

ENTREVISTA A **Marika Vila**

ELISA MCCAUSLAND

Madrid/Barcelona, 28 de agosto de 2021

La historietista e investigadora Marika Vila es una figura esencial en la historia del cómic español por su larga y diversa trayectoria en el medio y por las contribuciones fundamentales que ha aportado a la genealogía desde la perspectiva de género. Licenciada en Humanidades, máster en Estudios de Mujer, Género y Ciudadanía y doctora en Construcción y Representación de las Identidades de Género por la Universidad de Barcelona, María del Carmen Vila Miguelo (Barcelona, 1949) se construye como dibujante en los ámbitos del cuento ilustrado y la historieta romántica. Desde mediados de los años setenta hasta principios de los noventa pasa a abordar el cómic de autor en *Butifarra*, *Trocha/Troya*, *El Víbora*, *Tótem* y otras publicaciones para adultos. Entre sus obras de cómic más reconocidas de esta época destacan las historietas «Noche y día», publicada en *Tótem «Especial Mujeres»* (1977), «Tango» (1982), «Reflejos» (1983), «Moderna secreta» (1984) y «Mata Hari» (1991). En ellas comienza a perfilar un pionero discurso feminista en torno al medio que desarrollará en años posteriores a través de la palabra escrita y actividades culturales diversas.

A partir de los ochenta, Vila compagina una prolífica labor como ilustradora y dibujante para cabeceras especializadas y prensa generalista con la animación televisiva, el activismo sindical, la participación en la creación del Salón del Cómic de Barcelona y el desempeño de tareas técnicas y de coordinación en revistas y sellos editoriales. A todo ello hay que sumar, en las dos últimas décadas, el comisariado de exposiciones, como



92

Marika Vila. Imagen Agencia Kahlomedia/Iñigo Azkona.

Papel de mujeres (1988), *Con voz propia: Mujeres cuerpo a cuerpo* (2020), el ensayismo en ámbitos académicos y generalistas, así como su incansable labor divulgativa en mesas redondas y conferencias.

Entre los galardones más recientes que han reconocido su trabajo se cuentan el Premio «lvá» 2018 a la Mejor Historietista Profesional por parte de Còmics A Cornellà, el Premio Homenaje en 2019 a su trayectoria en el marco de la XVIII Edición del Salón del Cómic de Getxo, el Premio AACE 2020 concedido por la Asociación de Autores de Cómic de España y el Premio «Una vida de viñetas» 2021 otorgado en la VIII edición del Festival de Cómic Splash Sagunt.

Seamos tradicionales y remontémonos a tus orígenes. ¿Qué leía Marika Vila de niña, cuáles fueron tus influencias tempranas?

He sido una lectora empedernida desde pequeña. Más que jugar, leía. Los libros me estimulaban

especialmente cuando era niña, más que los cómics. Todo lo que tuviera letra atraía mi atención.

¿Mis primeros recuerdos en relación con los cómics? Básicamente, el *TBO* que mi padre me compraba todas las semanas, que él también leía; le gustaba mucho. Me explicaba y me enseñaba a Coll, «Los grandes inventos del TBO» cuando el dibujante era Ramón Sabatés... El vínculo con mi padre a través del cómic para mí fue importantísimo.

Íbamos al Mercado de San Antonio donde siempre caía un tebeo, un libro... Recuerdo muchísimo de aquella época los libros de la editorial Araluce, que tenía una colección de clásicos adecuada a la infancia. Se trataba de una colección de hace tiempo, más propia de la generación de mi padre que de la mía, con ilustraciones de Carlos Bécquer y José Segrelles. Un formato pequeño con ribetes dorados. A mí siempre me parecían una maravilla. Eran clásicos adaptados de terror, artúricos... La colección la coordinaba María Luz

Morales, una pionera de la edición, escritora y periodista. La conocí después, pero su nombre se me había quedado grabado en la infancia.

Esta colección es importante, sobre todo, por cómo impactaron en mí sus imágenes. El cómic era algo que iba en paralelo. Como he comentado antes, leía todo lo que me caía en las manos: *DDT*, *Superhumor*, muchas cosas. Pero, sobre todo, porque era algo muy típico de la época, leía romances dibujados por Rosa Galcerán, María Pascual y otros nombres del momento. De estos cómics lo que más me gustaba eran los dibujos. Me llamaban muchísimo la atención, aunque enseguida me sentí defraudada por el contenido: personajes muy planos, obsesión constante de sus personajes femeninos con el matrimonio... todo eso no me enganchaba, pero el dibujo, sí. Esa cierta decepción que te comento con los contenidos me impulsa a leer cómics pensados para chicos, como *El Jabato*, *El Capitán Trueno* o *Hazañas Bélicas*, pero tampoco me llegan porque no me siento representada en sus páginas.

Al respecto tengo una anécdota que he contado en otras ocasiones, y es que, en el colegio, jugaba con mis amigas al Capitán Trueno y ninguna quería ser Sigrid, pues se pasaba todo el tiempo del recreo atada a un árbol esperando a ser rescatada. Con todo esto lo que te quiero decir es que me gustaba el cómic, pero, de pequeña, no me satisfacía. Leía también muchos libros y, aunque la literatura también era bastante castradora para las mujeres, me ofrecía perspectivas más amplias. Si seguí enganchada al cómic fue por el tema del dibujo. Coincidió además que era vecina de Luis García, novio de una buena amiga del colegio que le enseñó algunos de mis dibujos. A Luis le pareció que había en mí un potencial por desarrollar y me empezó a dar clases. Por aquel entonces yo iba a la Escuela de Arte y Diseño La Massana, pero no duré demasiado tiempo; en parte, porque una hora con Luis era mucho más estimulante que la escuela y, además, comencé a trabajar gracias a él en Selecciones Ilustradas, la agencia de Josep Toutain. Con una aguada para Toutain ganaba tanto como en los dos trabajos que tenía, con lo cual dejé uno de ellos. Por aquel entonces también

estudiaba sociología. Así estuve hasta los veinte años, cuando me casé y me fui a Londres. Allí comencé a trabajar directamente para IPC Magazines haciendo ilustraciones. Y, al volver un año después a Barcelona, me exigieron que, para continuar trabajando, si estaba en España tenía que hacerlo a través de agencia. Ese fue un momento de bastante trajín porque me quedé embarazada, tuve a mi hija y me separé, pero seguí trabajando, haciendo ilustración y cómic de romance, claro.

Si Luis García me introdujo en el dibujo e ilustración profesionales y el conocimiento profundo de los autores de cómic, quien me introdujo en las técnicas que se exigían en ese momento para hacer romance en Gran Bretaña fue Miguel Fuster. Estuve cerca de un año con él en su estudio haciendo romance y luego ya trabajé por mi cuenta. Estamos en 1975, y llega la Transición. Es el momento en que el proceso de concienciación gradual comienza a desbordarse en mí, empiezan a pasar muchas cosas.

93

En este contexto, además, quería preguntarte también por tu vocación sociológica.

Empecé a estudiar sociología en el Instituto Catalán de Estudios Sociales, que por aquel entonces era de la Iglesia, pero estaba en contacto con los movimientos sociales antifranquistas. Fue una época muy emocionante. En la puerta se vendían ejemplares de la editorial Ruedo Ibérico y otras parecidas, cuyos títulos estaban prohibidos. Gracias a esos libros pudimos conocer temas no solo teóricos, como la *Historia de la Guerra Civil española* de Hugh Thomas, sino también otros interpretados por dibujantes, como el cómic didáctico *El marxismo para principiantes* de Rius.

Por otro lado, era normal encontrarse el instituto cerrado debido a las continuas detenciones del profesorado. Hasta que, finalmente, en 1970, cuando yo me caso y me voy a Londres, el gobierno de Franco acaba por clausurarlo. Ya en la Transición ese centro en particular se dedicaría más al ámbito laboral y a la formación de graduados sociales, pues Sociología ya empezaba a tener su espacio en la universidad.

En aquel momento me interesaba no tanto por el derecho como por lo laboral. En esa misma época fue cuando empezamos a montar un sindicato de dibujantes. Todo lo que hice, por aquel entonces, estaba relacionado con el activismo. Aquello supuso también mi introducción al mundo de la investigación, a la teoría social y ramas conexas, que me apasionan. Todo ello lo he seguido trabajando después en la carrera de Humanidades, donde me aferré a los estudios sociales y a la filosofía, o lo que es lo mismo, al pensamiento y a los estudios culturales. Pero el germen ya estaba ahí, en los primeros años setenta.

En ese sentido, ¿cuál es el proceso de tu despertar político?

Hasta 1975, dibujaba cómic romántico absolutamente inconsciente del contenido. Lo hacía sin darme cuenta de que a mí misma no me llenaba, ni como lectora ni como autora. Lo hacía porque disfrutaba del dibujo, a pesar del contenido. Me ponían muchas limitaciones, pero bueno, para mí era un reto. Es una constante en mi vida, continuamente he iniciado caminos que no conocía y he tenido que dominarlos para ser profesional, tanto en la ilustración como en el cómic. Cuando dominé las herramientas del dibujo y la ilustración me lancé a los dibujos animados, los *layouts*, la publicidad, los cromos... Cada una de esas actividades tiene una técnica diferente, un punto que has de pillarle. En esa época, al dominar la técnica del romance, para mí suponía un reto adquirir en ese género un espacio, una personalidad, a la vez que tenía que seguir unas pautas muy claras, pues no podías expresarte como querías. Era un espacio muy limitado que me empeñaba en agrandar al menos a nivel expresivo, porque además eran tebeos para niñas inglesas, diferentes, de modo que yo recibía un guion en inglés, lo traducía y dibujaba... Para mí lo importante era dibujar, y dibujar bien. A eso se le sumaba el hecho de publicar, los halagos, encontrarme la revista inglesa con mi dibujo y mi firma... Además, se cobraba muy bien. Y, por último, me sentía muy bien valorada entre mis compañeros dibujantes.

¿Existía una dinámica laboral de igual a igual en aquella época, o eso se da ya más adelante?

No, no, todavía no. En absoluto. Y ahora explico por qué. El lugar de las mujeres en este mundo del cómic al que me comenzaba a acercar era el de fan de dibujantes. Éramos consideradas como posibles ligues u objeto decorativo. En los estudios de dibujo, si te encontrabas alguna mujer era como pareja de alguno, pero en general eran todos chicos y yo. Cuando vieron que dibujaba me miraron de otra manera, pero tampoco me valoraron más por ello. No lo digo en un sentido peyorativo, ojo, pues al final acaban siendo todos ellos tus amigos de profesión.

Pero te veían como una chica más, esto es así. Lo que ocurría es que, si además dibujabas, eras rara, porque no era lo habitual. A eso añádele que dibujaba cómic romántico mientras que ellos dibujaban suspense, terror, bélico o *noir*, es decir, cosas duras, lo más comercial —caballos, coches, armas—, y también romance. Lo que hacían las chicas era directamente para niñas, a partir de un dibujo agradable, suave, sin complicaciones y que, además, a los chicos se les daba muy mal porque se basaba en moda y maquillaje, algo que ellos apenas dominaban.

Así descubres que había una jerarquía de los géneros, y el romance estaba especialmente desprestigiado. Por ejemplo, cuando había una época de vacas flacas, recuerdo que Carlos Giménez se vanagloriaba de que había hecho de todo, «hasta romance». Eran trabajos de ganar dinero, había muchas páginas y se llegaba a cobrar ciento cincuenta mil pesetas de la época, lo que sacaba de apuros a muchos dibujantes. El romance era considerado una expresión menor y se hacía para sacar pasta; lo bueno del arte del dibujante era «lo otro», los géneros para chicos.

En todo caso, cuando llega la Transición esa concienciación política por la que me preguntabas se desborda. También en el grupo en el que estaba, que era muy particular, de donde surgen las publicaciones *Trocha* y luego *Troya* mientras que, al mismo tiempo, se concreta otro grupo en paralelo, en el que coincidimos también algunos miembros del Colectivo, pero en la



Marika Vila. Ilustración de Carla Berrocal.

encarnación del Equipo Butifarra. Hay que entender que este último proyecto era activista en el sentido de que no cobró nadie, los que allí participamos contribuimos con nuestro trabajo. En *Trocha* se trató de poner dinero, lo que requería hacer una cooperativa y ahí nos liamos casi dos años.

El tránsito de los tiempos de ebullición activistas a su asentamiento, y de cómo este despertar de la conciencia generalizado también afecta en lo autoral: se os va a llamar la generación del compromiso...

Mi primer contacto en ese aspecto son Butifarra y el Grupo Premia Tres, que son Luis García, Adolfo Useiro y Carlos Giménez, que habían montado un estudio profesional en el que, para tener una razón de ser, y para pagar el estudio, llevaban a cabo una historieta en común, pero después cada uno hacía sus propios proyectos. Después de haber estado fuera del círculo del cómic por mi maternidad, comienzo a ir a trabajar a ese estudio. Y es en este ambiente de amigos, en la terraza del estudio, donde coinciden Víctor Mora, Armonía Rodríguez, Jesús Cuadrado... Gente de Madrid tam-

bién, como Ventura & Nieto y Felipe Hernández Cava. Del Butifarra, Montse Clavé y yo misma. Y, mientras se va montando *Trocha*, en Bandera Negra estamos toda esta gente que te digo, en reuniones que son políticas para mí, pues es aquí donde yo empiezo a ordenar mi mundo y mis sensaciones políticas, escuchando a todas estas personas, que van de lo comunista a lo socialdemócrata pasando por lo anarquista. De hecho, ahí es cuando empiezo a sentirme feminista. Bandera Negra era, sobre todo, ácrata y política, en la línea de cuestionar los dogmatismos de las ideologías.

De ciertas fricciones políticas, termina surgiendo otro grupo, el Colectivo de la Historieta, más ecléctico en teoría. Cada uno es muy militante en lo suyo, lo que se ve en las historias que realiza. Hay una necesidad de activismo y toma de postura frente a la sociedad, pero no hay un dogma que unifique a toda la gente que está publicando en la revista. Pero, además, para hacer esta es para lo que se hace una cooperativa en la que hay un compromiso no solo de colaboración, sino económico, con lo que la gente se obliga y por eso se reduce aún más el grupo, en el que se cuenta gente como la dupla formada por Andreu Martín y Mariel Soria. Son dos años de trabajo hasta que en 1977 se publica *Trocha*.

Para mí es importante porque, aunque dura solo un año, se trata del germen de la lucha por un sindicato propio, de la emergencia de la conciencia como autores. No me refiero a la autoría de quien reivindica su arte. Hablo del arte al servicio de lo popular y su implicación social. En unos más y en otros menos, pero en esta época surge un gran impulso que cristaliza no solo en las revistas, que son el resultado final, sino en todas las movidas que montamos en ese momento. Todo ello motiva la creación del Salón del Cómic, el sindicato de dibujantes, cantidades de reuniones, asambleas y activismos culturales en favor de la configuración de la profesión y, sobre todo, del contacto entre nosotros. Porque la profesión era, y es, una profesión de gente aislada. En aquella época los núcleos de contacto eran las agencias, pero allí se iba a entregar el trabajo y, bueno, aunque unos eran más amigos que

otros, la mayoría vivían ajenos a los demás, encerrados en sus estudios de trabajo. Lo que decía entonces, y lo digo ahora también, es que hemos de luchar por una mayor comunicación y una red de apoyo mutuo mínima entre los autores y las autoras, pensemos como pensemos.

Formasteis parte de una generación pionera que puso en marcha iniciativas inspiradoras y proyectos que han tenido sus propias derivas. Cuando Trocha se convierte finalmente en Troya, tú ya estás en el consejo de redacción.

Del germen de *Trocha/Troya* y *Butifarra* han florecido muchos otros proyectos, como el Salón del Cómic de Barcelona sin ir más lejos, que hasta los noventa estuvo más enfocado en lo profesional/autoral que en lo comercial. Ha pasado mucho tiempo, pero es de justicia hacer genealogía, pues activamos un montón de historias que eran impensables en aquella época, como apreciar el arte del cómic o el valor social del mismo. La importancia de reivindicar a figuras pioneras en la investigación del cómic, como Antonio Martín o Luis Gasca, sin cuyos estudios e investigaciones no se hubiera empezado a trabajar el prestigio de este medio, son los primeros peldaños en los que nos hemos apoyado muchos. Lo mismo ocurre con las voces de los autores y la toma de conciencia del poder que podemos tener, o la toma de conciencia feminista de las autoras. Siempre puedes volver ahí y decir: esto empezó así, aquí fue mal, aquí fue mejor. Pues vamos a ver con esa experiencia por dónde vamos ahora.

¿Cuáles son las dinámicas por las que al final terminan mudando o incluso mutando a determinados intereses unas y otras iniciativas?

Astronave Pirata, por ejemplo, es un experimento loco, y solo por eso ya me interesaba. Era un proyecto que venía a pertenecer a la nueva generación de entonces, los modernos. El alma de este proyecto era Carmelo Hernando, con quien trabajé en *Bésame mucho* y, además del libro que hicimos juntos, en otras muchas historias. La generación posterior a la nuestra

era muy diferente. Primaban la imagen y tenían los objetivos muy claros, también los económicos, y nos miraban como si estuviéramos flipados y pecáramos de ingenuos. Nuestra generación era social, militante y activista. Nuestro objetivo con el cómic nunca fue económico. En mi caso, sin ir más lejos, hacía desde portadas para Italia, cromos, dibujos animados, romance, lo que hiciera falta, para luego poder hacer mis cómics de manera independiente.

Estos puntos de inflexión en el cómic desalentaron a muchos compañeros, que pasaron a trabajar en una cierta retaguardia. Creo que no se ha hecho una historieta más importante que *Nova-2*, de Luis García, y sin embargo es de las menos conocidas. Y claro, hacer esa historieta, por ejemplo, te podía llevar dos años o tres de trabajo, como poco, por su complejidad argumental y artística. Pero, en un momento en el que el cómic era todo imagen, esta otra vertiente pasó a un segundo plano y no llegó a apreciarse.

Pasamos de una época en la que el cómic era denso y preciosista como *El Príncipe Valiente* o *Haxtur* o no era cómic, a otra época marcada por la línea clara, también llamada «moderna», de dibujos fluctuantes y un mundo etéreo. Nosotros defendíamos el eclecticismo, la expresión de todos: mostrar la diversidad y mostrar la riqueza del género, lo que fue el germen de *Rambla*. Lo cierto es que, por unas cosas y por otras, crecía el *boom* del cómic, pues hicimos muchísimo ruido durante todo ese tiempo. Se empezó a importar material francés, argentino, pero también estadounidense —sobre todo superhéroes— y después manga, llenando el mercado con un material mucho más barato que el generado por unos autores a los que había que pagar decentemente la página y que, para colmo, recuperaban los derechos de autor.

Aquí es cuando toca decir que en España no hay industria del cómic, hay grandes industrias que se nutren de comprar material extranjero y publicarlo, o comprar *best-sellers* y publicarlos. Pero no hay una producción regulada básica que dé soporte a los autores. Cuando se crea un mercado se ha de construir, y aquí, por el contrario, se ha optado por destruirlo una y otra vez.



Página de «Reflejos».

En los años ochenta y noventa colaboraste como ilustradora en prensa y revistas, seguiste manteniendo tu activismo e iniciaste aventuras laborales que te garantizaban independencia creativa. ¿Cómo vives esta época profesional?

El trabajo alimenticio, cuando era en el cómic romántico, era muy duro y difícil de asumir. Por otro lado, se me abrió un gran campo en la ilustración de las revistas nacionales de prensa en los ochenta, un espacio donde hacía lo que quería y como yo quería. Me interesaba y comprometía y, además, estaba bien pagado. Lo importante siempre fue el activismo y seguir haciendo las historias que yo quería, pero, claro, por otro lado, tenía una hija que mantener. En esta época tuve la gran suerte de que me ofrecieran hacer una serie de dibujos animados, *Mofi*, *el último koala*, una experiencia magnífica que también me llevó a hacer publicidad y otros proyectos de animación. ¿Me sentía tan realizada como cuando una autora explica su historia? No. Pero fue un trabajo que hice super a gusto, y con ello me planté a finales de los ochenta, una época en la que me pude

permitir el lujo de seguir implicada en proyectos de corte activista y autoral, como «Mata Hari» con Andreu Martín. Más adelante entré a trabajar en la editorial Planeta DeAgostini.

También llegaste a idear por entonces un proyecto sobre la muñeca Barbie.

Antonio Martín me llamó para proponerme dirigir la revista *Barbie*, pues la quería renovar y hacer de ella aquello que a mí me gustaría que leyera una niña de once o doce años. Resultó ser tan solo el cinco por ciento de la revista, porque el setenta y cinco restante lo daba Mattel, así que mi proyecto se quedó sin realizar. Entonces, Antonio Martín me pidió una serie para la propia revista, y ya sabes que a mí me gustan los retos. Así que, como experimento, confeccioné la historieta *Luna y Duna* y luego *Los cuentos de Cafelito*, que eran unas narraciones que iban apareciendo. Y así empecé a trabajar con Planeta.

Más adelante es Juanjo Sarto, el editor, el que me llama porque se iba a iniciar la línea manga con *Dragon Ball*. Ahí es donde comienza una etapa de nueve años en Planeta como realizadora técnica editorial y coordinadora de ediciones, que coincide con todo el inicio del éxito del manga. Fui la coordinadora y realizadora de *Dragon Ball* de la época, y de gran parte de los nuevos títulos que conformaron la línea manga de Planeta.

Al estar al otro lado, descubrí de manera más contrastada, si cabe, lo caros que les resultaban los autores españoles a editoriales como Planeta, que prefería comprar refritos baratos antes que invertir en una producción propia y alimentarla de historietas autóctonas. Sin ir más lejos, actualmente tenemos autores y autoras que están produciendo mucho cómic, pero para otros mercados. Desde mi punto de vista, para construir un mercado, este ha de ser diverso: debe tener *mainstream*, experimentación y productos minoritarios; es decir, tener de todo. Si el mercado nacional no existe de base, entonces va a ser muy difícil que puedas conectar con el público. Más aún si este, en general, está acostumbrado al gran fogonazo de lo que sea, a lo que le llueve

continuamente, le guste o no le guste el cómic. Todo el mundo sabe lo que es el cómic, pero luego preguntas y te dicen que el cómic son los superhéroes y el manga. No saben que hay otras muchas cosas.

Desde mi punto de vista, tendría que haber una industria nacional del cómic, igual que hay una industria del libro. Algo que, por precario que fuese, al menos ofreciese unas paredes y un techo a quienes trabajasen para ella.

Desde tu perspectiva y tu experiencia, ¿cuál sería tu modelo ideal?

Creo que tendría que haber una mayor inversión en la protección cultural y en la creación cultural nacional, o sea, la española, catalana, vasca, gallega... Entiendo que es algo que se tendría que potenciar porque es lo que redundará en la cultura, y creo que eso no se puede menospreciar. Deberíamos tener una industria con visión de futuro, no con la pretensión de obtener resultados el año que viene. Debería poder llevarse a cabo una inversión que ponga en valor la construcción de un mercado, más allá del *mainstream*, y sostener unas políticas culturales basadas en criterios más comprometidos con la expresión artística y la dimensión ética.

En el especial de la revista Totem «Especial Mujeres», publicado en 1977, ya trabajabas lo genealógico desde un sentido no solo creativo, también de reflexión. El especial incluye tu artículo Mujer, objeto y sujeto del cómic y, además, una entrevista que, si no recuerdo mal, te hace Luis García. Son los primeros pasos de un trabajo que desarrollarás con más profundidad en los años ochenta, por ejemplo, con la exposición Papel de mujeres que comisarías junto a Hernández Cava, entre otros proyectos. Ya en el cambio de siglo, inicias junto a Verónica Moretta *Ikónikas*, un proyecto por el que siempre he tenido curiosidad. ¿Cómo surge, qué idea lo impulsó?

Ikónikas surge con el propósito de llevar a cabo un proyecto didáctico denominado «Cambiar la mi-

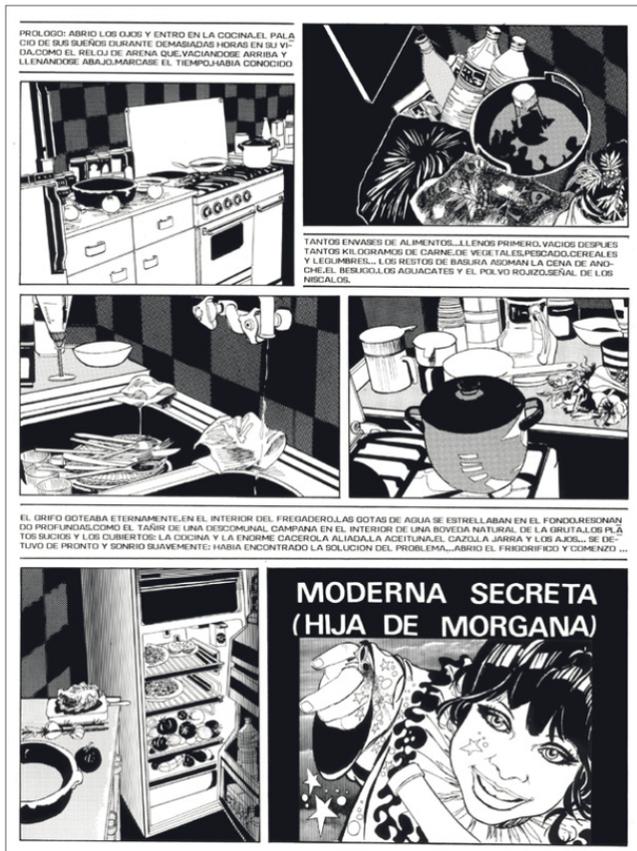


Página de *Mata Hari*.

rada», sobre la importancia de la interculturalidad y la diversidad. Por unas cosas o por otras el proyecto nunca se llegó a realizar, a pesar de que le gustaba a todo el mundo. Lo bonito es que, gracias al mismo, tanto a Verónica como a mí nos encargaron otros proyectos, y nos ha servido como base para muchas otras cosas conjuntas que hemos organizado.

De una u otra manera, siempre has estado trabajando en colaboración. A nivel autoral, siempre han sido compañeros los que te han acompañado en los guiones.

Durante años, aparte de Armonía Rodríguez, no he conocido a ninguna otra guionista y con ella la verdad es que fui perdiendo el contacto. Además, en esa época, empecé a trabajar con Felipe Hernández Cava en los guiones. Era muy fácil trabajar con él porque vivíamos en discusión permanente de ideas y mi voz prevalecía siempre. De hecho, todos los guiones partían de una idea que yo quería hacer y, por lo tanto, ya partían



Página de «Moderna secreta».

de mi voz. Con eso, él me proponía una puesta en escena u otra. Muchas cosas me parecían bien. Pero todo lo que me parecía que se podía cambiar, él solía aceptarlo. A lo mejor lo discutíamos alguna vez, pero yo siempre sentí que los resultados se correspondían con mi voz.

Lo primero con lo que me pongo a trabajar es con las historietas sobre tangos, que publico a principios de los ochenta en *Rambla* o *El Jueves*, lo que implica tomar la voz de otro, pues es un tango, pero lo que hago es traducirlo en imágenes desde mi voz. A nivel expresivo lo satirizo, pues decido tratar el dibujo de forma expresionista para enfatizar el dolor que produce.

A partir de aquí, lo siguiente que hago es un guion propio, «Trip», publicado en *Rambla* por esa misma época, y es mi voz. Vamos, es directamente la transcripción en imágenes de un poema que escribí unos años antes, y que habla de cómo muere la ingenuidad a causa de las drogas. Los críos de esta historietita se dejan llevar por los colores y son incapaces de ver que caen al asfalto.

«Reflejos» y «Moderna secreta» eran míos también. En *Butifarra* algunos fueron con Hernández Cava y otros directamente míos. Y llegamos a «Mata Hari», con Andreu Martín, que es una situación muy diferente en gran medida, porque no llegamos a trabajar juntos, sino que es Josep Toutain el que me ofrece un guion de Andreu Martín para que lo dibuje. Y lo acepté, claro, pues por fin la escudería que me había visto nacer como dibujante me pedía que colaborara en su revista.

El encargo nace del mismo prejuicio escuchado en *El Víbora*, que los guiones de las autoras no funcionaban ni interesaban, y yo le comento a Toutain que a mí solo me interesa dibujar de unos temas determinados. Le propuse a Hernández Cava como guionista y acepté hacer unos guiones de prueba, *Circe* y *Devil-idad*. Finalmente, él me propuso a Andreu Martín con el guión que ya tenía de «Mata Hari». Me entendí a la perfección con Andreu, así que acepté el encargo y, con su complicidad, lo trabajé desde mi perspectiva.

99

Hay que entender que Andreu Martín es amigo mío de toda la vida y cuando leí el guion fui a verle para ponernos de acuerdo en cómo lo quería tratar, y me dio carta blanca para hacer lo que se me antojara. Muy distinto a cómo era con Hernández Cava, pues con él trabajaba los guiones, paso a paso, mientras que con Andreu Martín trabajé sobre un guión hecho con anterioridad, aunque con toda la libertad de interpretación, es algo completamente diferente.

Luego también has trabajado en la recuperación de la memoria y la labor de las autoras de cómic, muchas de ellas colegas que te has ido encontrando en el camino, como es el caso de Mariel Soria o Montse Clavé, y la labor misma de articular tus proyectos expositivos, recuperar tu propia voz y el material de aquella época. Pues si algo dificulta la recuperación genealógica es la complejidad para encontrar el material pasado firmado por autoras.

Es interesante que comentes esta cuestión, pues está relacionada con el momento en el que, a partir del proyecto *Cambiar la mirada*, recupero la necesi-

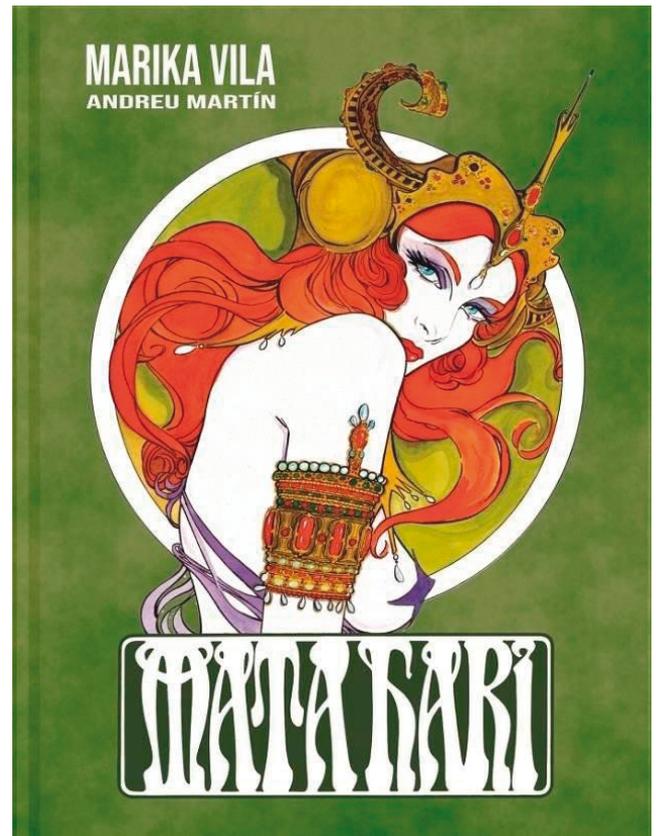
dad de profundizar en la psicología. Cierto es que son solo unos cursos para llevar a cabo unos cuadernillos didácticos, pero es el disparadero a partir del cual me embarco en la carrera de Humanidades mientras cuido a mi madre. Se trata de un momento clave porque la flexibilidad que he tenido siempre para hacer muchos trabajos se ve reducida, no me puedo mover de casa, y aprovecho para seguir estudiando virtualmente.

Al estudiar y tener que hacer un trabajo de final de carrera primero, de final de máster después, y de doctorado, es cuando me focalizo en el objeto de estudio. Siendo la carrera de estudios culturales, sociales, pensamiento filosófico y de arte digital y, dada mi biografía, tiene sentido que el trabajo final de carrera lo hiciese sobre el cómic español, el máster de género sobre *Valentina* de Guido Crepax, y en el doctorado me centrare en las autoras de cómic y el tratamiento del cuerpo.

100

Todo este bagaje de más de una década desemboca en mi tesis doctoral y, durante todo este tiempo, sigo con mis intervenciones activistas, lo que va enriqueciendo el contenido de la investigación y amplía una visión teórica que me lleva a ofrecer cursos y seminarios. Precisamente, en uno de los seminarios que hago en Cornellà, una de las asistentes me propone trabajar sobre la imagen de la mujer en el cómic y recuperar a las autoras de nuestra historia del medio, ¡empezando por mí!

Cuando se da esta situación curiosa pienso que lo que yo he dibujado tiene un tiempo y que necesitaría darle un repaso. En el proceso veo que todo lo abarcado tiene una vigencia en el presente: desde la violación publicada en *Totem*, la representación de la mujer republicana... Voy analizando mi pasado como artista y, en el proceso, recupero un discurso que, en realidad, es el mío y lo tengo desde siempre, pero al organizar la exposición me doy cuenta de que tiene sentido. Esta muestra, titulada *Marika Vila, voz de mujer rompiendo estereotipos*, que ha estado girando más de un lustro en contra de todo pronóstico, ha dado origen a otra que me hicieron el año pasado, en la que se recorre mucho más ampliamente todo mi trabajo, desde

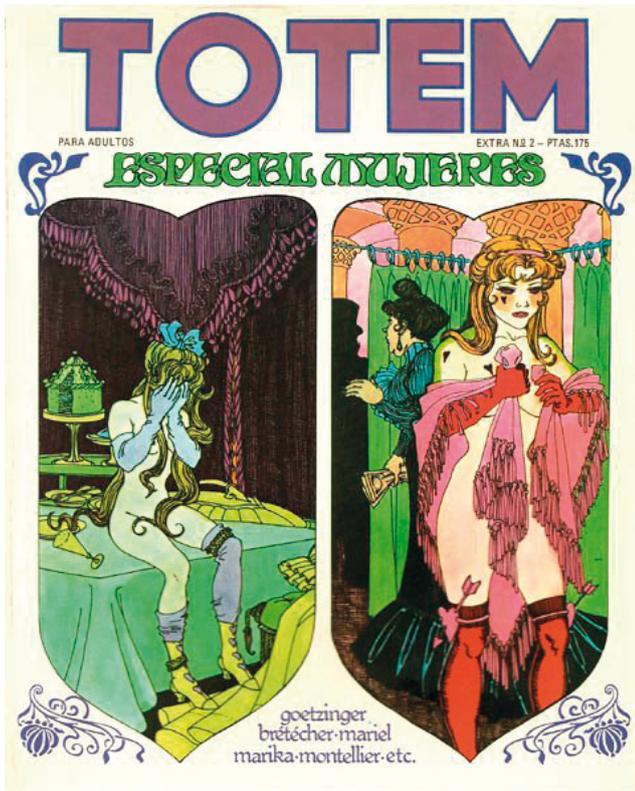


Portada de *Mata Hari* de Marika Vila y Andreu Martín. Isla de Nabumbu (2019).

los orígenes en Toutain hasta el final, con originales, sobre todo las primeras aguadas, así como «Reflejos» y «Moderna, secreta». Se llama *Mata Hari y otras mujeres valientes* y es consecuencia del Premio «Ivà» a la mejor historietista profesional que me dieron en 2018. Desde la misma se aborda cómo mi trabajo se ha centrado siempre en buscar ese empoderamiento propio de la valentía femenina, de los riesgos de ser mujer.

Volviendo a tu pregunta, todo este trabajo expositivo, que no ha parado de moverse, ha generado un interés que no solo repercute en mí, sino en todas las autoras de cómic. Es una manera de decir «oye, estamos aquí desde hace un montón de tiempo».

Por otro lado, yo sigo montando exposiciones, como *El Cos com a conflicte* para el Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, o la que preparé para el Museo de Sant Cugat, *Con voz propia: Mujeres cuerpo a cuerpo*, que ahora también está en Canarias rodando por todas las islas. Y sigue, pues es un trabajo monumental de cuarenta autoras, desde la II República has-



Portada de *Totem* «Especial Mujeres» (1978).

ta nuestros días, a partir de un discurso desde el que preguntarnos cómo hablan las autoras a través de sus (auto)representaciones, cómo ven sus cuerpos, cómo los dibujan, cómo los trabajan: qué nos cuenta el cuerpo dibujado por las autoras a través de las épocas y a qué época responden.

Es esa otra faceta de mi trabajo que ha ido en paralelo desde aquel momento, décadas atrás, del *Totem* «Especial Mujeres», cuando alguien me dice: «¡Exprésate! ¡Di lo que piensas!», germen de lo que luego en esencia ha sido mi tesis.

¿Cuáles dirías tú que son tus principales perspectivas a la hora de analizar los discursos en el cómic en relación con el constructo mujer? Siempre en línea con aquello que tú has denominado «el cuerpo ocupado».

En aquel momento inicial me planteo la idea de una manera ingenua, porque no tengo ninguna base, nada más que una intuición. Pero, precisamente por

eso, es una idea absolutamente sincera. Es la inquietud que me ha movido desde el primer momento, ya que la he sentido así desde siempre. Por eso siempre digo que me he sentido atraída por el cómic, pero incómoda en el cómic, porque siempre he sentido que no estaba como mujer. El cómic no interactuaba conmigo y yo, por más que quería interactuar, me encontraba una serie de obstáculos que son los que desgranan en la investigación. Es por eso por lo que rescato a todas las autoras que considero importantes. Bueno, especialmente a las más antiguas, las más oscuras y olvidadas que puedo recuperar.

Es el descubrimiento del cuerpo ocupado, gracias a los filósofos de los setenta y la lógica de la deconstrucción. Cuando la filosofía del lenguaje pasa a ser un elemento de desbordamiento, una herramienta de (de)construcción de la realidad, entender cómo funcionan los textos y subtextos, que no existen las mujeres nada más que como imagen construida por los hombres, en este caso, la imagen de la musa inspiradora, que vuelve a recuperar la retórica de la seducción y, por ende, la mujer de la calle desaparece, es liberador.

En los setenta, por ejemplo, todo lo supuestamente rompedor en el mundo del arte y la cultura te señala muy claramente dónde y para qué se vuelve a recuperar el uso del cuerpo femenino y cómo se utiliza. Y cómo todo eso coincide con el momento en que las mujeres, la segunda ola del feminismo, están rompiendo tabúes, saliendo a la calle y ganando terreno. Al mismo tiempo la progresía las vuelve a anular y a utilizar el cuerpo de la musa seductora en todas las portadas de sus mitos culturales: la serie negra, la *nouvelle vague*, el nuevo cine, el cómic transgresor... El cuerpo de la mujer es el territorio de batalla, el terreno donde se producen todos los debates masculinos, mientras las voces femeninas han desaparecido.

Todo esto lo abordé en mi trabajo de final de máster, analizando, como te decía, *Valentina* de Guido Crepax, que, especialmente si la sabes leer, relata ese mundo del París de los años sesenta, de la intelectualidad; de las élites culturales. *Valentina* casi no habla. *Valentina* siempre está desnuda, hablando por teléfono

no, contestando sí o no. Está disponible, pero detrás tiene a Marx, tiene a Lenin, tiene a Mao; tiene todos los mitos culturales, los códigos y los iconos. Está reescrita con toda la cultura masculina del momento. Valentina es la musa inspiradora que además es una marioneta a disposición del autor y el lector. Guido Crepax, su creador, confiesa que le pasa lo mismo: Valentina soy yo. Valentina es un vestido de Valentina. Valentina soy yo y me parece que, en ese momento, ahí se combina la deconstrucción, el asesinar a todas las copias de Valentina, sobre todo el lesbianismo, lo que pone en riesgo la masculinidad del propio Crepax, que hasta entonces se veía representado como el novio de Valentina, que comenzó siendo el protagonista de la serie.

A partir de un momento, Valentina pasa al frente y Crepax pasa a operar en el submundo desde donde domina el mundo. Cuando el sujeto de la filosofía se descentra y se va al margen, coincidiendo entonces en el cambio, en el centro está el cuerpo de la mujer y desde el margen, desde la sombra, la manipula. El cerebro masculino de la intelectualidad.

A mí *Valentina* me parece un brutal campo de códigos en el que se explica la respuesta masculina del revolucionario, que se rebela contra él, contra el antiguo régimen, contra el padre, pero que no cede a los privilegios de la masculinidad. Eso está muy claro en *Valentina*: cómo el cómic, sobre todo el cómic de autor, es decir, el cómic que nace en los años cincuenta y sesenta y que nos marca a todos los autores de aquella época, y que marca al cómic europeo, está repleto de todos esos códigos. Y es por eso por lo que, en ellos, el cuerpo femenino tiene una gran presencia y ninguna voz. ¿Esto sigue siendo así ahora? En realidad, es complejo de explicar.

Sí que es una conclusión y una iluminación desde la que trazar caminos para la investigación.

Sí, es una conclusión sólida. A partir de ese momento he de decir que en el cómic se producen muchas cosas. Todavía no puedo hablar de ellas con toda claridad porque se están produciendo varias de

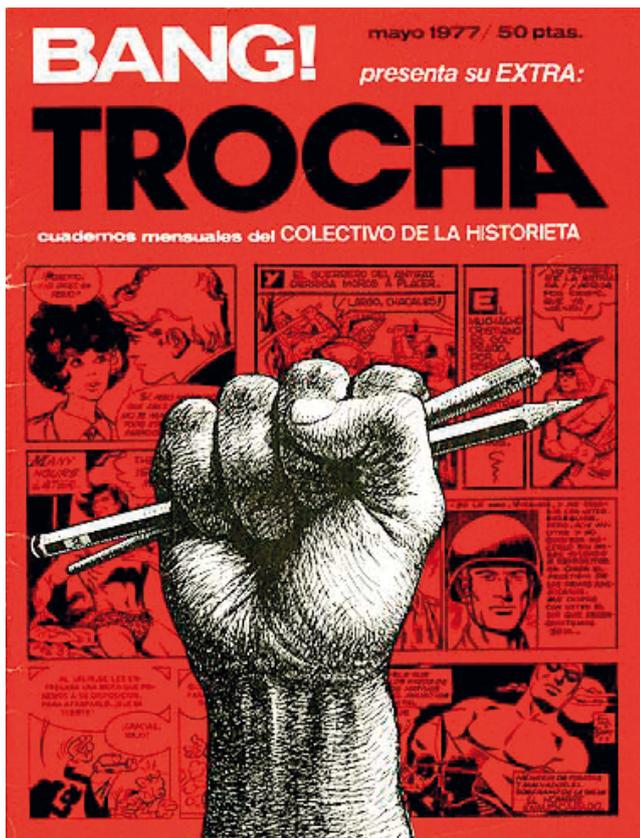
ellas en estos momentos. Una, es el cambio en los autores también, no solo en las autoras. Igual que antes era mucho más homogénea la visión estereotípica en los autores, a partir de, yo diría 2012, hay un cambio en las nuevas generaciones. Detectado ya antes, pero este cambio en la mirada era muy mínimo. Ahora encontramos a toda una nueva generación de autoras y autores que no está conforme con la antigua lectura, y que reconoce que hay que ver la realidad desde otras perspectivas más complejas, que trascienden el tópico y el lugar común. Una mirada crítica a la que se le añade que hay muchas más autoras que antes.

Todo ello genera, en este ámbito del cómic de autor español, un ecosistema más diverso a la vez que precario. Un ecosistema minoritario donde se dan cita autores y autoras cuyas obras nos dicen que sí, ha habido cambios. Por ejemplo, la temática. Que se haya abierto a lo cotidiano es un buen síntoma, pero creo que todavía es pronto para poder sacar conclusiones.

Por el momento, las anteriores reflexiones a las que he llegado me parecen sólidas y creo que siguen teniendo su peso. Están sujetas a crítica o pueden parecer superadas, pero desde mi punto de vista no lo veo así, ya que estamos hablando de cuestiones arquetípicas. Es decir, consolidadas y normativizadas, y eso no se cambia tan fácilmente.

¿Dónde queda el juicio crítico a la hora de leer y producir las imágenes en una época como la actual, marcada por el prosumo generalizado?

No sabría qué decirte. No creo que el consumo hoy sea especialmente crítico, despierto. Para mí lo que seguirá siendo muy importante, hasta que alguien me demuestre lo contrario, son las inercias. En estos momentos parece que todos somos más conscientes, pero también hay una gran cantidad de consumo, sobre todo joven, que no es consciente de lo que está viendo y lo que implica. En todo caso, lo que yo pretendo decir siempre es que seamos conscientes de que, con aquello que no nos gusta de la realidad, tengamos cuidado, porque la construimos nosotros según consumimos una u otra imagen.



Portada de *Trocha*, n.º 1 (1977).

Es decir, ve con cuidado con la imagen que te es impuesta porque al consumirla la estás construyendo. Los arquetipos, los modelos, los estereotipos nacen de un intercambio social. Desde el principio podría ser neutro, pero no es así. La sociedad produce unas imágenes que, según sean aceptadas o desechadas, se vuelven a emplear o no. Si la sociedad las compra, se convierten en modelos; pero si no las compra, no. Quien produce esas imágenes nunca es neutro.

Siempre hablamos del poder de la ficción en ese sentido. ¿Hasta qué punto también somos responsables de cerrar el sentido de lo que quiere decirnos una imagen? En tu obra, sin ir más lejos, sueles valerte del mito, del arquetipo, también en su potencial subversivo e inspirador. Se intuye en «Mata Hari», por ejemplo, pero en «Moderna secreta» es evidente.

En «Moderna secreta», precisamente, trabajo mucho la deconstrucción de los mitos. Hay que enten-

der que el mito, el arquetipo, es una solución cultural básica en la que cada cultura, cada escritor, cada lector reinterpretar la leyenda que está utilizando. Por eso hay mil versiones de las aventuras de Júpiter o de Zeus, y pueden parecerse mucho a los mitos y leyendas que encuentras en Japón o en el budismo. Cambiarán algunas cosas, pero hay un núcleo que es muy parecido y que sirve para la reinterpretación. Por eso en «Moderna secreta» lo que me interesó fue buscar lecturas diversas de los mitos, interpretarlos y encontrar maneras de romper los tabúes que más nos atañen.

Mi manera de hacerlo era inventarme los míos, es decir, inventarme la reinterpretación con un sentido que era reivindicar «el amor amigo», «el amor hermano», «el amor sororo»... dentro de todas las capacidades del amor. Si el amor no se basa en la fraternidad y en la amistad, es tóxico. Era un poco lo que quería desprender de todo eso, para lo que utilizaba los mitos, porque son algo que, de una forma o de otra, hemos recibido todos.

103

¿Cómo has trabajado tú la construcción de la imagen en historietas como «Reflejos», donde juegas con las posibles lecturas, con sus potenciales subversivos? ¿Cómo abor das la ambigüedad de la imagen desde una perspectiva feminista?

Para mí tiene que haber varias cuestiones: la radicalidad de la denuncia, por un lado, pero luego la ambigüedad de la resolución, por el otro. Porque la resolución está por hacer y hemos de solucionar cada uno. No puede ser fija, porque si fijas una solución, fijas una imagen, un modelo, y estás etiquetando de nuevo —para mí un error— o estás construyendo una nueva «catedral mala», por así decirlo. Las catedrales son buenas como expresión del pensamiento de una época, pero son malas en el sentido de la religión, del fijado: «Esto es verdad». Pero la verdad no es eso; eso es una expresión. Las catedrales solo son buenas bajo una mirada ambigua que sea capaz de descubrir sus cosas interesantes y sepa liberarlas del peso de su omnipotencia impostora. Y eso es lo que yo creo que debe tener la imagen: ese peso de la denuncia, de la



Ilustración de Marika Vila para la «Secció de Cultura» de *El Periódico de Catalunya* (1979-1986).

104

manifestación, de lo que se ha sentido, se ha sufrido o se ha expresado, pero ha de estar libre de la obligación de cualquier posible «bondad». La bondad se ha de encontrar en cada momento, y en cada momento será diferente.

Ha pasado ya casi una década y ha habido un boom de lo superheróico bastante interesante. ¿Qué valoración haces de la superheroína?

En el máster de género en el que imparto clases lo suelo preguntar a mis alumnas. Si conocen algo del cómic, a las superheroínas. Al no haber mujeres en el cómic, o haber muy pocas, pareciera que el hecho de que una superheroína tuviera papel, una cierta agencia, hacía que las mujeres pudieran sentirse reivindicadas a partir de ellas. Y de hecho ha sido así. Es decir, la superheroína para mí ha venido a cubrir esa necesidad de las mujeres de encontrar un reflejo de algo más que en el romance. Al menos transmiten algo. Durante

un tiempo han cumplido una faceta y creo que ha variado, pero poco. Las superheroínas durante mucho tiempo han mantenido algo de acción, aunque el gran poder ha sido masculino. Pero ahora, han ido alcanzando algún poder y, al mismo tiempo, han tenido que compensarlo con una gran feminidad.

Como ocurre en la mitología con las Amazonas, la superheroína ocupa un lugar que parece activo, pero es lo que el patriarcado acepta como tal y lo acepta con un precio. Al leer ese tipo de cómics hay que tener mucho cuidado, porque te puedes creer que hay una agencia propia en los personajes femeninos cuando en realidad están aceptando una invitación al papel masculino.

¿Cuáles son tus líneas de investigación ahora mismo, y cuáles tienes en perspectiva?

De momento, estoy recopilando materiales sobre superheroínas para un proyecto expositivo. Por otro lado, estoy actualizando materiales para la exposición de mi obra en las Islas Canarias. También estoy trabajando en una historieta— ya veremos cuántos años tardaré en acabarla— y me gustaría editar «Moderna secreta» y transformar mi tesis en libro. En esta línea, están pendientes de salida algunos libros colectivos en los que he participado, uno de ellos con un artículo cuyo foco es el cómic femenino de los ochenta y los noventa, y trabajo desde hace un tiempo en una investigación para construir una historia del cómic en Cataluña que se está llevando a cabo en el seno de la Comisión de Cómic e Ilustración de la Generalitat de Catalunya.