electrónico: bernardo.martinezzev@uanl.edu.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Análisis formal, Conceptualización, Escritura de revisión, Escritura y Redacción.

**Doctora en Ciencias con acentuación en investigación educativa. Correo electrónico: emma.lozanogrc@uanl.edu.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Curaduría de datos, Escritura y Supervisión.

***Maestra en Educación, Universidad Autónoma de Nuevo León. Correo electrónico: Sylvia.gonzalezdz@uanl.edu.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Curaduría de datos, Escritura y Supervisión.

Resumen. El presente estudio se centra en el análisis y la reflexión de los procesos creativos desarrollados por el equipo artístico de la puesta en escena *Odisea*, adaptación realizada por el dramaturgo español Alberto Conejero en 2016 a partir del poema homérico y dirigida por Rennie Piñero en 2025 para la Compañía de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). El análisis aborda las dinámicas de creación de actores, actrices y demás participantes, atendiendo especialmente al uso e integración de técnicas teatrales y dancísticas. Para ello, se adopta un enfoque de investigación-creación en diálogo con una metodología cualitativa basada en el estudio de caso y el análisis documental, lo que permite recopilar y examinar la información a partir de los propios integrantes del montaje. A partir de este proceso, se exponen los principales hallazgos en torno a las formas de trabajo, exploración y construcción escénica que dieron forma a la propuesta. Los principales resultados del estudio evidencian que el montaje requirió de un proceso creativo de carácter coral, aunado en la colaboración constante entre las distintas áreas artísticas y técnicas involucradas. La construcción de la puesta en escena, en este sentido, demandó un sólido trabajo colectivo, así como un riguroso entrenamiento físico y actoral que permitió a las y los intérpretes desarrollar las capacidades necesarias para responder a las exigencias del montaje.

Palabras clave: investigación-creación, proceso creativo, entrenamiento actoral, técnica de actuación, teatro posdramático

Abstract. This study focuses on the analysis and reflection of the creative processes developed by the artistic team for the staging of *Odisea* (2016), an adaptation written by the Spanish playwright Alberto Conejero based on the Homeric poem, and directed by Rennie Piñero in 2025 for the Theater Company of the Faculty of Performing Arts at the UANL. The analysis addresses the creative dynamics of the actors, actresses, and other participants, with a particular emphasis on the use and integration of theatrical and dance techniques. To this end, a research-creation approach is adopted in dialogue with a qualitative methodology based on case study and documentary analysis, allowing for the collection and examination of information directly from the production members. Based on this process, the main findings regarding the working methods, exploration, and scenic construction that shaped the performance are presented. The main results of the study demonstrate that the staging required a choral creative process, combined with constant collaboration among the different artistic and technical areas involved. In this sense, the construction of the staging demanded a solid collective effort, as well as a rigorous physical and acting training that enabled the performers to develop the necessary capacities to meet the demands of the production.

Keywords: Research-creation, creative process, actor training, acting technique, post-dramatic theater

Introducción

La investigación de los procesos creativos en una puesta en escena es relativamente reciente, y su abordaje depende tanto de los procesos individuales como de los colectivos de cada creador artístico según la perspectiva que ofrece Henk Borgdorff (2010), así como Pablo Parga (2018). No obstante, desarrollar una investigación de esta naturaleza resulta necesario e importante para generar resultados que den cuenta de las reflexiones, los ensayos reiterados en el escenario, así como de los hallazgos y resultados del proceso creativo, tanto a nivel colectivo como individual. En este trabajo se analizan y exponen las principales reflexiones de las actrices y los actores, derivadas de sus procesos creativos durante la puesta en escena de la *Odisea* (2025).

Dada la naturaleza de la investigación-creación artística y del propio proceso creativo, que supone un campo amplio difícil de abarcar en un solo artículo, se incorporan también las opiniones del director de la puesta en escena, así como del iluminador y el escenógrafo, siempre en función de los procesos creativos vinculados con la actuación.

El objetivo principal de este trabajo es examinar los procesos creativos en la puesta en escena de *Odisea* (2025), en la versión de Alberto Conejero, a partir de las técnicas actorales empleadas por las actrices y los actores en la construcción de sus personajes. En este sentido, se busca identificar las estrategias de dirección y actuación propuestas y guiadas por el director Rennier Piñero; analizar cómo las técnicas actorales y de expresión corporal inciden en la construcción de los personajes; y evaluar el impacto de estos recursos en la interpretación.

El texto de *Odisea*^[1] (2016), de Alberto Conejero, recupera el mito planteado en la obra clásica de Homero, en el que se relata, por un lado, la situación de espera de Penélope y Telémaco en Ítaca tras la guerra de Troya y, por otro, el largo naufragio de Ulises y sus tripulantes durante años, en los que debe enfrentarse al cíclope, las sirenas, Circe, Calipso, entre otros seres, hasta lograr su retorno a Ítaca.

¹ La obra *Odisea* de Alberto Conejero es una adaptación contemporánea del poema épico de Homero, realizada para el proyecto teatral Proyecto Homero de La Joven Compañía y estrenada en abril de 2016 bajo la dirección de José Luis Arellano, junto con la obra *Ilíada*. La Joven Compañía es un grupo teatral español que se centró en la creación de escenas contemporáneas dirigidas a jóvenes creadores y espectadores. Se fundó en Madrid en 2012 y buscaba acercar las artes escénicas a nuevas generaciones (Oliver Baldwin, 2018, pp. 8-10).

De acuerdo con la dramaturgia de Conejero (2016), el director RENNIER PIÑERO configura la puesta en escena desde un dispositivo de laboratorio tipo caja negra, disponiendo las gradas para el público a ambos lados del espacio y dejando el ciclorama como zona escénica destinada a las escenas de la cueva del Cíclope, el corral de los cerdos transformados por Circe, así como aquellas que requerían proyección de videomapping. En el lado opuesto se ubica otra grada, donde tienen lugar las escenas de los feacios, las sirenas y otros momentos transitorios.

En el centro del escenario se conforma un rectángulo relleno con esponjas pintadas de azul que simulan el mar, espacio en el que se desarrollan la mayoría de las secuencias coreográficas y diversos pasajes de la obra. Si bien estos espacios se encuentran delimitados, las escenas no permanecen fijas, sino que se desplazan por todo el espacio escénico, incluyendo la tramoya y la parrilla del teatro. Esta disposición permite ajustes constantes y entradas dinámicas desde las cuatro esquinas del Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo.

Figura 1: Disposición escénica



Nota: esquema de la configuración espacial del montaje que muestra la relación entre el espacio escénico, la ubicación del público y la disposición de las acciones dramáticas. Imagen tomada por Ranniely Coromoto Piñero Lobo (2025).

Marco contextual

El estudio de las artes escénicas que da cuenta de la práctica de las técnicas actorales, tanto del teatro como de la danza, en el contexto de Monterrey Nuevo León ha experimentado diversos cambios a lo largo de distintos momentos en la escena neoleonesa. Luis Martín (2010), en su libro *Pioneros del teatro universitario 1858-1958*, resalta dos etapas evolutivas de la actuación en Monterrey, que categoriza de la siguiente manera: 1) la actuación amateur, propia de artistas aficionados con interés por las artes escénicas. Según Luis Martín, “Esto es lo que podríamos considerar la primera etapa del teatro en Nuevo León y puede ubicarse entre los años 1848 y 1920” (p. 5); la actuación con preparación técnica, orientada a la búsqueda de la profesionalización que se da “hasta la aparición del teatro universitario en 1948, con la aparición de teorías modernas tanto en lo académico como en la práctica, cuando va a iniciarse la modernización del teatro en Monterrey” (p. 71); y es en este momento en el que postula el inicio de la actuación profesional, derivada del estudio formal a través de diplomados ofrecidos por maestros extranjeros en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Según Luis Martín, “Monterrey vendrá a implementar en la enseñanza y los nuevos grupos que se formarán en el seno de la Universidad entre 1948 y 1958”, introduciendo la actuación sustentada en teorías, estilos y métodos desarrollados tanto en Europa como en Estados Unidos (pp.71-80). Estos antecedentes propiciaron el tercer momento, que se podría denominar las prácticas profesionales del arte escénico, cuando aparecen las escuelas de especialidad como el Instituto de Artes (Facultad de Artes Escénicas UANL, s. f.).

Si bien el desarrollo de las artes escénicas en Monterrey Nuevo León estuvo inicialmente marcado por artistas que se formaron desde el oficio y la práctica dadas sus circunstancias y contextos, coloquialmente conocido como amateur, también resulta evidente que, con el tiempo, quienes incorporaron técnicas y metodologías de distintos maestros, tanto dentro como fuera de Nuevo León, transformaron sus enfoques. A la par, surgió el interés por fundamentar una metodología formativa y por establecer instituciones que hicieran posible el estudio sistemático de las artes escénicas. En este proceso puede situarse la creación de la Escuela de Artes Escénicas, cuyos antecedentes se desarrollan entre 1976 y 1982. Posteriormente, este camino institucional derivó en la transición a la Facultad de Artes Escénicas en 1997, consolidando así un espacio de formación y profesionalización en el ámbito de las artes escénicas al crearse una licenciatura en arte teatral (Facultad de Artes Escénicas UANL, s. f.).

Una de las tareas de la Facultad de Artes Escénicas (FAE) de la Universidad de Nuevo León (UANL) es posibilitar un espacio a los estudiantes, egresados y maestros de la casa de estudios para seguir formándose en y actualizando las nuevas tendencias teatrales, dancísticas y performáticas de las artes escénicas. En este sentido, en los últimos veinticinco años, la FAE implementó

programas tanto de educación continua como de seguimiento de egresados en función de mejorar la educación. Uno de estos programas consiste en la creación de la Compañía de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, que congrega a estudiantes, egresados y maestros de la FAE (Facultad de Artes Escénicas UANL, s. f.).

En el contexto de Nuevo León, México, la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León inauguró en el 2019 la Compañía Titular de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas UANL (ahora Compañía de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas UANL), teniendo como sede el Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo. El estreno de la compañía se llevó a cabo el 14 de noviembre de ese año con la puesta en escena de *Ricardo III* (2019), una adaptación de José Ignacio Cabrujas de la obra original de William Shakespeare, bajo la dirección de Rennier Piñero. Originario de Venezuela, Piñero dirigió el montaje tras un proceso de casting que se extendió por tres días y en el que participaron aspirantes, entre maestros, estudiantes y egresados de la facultad.

A seis años de su creación, y después de abordarse montajes como *El camerino de Ofelia* (2022), de Ana Isabel Esqueirapor la dirección de Gerardo Valdéz; *Ñaque: o de piojos y actores* (2023) de Sanchis Sinisterra bajo la dirección de Víctor Martínez, la Compañía de Teatro de la FAE retoma su actividad con una nueva producción: *Odisea* (2025), en una adaptación de Alberto Conejero. Este montaje mantiene el enfoque del objetivo inicial de integración de la comunidad académica, vinculando a estudiantes, egresados y maestros de la facultad, quienes participaron en un proceso de audiciones para formar parte del elenco. De los treinta y siete estudiantes, cuarenta y cinco egresados y nueve docentes que audicionaron, solo 18 fueron seleccionados. El reparto estuvo integrado por nueve maestros, ocho egresados y dos estudiantes. Finalmente, el 30 de mayo de 2025 se estrena la puesta en escena, como resultado de un proceso de aprendizaje.

Metodología

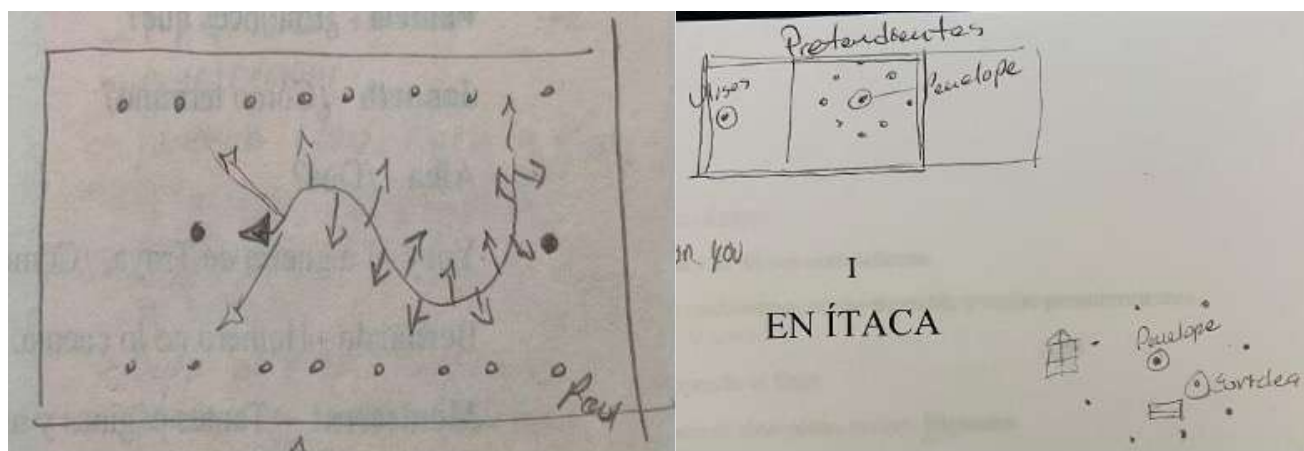
Esta investigación se desarrolló bajo el enfoque de investigación-creación, inscrita en una perspectiva cualitativa de carácter exploratorio y descriptivo, tomando como punto de partida la propia puesta en escena. Se considera, por un lado, los planteamientos metodológicos de Borgdorff (2010) en torno a la “investigación en las artes” (p. 10) y, por otro, las aportaciones teóricas de Asprilla (2013), así como los trabajos de Melissa Ballesteros Mejía y Elsa María Beltrán Luengas (2018), que permiten sustentar y orientar el proceso analítico y creativo.

Asimismo, retomo ahora de manera práctica lo que formulé en una publicación titulada *Reflexión sobre los paradigmas de la investigación teatral en el contexto contemporáneo*, en la que se analiza el estado actual de las metodologías de investigación en las artes escénicas en México.

Dicho estudio subraya la relevancia de desarrollar investigaciones vinculadas con los procesos creativos, al señalar que actualmente existe una sólida construcción de metodologías instrumentales y marcos teóricos que fortalecen la investigación en las artes escénicas, particularmente al ámbito teatral. En este sentido, resulta fundamental propiciar la generación de nuevas perspectivas teóricas y enfoques funcionales que permitan enriquecer las artes escénicas y favorecer el diálogo interdisciplinario (Martínez-Evaristo, 2025, p. 28).

Para la recolección de información sobre el proceso creativo, tanto en su dimensión individual como colectiva, empleamos dos instrumentos principales ya que formamos parte del proceso creativo de la puesta en escena, lo cual facilitó la recolección de datos e informaciones. En primer lugar, elaboramos una bitácora de trabajo en la que se documentó de manera sistemática el desarrollo del proceso actoral y escénico de cada integrante. Este registro adoptó la forma de un cuadro comparativo que permitió organizar el análisis y las reflexiones surgidas antes, durante y después de los ensayos. En él se consignaron los intercambios derivados de la lectura del texto, las indicaciones del director durante el montaje de las escenas, así como las reflexiones del elenco en cada sesión, integrando también los ejercicios, tareas e investigaciones realizadas a lo largo del proceso.

Figuras 2 y 3: Dibujo del proceso de montaje de la puesta en escena



Fuente: Elaborado de Bernardo Martínez Evaristo y Emma Lozano.

La primera figura corresponde a una ilustración de la escena inicial, la cual no forma parte del texto dramático, sino de la propuesta de escenificación desarrollada por la maestra en danza Emma Lozano, encargada de coordinar la coreografía. La segunda figura representa la primera escena en la que ingresan los pretendientes para hostigar a Penélope. Aunque el dibujo es esquemático, resultó necesario para el trabajo actoral, ya que permitió visualizar la ubicación de cada intérprete y la disposición espacial de la escena. Se observa, por ejemplo, a los pretendientes organizados en forma circular alrededor de Penélope, ubicada al centro. Esta disposición responde a la coreografía planteada, en la que cada pretendiente se aproxima de manera individual para acosarla o proponerle matrimonio, mientras los demás permanecen sin romper la formación del círculo.

En segundo lugar, después de la primera función de la puesta en escena se aplicó una entrevista semiestructurada dirigida a las y los artistas participantes en la puesta en escena, con el propósito de recuperar sus perspectivas individuales. Las preguntas se orientaron a explorar aspectos creativos como la construcción de los personajes, sus motivaciones, las decisiones en torno al diseño de iluminación y los trazos escénicos, favoreciendo así un ejercicio de análisis y reflexión desde la experiencia de cada participante.

Finalmente, la información recabada tanto en la bitácora como en las entrevistas realizadas a las y los artistas fue organizada, contrastada y analizada de manera conjunta. Este proceso permitió identificar y delimitar categorías de análisis clave, entre las que destacan el proceso creativo que implicó un conjunto de etapas, decisiones, exploraciones y estrategias que intervienen en la construcción de personajes; técnica de actuación que se inclinó a lo aprendido en la carrera de Arte Teatral que oferta la FAE-UANL relacionada con herramientas corporales, vocales, emocionales e interpretativas; profesionalidad en la actuación al integrar estudiantes, maestros y egresados de la misma facultad; estética y métodos en el arte escénico.

Planteamiento teórico y metodológico del problema de la investigación a partir de la creación

Como se menciona al inicio de este artículo, la investigación en las artes escénicas, particularmente enfocada en los procesos creativos actorales, es un campo de estudio en desarrollo relativamente reciente. Desde un enfoque teórico, Henk Borgdorff (2010) la ubica dentro de la “investigación en las artes” (p. 10), entendiéndola como una forma de indagación orientada a fortalecer el propio ámbito artístico. Por su parte, Pablo Parga (2018) en su libro *InvestiCreación Artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*, propone el término “investicreación” para referirse a la estrecha relación entre ambos procesos, al señalar que la creación puede surgir de la investigación, o bien, que la investigación puede originarse a partir de la práctica creativa. Argumenta concretamente que “una investicreación

implica un proceso donde la creación y la investigación se van construyendo de manera simultánea, de ahí la imposibilidad, desde esta metodología, de hacer en tiempos distintos cada proceso” (p. 43). No obstante, autores como Ligia Ivette Asprilla (2013), Melissa Ballesteros Mejía y Elsa María Beltrán Luengas (2018, pp. 12-15) coinciden en el mismo punto de vista señalando que la investigación no solo se nutre de la investigación para la creación, sino que también constituye en sí misma un modo de producción de conocimiento tanto para fines creativos como para la construcción de investigaciones con objetivos de divulgación al conocimiento científico.

Según Asprilla (2013) la investigación-creación puede entenderse como un campo en el cual la práctica artística es permeada y refundada por el conocimiento reflexivo del artista, al mismo tiempo que genera referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impactan diversos ámbitos del saber (pp. 12-17). Ballesteros y Beltrán (2018) explican que existen múltiples formas de relación entre investigación y creación, ya sea la “investigación para la creación” o bien la “investigación a través de la creación”, lo que evidencia que los procesos creativos no solo aplican conocimientos, sino que también los producen (pp. 13-15).

Dichos marcos conceptuales se ven ejercidos como metodologías aplicadas a los propios trabajos de artistas investigadores como el director de escena Alberto Villarreal (2021) que culmina como libro titulado *Museo-Teatro Autónomo: instalación escénica de autonomías universitarias*, donde expone el proceso creativo y el resultado de la puesta en escena. Recientemente, Emanuel Pichardo Caballero (2024) en su tesis *Proceso de creación y producción de la puesta en escena. El ejército iluminado de David Toscana Monterrey, Nuevo León (2018-2021)* reflexiona sobre su proceso creativo individual y colectivo. Estos trabajos evidencian la potencialidad, importancia y necesidad de realizar trabajos que parten de investigación como forma de creación, pero al mismo tiempo la creación como forma de investigación cuyos resultados son la puesta en escena y el desarrollo analítico y reflexivo del trabajo artístico, vinculando trabajo escénico y académico que responde a la necesidad de comenzar a generar no solo archivos sino conocimientos derivados de los procesos creativos.

La investigación en las artes, planteada por Borgdorff (2010) y retomada por Asprilla (2013), así como los aportes de Melissa Ballesteros Mejía y Elsa María Beltrán Luengas (2018), junto con los ejemplos desarrollados por Alberto Villarreal (2021) y la reciente tesis de Emmanuel Pichardo Caballero (2024), remiten de manera conceptual a lo que se entiende como proceso creativo. En este sentido, dentro del ámbito escénico se observa una planeación estructurada por parte de la dirección escénica, la producción y el elenco, quienes articulan diversas técnicas actorales mediante un conjunto de acciones, decisiones, exploraciones y hallazgos creativos. Dicho proceso involucra la participación coordinada de quienes integran la creación escénica, dirección, actuación, diseño y producción, haciendo posible la construcción de la puesta en escena *Odisea* (2025).

Asimismo, esta práctica se desarrolla de forma colectiva en el espacio escénico. En dichos procesos, las y los artistas integran la exploración estética, la investigación conceptual, la improvisación, el ensayo y la reflexión crítica como parte de la construcción de la obra artística, parafraseando a Pablo Parga (2018). De manera sistemática se podría entender que el proceso creativo involucra, en un primer momento, la búsqueda; luego, la experimentación y finalmente, la materialización escénica.

Peter Brook (2015) comprende este proceso como exploración libre, sin ideas preconcebidas, donde el ensayo es un espacio de descubrimiento, por lo que defiende la importancia de la presencia y energía del actor o de la actriz (p. 55). Algo similar a la propuesta de Jerzy Grotowski, (1992) quien aborda el trabajo actoral a partir de la investigación profunda del cuerpo y la voz del actor o actriz (pp. 33-40). Mientras que Laurent Berger (2025), integra múltiples lenguajes que combinan texto, cuerpo, imagen, sonido, y se basa en la creación transdisciplinaria. Al mismo tiempo, parte de la noción del juego. Dice:

Concebir el ensayo como entrenamiento y el espectáculo como puesta en juego cambia significativamente la organización del proceso, así como la naturaleza y los objetivos de las prácticas que se integran en él. Esto permite afirmar el carácter vital de la improvisación del actor y de los desafíos a los que se enfrenta dentro del propio espectáculo como un factor de juego, y no solo como una técnica de creación. Dado que no se sabe exactamente lo que el actor/jugador atravesará durante la función/el partido, su calidad de indeterminación y adaptabilidad es valiosa para responder a la ejecución actoral en tiempo real. (p. 19)

Siguiendo los planteamientos de Brook (2005), Grotowski (1992) y Berger (2025), este artículo se aproxima al estudio de los procesos creativos en la puesta en escena de *Odisea* (2025) desde la perspectiva de las decisiones, exploraciones y hallazgos que emergen durante el trabajo escénico. En particular, se pone atención en cómo estos procesos se configuran a partir de la interacción entre la dirección y el elenco, ya sea mediante propuestas impulsadas por el director o a través de aportaciones que surgen del propio trabajo de actores y actrices. De este modo, el análisis se centra en el carácter dinámico y colectivo de la creación, entendida como un espacio donde convergen distintas miradas y prácticas. Asimismo, el proceso puede comprenderse también dentro del enfoque de investigación-creación, en tanto que la generación de conocimiento se produce a partir de la propia práctica artística, articulando reflexión y experiencia en el desarrollo de la puesta en escena.

Proceso creativo de *Odisea* entre texto, interpretación y corporalidad

El director Rennie Piñero (comunicación personal 12 de febrero 2025), en la primera reunión de mesa de trabajo planteó lo siguiente, ¿cómo traducir un clásico a un nuevo contexto? y ¿de qué manera Alberto Conejero adapta la obra clásica para plantear nuevas narrativas desde un contexto territorial y al mismo tiempo contemporáneo? Para esto se planteó distinguir aspectos clave como el viaje, el exilio, la espera, la astucia y el retorno y, si bien dicho viaje, tránsito y retorno se ha reinterpretado a lo largo de la historia en múltiples lenguajes artísticos y contextos socioculturales, en escena implica otra reinterpretación vinculada a las referencias biográficas de cada intérprete y de acuerdo al contexto de Nuevo León, retomando la identidad regional, las dinámicas de movilidad, la migración, la violencia contemporánea y las transformaciones del territorio. Y es aquí donde el texto y la puesta en escena se actualiza, se corporiza mediante la historia de vida de las actrices y actores en vinculación al mito homérico.

En esta primera fase se acordó de manera colectiva una metodología de trabajo que articuló el abordaje del texto, el entrenamiento actoral y el montaje. Así, durante las cuatro horas de ensayo, en los días en que se realizaban, se organizó el tiempo destinando alrededor de cuarenta minutos al entrenamiento físico, dirigido por la maestra de danza Emma Lozano. Posteriormente, al menos durante la primera semana, se trabajó la lectura y el análisis del texto bajo la guía del director Rennie Piñero; más adelante, esta lectura se fue trasladando al plano escénico. En cuanto al entrenamiento, con una duración mínima de cuarenta minutos y máxima de una hora, se desarrollaron ejercicios de cardio y resistencia, respiración, abdominales, trabajo de brazos y zona torácica, que después se integrarían directamente a las exigencias de las escenas.

En este marco, el director subrayó que buena parte del montaje demandaría un trabajo de carácter coral y, sobre todo, corporal, de ahí la importancia de sostener ese período de entrenamiento retomando aspectos dancísticos propuestos por Emma Lozano, pero también aludiendo a la propuesta de Jerzy Grotowski (1992), quien sugiere abordar el trabajo actoral a partir de la investigación profunda del cuerpo y la voz del actor o actriz (pp. 33-40). Un ejemplo significativo de ello fue la escena inicial denominada “Prólogo” (Conejero, 2016, p. 21), donde se construye la figura de una serpiente a partir del ensamblaje de los cuerpos de actores y actrices. Para lograrlo, se llevaron a cabo ensayos enfocados en reconocer y ajustar los desplazamientos de cada integrante, de modo que la coreografía alcanzara precisión y sincronía en los movimientos corporales bajo un ritmo único como si se tratara de un solo cuerpo.

BERNARDO MARTÍNEZ-EVARISTO, EMMA ALICIA LOZANO GARCÍA Y SYLVIA GRACIELA GONZÁLEZ DÍAZ
LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA PUESTA EN ESCENA DE *ODISEA*: COMPAÑÍA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UANL

Figuras 4: Primer momento: escenificación de la serpiente



Nota: registro del primer momento escénico en el que se configura la figura de la serpiente, evidenciando la materialización del proceso creativo en su estado final. La imagen permite observar la relación entre cuerpo, composición espacial y construcción simbólica dentro de la escena. Imagen tomada por Ranniely Coromoto Piñero Lobo (2025).

La *Odisea*, en la adaptación de Alberto Conejero (2016), es un texto contemporáneo que ejerce lo que Peter Szondi (2011) denomina crisis del drama moderno (pp. 61-68) que incluso se relaciona con el carácter posdramático (Lehmann, 1999), ya que no desarrolla una historia lineal y en algunos fragmentos no construye personajes en sentido tradicional, sino más bien trabaja con personalidades o rasgos que se despliegan al tiempo que se integra la narraturgia o lo que Szondi nomina como fragmentación del drama (pp. 125-135). Esta condición implicó que la puesta en escena incorporara un trabajo corporal de carácter coreográfico por parte de actores y actrices, que en distintos momentos irrumpe en escenas clave donde los personajes se dejan acontecer, yuxtapuestos con recursos visuales como el *videomapping* elaborado por el escenógrafo digital y la música en vivo. En este contexto, no se trata de personajes meramente dramáticos, ya que se produce un constante desdoblamiento: el personaje se diluye cuando el actor toma la palabra, al mismo tiempo que se quiebra la cuarta pared.

Al inicio del texto aparece un prólogo en el que, según la indicación del autor, ingresan “todos los actores en escena excepto el que interpreta a Ulises” (p. 121).

CORO

¿Y entonces?

¿Entonces qué?

¿Cómo terminó?

¿Qué?

La guerra de Troya, ¿cómo terminó?

Homero no lo cuenta.

¿Tantas páginas y no cuenta el final?

¿Para qué? Todo el mundo sabe cómo acaba una guerra.

Matas y mueres, matas y mueres, y no hay más. Zaira - Eso es la guerra.

¡No! La guerra nunca termina.

Se terminan los hombres.

Y las mujeres, y los niños.

Los niños y los ancianos.

Ésta es la cosecha infinita de la guerra: ¡nuestros cuerpos! (Conejero, 2016, p. 121)

Este fragmento fue seleccionado por el director de escena, quien distribuyó sus enunciados entre las y los integrantes del elenco de manera alternada, sin asignarlos a personajes específicos. Como puede apreciarse, el texto está conformado por intervenciones breves que no construyen identidades dramáticas claramente definidas ni desarrollan un diálogo extenso. En lugar de presentar personajes individualizados, la dramaturgia se articula a través de una serie de frases que son pronunciadas por las actrices y los actores, siguiendo la propuesta planteada por el propio autor de la adaptación. En esta escena, como se puede observar en el diálogo que dice “Se terminan los hombres” (Conejero, 2025, p. 121.) una actriz y dos actores comparten la misma frase, que es enunciada de manera simultánea o alternada, generando un efecto de reiteración que potencia su dimensión performativa. Esta decisión no solo desplaza el énfasis del contenido verbal hacia la acción escénica, sino que también configura un juego de resonancias entre las voces, donde el sentido se amplía a partir de la repetición, el ritmo y la presencia corporal de quienes lo interpretan, por lo que el texto deja de funcionar como un discurso individual para convertirse en un acontecimiento colectivo que se materializa en la escena.

La sugerencia del director es que, en este primer momento, se abra un debate en torno a la existencia de Homero y a los planteamientos discursivos de *Odisea* (2016). Se trata de una lectura actualizada que pone en cuestión la autoría tradicional, según discusiones sostenidas por diversos estudiosos, e introduce la posibilidad de que el texto haya sido escrito por una mujer. Este prólogo, trabajado desde febrero de 2025, problematiza el concepto de “hombre” en la cultura occidental contemporánea. Sitúa la obra en un terreno donde la épica clásica se reinterpreta como una reflexión crítica sobre la violencia, la guerra y sus efectos en el tejido social global y también desde la mirada del contexto de México situado, por ejemplo, en las recientes violencias atravesadas por las desapariciones del narcotráfico, entre otras. En este sentido, la escenificación evita construir en la puesta en escena a un héroe, pues Ulises aparece como una figura atravesada por contradicciones, errores y dilemas éticos, más cercana a la condición humana que a la idealización heroica.

Dado al carácter de la obra, y como ejemplo de esta primera parte, la construcción de escenas implica un trabajo coral, con la intervención de dieciocho actores y actrices a partir de frases seleccionadas por el director, con la intención de poner en juego los diversos puntos de vista en torno al mito, la autoría y la obra de *Odisea* (2016).

En las entrevistas a actores y actrices se destaca cómo cuestionaron el planteamiento de la *Odisea* (2025), entendiéndolo como una forma de dialogar con un texto de más de dos mil años. Samuel Cepeda (entrevista personal, 20 abr. 2025), encargado del *videomapping* para la construcción de la Cueva y el personaje de Polifemo, señaló que le resultó particularmente sugerente la idea de que no exista un solo Homero, sino la posibilidad de múltiples “Homeros” que narran el poema de manera

colectiva y lo reconstruyen en escena. Asimismo, menciona que la exigencia del director (Rennier) se centró en una metodología actoral basada en “rompimientos”, que llevaba a los actores del llanto a la risa, de la risa a la broma y de la seriedad al sexo, además de retomar algunos fragmentos de escenas de la *Ilíada* (2018) para integrarlos en esta puesta en escena, pues el director ya en una ocasión había montado la *Ilíada*^[1] (2019).

Al mismo tiempo, uno de los actores señalaba que

al tratarse de una obra con irrupciones continuas entre escenas y con una marcada exigencia corporal, el trabajo actoral se vuelve complejo, ya que apenas comienzas a construir un personaje cuando debes abandonarlo para dirigirte al público y romper la cuarta pared. (Entrevista personal con el actor, abr. 2025)

Esta observación remite, por un lado, a los planteamientos de Bertolt Brecht (pp. 45-55, 2020), en relación con el efecto de distanciamiento y la interrupción de la ilusión escénica, y, por otro, a perspectivas más contemporáneas como las de Peter Szondi (2011), donde la fragmentación, la ruptura del modelo dramático tradicional, la epización del drama y la relación directa con el espectador forman parte del propio lenguaje teatral (pp. 61-135).

Dentro del proceso creativo, entre el entrenamiento actoral y la lectura del texto, se fueron revisando los personajes y reflexionando sobre su naturaleza, su sentido y las formas en que se configuran. En este proceso se hizo evidente que una de las diferencias centrales entre la obra de Homero y la versión de Conejero es la omisión de los personajes sobrenaturales, es decir, la eliminación de la presencia activa de los dioses, como señala Szondi (2011), sobre la transformación del héroe moderno por la crisis del drama (pp. 61-120). Si bien en el texto se mencionan nombres como Atenea, Poseidón, Zeus y otras entidades, estas no realizan acciones ni aparecen en escena como sucede en el texto griego; la intención es que la obra exponga la fragilidad y la emocionalidad del ser humano, prescindiendo de un destino dictado por fuerzas divinas. En este sentido, las actrices y los actores debían tener claridad tanto de las similitudes como de las diferencias entre el mito y la realidad contextual de los actores y actrices, considerando que la tragedia griega se sostiene en “el destino del héroe”, mientras que aquí se privilegia la decisión del ser humano, aludiendo nuevamente la crisis del drama de Szondi (2011).

^[1] La *Ilíada* (2016) de Guillem Clua forma parte del Proyecto Homero de La Joven Compañía estrenada en abril de 2016 bajo la dirección de José Luis Arellano. Esta misma obra dirigió Rennier Piñero en 2018 con la cual iniciaría la Compañía de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

En la entrevista realizada a Víctor Martínez Chávez el 20 de abril de 2025, el actor explicó que su proceso de construcción de Polifemo estuvo orientado a alejarse de una representación fantástica o reducida al papel del antagonista. Su interés consistió en dotar al personaje de una dimensión más humana, presentándolo como una figura cercana y compleja, más que como el simple “malo de la historia”. Asimismo, señaló que una particularidad de este proceso fue que la escena fue grabada previamente, por lo que la interpretación se realizó una sola vez para posteriormente integrarse a la puesta en escena mediante una proyección de *videomapping*.

Retomando los aspectos relevantes de la dramaturgia de Alberto Conejero (2016), destaca su relación con la teoría del drama moderno de Szondi (2011), incluso con el posdrama (Lehmann, 1999). Por ejemplo, en la escena del acto VI, “Lotófagos”, el texto se presenta de la siguiente manera:

ACTOR I / ULISES: Nada más dejar Troya los vientos nos dispersaron.

ACTOR V / EURÍLOCO: ¿Cuántas noches fueron?, ¿cuántos días fueron?

ACTOR IV / POLITES: Navegando sin rumbo.

ACTOR III / ELPÉNOR: Temiendo que después de sobrevivir a diez años de guerra, el mar nos tragaría.

ACTOR IV / PERIMEDES: ¡Tierra, tierra!

ULISES: Pero llegamos al país de los cícones, a Ismaro.

ACTOR III / ELPÉNOR: Saqueamos la ciudad y nos lo repartimos todo para que nadie se fuera sin su parte de botín.

ACTOR IV / PERIMEDES: Troya era un montón de cenizas. Pero la guerra aún viajaba con nosotros.

ACTOR I / ULISES: Pedí a mis hombres que nos retirásemos con pie ligero.

ACTOR VII / ÁNTIFOS: Pero no nos dejamos convencer. (pp. 152-153)

Por lo anterior, desde el propio texto se puede identificar cómo el montaje debía orientarse hacia una lectura contemporánea de la propuesta de Alberto Conejero (2016), en diálogo con referentes históricos y políticos que permitieran resignificar el mito homérico.

Figuras 5: Escena de los lotófagos



Nota: registro de la escena en la que se representa a los lotófagos, destacando la configuración corporal y espacial que construye una atmósfera de ensoñación y suspensión de la voluntad. La imagen permite analizar la relación entre acción escénica, ritmo y simbolización del olvido dentro de la narrativa. Imagen tomada por Ranniely Coromoto Piñero Lobo (2025).

Otra escena que implicó desafíos en los procesos creativos, y para la cual se buscó un referente que ayudara a materializar la idea, fue la de los feacios. Como se ha mencionado, los procesos creativos colectivos de actores y actrices estuvieron vinculados a las indicaciones del director de escena; en este caso, se aludió a la coreografía presente en el cine de Bob Fosse en su película de 1969 *Sweet Charity*. A partir de esta referencia, y con la guía de la maestra de coreografía, se desarrollaron ejercicios que condujeron a los resultados buscados.

La maestra Emma Lozano, encargada de los trazos coreográficos, insistía en que la escritura corporal se construye desde la claridad en la expresión facial y corporal, las posturas, la asimetría/simetría, los desplazamientos y los ritmos internos del movimiento. En este sentido, subrayaba la necesidad de generar conciencia en los movimientos, en el uso del espacio y en las conexiones entre gesto, emoción y texto. Esta perspectiva implicó la aplicación de métodos orientados al control del cuerpo mediante estímulos rítmicos, visuales y corporales que favorecieran el desarrollo de la imaginación y de un lenguaje propio, posicionando la expresión corporal como una disciplina que integra gesto, postura, desplazamiento, uso del espacio, ritmo y dinámica, elementos clave para transmitir emociones y significado más allá del texto verbal (Schinca, pp. 45-60).

Figuras 6 y 7: Escena de los feacios: proceso creativo



Nota: registro del desarrollo escénico durante la construcción de la escena de los feacios, donde se evidencian las decisiones compositivas en torno al uso del cuerpo, el espacio y la interacción entre los intérpretes. La imagen permite analizar el proceso de configuración de la acción y los elementos que articulan la propuesta escénica. Imagen tomada por Ranniely Coromoto Piñero Lobo (2025).

A partir de ello, puede afirmarse que el texto no se abordó desde una perspectiva meramente literaria, sino desde lo performativo, privilegiando el ritmo, la musicalidad y la energía colectiva. Para ello se establecieron actividades clave como la integración del equipo entre docentes, estudiantes y egresados, de modo que el entrenamiento físico, que ya mencionamos, “respiración, activación muscular y coordinación”, se realizara de manera homogénea, evidenciando una diversidad de talentos y experiencias. No obstante, esta diversidad, proveniente de una misma dependencia educativa y puesta a prueba bajo una exigencia creativa coral.

Una vez trazadas las escenas y definidos los conceptos, se implementaron ejercicios como el *loop* (repetición con variaciones de intención). Asimismo, a partir de las propuestas de la maestra Emma Lozano, se trabajó en la construcción de figuras colectivas; por ejemplo, la serpiente, conformada con los cuerpos de las y los actores, requería precisión en los movimientos, al igual que escenas como la de los pretendientes, donde la formación de círculos debía resolverse coreográficamente. Estas secuencias se consolidaron a partir de la repetición constante en los ensayos. Puede afirmarse que un lenguaje escénico basado en la repetición, la sincronía y la fragmentación del coro alcanza su efectividad únicamente desde lo colectivo. Por ello, el director Rennier Piñero insistía en que el concepto de compañía se reafirma como un principio ético y operativo: “El trabajo en compañía implica sostener el montaje hombro a hombro” (conversación personal, abr. 2025).

En una entrevista con Gerardo Valdés Alejandro (20 abr. 2025), diseñador de iluminación, menciona que prefiere el término proceso caótico en lugar de proceso creativo, ya que su trabajo consiste en dar forma y ordenar ese caos. Su proceso inicia al ver un ensayo, donde mentalmente visualiza colores e imágenes para el diseño de iluminación. Sostiene que la luz escénica debe considerarse un arte y un elemento fundamental, incluso el segundo más importante después del actor o bailarín en escena. Para él, la clave es iluminar las ideas y el espacio, jugando con los tiros, el color y la intensidad.

Una obra como la *Odisea* (2025) exigió abordar el texto desde la musicalidad, la corporalidad, la fisicalidad, el trazo y la coordinación interpersonal y espacial, todo ello articulado por un ritmo escénico pensado para que el público lo experimente de manera inmersiva:

El tiempo de respuesta no debe ser del actor, sino del texto. A tiempo no es hacerlo rápido, es buscar el ritmo de la escena; no debe ser el tiempo del actor. Ritmo no es velocidad, no es solo la parte hablada, es la combinación de acción-texto-espacio. La propuesta escénica integra lo onírico, lo surrealista, lo kitsch y distintos códigos. (Piñero, conversación personal, abril de 2025)

Técnicas actorales adoptadas para la *Odisea*

Durante los ensayos y en los espacios de reflexión al cierre de cada sesión no se abordaron de manera explícita teorías actorales ni se solicitó la revisión de textos teóricos. Esto resulta comprensible si se considera que tanto el profesorado como el propio entorno formativo de la facultad han estado históricamente vinculados a prácticas como las de Stanislavski (2009), Eugenio Barba (2001), Meisner (2002) además de las teorías de Szondi (2011) y Lehmann (1999). En consecuencia, los estudiantes, y especialmente los egresados, ya cuentan con una base actoral influida por estas corrientes, que forma parte de su entrenamiento previo.

En este contexto, la construcción escénica de la *Odisea* (2025) supuso, más que la incorporación de nuevos marcos teóricos, la reactivación y puesta en práctica de aprendizajes ya interiorizados a lo largo de la formación académica y la experiencia profesional. Esta dinámica llevó al director, Rennier Piñero, a recuperar de manera puntual ciertos principios y ejercicios provenientes de estas técnicas, integrándolos en momentos específicos del montaje. Así, algunas escenas se trabajaron desde enfoques cercanos a Meisner (2002) o Stanislavski, sin dejar de lado aportaciones relacionadas con el trabajo de la voz y el texto, en la línea de Cicely Berry (2019).

Uno de los ejercicios más solicitado por el director corresponde a lo que Meisner (2002) denomina el “juego de repetición de palabra” (p. 37), una práctica orientada a que el actor o la actriz profundice en la comprensión del personaje y otorgue sentido a cada línea del texto. En los entrenamientos dirigidos por la maestra Emma, al finalizar cada dinámica, Rennier incorporaba este ejercicio de repetición, proponiendo retomar alguna escena en proceso o insistir en frases como “no, no es eso, es esto”, hasta alcanzar una ejecución creíble tanto en la palabra como en la acción. De ahí la insistencia en que “el personaje está ahí en lo que haces” (Meisner, pp. 38-39). En el caso del texto de Conejero, donde los personajes se construyen a la vez que se desdobl原因, pasando de un diálogo íntimo a una interpelación directa al público, el director subrayaba la importancia de que estas irrupciones no quiebren la credibilidad ni la verdad escénica planteada por Stanislavski (2009). En esta línea, Meisner (2002) también señala que “en cualquier obra, incluso una comedia (...) cada obra se basa en la realidad de la actuación” (p. 39).

Otro aspecto fundamental en el trabajo actoral es la repetición del texto entendida no como un acto mecánico, sino como un proceso de descubrimiento progresivo. A través de la reiteración consciente, el intérprete va desentrañando matices, intenciones y subtextos que en una primera lectura pueden pasar desapercibidos. En este sentido, la repetición permite que la palabra deje de ser únicamente un elemento verbal para convertirse en acción viva, cargada de sentido y conectada con la

experiencia del personaje. Vinculado a ello, resulta especialmente relevante la construcción de imágenes a partir del texto, es decir, la capacidad de narrar desde lo visual y lo sensorial. Esta técnica, a la que alude Cicely Berry (2019) en *El texto y la palabra*, propone que el actor o la actriz no se limite a decir el texto, sino que lo vea internamente, generando imágenes mentales que doten de profundidad y verdad a la interpretación. Al transformar las palabras en imágenes, el discurso adquiere una dimensión orgánica, permitiendo que el cuerpo y la voz respondan de manera auténtica a lo que se está evocando. De este modo, la repetición y la construcción de imágenes se complementan: mientras la primera afianza el texto y abre nuevas capas de significado, la segunda lo llena de vida, evitando la automatización y favoreciendo una interpretación rica, sensible y verosímil.

Si bien el director retoma principios fundamentales de Stanislavski (2009), especialmente en lo relativo al desarrollo de la fe y el sentido de verdad en escena, también incorpora aportaciones de Meisner (2002) en torno a la repetición de acciones como vía para alcanzar una actuación orgánica. A ello se suma la influencia de Cicely Berry (2019), cuyo enfoque permite no solo articular la escena a partir de acciones, sino sostener los diálogos con una credibilidad plena, en la que la palabra adquiere peso y presencia. Sin embargo, en el trabajo realizado sobre la *Odisea* (2025), este planteamiento no se limitó al ámbito vocal o interpretativo, sino que se amplió hacia una exploración profunda de lo corporal. En este sentido, se integraron elementos vinculados a las prácticas de Eugenio Barba, poniendo el acento en la fisicalidad del actor, la energía escénica y la construcción del cuerpo como un eje expresivo fundamental. Así, el proceso no solo buscó la verdad en lo que se dice, sino también en cómo el cuerpo sostiene, transforma y proyecta esa verdad en el espacio escénico.

Discusión de resultados

Los resultados muestran que, gran parte de la creación ya sea en la composición musical, los efectos sonoros o la iluminación, se encuentra estrechamente vinculada a un proceso colectivo, es decir, “coral o de compañía”, en el que todas y todos los integrantes comprenden, asumen y ejecutan la puesta en escena como una unidad:

en el trabajo coral, la compañía resuelve, todos saben todo y no debe afectar el curso del texto. El coro tiene multiplicidad... En un montaje cuyo trabajo es “coral” el trabajo y su coordinación es más complicado, por lo que el compromiso individual de cumplimiento a los ensayos es inminente. La réplica, el trazo, depende de una cadena de acciones. “Si yo no estoy, perjudico a alguien”... Lo más potente de un equipo es la calidad de interpretación textual y corporal ... En una compañía

ponemos desde otro lugar el hombro para que las marcas no se pierdan (marcas de acción, corporales o del coro). Esto significa que el salvamento se da por la experiencia individual y no por la dinámica de adoptar el trazo de todo y de todos. (Piñero, comunicación personal, 15 mar. 2025)

Entre las herramientas fundamentales de los procesos de creación y montaje se encuentran la improvisación y las técnicas expresivas para la escena. Al respecto, Piñero (comunicación personal, 2025) señala que “un montaje no debe tener la limitación del director o actor, este debe de encontrar sus propios límites. La exploración corporal de los actores debe ampliar los horizontes y sus retos físicos, y por tanto no ser cómodos”. En esta línea, López Téllez (2024) coincide en que la expresión corporal y la capacidad de adaptación artística favorecen la creatividad en los procesos teatrales y de creación.

En correspondencia con la formación actoral y performativa propia de una institución, se mantiene claridad en los ejercicios actorales, incluso cuando el proceso creativo se desarrolla a partir de la experimentación. Estas técnicas, vinculadas al cuerpo, la mente y la voz, dialogan con sistemas como los de Stanislavski (2009), Grotowski (1992) y Meisner (2002), lo que permite comprender que, en este montaje, la propuesta de Piñero se concibe desde lo coral en todos los sentidos. Así, cada cuadro escénico de un personaje debía ser sostenido por todos los cuerpos en escena, como lo indicaba el director: “Se canta con el oído y la musculatura, por eso no debe cantarse con el cuerpo colapsado o suelto” (comunicación personal, abr. 2025).

El uso de técnicas actorales en el montaje articula elementos de Stanislavski (2009), Meisner (2002) y Eugenio Barba (2001) en el trabajo de actores y actrices. Esta convergencia se refleja en una puesta en escena que combina diálogos, escenas de corte realista con otras de carácter abstracto y conceptual, así como movimientos corporales y construcción de imágenes a partir del cuerpo actoral, incluyendo la musicalización generada desde el propio cuerpo.

Conclusión

Las estrategias de dirección y construcción escénica de la puesta en escena de *Odisea* articulan formación, investigación y creación colectiva enfocándose al trabajo coral. Desde su inicio el 11 de febrero de 2025, con una convocatoria abierta difundida en redes sociales y un breve pero intenso período de audiciones de tres días, el proyecto evidenció una apuesta por la diversidad de trayectorias al integrar docentes, estudiantes y egresados en un mismo dispositivo creativo. Este carácter heterogéneo no solo determinó la dinámica del ensayo, sino que también representó una de las tensiones centrales del proceso: la construcción de un “código interpretativo de compañía” capaz de articular distintos niveles de experiencia escénica.

Además, el estudio valida la pertinencia de la investigación-creación como vía metodológica para las artes escénicas, ya que permite generar conocimiento a partir de la práctica misma. El registro de ensayos, entrevistas y las reflexiones que aquí se exponen de manera muy simplificada, que se dieron en equipo no solo documentaron un proyecto artístico, sino que transformó la experiencia artística en objeto de análisis crítico y memoria de la institución.

En conclusión, el caso de la *Odisea* realizada en 2025 permite observar que las compañías universitarias funcionan como espacios de experimentación, formación profesional y generación de conocimiento. Bajo este enfoque, la experiencia analizada no solo expone un montaje relevante, sino también una manera de vincular el ámbito académico con la práctica artística, que puede orientar futuras investigaciones sobre procesos creativos en el teatro mexicano contemporáneo.

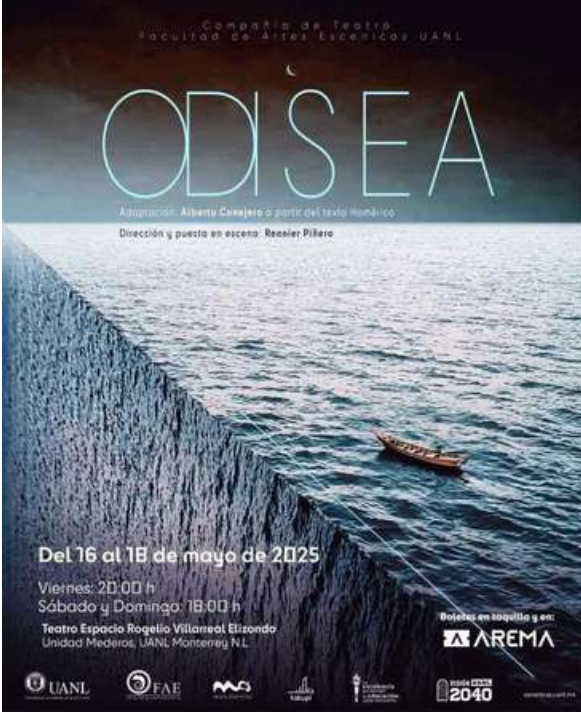
Referencias

- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza*, 13, 25-46. <<https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/02/El-debate-sobre-la-investigacio%CC%81n-en-las-artes-.pdf>>.
- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de creación-investigación: la investigación desde las artes*. Instituto Departamental de Bellas Artes. <<https://repository.bellasartes.edu.co/bitstream/handle/123456789/893/proyecto-creacion-investigacion-investigacion-desde-artes.pdf?sequence=1>>
- Baldwin, O. (2018). ¿Qué hay de heroico en todo esto? *La Ilíada* de la Joven Compañía. *Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 6, 7-20.
- Ballesteros Mejía, M., y Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigador creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Universidad del Bosque.
- Barba, E. (2001). *La canoa de papel*. Alba.
- Berger, L. (2025). El actor y el juego: Aportes de las teorías lúdicas y deportivas para una perspectiva performativa del trabajo actoral. *Dialéctica Escénica*, 2(2), 5-23.
- Berry, C. (2019). *La voz y el actor*. Alba.
- Brecht, B. (2020). *Pequeño órgano para el teatro*. UNAM.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío* (R. Gil Novales, Trad.). Península.
- Cepeda, S. (20 abr. 2025). Entrevista personal realizada por el autor en el marco del proceso de investigación.
- Clua, G. y Conejero, A. (2016). *Proyecto Homero: Ilíada/Odisea*. Antígona.

- Coromoto-Piñero, R. (22 abr. 2025). Corante [Imagen]. Odisea. Facultad de Artes Escénicas UANL. (s. f.). *Acerca de la facultad. Antecedentes históricos*. <https://escenicas.uanl.mx/>
- _____. (2019). *Ricardo III, de Ricardo Cabrujas*, dir. Rennie Piñero [Programa de mano]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2022). *El camerino de Ofelia*, de Ana Isabel Esqueira, dir. Gerardo Valdéz [Programa de mano de la Compañía de Teatro de la FAE UANL]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2023). *Ñaque: o de piojos y actores*, de José Sanchis Sinisterra, dir. Víctor Martínez [Programa de mano de la Compañía de Teatro de la FAE UANL]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- _____. (2025). *Odisea*, de Alberto Conejero, dir. Rennie Piñero [Programa de mano de la Compañía de Teatro de la FAE UANL]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. (M. Glantz, Trad.). Siglo XXI.
- Gutiérrez, L. M. G. (2010). *Pioneros del teatro universitario, 1858-1958*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lehmann, H. (1999). *Teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Martínez, V. (20 abr. 2025). Entrevista personal realizada por el autor en el marco del proceso de investigación.
- Martínez-Evaristo, B. (2025). Reflexión sobre los paradigmas de la investigación teatral en el contexto contemporáneo. *Revista Académica Estesis*, 18, 16-31.
- Meisner, S. (2002). *Sobre la actuación* (C. Bueso Canalejo y L. Guerra Salas, Trans.). La Avispa.
- Parga, P. (2018). *InvestiCreación Artística. Metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior*. Academia.
- Pichardo Caballero, E. (2024). *Proceso de creación y producción de la puesta en escena del El ejército iluminado de David Toscana en Monterrey, Nuevo León (2018-2021)* [tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de México] <<https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/0b396f26-c4c9-4714-8b68-2a709a0fc559/content>>.
- Piñero, R. (12 feb. 2025). Entrevista personal realizada por el autor.
- Piñero, R. (Dir.). (2025). *Odisea* [Puesta en escena]. Compañía de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo, Monterrey, Nuevo León, México.
- Schinka, M., y Quereilhac, M. S. (2002). *Expresión corporal: técnica y expresión del movimiento*. Wolters Kluwer.
- Stanislavski, K. (2009). *Un actor se prepara*. Diana.
- Sweet Charity*. Dirigida por Bob Fosse, actuación de Shirley MacLaine, John McMartin y Chita Rivera, Universal Pictures, 1969.

- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Clásicos Dykinson.
- Valdez, G. (20 abr. 2025). Entrevista personal realizada por el autor en el marco del proceso de investigación..
- Villarreal, A. (2021). *Museo-Teatro Autónomo: instalación escénica de autonomías universitarias*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de México].

Ficha técnica de la obra. Programa de mano elaborado por la Compañía Tacupi y la Facultad de Artes Escénicas UANL



Compañía de Teatro
Facultad de Artes Escénicas UANL

ODISEA

Adaptación: Alberto Corajero a partir del texto Homérico
Dirección y puesta en escena: Reanier Pillero

Del 16 al 18 de mayo de 2025

Viernes: 20:00 h
Sábado y Domingo: 18:00 h

Teatro Espacio Rogelio Villanueva Elizondo
Unidad Mederos, UANL Monterrey N.L.

Boletín en suqilla y en:
AREMA

Boletín 2020

ELENCO

Ulises	Diego de Lira
Penélope	Zaira Rocha
Telémaco	Santiago Jaramillo
Circe	Janneth Villarreal
Anticlea	Nelly Sánchez
Nausica	Pamela Leal
Euriclea	Claudia Gallardo
Aquiles / Antino	Esli Cortez
Menelao / Pisandro	Sergio Duarte
Helena	Alba Liz
Euríloco	Bernardo Martínez
Elpenor	Carlos Aurelio

BERNARDO MARTÍNEZ-EVARISTO, EMMA ALICIA LOZANO GARCÍA Y SYLVIA GRACIELA GONZÁLEZ DÍAZ

LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA PUESTA EN ESCENA DE *ODISEA*: COMPAÑÍA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UANL

EQUIPO ARTÍSTICO

Dirección y puesta en escena: Rennier Piñero

Producción: Marcela Humphrey

Coreografía y asesoría de movimiento: Emma Lozano

Asistentes de dirección: Dionicio Zamora y Aidee Cervantes

Asistente coreográfico: Aether Yanez

Música en vivo y espacio sonoro: Miguel Ramírez

Asesoría vocal: Alejandro Miyaki

Iluminación: Gerardo Valdez

Iluminotecnia: Alejandro Jaén, Rafael Acuña, Niza Vela.

Escenografía: Cristhofer Sosa

Realización de escenografía: Cristhofer Sosa, Marcela Humphrey, Demetrio Garza, Naomi Hernández, Adareli Díaz, Cecilia Batalla, Ricardo Gómez, Raúl Lozano, Alejandro Cabezuela.

Escenografía digital: Samuel Cepeda

Vestuario: Carolina Vanegas

Maquillaje de carácter: Adareli Díaz

Realización de utilería y atrezzo: Esli Cortez y Cristhofer Sosa

Diseño gráfico: Alberto Alonzo/ Montserrat Jara

Fotografía: Allan Durel / Van Hugo Arias

Asistentes de producción: Naomi Hernández, Gissel Vigil, Ricardo Gómez, Carolina Canizalez, Daniel Durón y Cecilia Batalla

Staff en montaje: Adriel Salas, Alondra Méndez, Montse Aguilar, Stefany Salty, Natalia Reyes, Liliana Sandoval, Tessa Leal, Osmara Mendoza.

ODISEA es una producción de la Compañía de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, en colaboración con el MOS México Opera Studio y Takupí Creadores Escénicos.

Recibido: 22 de marzo de 2026

Aceptado: 10 de junio de 2026

