

Escenografía en femenino Mujeres artistas y artes escénicas en el contexto de las vanguardias rusas

Javier Chavarría⁽¹⁾

Resumen: El texto analiza el papel de las mujeres artistas en las artes escénicas durante las vanguardias rusas del siglo XX, destacando su contribución como escenógrafas y diseñadoras de vestuario en un contexto de transformación social tras la Revolución de 1917. Figuras como Alexandra Exter, Lyubov Popova, Varvara Stepanova y Sonia Delaunay aplicaron principios constructivistas y cubofuturistas para renovar la escena teatral, integrando pintura, arquitectura y diseño en propuestas dinámicas y experimentales. La revolución soviética impulsó la igualdad legal y laboral, permitiendo a las mujeres acceder a espacios creativos antes restringidos, aunque persistió la “doble carga” doméstica. Pese a su relevancia, estas creadoras fueron marginadas en la historiografía tradicional, que asoció la creatividad a la masculinidad, como denuncian Nochlin y Pollock. El texto conecta esta invisibilización con la falta de independencia material y simbólica, siguiendo la reflexión de Virginia Woolf en *Una habitación propia*. Se subraya cómo el teatro funcionó como espacio emancipador y de experimentación estética, cuestionando jerarquías entre artes mayores y aplicadas. Finalmente, se destaca la dimensión política del arte escénico como herramienta de transformación social y denuncia, ejemplificada en casos como el de Minna Canth.

Palabras clave: Escenografía - Vanguardias rusas - Teatro - Mujeres escenógrafas - Historiografía feminista

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 37]

⁽¹⁾ **Javier Chavarría**, UDIT. Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología. Artista madrileño, doctor en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, en el terreno artístico alterna su producción plástica con su actividad como escenógrafo y vestuarista para cine y teatro, actividad que ejerce desde hace casi treinta años.

En paralelo a estas actividades artísticas, su carrera profesional se ha desarrollado en el mundo del arte, abarcando desde la gestión y el comisariado de exposiciones hasta la teoría sobre arte contemporáneo, labor que le ha llevado a dar multitud de conferencias, talleres y seminarios, y a realizar diversas publicaciones en medios especializados. Su actividad docente como profesor de dibujo, plástica escénica o teoría del arte contemporáneo la viene impartiendo desde 1993 en diferentes universidades públicas y privadas, museos y centros de arte.

En el terreno de la ilustración tiene publicados algunos álbumes con la editorial Blur y ha expuesto sus dibujos en el marco de ferias como ARCO o Estampa, así como en galerías las galerías de arte Magda Belloti o Columpio.

1. Introducción

A comienzos del siglo XX, en un contexto de efervescencia artística y transformación social, las vanguardias irrumpieron con fuerza en todos los lenguajes del arte, incluido el teatro. Futurismo, Constructivismo, Expresionismo o Surrealismo desafiaron tanto los modelos artísticos como las formas tradicionales de representación escénica, dando lugar a nuevas concepciones del espacio artístico y teatral. En este proceso, varias mujeres desempeñaron un papel fundamental como creadoras escenográficas y diseñadoras de vestuario escénico.

Artistas como Alexandra Exter, Lyubov Popova o Sophie Taeuber-Arp, entre otras muchas¹, no solo aplicaron los principios vanguardistas a la escenografía, sino que también expandieron sus límites, integrando pintura, arquitectura, danza y diseño. Estas creadoras transformaron el escenario en un espacio plástico, dinámico y experimental, rompiendo con la mimesis y proponiendo una experiencia sensorial y simbólica innovadora.

Frente al trabajo de otras mujeres artistas del momento, cuyo arte ha sido frecuentemente opacado por sus colegas varones o relegado a notas al pie en la historia del arte, en el contexto del teatro es frecuente encontrar estos nombres de mujeres como creadoras al lado de importantes directores, dramaturgos o artistas. Sus aportes no solo enriquecen la comprensión de las vanguardias, sino que también permiten repensar el rol de las mujeres en la producción escénica y artística de una época crucial.

Hay que decir que muchas de estas artistas comenzaron su producción en artes escénicas en el contexto de las vanguardias rusas, esto es, un periodo de los años 20 en el que la sociedad rusa había vivido un cambio radical en el orden político (de manera drástica con la muerte de la familia real) que llevó a replantear todo el orden social, redefiniendo roles y funciones, invirtiendo jerarquías y transformado desde la base el modelo de comunidad. En este nuevo orden las mujeres vieron revisados sus espacios de intervención y tras la revolución rusa de 1917, el nuevo estado soviético impulsó una transformación completa del marco legal y social de las mujeres, otorgándoles igualdad jurídica con los hombres, impulsando el acceso al espacio laboral que antes tenían restringido en condiciones de salario y derechos, equiparándolos a los que disfrutaban los hombres, lo que constituyeron medidas sin precedentes en la Europa de la época.

Las mujeres en las clases bajas eran trabajadoras, sobre todo en el campo, pero también en las ciudades, pero la remuneración era inferior y las condiciones de trabajo peores que las de los hombres y el acceso a cargos de dirección o a trabajos cualificados estaba restringido, pues tampoco tenían acceso a la formación o a la especialización en ciertas áreas. Con el nuevo orden que impuso la revolución, muchas mujeres de clases media pasaron de un estatus social definido por las funciones de madre y cuidados en el entorno doméstico a

poder desempeñar trabajos profesionales fuera del hogar, y en el caso de las artes escénicas incluso asumiendo funciones de dirección a cargo del diseño y construcción de decorados y vestuarios.

En los meses siguientes a la revolución de octubre de 1917 se impulsaron leyes que buscaban una igualdad legal y las mujeres pudieron votar y ser elegidas, lo que nos habla de la dimensión social que alcanzaron en poco tiempo después de siglos de ocupar un lugar inferior en la sociedad, alcanzando inmediatamente la igualdad legal con los hombres.

El ámbito privado también sufrió modificaciones igualando los derechos dentro del matrimonio y eliminando la categoría de hijos ilegítimos y al crearse la separación de iglesia/estado el matrimonio pasó a ser civil, por lo que se liberalizó el divorcio que podía entonces realizarse a petición de cualquiera de las partes (en la época zarista previa, el divorcio estaba muy restringido y vinculado a la potestad eclesiástica ortodoxa).

La vida privada fue uno de los espacios que más afectado se vio por las nuevas legislaciones, buscando una autonomía sobre el propio cuerpo, apoyando a la mujer que podía decidir en temas relacionados con la maternidad, que dejaba de enfocarse como una imposición, haciendo una crítica abierta al modelo de familia patriarcal heredado, de manera que llegaría a legalizarse el aborto en 1920, siendo la primera legislación permisiva en el mundo. En este atender a la conciliación entre la vida privada y profesional es notable como se repensó todo el sistema con la creación de guarderías sociales, comedores colectivos y lavanderías comunales que permitía a las mujeres que trabajaban en fábricas u otros oficios liberarse de las tareas domésticas y tener tiempo para integrarse en el modelo productivo nacional, que también en el caso de las artes escénicas tenía un alto contenido de autorrealización.

Es verdad que no en todo el territorio de un país tan extenso como la Rusia de principios del siglo XX se implantó totalmente estos sistemas y que la igualdad real dependía de las regiones y el estatus social. Pese a estos ajustes, para muchas mujeres que trabajaban fuera de casa tenían que ocuparse también del espacio doméstico, lo que suponía un doble trabajo. Según Engel y Posadskaya-Vanderbeck, después de entrevistar a mujeres que vivieron el antes y el después de la revolución, concluyen que aunque esta abrió nuevas oportunidades:

Las mujeres no consiguieron la igualdad, sino simplemente una expansión de sus roles sociales para incluir la participación en la fuerza laboral y la responsabilidad económica de la familia, además del trabajo que siempre habían realizado en casa –lo que los estudiosos llaman la ‘doble carga’ de las mujeres (Engel y Posadskaya-Vanderbeck, 1998).

El cambio político posterior del periodo Estalinista a partir de los años treinta planteará de nuevo restricciones, por ejemplo, al aborto o con una re-idealización de los modelos de familia tradicional y más adelante con la censura y las limitaciones a los modelos artísticos de investigación, con directrices marcadas a favor de la figuración tradicional vinculada con el ideario político de Stalin.

Pero en el periodo de los años veinte, en pleno auge de las vanguardias artísticas, esta aceptación de la mujer en espacios laborales, antes restringidos a los hombres, creó un clima

de integración e igualdad en derechos y tuvo un impacto directo en el ámbito artístico y escénico, donde numerosas mujeres participaron activamente en las vanguardias y ocuparon roles centrales en procesos escénicos, si bien no en cargos de dirección o dramaturgia, si pudieron desarrollar su faceta artística como escenógrafas, diseñadoras y creadoras teatrales que idearon propuestas escenográficas innovadoras vinculadas al constructivismo y al teatro revolucionario, especialmente en colaboración con teatros estatales o compañías de primer orden internacional como los Ballets Russes.

Su trabajo cuestionó las jerarquías tradicionales entre artes mayores y aplicadas, así como los roles de género heredados del zarismo, integrando la experimentación formal con el proyecto político de transformación social promovido en los primeros años del régimen soviético.

Frente a la suerte que sufrieron la inmensa mayoría de mujeres artistas en ese periodo, ignoradas por sus propios compañeros y por el mercado, que son aún hoy día desconocidas para el gran público, las mujeres diseñadoras que trabajaban en artes escénicas vienen apareciendo en cualquier manual que hable del teatro de las vanguardias, así, junto a los grandes nombres masculinos de Vsevolod Meyerhold, Serguéi Diaghilev o Vladimír Tatlin vemos a Liubov Popova, Varvara Stepanova, Alexandra Exter, Nadezhda Udaltsova o Sonia Delaunay. Su trabajo está documentado y los estudios analizan sus propuestas e innovaciones, pero este reconocimiento es parcial y no suelen aparecer como artistas junto a sus compañeros varones en los listados de creadores del momento, del que son excluidas. Muchas historiadoras del arte denuncian actualmente el silenciamiento que la historiografía tradicional ha hecho del colectivo artístico femenino en general y en este periodo en particular. Como afirma Griselda Pollock, “la creatividad ha sido asumida como un componente ideológico de la masculinidad” (1988), lo que explica por qué la historia del arte tradicional ha relegado a las mujeres al margen de las narrativas oficiales.

La exclusión de las mujeres artistas de los relatos canónicos de la historia del arte ha sido analizada críticamente por la historiografía feminista desde finales del siglo XX. En su ya clásico ensayo titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (1971), Linda Nochlin demostró que la ausencia de mujeres en los manuales no responde a una falta de talento individual, sino a condiciones estructurales, educativas e institucionales que impidieron su acceso a la formación, al reconocimiento y a los espacios de legitimación artística. Esta crítica fue ampliada por Griselda Pollock (1988), quien ha señalado que la historia del arte no solo omitió a las mujeres deliberadamente, sino que construyó activamente un canon basado en una noción de creatividad asociada a la masculinidad, especialmente en el relato de las vanguardias históricas. Según ella, incluso cuando las mujeres participaron plenamente en movimientos de vanguardia –como ocurre en el caso ruso–, su producción fue posteriormente marginalizada o reinterpretada como secundaria, decorativa o aplicada. Desde esta perspectiva, la recuperación de figuras como Popova, Stepanova o Exter no implica únicamente añadir nombres olvidados, sino revisar críticamente los marcos teóricos y narrativos desde los que se ha escrito la historia del arte moderno.

De hecho, si hay un reconocimiento igualitario de estas artistas en el terreno de las artes escénicas es precisamente porque se mantienen en ese espacio restringido al margen de los recorridos institucionalizados de representación de lo que podríamos llamar Arte con mayúsculas. En el fondo de esta reflexión está el hecho de que las propias artes escénicas,

de cara a las Bellas Artes tradicionales y a sus recorridos profesionales, comerciales y económicos son vistas como actividades menores, vinculadas con la producción y las pre-tecnologías o cercanas a las artes suntuarias o a las tradiciones de oficios y manufacturas. Si las mujeres han podido ocupar un lugar en estos espacios de creación teatral y han sido respetadas por los popes de la historiografía ha sido, en parte, por la relevancia de su trabajo por encima de otros hechos por hombres, en parte, por estar vinculadas a estructuras grupales (así es en el teatro) siempre lideradas por hombres, y en parte, porque el propio espacio de trabajo era considerado un espacio menor de cara a los discursos hegemónicos de la creación artística; un espacio residual de las artes con el que algunos artistas de vanguardia coquetearon² de la misma manera que lo hacían con las artes aplicadas, la cerámica o el vidrio, pero siempre desde la perspectiva de que el núcleo central de su producción se desarrollaba en las disciplinas tradicionalmente aceptadas por las categorías de las Bellas Artes.

Desde ese lugar de resistencia que eran las artes aplicadas, las artistas que trabajaban en el teatro podían crear un espacio propio reconocido y lucrativo, en el que explorar su investigación artística y desde donde proponer nuevos modos e idearios, siempre que no se salieran del espacio acotado que era visto por el mercado y el coleccionismo como un espacio inferior, de la misma manera que era vista la moda u otras artes aplicadas.

La revisión de la historiografía contemporánea pase no solo por ampliar la lista de creadoras y valorar sus aportaciones en el contexto cultural, social y militante, sino por entender lo limitante que eran estos espacios acotados a lo masculino y revisar todas estas actitudes.

2. Una habitación propia

Las artistas de principios de siglo, ante la falta de reconocimiento entre pares y ante su exclusión de los recorridos oficiales, tuvieron que construir espacios afines, sus propios reductos de expresión en los que poder presentarse como creadoras y artistas, con independencia de sus obligaciones sociales y familiares que las encasillaba como “alma del hogar”. En estos espacios una pequeña sección de la sociedad urbana encontraba reconocimiento y podía fantasear con un mundo posible inclusivo y respetuoso en el que fueran aceptadas como artistas profesionales. Habían heredado un modelo social que había sido muy bien definido por la obra del pintor victoriano George Elgar Hicks que limitaba las funciones de la mujer a la familia en el marco de la *guía de la infancia*, el *apoyo al marido* y el *consuelo de la vejez*. Un mundo de los cuidados domésticos al servicio del otro.

Frente a este encasillamiento, en el marco social se crearon espacios de encuentro donde las artistas podían aprender y reconocerse entre iguales como mujeres creadoras, lo que les daba el respaldo y la validación que no les llegaba del mundo de la cultura dominado por los preceptos masculinos.

Ejemplos de estos clubes femeninos que favorecían una red de apoyo y soporte son el estudio de la pintora Barcelonesa Lluïsa Vidal (1876-1918), en París durante los años 10, que impartía lecciones de pintura y dibujo, incluso con modelos desnudos, algo a lo que no tenían acceso normalmente las estudiantes de arte, el *Lyceum* creado en 1904 en Londres

por la escritora británica Constance Smedley (1881-1941), o la mecenas norteamericana Nathalie Clifford Barney (1876-1972) que, también en París y con sus recursos personales, creó en 1909 un salón lésbico en la rue Jacob, lugar que permitía el encuentro de mujeres en un marco de libertad y reconocimiento.

Otros lugares similares en donde el espacio funcionaba para propiciar la autoafirmación y la diferencia fueron el *Club Argentino de Mujeres*, en Buenos Aires, fundado por Mercedes Dantas Lacombe en 1921, el *Lyceum Club*, en Madrid fundado por un centenar de mujeres en 1926 a imitación del *Lyceum* de Londres, o en París la *Société de Femmes Artistes Modernes (FAM)* fundada por Marianne Camax-Zoegger en 1931. De esta sociedad que fue capaz de crear su propio salón femenino de pintura de vanguardia, en el que expusieron durante casi diez años más de sesenta artistas, Marie-Jo Bonnet escribió:

En el clima de doble moral estética que reinaba entonces, es un logro haber conseguido mostrar estas obras al público, constituyendo una especie de fuerza colectiva que atestigua de una realidad, una vitalidad y un punto de vista diferente que igualmente tiene derecho a ser citado (Bonnet, 2007).

Lugares estos que propiciaban las exposiciones de pintura, los conciertos, las representaciones teatrales, conferencias y otras actividades culturales al alcance de una cierta élite de la asentada burguesía urbana. En París terminaron recalando muchas de las artistas rusas que trabajaban en artes escénicas antes de la diáspora que supuso las persecuciones nazis de los años treinta por lo que se creó un importante centro de conexión para este perfil de mujeres creadoras en la ciudad³.

Además de estos lugares más o menos públicos, los talleres de artistas se convirtieron en escenarios para la representación de ese rol de mujer artista que no se admitía en el circuito reconocido profesional⁴. Vetadas en el recorrido social e intelectual del arte, y habitadas como estaban a restringirse al espacio doméstico como lugar de intervención, crearon en sus talleres y domicilios espacios escénicos como marco a su presentación como artistas. Ejemplos de esta confusión de espacios artísticos y vitales la vemos en multitud de casas-taller de las mujeres artistas del periodo de vanguardias, como el taller de Tamara de Lempicka (1894-1980), cuyo apartamento estilo racionalista era la expresión del mundo de vanguardia que representaba en sus cuadros, con muebles integrados en la arquitectura y elementos geométricos de tubo de acero cromado o la casa estudio de Sonia Delaunay, que extendió la iconografía de sus diseños textiles a todos los elementos de su apartamento en el que desde la pintura de la paredes, las alfombras, las tapicerías, cortinas o pantallas de lámparas armonizaban con sus diseños habituales, o el caso de Romaine Brooks (1874-1970), que como en el taller de Delaunay extendió los colores de su obra (en general una escala de grises del blanco al negro) a la atmósfera que se respiraba en su apartamento/taller donde se aplicaban los principios de su planteamiento plástico, dando la impresión a los clientes que la visitaban para encargar los retratos de entrar en una instalación artística, un planteamiento ambiental que confundía la obra, el espacio y la persona y que creaba una especie de performance expandida al lugar en un momento en el que los límites de la obra de arte estaban bien definidos por el marco del cuadro y la base de la escultura, y que conectaba el arte con las artes escénicas, colocando a las artistas en el papel protagonista.

Estos espacios, públicos o privados, ejercían esa escenificación de la personalidad creativa que era reprimida en el resto de los espacios sociales. Se trataba de crear un marco idóneo más allá de las limitaciones del marco real. Justo lo que podían hacer las artistas que trabajaban en artes escénicas diseñando escenografía y vestuario para desarrollar una propuesta de espacio fantástico que exhibía, en el contexto de la trama de la obra, un lugar posible regido por las leyes del signo y de la plástica.

En los casos que hemos citado de artistas que construyen un lugar seguro en su taller en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX vemos aparecer la pulsión de cambiar el mundo desde lo privado y hacer posible una realidad diferente, al menos en el espacio acotado al que tienen pleno acceso, y que nos conecta con un concepto fundamental en la teoría feminista de principios de siglo definido en el libro de Virginia Woolf como *una habitación propia*, es decir, un espacio dentro o fuera del domicilio no dictado por las leyes de un hogar compartido que implican las obligaciones del rol de esposa y madre, sino por las de su personalidad como sujeto capaz de crear.

El libro resume las necesidades básicas que una mujer requería para poder escribir. El ensayo está basado en dos conferencias que impartió en 1928 en la Universidad de Cambridge sobre las mujeres y la novela. En él, Woolf reflexiona sobre por qué históricamente ha habido tan pocas mujeres reconocidas como creadoras⁵, no por falta de talento, sino por la ausencia de independencia económica, espacio propio y libertad intelectual.

El planteamiento de Woolf ayuda a entender por qué, incluso en contextos aparentemente emancipadores –como la Rusia revolucionaria–, la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres artistas siguieron siendo frágiles. Aunque muchas mujeres accedieron al trabajo creativo y a la esfera pública, no siempre dispusieron de las condiciones simbólicas e institucionales necesarias para consolidar su lugar en el canon. En este sentido, *Una habitación propia* ofrece un marco teórico muy útil para analizar tanto la emergencia como la posterior invisibilización de escenógrafas y artistas de vanguardia. La reflexión de Virginia Woolf sobre la necesidad de independencia material y espacio propio para la creación artística permite repensar el trabajo de las mujeres en las vanguardias rusas desde una perspectiva estructural. Aunque muchas artistas soviéticas no dispusieron de una “habitación propia” en el sentido individual que plantea Woolf, el contexto revolucionario generó espacios colectivos de producción artística como talleres, teatros experimentales, escuelas como los VKhUTEMAS que funcionaron como formas alternativas de autonomía creativa. En este marco, escenógrafas y diseñadoras como Popova, Stepanova o Exter desarrollaron prácticas escénicas vinculadas a las tendencias artísticas de vanguardia donde la autoría individual cedía protagonismo al trabajo colaborativo y a la integración entre arte, tecnología y vida cotidiana. Sin embargo, la ausencia de condiciones estables de reconocimiento institucional y de control sobre los medios de producción cultural contribuyó a que estas aportaciones fueran posteriormente relegadas en la historiografía del arte. Así, el pensamiento de Woolf permite comprender tanto la emergencia de estas prácticas escénicas femeninas como su posterior invisibilización, subrayando que la creatividad no puede separarse de las condiciones materiales, sociales y simbólicas que la hacen posible.

3. Salón de jugar

El cineasta Jan Švankmajer en su Decálogo de 2010, donde plantea en diez breves reflexiones las bases de su trabajo en animación, nos recomienda en el punto 2: “Abandónate completamente a tus obsesiones. Al fin y al cabo no tienes nada mejor. Las obsesiones son legado de la infancia. Y es precisamente de los abismos de la infancia de donde vienen los tesoros más valiosos” (Švankmajer, 2010).

El mundo del teatro, de manera más o menos consciente, conecta con una realidad paralela en la que se puede configurar nuevas reglas para lo real, precisamente por la construcción de un “mundo otro”. No se trata de “otro mundo”, que estaría en otro lugar, sería otra realidad diferente de la nuestra, sino de un “mundo otro” que es este mismo mundo nuestro, pero revisado por una perspectiva que pone patas arriba las normas por las que se rige. De esto hablamos cuando jugamos a hacer espacios y sujetos en el mundo de la escena. Hablamos de revisar los códigos de funcionamiento de la realidad que se muestran como si se tratase de una realidad que, siendo familiar, se nos aparece como siniestra en el sentido más freudiano del término; cuando lo siniestro es algo familiar que ya no reconocemos. En parte lo siniestro deviene del encuentro con el otro que creíamos conocer y que nos muestra un aspecto desconocido que nos inquieta, y en parte del encuentro con los aspectos desconocidos de uno mismo que reencontramos a través del recuerdo o reviviendo el pasado.

Las mujeres que en los años veinte quería aventurarse en el terreno acotado del arte se encontraban con la oposición masculina que no reconocía su trabajo y que esperaba que se limitaran a la órbita dictada de entornos domésticos y funciones tipificadas. Frente a estas restricciones la opción fue crear un espacio paralelo, una alternativa como los salones de pintura de la FAM, Para algunas artistas, asumiendo las posibilidades de desarrollo que les brindaban los espacios periféricos, obtuvieron éxito profesional en el mundo de la escena que si bien se podían considerar en el momento espacios menores en el terreno de la creación ofrecían un espacio real de intervención que ya estaba tipificado y aceptado en el contexto social.

El teatro, en sus diversas versiones, es un espejo de lo que ocurre en la sociedad e intervenir en el espacio de la ficción puede tener su repercusión en el mundo real.

Para el niño, el teatro de marionetas es una alternativa al mundo de los adultos. [...] Cuando ya en la madurez trasladas esa relación infantil al teatro de marionetas (y al mundo) te das cuenta de que todo lo que habías imaginado durante aquellos juegos infantiles funciona plenamente en la vida adulta... (Švankmajer, 2008).

Precisamente el argumento de las vanguardias a menudo viaja del sueño al mundo consciente vinculado la imaginación y lo irracional o lo automático con el contexto social en el que vivían, usando el arte para crear estos lazos y puentes.

Juan Bordes en su libro *La infancia de las vanguardias* (2007) hace el recorrido de las prácticas de educación artística desde finales del siglo XIX para entender el papel fundamental que tuvieron la enseñanza del dibujo, los juegos infantiles y los juguetes en la formación

de los artistas de vanguardia, como él mismo resume: “busca las fuentes de las vanguardias del siglo XX entre la imaginación infantil del siglo XIX” (Bordes, 2007)

Esta traducción entre universos paralelos (el del juego y el del mundo adulto) se amplía en el mundo de la escena con su revisión de nuestra realidad cotidiana que nos conecta como espectadores con un lugar que, de alguna manera recordamos, pues hemos vivido allí, o en un sitio parecido, en el mundo de nuestros juegos de la infancia.

Allí, sobre el escenario, están todas las tensiones de la realidad ejemplificadas y materializadas por el decorado, el vestuario y la interpretación de unos cuerpos que dejan de ser ellos para ser otros.

Las vanguardias utilizaron el lenguaje plástico para generar la traducción de los espacios de recuerdo y ensoñación a los espacios de lo real creando un continuo entre ambas posibilidades.

4. Un mundo a escala

En el modelo heredado de las artes escénicas de principios del siglo XX el espacio venía definido por un artificio; una recreación ilusionista del mundo real a través de su representación pictórica (perspectiva incluida) que trataba de simular de manera fiel un espacio real que estuviera incrustado en el hueco de la escena. La técnica general era el uso del telón pintado. Una serie de elementos verticales suspendidos de las varas del peine del teatro en los que se representan diferentes elementos que juntos componen la ilusión de un espacio en profundidad.

Las propuestas de estas visionarias escenógrafas vinieron a introducir en el espacio escénico un uso tridimensional de plano del escenario con la incorporación de escalinatas y de practicables que generaban diferencia de alturas y cambio de cota lo que apoyaba la idea de jerarquía espacial y de dinamismo visual, a la vez que con el uso de abstracciones de color y de tramas repetitivas desvincularon la escena de los códigos miméticos de representación.

El espacio tridimensional de la escena favorece que las mujeres artistas, trabajando desde la escenografía, pudieran crear un mundo posible en el que la realidad se alineaba con sus propios postulados visuales.

Son muchas las artistas que desarrollaron espacios escénicos para teatros estatales o privados y que desde sus diseños venían a reclamar una nueva visualidad para la escena y más allá, un espacio de expresión que les permitía refundar el mundo al margen de los criterios masculinos del excluyente mercado del arte. Tal vez el teatro sea esa *habitación propia* para muchas de estas mujeres, un lugar en el que poder trabajar y encontrar un espacio de libertad intelectual que a la vez era una profesión que les aportaba ese soporte económico emancipatorio.

El teatro puede resultar un mundo en escala. A menudo, para proyectar un decorado, como ocurre en arquitectura, se comienza creando una maqueta que sirve para entender el volumen en el espacio, ajustar dimensiones y previsualizar el conjunto. La maqueta es

una especie de juguete para el teatro, como el teatro lo es para el mundo real, así: “el juguete es la copia exacta, en miniatura, del mundo que nos rodea” (Starevich 1930).

Desde el escenario estas diseñadoras artistas estaban propiciando una nueva realidad que ayudarían a reformular las reglas del juego. Los espacios ficticios que aparecen en el mundo de la ficción (el teatro y el cine después) proponen los modelos que dictarán un comportamiento en la esfera de lo real.

Conclusiones: ida y vuelta de la realidad a la ficción

Estos mundos paralelos que se creaban desde la ficción terminaban fluyendo hacia el espacio real, como ocurre con la moda que se convirtió en un espacio privilegiado de experimentación estética y de intervención política, especialmente para las mujeres artistas. Proyectos como la firma *Sonia* de Sonia Delaunay trasladaron los principios de la abstracción y del ritmo cromático al cuerpo en movimiento, transformando el vestido en una forma de escenografía cotidiana. Esta concepción del atuendo como superficie activa conecta directamente con las prácticas de las artistas soviéticas vinculadas al constructivismo, como Stepanova o Popova, quienes diseñaron ropa, textiles y vestuario teatral como parte de un programa de transformación social. En ambos casos, la moda evitaba la lógica decorativa para asumir una función performativa: vestir significaba habitar una nueva identidad moderna, acorde con los ideales de emancipación, colectividad y funcionalidad promovidos por las vanguardias. Desde una perspectiva feminista, esta integración entre cuerpo, espacio y diseño cuestiona las jerarquías entre arte mayor y artes aplicadas, así como la separación entre esfera privada y pública, situando el trabajo de estas creadoras en un terreno donde lo estético, lo político y lo escénico se entrelazan de forma inseparable. La escritora finesa Minna Canth (1844-1897) que es un caso excepcional de mujer dedicada a la literatura, que trabajaba en un periódico en Finlandia a finales del siglo XIX desde donde creaba artículos de opinión en defensa de los derechos humanos y especialmente los de las mujeres, escribió en 1885 la obra de teatro *La mujer del obrero* en donde una mujer trabajadora ve como su marido borracho se gasta el dinero que ella gana y sufre de maltrato psicológico y físico. Es un caso singular en el que ante la conmoción social y la controversia que causó el ver a una mujer siendo maltratada en el escenario el gobierno finés dictó leyes para proteger a las mujeres y permitió que los bienes de la mujer y del marido estuvieran separados. En *La mujer del obrero*, Canth no se limita a representar un conflicto doméstico, sino que señala directamente a la legislación vigente como causa del sufrimiento de las mujeres. El teatro se convierte así en un espacio de denuncia pública, donde la injusticia privada se revela como un problema social y político. Esta estrategia fue clave para que la obra generara un debate inmediato en la sociedad finlandesa y contribuyera a la reforma de las leyes sobre propiedad y derechos económicos de las mujeres casadas. Este caso es un ejemplo de cómo el mundo de la escena no sólo imita la realidad, sino que la modela, y nos da una idea del poder de transformación que desde los espacios periféricos del gran arte podían ejercer las mujeres que se dedicaron a las artes escénicas.

Frente al ostracismo que sufrieron las artistas en los circuitos profesionales de las artes plásticas, las mujeres que trabajaron en el terreno del teatro pudieron desarrollar una actividad artística reconocida y lucrativa que a la vez les permitía experimentar en los lenguajes plásticos y visuales, así como en la renovación de los códigos escénicos. Si bien es cierto que no tuvieron reconocimiento en las listas de los artistas del momento, como les pasó también a sus contemporáneas, artistas como ellas, que trataban de integrarse directamente en el circuito artístico con escasos resultados, también lo es que conquistaron un espacio en el que pudieron desarrollarse profesionalmente y que con sus diseños aportaron un cambio de paradigma al modelo imperante en las artes escénicas del momento, conectándolas con la creación artística de vanguardia.

Notas

1. El número de artistas en activo durante el periodo de las vanguardias está siendo estudiado aún. Por no citar continuamente a todas las artistas a las que se hace referencia en este artículo adjuntamos a continuación una breve reseña de las más significativas, aunque sería muy extenso citarlas a todas: Alexandra Exter (1882-1949), diseñadora escénica y pintora asociada al cubofuturismo y al constructivismo ruso, trabajó con el Teatro de Cámara de Moscú y realizó escenografías innovadoras con estructuras geométricas y móviles. Lyubov Popova (1889-1924), pintora y diseñadora constructivista, colaboró con el director teatral Vsevolod Meyerhold. Sus escenografías rechazaban el decorado ilusionista y funcionaban como máquinas escénicas. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), artista suiza vinculada al movimiento dadaísta realizó escenografías y marionetas para el König Hirsch de Carlo Gozzi, combinando abstracción, humor y geometría. Nadezhda Udaltsova (1886-1961) Parte del círculo constructivista ruso, aunque más conocida por su pintura, colaboró en escenografía para el Teatro Estatal. Varvara Stepanova (1894-1958), artista constructivista, diseñó vestuario y escenografía para obras de Meyerhold, enfocándose en la funcionalidad y el movimiento. Natalia Goncharova (1881-1962), pintora rusa asociada al Rayonismo, fue una de las diseñadoras más influyentes de los Ballets Russes de Serguéi Diaghilev, con escenografías que combinaban folklore ruso y experimentación moderna. Con los Ballets Russes colaboró también Sonia Delaunay (1885-1979) que alternaba su producción plástica en el marco del estilo creado junto a su marido, el Simultaneísmo, con una exitosa carrera como empresaria en el sector textil y de diseño de vestuario dentro y fuera del teatro. Vera Mukhina (1889-1953), aunque más conocida como escultora, participó en proyectos escénicos dentro del contexto soviético vanguardista. Gunta Stölzl (1897-1983), tejedora y diseñadora de la Bauhaus, influyó en la estética escénica con sus textiles experimentales y composiciones visuales abstractas aplicadas al espacio. Marionette Rho (1905-1991), artista italiana vinculada al Racionalismo y al diseño moderno, colaboró en escenografías para teatro experimental. Maruja Mallo (1902-1995) pintora española que desarrolló su personalidad artística en el campo de las artes plásticas vinculándose con la élite cultural tanto en España como en su exilio en Argentina y Chile. Realizó vestuario y escenografía como una extensión de su investigación sobre las artes populares.

2. La lista es larga desde Pablo Picasso, Henri Matisse, XX Picabia, XX Balla, XX Depero, Ferdinand Léger y un largo etcétera, incluidos los rusos; Rodchenko, Malevich, Tatlin, etc.
3. El ambiente creativo y libertario de la capital francesa a principios del siglo XX se analiza rigurosamente en el documental de Greta Shiller *Paris was a woman* (1996).
4. Este tema lo desarrolla extensamente la profesora Patricia Mayayo en su conferencia *Consagrarse modernas, mujeres artistas en las vanguardias históricas*. Museo del Prado, Madrid. 7 de julio de 2021 (<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/consagrarse-modernas-mujeres-artistas-en-las/a484ad3d-a52d-b7f2-8c80-add30bcb5e73>).
5. Este texto que ha sido revisado a menudo está en la base de análisis posteriores como los citados de Nochlin o Pollock y se puede rastrear hasta obras de artistas activistas como las Guerrilla Girls.

Referencias bibliográficas

- Bordes, J. (2007). *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus. Cátedra*.
- Canth, M. (1885/2006). *La mujer del obrero*. Finnish Literature Society.
- Damase, J. (1972). *Sonia Delaunay: Rythmes-couleurs*. Musée National d'Art Moderne.
- Freud, S. (2020). *Lo siniestro*. Archivos Vola.
- Goldman, W. Z. (1993). *Women, the state and revolution: Soviet family policy and social life, 1917–1936*. Cambridge University Press.
- Gray, C. (1986). *The Russian experiment in art, 1863–1922*. Thames & Hudson.
- Hunt, L. A. (2011). *From performer to Petrushka: A decade of Alexandra Exter's work in theater and film* (Tesis de máster, Georgia State University). http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=art_design_theses
- Lodder, C. (1983). *Russian constructivism*. Yale University Press.
- Luzán, J. (2011, 16 de octubre). Aplastados por el terror de Stalin. *El País*. http://elpais.com/diario/2011/10/16/eps/1318746412_850215.html
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ArtNews*, 69(9), 22–39.
- Paz, M. y AAVV. (2000). El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. MNCARS.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.
- Prieto López, J.I. (2017). La revolución teatral soviética. *Las puertas del drama*, (48). <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/>
- Rosenfeld, A. (2009). *A revolution of their own: Voices of women in Soviet history*. Westview Press.
- Starevich, L. (1930, 1 de enero). El cuento, el juguete y el cine. *Cinegraph*.
- Stites, R. (1978). *The women's liberation movement in Russia: Feminism, nihilism, and Bolshevism, 1860–1930*. Princeton University Press.
- Švankmajer, J. (2008). Petite apothéose sur le théâtre de marionnettes. *Puck*, (15).
- Švankmajer, J. (2010). *Surviving life (Theory and practice)*. Athanon.
- White, C. A. (2009). *Directors and designers*. Intellect.
- Woolf, V. (1929/2003). *Una habitación propia*. Seix Barral.

Abstract: The text examines the role of women artists in performing arts during the Russian avant-garde of the early 20th century, emphasizing their contributions as set and costume designers amid social changes after the 1917 Revolution. Figures such as Alexandra Exter, Lyubov Popova, Varvara Stepanova, and Sonia Delaunay applied constructivist and cubo-futurist principles to transform theatrical space, integrating painting, architecture, and design into dynamic, experimental proposals. The Soviet revolution promoted legal and labor equality, enabling women to access creative fields previously restricted, though the “double burden” of domestic work persisted. Despite their significance, these artists were marginalized in traditional art history, which linked creativity to masculinity, as noted by Nochlin and Pollock. The text relates this invisibility to the lack of material and symbolic independence, echoing Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own*. Theater is portrayed as an emancipatory space for aesthetic experimentation, challenging hierarchies between fine and applied arts. Finally, the political dimension of stage art as a tool for social transformation and protest is highlighted, exemplified by cases such as Minna Canth.

Keywords: Stage design - Russian avant-garde - theater - female set designers - feminist art historiography

Resumo: O texto analisa o papel das mulheres artistas nas artes cênicas durante as vanguardas russas do século XX, destacando sua contribuição como cenógrafas e figurinistas em um contexto de transformação social após a Revolução de 1917. Figuras como Alexandra Exter, Lyubov Popova, Varvara Stepanova e Sonia Delaunay aplicaram princípios construtivistas e cubofuturistas para renovar a cena teatral, integrando pintura, arquitetura e design em propostas dinâmicas e experimentais. A revolução soviética impulsionou a igualdade legal e laboral, permitindo que as mulheres acessassem espaços criativos antes restritos, embora a “dupla jornada” doméstica tenha persistido. Apesar de sua relevância, essas criadoras foram marginalizadas pela historiografia tradicional, que associou a criatividade à masculinidade, conforme denunciam Nochlin e Pollock. O texto articula essa invisibilização à falta de independência material e simbólica, em consonância com a reflexão de Virginia Woolf em *Um teto para todos*. Ressalta-se como o teatro funcionou como espaço emancipador e de experimentação estética, questionando hierarquias entre artes maiores e aplicadas. Por fim, destaca-se a dimensão política da arte cênica como ferramenta de transformação social e denúncia, exemplificada em casos como o de Minna Canth.

Palavras-chave: Cenografia - Vanguardas russas - Teatro - Mulheres cenógrafas - Historiografia feminista
