

ANNE MAGNUSSEN

Ph.d., lektor ved Institut for Historie, Kultur og  
Samfundsbeskrivelse, Syddansk Universitet (Odense)

## DET PERVERSE ARTEFAKT KONFLIKT OG ERINDRINGER I SPANSKE TEGNESERIER THE PERVERSE ARTIFACT CONFLICT AND MEMOIRS IN SPANISH CARTOON SERIES.

**ABSTRACT** | *Within the last 10 to 15 years, the Spanish debate about historical memory has gained much force, with a specific focus on memories of the Civil War (1936-39) and of the succeeding dictatorship that ended with a process of democratization at the end of the 1970s. Although the big Spanish political parties disagree on several memory related issues, they agree that the main objective is to secure a reconciliation of the Spanish population that – at least according to some parties, organisations and analysts – is still divided by the memories of the Civil War and the repressive Francoist dictatorship. Spanish comics from the end of the 1990s and the 2000s question the common and coherent narrative of the War and the dictatorship that is implied in this idea of reconciliation. This article offers an example of the ways in which the comics do this by activating two interconnected strategies. First, the comics destabilize place and narrative structure, and secondly, they suggest that madness and a perverted gaze are the only sensible perspectives from which to contemplate Spain's repressive and violent past. The analysis draws on the context of both the memory debate and the development within the Spanish and international comics field.*

**KEYWORDS** | *Cartoon series, memoirs, 2000-2010, civil war, Franco's dictatorship, Spain*

I 2007 vedtog det spanske parlament en Lov om historisk erindring (BOE). Det blev den foreløbige kulmination på cirka ti års debat om fortiden. Nærmere bestemt, debatten om hvad man skulle stille op med Spaniens helt nære historie, som inkluderede en borgerkrig (1936-39) og et efterfølgende diktatur på knapt 40 år. Diktaturet sluttede i 1975 med diktatoren Francisco Francos død, og i årene efter blev der indført demokrati. Den ofte heftige debat fortsatte også efter den ny lov og foregår endnu i medierne, på den politiske scene, blandt intellektuelle og historikere, i film og litteratur – og i tegneserier. Siden 2000 har en del spanske

tegneserier for voksne beskæftiget sig med erindring og identitet, og med ofte originale og overraskende perspektiver. Tegneserierne og deres fortolkning af den nære spanske fortid er emnet for denne artikel.

Debatten drejede sig fra slutningen af 1990'erne om de emner, der også kom til at indgå i loven. Det var spørgsmål om legaliteten af politisk motiverede domme fra diktaturet; statens rolle i forbindelse med at finde og åbne massegrave fra borgerkrigens tid; retsforfølgelse for forbrydelser begået i løbet af diktaturet; adgangen til historiske arkiver; og hvad man skulle stille op med de historiske monumenter og gadenavne i det offentlige rum, der refererede til Francos regime. Overordnet handlede debatten om, hvilken betydning borgerkrig og diktatur havde – eller skulle have – for en spansk selvforståelse og et spansk nationalt fællesskab ved indgangen til det 21. århundrede. Borgerkrigen havde delt den spanske befolkning i to grupper, og Franco-regimet havde efterfølgende gjort, hvad det kunne for at fastholde denne opdeling mellem de *autentiske spaniere*, som var dem, der havde kæmpet på Francos og oprørernes side under borgerkrigen, og *anti-spanierne*, som i 1936 havde støttet den demokratisk valgte siddende regering og republikken (Juliá 37; Preston 1-2). For at sikre forestillingen om et spansk fællesskab skulle disse to sider forsones, og umiddelbart syntes demokratiseringsprocessen at have stået for dette. Efter en periode i 1980'erne uden megen debat, var erindring og forsoning dog som nævnt igen på tapetet særligt fra 2000 (Aguilar Fernández 306).

Bølgerne gik højt i debatten om lovforslaget, og landets to store partier var uenige. Det socialistiske regeringsparti *PSOE*, som havde stillet forslaget, var for, mens det konservative *Partido Popular (PP)*, som havde været regeringsparti 1996-2004, var imod.<sup>78</sup> Begge sider understregede, at de støttede forsoning og (nationalt) fællesskab, men der var en væsentlig forskel på, hvilken rolle de mente lovforslaget havde i den forbindelse. *PSOE* så initiativet som nødvendigt for at "rydde op" i det spanske samfund, så oversete massegrave og Franco-tidens gadenavne ikke blev ved med at nage dele af befolkningen og gøre forsoning umulig. *PP* argumenterede på den anden side for, at forsoningen allerede *var* etableret gennem demokratiseringsprocessen efter Francos død, og at det eneste man ville opnå med lovforslaget var at genåbne konflikten.

Den spanske debat skal ses som del af den *erindringskultur*, som dominerede i Europa fra 1990'erne efter Berlin-murens fald, hvor diskussionerne om blandt andet Anden Verdenskrig og Holocaust inspirerede til erindringsdiskussioner i den offentlige debat mange steder (Juliá 22; Jelin 10). Debatten om erindring og fællesskab i Spanien var – og er – dog mere kompleks end de to positioner beskrevet i lovforslagsdebatten ovenfor, og blandt andet det kulturelle felt bidrager med alternative forståelser. Emnet for denne artikel er fællesskab og erindringer om borgerkrig og diktatur som temaer i spanske tegneserier i Spanien i 1990'erne

78 De moderate nationalistiske partier i Catalonien (*CiU*) og Baskerlandet (*PNV*) stemte for lovforslaget efter at de havde fået gennemført ændringer i det. Det catalanske, venstreorienterede *ERC* stemte imod, fordi forslaget ikke var tilstrækkelig radikalt (*El País* 12.9.07).

og 2000'erne. Mit afsæt er at tegneserier, ligesom andre æstetiske og kulturelle produkter, både er udtryk for, og fortolkninger af, den tid de er del af. Her vil jeg som nævnt give et eksempel på, hvordan spanske tegneserier leverer originale fortolkninger af de nævnte temaer og bidrager med tankevækkende spørgsmål til forsoningsfortællingerne beskrevet ovenfor.

Debatten om en spansk erindringslov er et godt eksempel på, hvordan erindringer om fortiden bruges til styrkelse eller problematisering af nationale fællesskaber og identiteter (Gillis). Erindringer skal her forstås som processer der ændres over tid afhængig af politiske kampe og skiftende sociale, kulturelle og internationale vilkår (Jelin 2, 41). De grupper i et samfund, som får mulighed for at definere den dominerende erindring, har også en væsentlig indflydelse på forestillingen om fællesskab og de værdier og ideologier, som lægger rammerne for samfundets institutioner og praksisser (Trouillot 20). Den dominerende erindring er den som typisk kommer til udtryk i skolebøger, nationale festdage, populærhistorie etc. og den spiller således en rolle for en national selvforståelse, med konsekvenser for politisk praksis og magtforhold mellem forskellige samfundsgrupper. Det er derfor, der ofte er konflikter om erindringen af centrale begivenheder og perioder som borgerkrig og diktatur.

En væsentlig pointe i definitionen af erindring er, at historiske enkeltbegivenheder, personer og fænomener *tillægges betydning* som del af en større sammenhæng, som ofte har fortællingens form (Jelin 27, 33). *PSOE* og *PP* var enige om, at forsoning skulle være den lykkelige slutning på fortællingen om ufred og undertrykkelse. Herved tillægges enkeltdele – ikke mindst borgerkrig, diktatur og demokrati – betydning i forhold til hinanden indenfor fortællingens struktur. De store partier repræsenterede dog langt fra hele befolkningen, og interesseorganisationer og dele af kulturlivet satte spørgsmålstejn ved den sammenhæng og entydighed som fulgte med forsoningsfortællingen.

Nedenfor vil jeg argumentere for, at tegneserierne helt grundlæggende sætter spørgsmålstejn ved den betydning som fortiden gives med fortællingens form i den politiske debat. Herved sætter de samtidig spørgsmålstejn ved mulighederne og vilkårene for forsoning. Som baggrund for tegneseriediskussionen vil jeg skitsere, hvordan erindringen om borgerkrig og diktatur i det offentlige rum skiftede karakter fra demokratiseringsprocessen i slutningen af 1970'erne til Erindringsloven i 2007.

### *Fra 1980'ernes politiske konsensus til 2000'ernes debat*

Et af de særlige kendetegn ved erindringsdebatten i Spanien er, at den stod så godt som stille i den politiske debat i 25 år. Den politiske transition afviklede diktaturet ved legalisering af politiske partier, parlamentsvalg og udarbejdelse af en demokratisk grundlov. Som del af transitionen vedtog de politiske partier en amnesti til alle politiske fanger i 1976-77, hvilket satte en stopper for videre retsforfølgelse (Aguilar; Aguilar Fernández 283; Sanz 5, Juliá). Der var således intet retsopgør, eller

noget der svarede til de sandhedskommissioner, der blev etableret i for eksempel Sydafrika og Argentina.

Erindringen om borgerkrig og diktatur blev fra politisk og institutionelt hold domineret af en bestemt fortælling, hvor borgerkrigen var en tragedie og det efterfølgende diktatur en direkte konsekvens af borgerkrigens splittelse (Preston 6, Aguilar Fernandez 283). Ifølge denne fortælling blev den politiske transition den lykkelige slutning – og en ny begyndelse – hvor den spanske befolkning fandt sammen om demokratiet og om en fælles, lys fremtid med Spanien som del af Vesteuropa. Det var en konsensusfortælling, som kunne rumme arven efter begge parter (republikanere og oprørere) i borgerkrigen. Den gjorde det politisk unødvendigt at blive ved med at beskæftige sig med fortiden, for slet ikke at tale om at tage hul på retsforfølgelse og placering af skyld (bl.a. Jelin 46, Aguilar). Heltene i den politiske transition var de politiske ledere, som indgik kompromiser på tværs af ideologiske skel, samt det nye statsoverhoved, kong Juan Carlos, der viste sig at være mere demokratisk sindet end de fleste havde troet. Ifølge fortællingen var der kun én rigtig skurk, nemlig Francisco Franco, og da han var død og borte, gjaldt det bare om at komme videre. Ønsket om at se fremad i stedet for tilbage blev for alvor næret med medlemskabet af det Europæiske Fællesskab fra 1986. Francos diktatur havde i flere årtier været en pinagtig anakronisme midt i det moderne og demokratiske Vesteuropa, og det kunne ikke gå hurtigt nok med at blive del af Europa, nu da muligheden bød sig.

Der var flere grunde til, at konsensusfortællingen kom til at dominere. Udover den konkrete frygt i begyndelsen af 1980'erne for dele af militæret og for genoptagelsen af den gamle konflikt fra borgerkrigen, lå overvejelserne om et *spansk* fællesskab og en fælles historisk erindring også fjernt for mange. En af de afgørende pointer i demokratiseringsprocessen var netop en anerkendelse af de *regionale* identiteter og fællesskaber, ikke mindst det baskiske og det catalanske, som var blevet undertrykt under Franco-styret (Richards 44). De regionale identiteter kom – sammen med forestillingen om en europæisk identitet – til at repræsentere demokratiet, det moderne og fremtiden, hvor *Spanien* i nogen grad blev forbundet med Franco-regimet og dets fokus på centralisme, enhed og historisk storhed. Det betød ikke, at der ikke cirkulerede alternative fortællinger om borgerkrigen og diktaturet, eller at konsensusfortællingen stod uimodsagt. Udover faghistorien, bidrog særligt film og skønlitteratur til tematisering af borgerkrig og diktatur op igennem 1980'erne, men et egentligt opgør med konsensusfortællingen begyndte først for alvor fra slutningen af 1990'erne.

Genoptagelsen af fortidsdiskussionen kan forklares på flere måder. Den var del af den nævnte internationale erindringskultur, men også et spansk generationsskifte havde betydning. De spaniere, der var 30-40 år i 2000'erne, havde været børn under den sene del af Franco-styret og under den politiske transition. De havde ikke som deres forældre oplevet frygten for, at demokratiseringen alligevel ikke lykkedes, og heller ikke den første eufori over at blive del af det moderne Europa (Moral). Samtidig var de vidner til, at deres bedsteforældres generation var ved at

forsvinde. Dermed forsvandt førstehåndserindringerne om borgerkrigen, og den konkrete viden om for eksempel massegravens placering også (Juliá 23, Sanz 30, Aguilar Fernández 282, 310). Flere interesseorganisationer blev grundlagt fra 2000, for eksempel *Asociación por la Recuperación de la Memoria* og *Foro por la Memoria*, og de insisterede blandt andet på, at massegrave fra borgerkrigen, og den første del af diktaturet, blev åbnet (Sanz 29; Aguilar Fernández 285). Ligene skulle identificeres, og det skulle være muligt at retsforfølge de ansvarlige. Samtidig kom der stadig mere fokus på de fysiske referencer til Franco-styret i det offentlige rum med krav om fjernelse af monumenter, ændring af gadenavne etc. Steder og deres betydning for spansk erindring og identitet var således i stadig højere grad til debat (Glassberg 3-22; Massey).

Der var nu højlydte krav om, at regeringen og Parlamentet skulle tage aktivt del i debatten. *Partido Popular* fastholdt konsensusfortællingen om, at den politiske transition havde sat politisk punktum for borgerkrigen og diktaturet. Repræsentanter for partiet mente, at loven risikerede at bryde konsensus og “ånden fra den politiske transition” (bl.a. *El País* 12.10.07). Med lovforslaget i 2007 gik *PSOE* i et vist omfang ind på den tankegang, der lå bag organisationernes krav. Interesseorganisationer kritiserede imidlertid *PSOE*'s forslag for ikke at gå langt nok, fordi det udelukkende ville give ofrene genoprejsning, men ikke interesserede sig for de ansvarlige for forbrydelser begået af politi og andre autoriteter under Franco-styret. Det kom blandt andet til udtryk i diskussionen af, hvorvidt retssager fra Franco-tiden skulle annulleres, med mulighed for genoptagelse (bl.a. *El País* 1.9.07, 5.10.07, 20.10.07). *PSOE* var indstillet på at genåbne debatten, men der var grænser for hvor langt arbejdet for sandhed og retfærdighed skulle trækkes: forsoning var det afgørende mål (bl.a. *El País* 8.10.07).

Erindringstemaet kom til at fylde stadig mere i film, litteratur og generelt i kulturelle udtryk. Stemmerne var mangfoldige, men stadig flere satte grundlæggende spørgsmålstejn ved forsoningstanken og den meningsgivende erindring. Det var for eksempel tilfældet med en del tegneserier, som ellers nærmest pr. definition havde orienteret sig mod samtiden og fremtiden.

### *Tegneseriernes fokus: fra samtid og fremtid til fortid*

Indtil begyndelsen af 1970'erne havde det spanske tegneseriefelt været domineret af masseproducerede humoristiske og *adventure* tegneserier. Det ændrede sig i 1970'erne med en første generation af politisk engagerede tegnere som Enric Sió, Carlos Gimenez og Ivá. De begyndte så småt at markere sig som *auteurs* med en særlig æstetisk stil og med temaer og fortællinger rettet mod et voksent publikum (Altarriba, “La historieta española” 89-93). Udviklingen var i tråd med det, der foregik i Frankrig, Belgien og Italien, med tegnere som Claude Bretécher, Gerard Lauzier og Guido Crepax. Men i Spanien fik den en særlig udtalt politisk karakter på grund af 1970'ernes øgede protester mod, og afvikling af, diktaturet (Magnussen, “Politisk karikatur”).

I 1979 var en ny og yngre tegneserietegner-generation allerede på vej. Det politiske engagement var skiftet ud med et opgør med forældregenerationens borgerlige normer og et bevidst provokerende fokus på sex, narkotika og vold. Den amerikanske *Underground*-tegneserie, med bl.a. Robert Crumb, Gilbert Shelton og Art Spiegelman, var en væsentlig inspirationskilde, og i Spanien stod bl.a. Nazario, Martí, Gallardo og Max for denne linje. Bannerføreren udi publikationer var tegneseriebladet *el Víbora*. 1980'ernes tegneserieboom bestod dog ikke kun af *Underground*-tegneserier. Mange populære tegneserier tilhørte en "ren" linje i både æstetik og tematik, der kan sammenlignes med den fransk-belgiske *ligne claire* fra samme periode. I den spanske *línea clara* var det navne som Daniel Torres, Sento og Micharmut, som dominerede, og tegneseriebladet *par excellence* var *Cairo*. Særligt i forlængelse af den sidste gruppe blev der i stadig højere grad eksperimenteret både med stil og fortællingsstrukturer. Hvor de to første grupper var overvældende populære i første halvdel af 1980'erne med høje salgstal, havde de mere eksperimenterende tegneserier et forholdsvis snævert publikum, og de blev trykt i oftest regionalt støttede publikationer og tidsskrifter som *Madriz* (Lladó 53-55). Nogle af de faste navne i denne gruppe var Federico del Barrio, Ana Juan og Felipe Hernández Cava (Magnussen, "Spanske tegneserier").

Udover en lang række forskelle, havde disse tre grupper og tendenser én ting til fælles: de beskæftigede sig så godt som ikke med fortiden, hverken den nære eller den fjerne. Undergrundstegneserierne refererede næsten entydigt til de unge hovedpersoners nære miljø, og i *línea clara*-tegneserierne foregik mange fortællinger i et udefineret samtidsrum, eller som science fiction. Selvom en del af kunstnerne sikkert gerne ville have frabedt sig det, bekræftede de herved den generelle stemning på den politiske scene og hos en stor del af befolkningen; at spanierne skulle se fremad, og så selvfølgelig udad til de lande, man gerne ville sammenlignes med.

Fra 1990'erne ændrede tidsperspektivet sig dog for en del tegneseriers vedkommende. På den internationale scene blev tegneserierne del af den omsiggribende erindringskultur, og der fremkom en øget interesse for at bruge tegneseriemediet til biografier og selvbiografier. Nogle af de mest markante udenlandske eksempler er *Persepolis* (2000-2004) af Marjane Satrapi, Ho Che Anderson's *King* (1993-2003), med *Maus* (1986) af Art Spiegelman som en prominent forløber.

Også i Spanien så man fra midten af 1990'erne og særligt i 2000'erne flere biografier. Den nære historiske fortid kom i fokus på en måde, som ikke var set før. De spanske tegneseriekunstnere, som havde været del af boomet i 1980'erne, havde i 1990'erne nået en alder, hvor de interesserede sig for mere eftertænksomme og komplekse temaer som erindring og identitet. Samtidig betød generationsskiftet, at yngre tegneseriekunstnere ikke lagde afstand til den nære fortid på samme måde som tegnerne havde gjort i 1980'erne. Borgerkrig og diktatur blev brugt som dramatisk bagtæppe, men der blev også jævnlige spørgsmålstejn ved den forestilling om et spansk, demokratisk fællesskab, som var blevet resultatet af den politiske transition.



Tegneserier, erindring og identitet: De perverse artefakter



Figur 1. Cava, Felipe H og Federico del Barrio. *El artefacto perverso*. Barcelona: Planeta-DeAgostini, 1996, s. 33. Gengivet med tilladelse fra Felipe H. Cava og Federico del Barrio. Vignet 1 og 5 er fra *adventure*-tegneserien.

Både de personlige erindringer og de fiktive fortællinger om borgerkrigen og Franco-tiden inddrager erindringen. Hvor for eksempel *Kunsten at flyve* (*El arte de volar*. Altarriba og Kim 2009) er et klassisk erindringsværk fortalt af den biografereedes søn, indgår erindringen om borgerkrig og diktatur som en ekstra dimension eller særskilt tema i mange tegneserier, for eksempel i *Fængslede Kvinder* (frit oversat efter *Cuerda de presas*, García og Martínez 2005), *Storm over Spanien* (*Tormenta sobre España*. Mora et al 2008), *De blinde slanger* (*Las serpientes ciegas*. Cava og Seguí 2008) og *Sønnen* (*El hijo*. Torrecillas & Alba 2009). Handlingen i tegneserierne er med en enkelt undtagelse placeret i Franco-tiden umiddelbart efter borgerkrigen. De handler derfor i høj grad om borgerkrigens konsekvenser og insisterer på splitelse og konflikt, med fokus på undertrykkelse, tavshed og uklarhed. *Det perverse artefakt* (*El artefacto perverso*) fra 1996, af Federico del Barrio og Felipe Hernández Cava, kan ses både som forløber til ovennævnte tegneserier og som et hovedværk i spansk tegneseriehistorie.

*El artefacto perverso* vil her fungere som gennemgående eksempel på en tegneserie, der sætter spørgsmålstejn ved en meningsgivende erindring om borgerkrigen og diktaturet. Som det vil fremgå af analysen nedenfor, gør den det ved at destabilisere tegneseriens fortælling og rum, og ved at fokusere på kunstens og galskabens rolle som (de eneste) meningsgivende perspektiver.

### Fortællinger og rum

*El artefacto perverso* foregår i slutningen af 1940'ernes Madrid i den første del af Franco-tiden. Perioden kendetegnes ved enorm fattigdom samt en voldsom undertrykkelse af borgerkrigens tabere og enhver antydning af afvigelse fra regimets stærkt traditionalistiske, militært inspirerede og katolske værdier. Ifølge manuskriptforfatteren Felipe H. Cava ønskede han og Federico del Barrio (tegneren), at stedet skulle have en særlig undertrykkende og uvirkelig atmosfære, hvilket i høj grad lykkedes ved at lade det meste af handlingen foregå om natten, og ved at stedet som rum for kommunikation opløses på flere niveauer. Det sker blandt andet ved at hovedpersonens hørelse og syn svigter ham, sådan at han ikke ser – eller ikke vil se – det han står og kigger på, eller hører – eller vil høre – det der foregår lige udenfor hans lejlighed.

I *El artefacto perverso*'s hovedfortælling lever Enrique af at tegne først vittigheds-tegninger, siden *adventure* tegneserier. Han var med i det frivillige, republikanske *femte regiment*, der kæmpede mod Francos styrker under borgerkrigen (Cava & del Barrio 21). Efter krigen blev han straffet ved, at hans job som lærer blev taget fra ham (26). Han forsøger nu at koncentrere sig om at skaffe mad på bordet til sig selv og sin kone, Elvira, men bliver mindet om sin fortid, da han opsøges af kammerater fra krigen, som nu er medlemmer af en modstandsgruppe.

Ved tegneseriens begyndelse finder en række stikkermord sted i Madrid. Modstandsgruppen mistænker udbryderen Bozal for at stå bag dem og får Enrique til



at forsøge at finde ham. På et tip fra et medlem af gruppen, som er politistikker, følger politiet efter Enrique, da de også vil have fat i Bozal. Handlingen kulminerer da Enrique finder Bozal og de to flygter sammen fra politiet. På vejen bliver Bozal dødeligt såret, og Enrique skjuler ham hjemme hos sig selv.

Fortællingen om Enrique kombineres med en *adventure* tegneserie, som han er ved at tegne. Enkeltvignetter fra tegneserien skydes ind imellem hovedfortællingens vignetter, og ikke altid med nogen oplagt sammenhæng (se figur 1).<sup>79</sup> I *adventure* tegneserien forsøger helten Pedro Guzmán at stoppe skurken, Belial, som forsøger at overtage magten i byen. Belials fremgangsmåde er at tvinge borgmesteren, politichefen og andre autoriteter ind i en maskine, som fjerner deres erindring. Det lykkes næsten Belial også at få Guzmán i maskinen, men Guzmán sprænger både maskinen og Belial i luften, og *adventure* tegneserien ender med, at Guzmán kommer uskadt frem fra ruinerne.

Selvom vignetter fra de to historier konkret kombineres på siden, er der ikke tvivl om hvilke vignetter, der hører til hvilken historie, da de er tegnet i meget forskellig stil (se fig. 1). Stilen afspejler historienes forskellige grader af kompleksitet, hvor *adventure* tegneseriens simple stil reproducerer historiens klare skel mellem skurke og helte og det let forståelige handlingsforløb.<sup>80</sup> Der er ikke nogen tilsvarende klarhed i hovedfortællingen om Enrique, hvilket fremhæves ved sammenstillingen af de to historier. Bozal og Belial ligner hinanden hvad angår navn og udseende, hvilket kunne pege på, at Bozal er skurken i hovedfortællingen, som Belial er det i *adventure* tegneserien. Parallellen undergraves dog på flere måder, ikke mindst ved at Bozal forsvare erindringen, da han på sit dødsleje fortæller Enrique om sit ophold i en koncentrationslejr i 1939. Erindringstemaet anslås således meget konkret i hovedfortællingen, hvor erindring markeres som en positiv kraft, og glemsel – repræsenteret ved Belial – som en trussel mod byen og stedet.

Hvor figuren Bozal rummer både helt og skurk, synes hovedpersonen Enrique ikke at være nogen af delene. Han deltager kun modvilligt i forsøget på at finde Bozal og angiver flere gange, at han bare gerne vil passe sig selv. Enrique er betragteren, som kigger ud på verden fra sin lejlighed. Men selv Enriques rolle som tilskuer undergraves, da der sættes spørgsmålstegn ved pålideligheden af hans sanser (6, 9, 10, Alary 224). Sansernes svigt kommer flere steder til at fungere som metafor for Enriques afstandtagen til verden udenfor lejlighedens rum og til de handlinger – incl. stikkermordene og modstandsbevægelsen – som finder sted i det.

Problematismen af helte- og skurkeroller i spændet mellem de to historier destabiliserer såvel persontegningen som grænsen mellem fiktion og virkelighed. Ustabiliteten understreges yderligere ved den tredje og fjerde historie i tegneserien,

79 En vignet defineres her som en tegneserieramme eller -rude med indhold.

80 Der er dog en stilmæssig undtagelse, hvor *adventure* stilen bruges i hovedfortællingen, nemlig ved Enrique og Bozals flugt fra politiet (39).



Figur 2. Cava, Felipe H og Federico del Barrio. *El artefacto perverso*. Barcelona: Planeta-DeAgostini, 1996, s. 52. Gengivet med tilladelse fra Felipe H. Cava og Federico del Barrio.

dels Bozals fortælling om koncentrationslejren i Argéles i Frankrig i 1939, dels en historie som medfangen, Jordi, fortæller Bozal. Tredje og fjerde fortælling afgrænses fra de første ved igen at være tegnet i en ny, impressionistisk stil og delvist i collage (se figur 2). I koncentrationslejren bliver Jordi anset for at være gal, og det skyldes primært, at han fortæller en bestemt historie, som de fleste er sikre på er ren fantasi. Bozal er den eneste der tror på ham, og det er Jordis fortælling som Bozal giver videre til Enrique på førstnævntes dødsleje (41-52). Jordi fortæller om, hvordan han som modstandsmand skulle sprænge et tog i luften som var på vej fra Genève til Madrid med et stort antal spanske guldaldermalerier, der var blevet lånt ud til Schweiz før borgerkrigen. Modstandsbevægelsens rationale er, at malerierne hellere skal destrueres end tilbage til det Spanien, som er i oprørernes vold på det tidspunkt. Umiddelbart giver historierne ikke mening i forhold til de to første historier om Enrique og om Pedro Guzmán, men to særlige referencer – til en tegneserie fra 1940'erne og spansk guldaldermaleri – binder historierne sammen.

*Adventure* tegneserien med Guzmán som hovedperson er bevidst kalkeret over en samtidig tegneserie, *Roberto Alcázar y Pedrín* (10, Lara 92). Den modstilles guldaldermaleriet fra 1600- og 1700-tallet, som er indbegrebet af spansk højkultur, samtidig med at der etableres en væsentlig lighed mellem de to medier. Da Jordi lægger an til at sprænge toget i luften, begynder han at interessere sig for forbindelserne mellem malerierne, og imellem dem og verden udenfor. Han beskriver, hvordan (maleriet af) Vulkan længes efter (maleriet af) Venus som er et andet sted i vognen, og hvordan (maleriet af) den kongelige livgarde forsøger at flygte fra de tyske bombefly (47). Maleriernes personer indgår således i fortællinger, som på den ene side er en ukonventionel måde at forstå de selvstændige værker på, og på den anden side får dem til at ligne tegneseriens kombination af billeder og fortælling. Jordi regnes for gal fordi han anlægger et ukonventionelt blik på malerierne, men det er et blik, som skaber en egen sammenhæng og logik. Hvor tegneseriens umiddelbart letforståelige fortællestruktur bryder sammen i spændet mellem *adventure* tegneserien og Enriques fortælling, gives maleriet en ny betydning, og hierarkiet mellem kunstformerne bliver destabiliseret, når de to sidste historier tænkes med.

Komplekse fortællestrukturer og problematiseringen af helte- og skurkeroller kendetegner også tegneserierne fra 2000'erne, og de kombineres i flere tilfælde med galskabstemaet. Selvom de næsten entydigt har sympati for den republikanske side både under og efter borgerkrigen, er helte- og skurkeroller sjældent tegnet skarpt op. Rollerne flyder sammen og ændres undervejs, for eksempel når hovedpersonen i *Dø* (*Sordo*) – en modstandsmand – opløses som menneske, både konkret og mentalt (Muñoz & Pulido), eller når indbegrebet af en skurk – Francos pædofile skrædder – ender med at redde en lille piges liv i *El hijo* (Torrecillas & Alba, 137). Galskab forbindes i alle tilfælde med erindring, hvilket står tydeligt også i *El artefacto perverso*.

### *Galskaben, kunstens rolle og erindringerne*

Bruddet med de kunsthierarkiske konventioner forbinder umiddelbart *El artefacto perverso* med spansk kulturhistorie, hvor tematiseringen af galskab og fordrejning har en lang historie (Fuentes, 19). Ved begyndelsen af 1900-tallet navngav dramatikeren og digteren Ramón del Valle-Inclán dette fokus *el esperpento* (Valle-Inclán, 5). Det refererer til, at virkeligheden grundlæggende er fordrejet og pervers, og at den kun fremstår i sin sande form, hvis man betragter den med et fordrejende blik eller perspektiv (14-15, 163). Både kunsten og blikket fordrejer eller deformerer verden, og hvis man lægger dette fordrejede/fordrejende perspektiv ned over *El artefacto perverso*'s destabilisering af fortællinger, rum og de konventionelle kunstkategorier, fremkommer en egen logik, hvor blikket og kunsten bliver det *perverse artefakt*, som tegneseriens titel refererer til.<sup>81</sup>

Jordi fortæller, at han alligevel ikke sprængte toget i luften, fordi han fik øje på Diego Velazquez' maleri, *Don Diego de Acedo, Fætterten (El Primo, 1645)*. Det er et maleri af en dværg, der sidder med en bog, som ifølge Jordi rummer alles historier, men hvis sider er blanke (se figur 2).<sup>82</sup> Her samles trådene i en yderligere pointe, nemlig at også erindringen er et perverst artefakt. Bogens blanke sider kan i en første fortolkning ses som en kommentar til kunstens potentiale og til det spænd mellem fortælling og rum/billede/vignet, som kommer til syne i sammenstillingen af *adventure* tegneserie og guldaldermaleri. Men de kan også ses som del af et erindringstema, hvor menneskers og steders historier er menneskeskabte. Tegneserien etablerer en dobbelt struktur, hvor blikket fordrejer verden/nutiden, så den fremstår i sine sande proportioner, og hvor erindringen gør det samme i sin fremstilling af fortiden. Erindringen fordrejer fortiden i sin fremstilling af den, så den erindring som umiddelbart fremstår som sammenhængende og meningsfuld, er udtryk for en fortid, som er fragmenteret og meningsløs. Og omvendt: den eneste måde at tillægge fortiden betydning, er ved at fremstille den som ustabil og fragmenteret. Herved vil den fremstå i sin virkelige form.

Tematiseringen af borgerkrigen og Franco-tiden som noget nyt i tegneserier fra 2000 er i sig selv udtryk for erindring om perioden fra 2000'ernes perspektiv. Derudover udgør fortid og erindring et centralt tema i de fleste af tegneserierne, ikke mindst i *El artefacto perverso* som beskrevet ovenfor, men også for eksempel i *El hijo*, hvor både handlingen og den personlige erindring bryder sammen, da en mor ikke kan genkende sin søn (139-140). I *Cuerda de presas* forstår de yngre generationer konsekvent ikke de ældres fortællinger om borgerkrig og undertrykkelse, hvilket betyder, at fortællingerne kortsluttes på forskellig vis. Albummet afsluttes med, at en kvindelig fange må opgive at fortælle om forholdene i fængslet, da hun erkender, at selv en simpel genfortælling af, hvad der foregår, aldrig vil kunne give

81 Det fordrejende perspektiv indgår derudover i en række konkrete scener flere steder i hovedfortællingen, bl.a. p. 8 og 15.

82 Det er alene Jordis blik på maleriet. På det originale maleri er siderne ikke blanke.

mening. Af den grund bliver hun i øvrigt anset for at være gal (192-195).

I tegneserierne fremstilles erindringen om borgerkrigen og Franco-tiden som ustabil og fragmenteret, men også, præcist ligesom det perverse artefakt, som en central komponent, hvis man vil forsøge at forstå både fortid og nutid. I denne proces spiller galskaben og forvrængningen, og i *El artefacto perverso* også kunsten, en central rolle.

### *Spanske erindringer i 2000'erne*

Erindringer om fortiden udgør en væsentlig komponent i en persons identitet, men også i reproduktionen og problematiseringen af – nationale, etniske – fællesskaber. Derfor er erindringer ikke overraskende genstand for debat og uenighed. Der er en grundlæggende konflikt mellem på den ene side erindring som udtryk for sammenhæng, mening og identitet, og på den anden side erindring som kampplads. Det er et vilkår i alle moderne samfund, men det kommer meget tydeligt til udtryk, når det gælder erindringer om stærkt konfliktfyldte begivenheder og perioder som den spanske borgerkrig og Franco-tiden.

Med eksempler fra diktaturerne i Chile og Argentina argumenterer Elizabeth Jelin for, at det er overordentlig konfliktfyldt at etablere sammenhængende fortællinger om perioder med stærk undertrykkelse, netop fordi så mange fortidige handlinger under krige og diktaturer forekommer meningsløse (Jelin 33). Hvis de inkorporeres i en fortælling, tillægges de mening som del af fortællingens struktur og bliver således forståelige på en måde, som ikke mindst ofrene og ofrenes familier protesterer imod. At begivenheder fastholdes som meningsløse betyder dog ikke, at erindringen hører op, men at den fremstår i en ustabil og fragmenteret form, som kontinuerligt er i spil. Erindringen som det fordrejende blik på fortiden er tegneseriernes bud på, hvordan man i det spanske samfund kan tematisere og diskutere den problematiske fortid uden at være tvunget ind i fortællingens entydighed, sådan som *PSOE* og *PPs* forsoningsfortællinger lægger op til.

Tegneserier er traditionelt et medie, der relaterer til ungdom, både hvad angår temaer og publikum. Og det skal også bemærkes, at de tegneserier der er tale om her, udgør en meget lille del af det spanske tegneseriemarked, hvor japanske *manga* og amerikanske superhelte tegneserier fylder meget. Fremkomsten af erindringstemaet kan ikke desto mindre være et tegn på, at mediet er under forandring. Gennem de sidste 20 år har der været en udvikling i retning af mere komplekse temaer og æstetiske nybrud i tegneserierne, og med adresse til et mere voksent publikum. Erindringstegneserierne, både i Spanien og internationalt, kan ses som del af denne tendens. Men fænomenet kan også ses som del af det generationsskifte, der har fundet sted i Spanien. Yngre generationer tager fat på erindringerne om fortiden på en – i positiv forstand – mere respektløs måde, hvilket blandt andet har medført en insisteren på at diskutere Franco-tiden som del af Spanien i 2000'erne.

Når man konfronterer den offentlige debat om Erindringsloven med tegneserierne, bliver det tydeligt, at de store partiers ønske om at etablere og/eller fastholde

en konsensusfortælling i udgangspunktet er umulig. Erindringerne om borgerkrigen og Franco-tiden er mangfoldige og konfliktfyldte, og kan ikke rummes i en konsensusfortælling. Med tegneserierne bliver der sat spørgsmålstejn ved hele grundlaget for en fælles erindring og derved også ved forestillingen om forsoning. Men tegneseriernes eksistens er samtidig en bekræftelse på, at debatten og konflikterne om erindring er værd at tage. Da *PSOE* foreslog en lov om erindring, frygtede nogle, at meningen med loven var, at den skulle afslutte debatten én gang for alle (*El País*, 19.10.07). Hvis det var tilfældet, er det i hvert fald ikke lykkedes, da debatten om åbning af massegrave og genoptagelse af retssager lever i bedste velgående. En hurtig søgning på landsdækkende aviser som *El País*, *El Mundo* og *ABC* vil vise, at der i dag næsten dagligt er artikler om borgerkrigen, diktaturet og erindringen i dem alle. Tegneserierne repræsenterer et måske overraskende, men under alle omstændigheder spændende og originalt bidrag til debatten.

#### LITTERATURLISTE

- Aguilar, Paloma. *Memory and Amnesia. The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York, Oxford: Berghahn Books, 1996.
- Aguilar Fernández, Paloma. "La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas". *Memoria de la guerra y del franquismo* Red. Santos Juliá. Madrid: Santillana, 2006: 279-318.
- Alsina, Jean. "La narración en *El artefacto perverso*. Algunas calas en un objeto inagotable". *Historietas, Comics y Tebeos españoles*. Red. Jean Alsina. Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, 2002: 210-227.
- Altarriba, Antonio. "La historieta española de 1960 a 2000". *Historietas, Comics y Tebeos españoles*. Red. Jean Alsina. Toulouse: Presse Universitaires du Mirail, 2002: 76-121.
- Altarriba, Antonio og Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent, 2009.
- Anderson, Ho Che. *King*. Seattle: Fantagraphics Books, 2005.
- BOE 2007 'Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura'. *Boletín Oficial del Estado* 310: 53410-53416.
- Cava, Felipe H og Federico del Barrio. *El artefacto perverso*. Barcelona: Planeta-DeAgostini, 1996.
- Cava, Felipe Hernández og Bartolomé Seguí. *Las serpientes ciegas*. Pontevedra: Dargaud, 2008
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- García, Jorge og Fidel Martínez. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2005.
- Gillis, John R. "Memory and Identity: The history of a relationship". *Commemorations*. Red. John R. Gillis. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994: 3-24.
- Giménez, Carlos. 36-39 *Malos tiempos I, II, III, IV*. Barcelona: Glénat, 2007, 2008, 2009.
- Glassberg, David. *Sense of History. The Place of the Past in American Life*. Amherst: University Of Massachusetts Press, 2001.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.



- Juliá, Santos. "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura". *Memoria de la guerra y del franquismo*. Red. Santos Juliá. Madrid: Santillana, 2006: 27-78.
- Lara, Antonio. *Tebeos: Los primeros 100 años*. Madrid: Anaya, 1996.
- Lladó, Francesca. *Los cómics de la Transición*. Barcelona: Glénat, 2001.
- Magnussen, Anne. "Politisk karikatur som kilder og tegn. En semiotisk fortolkning af et bombeattentat". *Historiefagets teoretiske udfordring*. Red. Jeppe Nevers og Per H. Hansen. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2004: 179-205.
- Magnussen, Anne. "Spanske tegneserier i 1970erne og 1980erne – fra politiske budskaber til europæisk integration". *Den Jyske Historiker* Nr. 91/92 (August 2001): 207-230.
- Massey, Doreen. "Places and Their Pasts". *History Workshop Journal*, No. 39 (Spring 1995): 182-192.
- Mora, Victor et al. *Tormenta sobre España 1936-1939*. Barcelona: Glénat, 2008.
- Moral, Félix. *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas, 2001.
- Muñoz, David og Rayco Pulido. *Sordo*. Alicante: Edicions de Ponent, 2005.
- País, El*. 01/09/2007-10/11/2007.
- Preston, Paul. *Portraits from the Spanish Civil War*. London: Fontana Press, 2000.
- Richards, Michael. "Collective memory, the nation-state and post-Franco society". *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Red. Barry Jordan & Rikki Morgan-Tamosunas. New York: Arnold, 2000: 38-47.
- Sanz, Jesús de Andrés. *Los símbolos y la memoria del Franquismo*. Madrid: Fundación Alternativas. 2006.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. Paris: L'Association, 2000.
- Spiegelman, Art. *Maus. A Survivor's Tale*. New York: Pantheon 1986.
- Torreillas, Mario & Alba, Tyto. *El hijo*. Barcelona: Glénat, 2009.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. Red. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe 1994 (1924)

