



## Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado

Juan Carlos Pérez García  
Universidad de Málaga

### RESUMEN

*En 2009 Robert Crumb publicaba una adaptación al cómic del Génesis que era objeto de una amplia atención mediática internacional. En 1968, Crumb vendía por las calles del San Francisco hippie Zap Comix, un tebeo irreverente que le convirtió en icono y modelo del comix underground, un movimiento de historietistas norteamericanos asociado a la contracultura de los sesenta. Crumb sobrevivió al underground y ha seguido dibujando hasta hoy. Su novela gráfica Génesis ilustrado ejemplifica el camino recorrido por el cómic desde la marginalidad cultural al prestigio recientemente adquirido. Entender la trayectoria de Crumb desde el comix underground a la novela gráfica -el cómic artístico y adulto actual- es el tema de este artículo.*

**PALABRAS CLAVE:** Comix underground/ novela gráfica/ Robert Crumb/ Cómic.

Robert Crumb: From underground comics to illustration pictures of Genesis

### ABSTRACT

*In 2009, Robert Crumb published a comic-book adaptation of the Book of Genesis, which was widely covered by the international media. Back in 1968, along the streets of hippy San Francisco, Crumb used to sell Zap Comix, an irreverent comic which turned Crumb into icon and model of underground comix, an american cartoonists' movement linked to the counterculture of the sixties. Crumb survived the underground and has kept on drawing until today. His graphic novel Illustrated Genesis exemplifies comic books' path from the margins of culture to cultural prestige. This article aims to understand Crumb's course from underground comix to graphic novel, i.e. current artistic and adult comic.*

**KEY WORDS:** Underground comics/ Illustrated novels/ Robert Crumb/ Comics.

### UN ACERCAMIENTO A ROBERT CRUMB.

“Si no dibujo un rato, me vuelvo loco. Me siento depresivo y suicida si no dibujo. Aunque a veces me pasa también cuando dibujo”, decía Crumb al comienzo del documental que sobre él dirigió Terry Zwigoff, *Crumb* (1994). Lo decía mientras realizaba ante la cámara uno de sus dibujos con la facilidad de quien lleva haciéndolo toda su vida. Ésa es la razón esencial de por qué dibuja sin parar: es una necesidad de expresión, íntima, urgente, irresistible. En el mismo documental, Robert Hugues dejaba un buen titular:

\* PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos: “Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 543-565. Fecha de recepción: Abril de 2010.



1. Viñeta de "My Troubles with Women" (1982), R. Crumb.

"Pienso en Crumb como en el Brueghel de la segunda mitad del siglo XX. En la primera mitad no hubo ninguno, pero lo hubo en la segunda, y es Robert Crumb"<sup>1</sup>.

Robert Dennis Crumb nació en Filadelfia en 1943, "el año más sangriento de la historia de la humanidad"<sup>2</sup> en sus propias palabras, en el seno de una familia católica de cinco hermanos, con un padre severo y puritano que había sido sargento de los Marines. El hermano mayor de Crumb, Charles –que se suicidó en 1992 después de un largo historial de problemas psiquiátricos–, era un aficionado obsesivo a los tebeos que le

espoleó a dibujarlos junto a él; la primera publicación conjunta de los dos hermanos fue *FOO!* (1958), un fanzine claramente inspirado por el *MAD* de Harvey Kurtzman.

La llegada de Crumb al instituto le deparó el rechazo de sus compañeros y continuas frustraciones sexuales –sus "fantasías calenturientas" habían empezado en la pubertad, y desde entonces sólo aumentarían– y ello, sumado a "un gran ego", le convirtió en un resentido. De este modo se autoparodiaba en "My Troubles with Women"<sup>3</sup> (*Zap* n° 10, 1982), una historieta en la que el joven inadaptado Crumb juraba vengarse en una viñeta: "Seré un gran artista... ¡Entonces se arrepentirán de haberme rechazado!" [1].

Crumb no fue a la universidad después del instituto y tampoco recibió formación artística reglada. Se emancipó en otoño de 1962 mudándose a Cleveland, donde conoció a Harvey Pekar, con quien años más tarde colaboraría en su serie autobiográfica *American Splendor*<sup>4</sup>. Para ganarse la vida, entró a trabajar en la compañía American Greetings dibujando tarjetas de felicitación, una vida que no le resultó fácil; le agobiaban la rutina y la evidencia de que era explotado. Pero seguía alimentando la pasión por dibujar tebeos, y en los ratos libres completó su primera historieta larga, una fábula

1 Declaraciones de Hughes recogidas en el documental de Terry Zwigoff *Crumb* (1994).

2 MOULY, F.: "R. Crumb. It's Only Lines on Paper", en CARLIN, J., KARAKIK, P. y WALKER, B. (eds.): *Masters of American Comics*, Los Ángeles, The Hammer Museum and The Museum of Contemporary Art, y New Haven y Londres, Yale University Press, 2005, pág 280.

3 "Mis problemas con las mujeres", recogida en español en *Obras Completas Crumb-1*, Barcelona, La Cúpula, 2006. La mayoría de historietas de Crumb están traducidas, desordenadamente, en dicha colección, de 15 tomos hasta el momento.

4 Bajo ese irónico título, *American Splendor* es un cómic autobiográfico de Harvey Pekar sobre la anodina cotidianidad, desprovisto de casi toda dramatización. Pekar empezó a autopublicar la serie en 1976 y la ha continuado durante décadas, siempre con guiones suyos y dibujada por distintos artistas, entre ellos Crumb. Fue adaptada al cine en 2003 por Shari Springer Berman y Robert Pulcini.



de romanticismo calenturiento titulada *The Big Yum Yum Book*<sup>5</sup> (1963). A comienzos de 1964 conoció a Dana Morgan, que se convertiría en su esposa a finales de año: “Mi padre siempre me decía que me iba a casar con la primera que pasara”, escribía en una viñeta “My Troubles with Women”. Fue un matrimonio infeliz del que huiría en varias ocasiones, hasta divorciarse en la década siguiente.

El verano de 1964, poco antes de casarse, Crumb pidió un permiso en la empresa para trabajar brevemente en Nueva York junto a su ídolo Harvey Kurtzman, ex director de *MAD*, que ahora dirigía *Help!*, revista en la que vio publicado su primer trabajo profesional, “Harlem Sketchbook” (1965). Después de un largo viaje de novios por Europa, Crumb volvió a Cleveland y a la vida que había aprendido a odiar en la empresa de tarjetas de felicitación. Pero notó un cambio: “En América había una sensación de excitación en el aire”<sup>6</sup>. A los pocos meses, empezó a consumir LSD los fines de semana como “paliativo contra el suicidio”<sup>7</sup>, preso en la rutina de la vida matrimonial y del trabajo de nueve a cinco. De esas visiones lisérgicas, y de algún “mal viaje” en otoño de 1965 que le afectó profundamente, surgieron los personajes que se harían populares luego en los comix underground: Mr. Natural, Flakey Foont, the Vulture Demonesses, Shuman the Human o Mr. Snoid; todos aparecen en sus bocetos de 1966. “Todo aquel trabajo de finales de los sesenta estaba inspirado por el LSD. Las visiones y actitudes que saqué de tomar aquella droga definitivamente alteraron mi trabajo de forma drástica”<sup>8</sup>. Un ejemplo de ese cambio puede rastrearse en las primeras historietas del Gato Fritz, que Crumb había empezado a dibujar en 1964, una parodia en clave de *funny animals* del universitario lascivo. Tras consumir LSD, las criaturas que dibuja son “más bestiales, maníacas, e incluso peligrosas”<sup>9</sup>.

El salto inesperado a la fama de Crumb comenzó en enero de 1967. Una noche después del trabajo, en un bar, oyó a unos conocidos comentar que se marchaban a San Francisco, y Crumb impulsivamente se fue con ellos. “No volví a casa. Dejé a mi esposa, mi trabajo, no le dije nada a nadie”<sup>10</sup>. Crumb huía así en busca del ideal de libertad absoluta que le había inspirado la Generación Beat y en particular la lectura de *En el camino*, de Jack Kerouac; la contracultura de los cincuenta tuvo un gran peso en la de los sesenta, y Crumb no fue una excepción.

Desde San Francisco consiguió publicar las primeras historietas de dos personajes que serían iconos del underground: Mr. Natural, aparecidas en el periódico alternativo *Yarrowstalks*, y el Gato Fritz, en la revista *Cavalier*. Crumb no había renunciado a la idea de vivir dibujando cómics, y eso intentaba cuando conoció a Don Donahue, un diseñador que trabajaba en la prensa alternativa. Donahue convenció a Charles Plymell, un poeta

5 Existe edición española: *El gran libro Yum Yum*, Barcelona, La Cúpula, 2006.

6 ROSENKRANZ, P.: *Rebel Visions. The Underground Comics Revolution. 1963-1975*, Seattle, Fantagraphics Books, 2008, pág. 56.

7 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *R. Crumb. Recuerdos y opiniones*, Barcelona, Global Rhythm, 2008, pág. 124.

8 GROTH, G. (1988): “Interview Two”, en GEORGE, Milo (ed.): *The Comics Journal Library. Vol 3: R. Crumb*, Seattle, Fantagraphics, 2004, pág. 29.

9 MAREMAA, T. (1972): “Who Is This Crumb?”. En HOLM, D. K. (ed.): *R. Crumb. Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, pág. 29.

10 GROTH, G.: *Op. Cit.*, pág. 28.



2. Crumb vendiendo con su esposa Zap Comix nº 1 en 1968. Cuaderno de bocetos del artista (1992).

beat que había compartido casa con Allen Ginsberg y Neal Cassady, para imprimir un tebeo completo de Crumb: el número 1 de *Zap Comix* fue publicado con el formato que les permitió la multicopista de que disponían: un *comic book*, un tebeo de grapa como los que Crumb adoraba de niño.

A finales de febrero de 1968, Crumb distribuía ese tebeo por las calles de Haight-Ashbury, el epicentro de la revolución hippie en San Francisco; llevaba los ejemplares en un carrito de bebé [2] y los vendía con la ayuda de los amigos y de su esposa embarazada, que se había reunido con él. Meses antes Crumb había dibujado otro número completo de *Zap*, pero el editor que se comprometió a imprimirlo se marchó a la India sin avisar y las páginas desaparecieron. Crumb había hecho

fotocopias, así que *Zap Comix* nº 0 se publicó en diciembre de 1968, después del número 1. Pronto hubo tiendas de todo el país queriendo vender aquellos tebeos y otros títulos que le siguieron; *Zap* pasó de la distribución callejera en carrito de bebé a vender unos 100.000 ejemplares por número a finales de los sesenta. Entre eso y la enorme difusión de su historieta “Keep on Truckin” (*Zap* nº 1, 1968), que fue reproducida por todo el país e inspiró una canción de la banda The Grateful Dead, la fama alcanzó de lleno a Crumb.

#### LO VIEJO Y LO NUEVO.

Marzo de 1968 fue pues, gracias al impacto de *Zap* nº 1, la fecha de entrada de Crumb en la historia del cómic, el mismo mes que en Vietnam tenía lugar la matanza de My Lai, un mes antes del asesinato de Martin Luther King y no mucho después del “verano del amor” de 1967.

*Zap* se había publicado en formato *comic book*, una clave importante para entender algunas de las innovaciones que Crumb introdujo. El *comic book*, en contra de lo que su nombre indica, no es un “libro de cómics” sino un cuadernillo grapado, un formato tradicional en la industria norteamericana del cómic desde su consolidación en los años treinta del siglo XX. Desde entonces había sido el soporte de géneros tan

populares como los superhéroes y otros –policíaco, romántico, *funny animals*, etc-, hasta convertirse en un medio de masas muy rentable dirigido al público infantil. El *comic book*, un producto efímero, impreso en papel barato y distribuido a través de quioscos y tiendas de golosinas y comestibles, tuvo su apogeo comercial en los cuarenta y primeros cincuenta. Desde entonces y por diversos factores, entre ellos las campañas públicas como supuestos “inductores” a la delincuencia juvenil y la introducción masiva de la televisión, los *comic books* perdieron su relevancia social como medio visual<sup>11</sup>.

*Zap* había sido publicado al margen de esa industria, y en él nada parecía ir dirigido a los niños. En su portada [3] lucía la advertencia “¡Sólo para adultos intelectuales!” junto a una parodia del sello del Comics Code Authority. El Comics Code era un código de autocensura, inspirado por el Código Hays del cine, que los editores habían asumido desde 1954 para lavar su mala imagen pública, y cuyo resultado fue una mayor infantilización en los contenidos de los *comic books*. Frente a eso, en *Zap* n° 1 podían encontrarse generosas alusiones a las drogas, escenas de sexo explícito, fantasías grotescas y confesiones neuróticas en primera persona (con el propio Crumb convertido en personaje que hablaba al lector, un recurso que ha explorado a fondo desde entonces), sátiras de gurús hippies (con Mr. Natural, uno de sus iconos), una parodia de la vida reprimida de la clase media titulada “Whiteman”, irónicos anuncios falsos al estilo del *MAD* de Kurtzman o incluso una historieta “abstracta”<sup>12</sup>.

Sin embargo, aquel tebeo tenía mucho más que ver de lo que aparentaba con la tradición del cómic; como otras revoluciones artísticas de la historia, Crumb hacía la suya mirando hacia el pasado. El autor acudió a viejos estilos y formas del cómic norteamericano, tiras de prensa como *Krazy Kat*, de Herriman, y *Popeye*, de E. C. Segar, la *Little Lulu* de John Stanley y los tebeos de *funny animals* que había leído



3. Portada de *Zap Comix* n° 1 (1968), R. Crumb.

11 Seguimos aquí a GARCÍA, S.: *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, págs. 136-141.

12 La historieta, titulada “Abstract Expressionist Ultra Super Modernistic Comics”, presenta una narración incoherente e ilocalizable en un espacio concreto a pesar de contener algunos elementos figurativos. Significativamente, es la historieta más antigua recogida en la antología *Abstract Comics*, editada por el historiador Andrei Molotiu con historietas que “combinan los conceptos de abstracción visual con la continuidad tradicional de la tira de cómics”. Ver MOLOTIU, A. (ed.): *Abstract Comics*, Seattle, Fantagraphics, 2009, introducción y págs. 14-16.



de niño: *Pogo*, de Walt Kelly, y los cómics del Pato Donald de Carl Barks. Como otros creadores de la generación que transformó la cultura durante los sesenta, Crumb era muy consciente de la tradición de cultura popular que le precedía y se apropió de esos viejos estilos –surgidos en un cómic hasta entonces fundamentalmente industrial– como vehículo de una expresión artística radical, a sabiendas del potencial subversivo que había en darle la vuelta a esa tradición. Robert Hughes ha observado que Crumb se movía en un ámbito de “sueños compartidos” y que lo hacía con un lenguaje que no pretendía ser “radicalmente nuevo”<sup>13</sup>, una clave de la rápida aceptación que tuvo su trabajo. Sus historietas remitían a los cómics de toda la vida y parecían “amables”, pero lo que contaban no tenía nada “de cómic”. En 1976 Crumb afirmó:

“La gente no tiene ni idea de cuáles son las fuentes de mi trabajo. Yo no inventé nada; todo está ahí en nuestra cultura. No es ningún misterio. Me limito a mezclar mi experiencia personal con estereotipos clásicos del cómic”<sup>14</sup>.

#### LA VERDAD OCULTA.

Como señaló Juan Antonio Ramírez, “los tipos y personajes del cómic ‘funcionan’ de manera eficaz cuando han sido creados ‘con anterioridad’”<sup>15</sup>. Al recurrir a formas y tópicos reconocibles del cómic tradicional de masas como los personajes dibujados al estilo “pies grandes” –habituales en el retrato social caricaturizado de las tiras de prensa de principios del siglo XX–, Crumb jugaba con las expectativas del lector para traicionarlas. También sus *funny animals* remitían a una larga tradición del cómic infantil, pero en cambio mantenían relaciones sexuales, eran violentos y hasta podían matarse entre sí. En otras palabras, hacían lo que hasta entonces no se les había visto hacer en los cómics. Al fin y al cabo, “en un cómic de *funny animals*, los animales se comportan como personas, son personas”<sup>16</sup>, así que por qué no mostrarlos haciendo lo que las personas hacen *de verdad*.

Crumb estaba usando una estrategia creativa que ha practicado desde entonces: rasgar la superficie de la imagen idealizada de la sociedad, creada por los medios de masas, para mostrar la *auténtica* realidad humana. Porque en Crumb había otra poderosa influencia, pero ésta ya no era *inocente*: las subversivas parodias de *MAD* y las demás revistas satíricas dirigidas por Harvey Kurtzman, donde conoció además a dibujantes que le marcarían como Will Elder o Basil Wolverton.

Para Crumb, Harvey Kurtzman (1924-1993) fue un ídolo y un mentor. Había descubierto su trabajo con once años, cuando vio perplejo en un quiosco la portada del número 11 de *MAD* (1954), una parodia de la revista *Life* ocupada por un grotesco

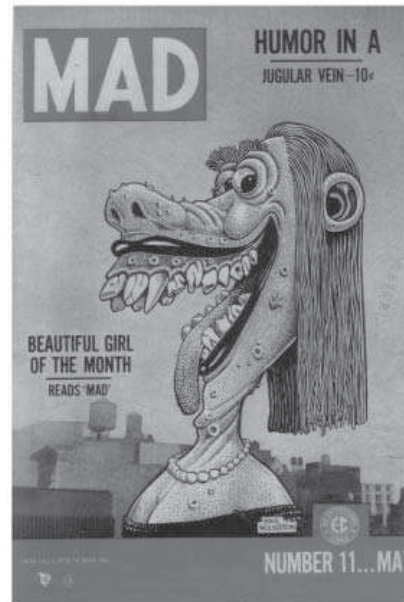
13 HUGHES, R.: “Roll Right Up, Folks!”, *The Guardian*, 7 de marzo de 2005. Consultado en [www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1](http://www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1)

14 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 260.

15 RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 205.

16 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 197.

dibujo del citado Wolverton [4]. Guionista y dibujante, Kurtzman está considerado hoy una de las figuras más influyentes del cómic americano moderno, y se le recuerda sobre todo por la creación de *MAD* (1952), un cómic satírico que dirigió hasta 1956, cuando se marchó por desavenencias con el dueño de la editorial<sup>17</sup>. El humor judío autoconsciente de Kurtzman y sus irreverentes parodias -sobre géneros y personajes del propio cómic, sobre la publicidad y los medios- hicieron de *MAD* un fenómeno social entre los jóvenes de la época porque “su discurso iconoclasta y su subtexto subversivo respondía claramente a las necesidades reales de una sociedad extremadamente conformista”<sup>18</sup>. Tras su salida de *MAD*, Kurtzman dirigió otras revistas satíricas más efímeras: *Trump* (1957), *Humbug* (1957-1958, autoeditada) y *Help!* (1960-1965), consideradas por algunos como los primeros ejemplos de humor posmoderno en la cultura popular norteamericana<sup>19</sup>, revistas cuya influencia se extendería desde Crumb y los autores del comix underground hasta influyentes cómicos contemporáneos. Como dijo Crumb: “Había algo en ellas que, para mí, lo decía todo sobre la vida norteamericana de aquel tiempo”<sup>20</sup>. John Carlin observa sobre *MAD*:



4. Portada de la revista *MAD* (nº 11, 1954), Harvey Kurtzman y Basil Wolverton.

“El entendimiento de Kurtzman de cómo los medios de masas estaban llegando a dominar la realidad norteamericana de posguerra hizo que sus parodias fueran más profundas y perturbadoras de lo que sus más implacables críticos afirmaban que eran. En ese sentido, Kurtzman se anticipó a lo que críticos como Marshall McLuhan describieron como el impacto de los medios sobre la percepción de la existencia de la gente en la experiencia cotidiana”<sup>21</sup>.

17 *MAD* ha continuado hasta hoy con distintos directores y editores. Crumb cree que, tras la salida de Kurtzman, *MAD* se convirtió en un producto mediocre. Incluso lo anota a los 16 años, en una carta personal de 1959. Ver CRUMB, Robert: *Tus ganas de vivir me horrorizan. Correspondencia 1958-1977*, Palma de Mallorca, Dolmen, 2010, pág. 93.

18 GABILLIET, J-P.: *Of Comics and Men*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, pág. 62.

19 KITCHEN, D. y BUHLE, P.: *The Art of Harvey Kurtzman. The Mad Genius of Comics*, Nueva York, Abrams ComicArts, 2009, pág. xiii.

20 GROTH, G.(1988): *Op. Cit.*, pág. 21.

21 CARLIN, J.: “Masters of American Comics”, en CARLIN, J., KARAKIK, P. y WALKER, B. (eds.): *Masters of American Comics*, Los Ángeles, The Hammer Museum & The Museum of Contemporary Art-New Haven y



Palabras que podríamos aplicar íntegramente a Crumb, ya que esa crítica a los mitos creados por los medios de masas, heredada de Kurtzman, ha sido una constante en sus sátiras e incluso ha condicionado su estilo de dibujo, siempre huyendo de lo “bonito” porque el autor se niega a idealizar la realidad. Crumb cavó en la misma trinchera que Kurtzman, con la diferencia de que, al no trabajar dentro de los cauces industriales, pudo llegar más lejos, libre de limitaciones comerciales y editoriales<sup>22</sup>; de hecho hasta donde nadie había llegado antes en el cómic.

Aunque existieron cómics underground antes de *Zap*, nadie hasta entonces había dado con una fórmula tan atractiva, que se apropiaba de elementos del *comic book* tradicional, empezando por el propio formato, para convertirlos en una forma de expresión personal. Y a nadie se le había ocurrido básicamente porque los *comic books* estaban mal vistos, considerados parte de la industria y de la “vieja cultura” contra la que se rebelaban los jóvenes del momento. Crumb demostró que un *comic book* no tenía por qué ser infantil, ni expresar los valores de la cultura dominante. En palabras del dibujante underground Bill Griffith, Crumb “habló por todos. Con el añadido de que tuvo las agallas de hacer *comic books*. Él reinventó el *comic book*. Se lo apropió como otra gente de su generación había hecho con la música”<sup>23</sup>. Pero si Crumb estaba reflexionando sobre el propio cómic, lo hacía de un modo que los artistas del Pop Art habían eludido. Como señala Charles Hatfield, Crumb había usurpado no sólo los personajes y situaciones de los cómics de su infancia, sino también el formato, el *comic book* impreso periódicamente, obteniendo así “una unión de forma y contenido que el Pop Art, instalado dentro de las bellas artes, no podía conseguir”<sup>24</sup>.

#### LA FACTORÍA DEL UNDERGROUND.

Después de realizar en solitario el primer número de *Zap*, Crumb contactó con autores como Rick Griffin, S. Clay Wilson o Víctor Moscoso y les invitó a participar junto a él. A partir de su número 2 (junio de 1968), *Zap* se convirtió en una antología y en pocos meses fue el modelo a seguir para los numerosos dibujantes que acudieron a San Francisco atraídos por el verano del amor. Pronto florecieron las pequeñas editoriales que querían publicar todos aquellos comix; *Zap* y una larga lista de títulos fueron distribuidos por todo el país a través de las *head shops*, tiendas de parafernalia hippie que vendían pipas, papel de fumar, pósters o discos. Y Crumb, con su sobresaliente talento como dibujante y narrador, era uno de los autores más solicitados e imitados. Otra clave del éxito inmediato que tuvo su obra entre los jóvenes de la contracultura de la época fue el hecho de alojarla en medios

Londres, Yale University Press, 2005, pág. 119.

22 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 144.

23 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, pág. 75.

24 HATFIELD, C.: *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, pág. 12.



alternativos, y por ello no someterse a ningún tipo de censura previa. “Los más renombrados dibujantes que publicaban en la prensa de todo el país no tenían semejantes prerrogativas”, recordaba Crumb. “La falta de restricciones en la prensa underground introdujo el tono para los cómics de la misma onda que aparecerían más tarde”<sup>25</sup>. Ese tono fue decididamente subido para la moral dominante de la época. El sexo –particularmente en Crumb– y las drogas, el referente generacional de toda la contracultura de los sesenta, eran los temas más recurrentes. Y el hecho de que mostraran imágenes de temas prohibidos “hicieron a los cómics de Crumb tan escandalosos para los mayores como seductores para los jóvenes”<sup>26</sup>. Algunos comix motivaron detenciones en *head shops* y cargos por “obscenidad”; uno de los escándalos más sonados fue el de “Joe Blow”



5. “Joe Blow” (1969), R. Crumb.

Blow” (*Zap* nº 4, 1969) [5], una parodia de Crumb sobre la familia ideal americana que culminaba con un amoroso incesto a cuatro bandas. En aquella época, unos cómics semejantes sólo podían publicarse al margen de la industria establecida, “y se extendieron mediante distribución alternativa, demostrando a los historietistas y editores de todas partes que era posible trabajar fuera del sistema”<sup>27</sup>.

Crumb detesta la producción industrial, que según él ha acabado con las antiguas manifestaciones espontáneas de cultura popular debido a su devastador poder homogeneizador. Para el autor, desde el triunfo de la civilización industrial vivimos en una cultura monolítica que embala cualquier manifestación artística interesante para venderla como producto a un público que se contenta con consumir: un “auténtico mundo de primos”<sup>28</sup>. Esa ética personal le ha llevado a rechazar más de una oferta tentadora. Por ejemplo, la que le hizo *Playboy* para publicar historietas, o el acuerdo que le ofreció American Greetings para reimprimir con su firma algunas de las tarjetas de felicitación que les dibujó antes de ser famoso. Es paradójico que quien piensa así se haya hecho célebre en un arte industrial como el cómic, basado

25 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 142.

26 CARLIN, J.: *Op. Cit.*, pág. 120.

27 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, pág. 221.

28 Declaraciones de R. Crumb a la revista *Les Inroktuptibles*, 1995. Consultado en [www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx\\_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc](http://www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc)



en la reproducción masiva; quizás por eso Crumb resta importancia a sus méritos comparados con los artistas de la era pre-industrial.

Sin embargo, a finales de 1968 Crumb estaba protagonizando uno de esos fenómenos masivos, conforme el underground empezaba a convertirse en otro producto. Su teléfono no dejaba de sonar y gente a la que no conocía pegaba a su puerta; la fama le expuso también a la voracidad de empresarios “maníacos y falsarios” que querían fabricar todo tipo de productos basados en sus personajes. Convertido en un icono, una especie de portavoz generacional, Crumb se sentía desbordado. “Yo estaba como fuera. No quería convertirme en un artista de postalita para la contracultura. No quería ‘integrarme’”<sup>29</sup>. Se mudó al campo con su mujer Dana y su hijo Jesse.

Crumb perdería una buena base de sus fans *hippies* después de radicalizar el discurso de sus cómics. La relación con el grupo de dibujantes de *Zap* influyó en ese giro creativo. Algunos de ellos, como S. Clay Wilson o Robert Williams, tenían formación artística y habían desarrollado una conciencia de artistas rebeldes que alentaron en Crumb, quien hasta entonces se veía a sí mismo más como un profesional del entretenimiento. Wilson en concreto le empujaba a explorar más a fondo su subconsciente en las historietas; Crumb le hizo caso y dejó salir todas sus fantasías sexuales en títulos como *Snatch Comics* (1968) y *Big Ass Comics* (1969). El propio Crumb lo explicaba en la época: “Cualquier cosa que esté en la mente debe salir fuera”, le había dicho Wilson, que también participaba en *Snatch*. “Wilson me enseñó su material y dijo, no te autocensures”<sup>30</sup>. Las historietas de esa época muestran una desfachatez insólita, con brutales fantasías sexuales que victimizan a la mujer. El nuevo Crumb ahuyentó a buena parte de sus fans y dejó de ser “el dibujante hippie más amado de América”.

#### MIS PROBLEMAS CON LAS MUJERES.

En “The Fight”, publicada en *Snatch* nº 1 (1968), Crumb enfrentaba a dos mujeres, una blanca y otra negra, en un combate callejero que rápidamente se convertía en una orgía de senos erectos y estrujados. “Anal Antics” (*Big Ass Comics* nº 2, 1971) contaba la vida del pequeño Mr. Snoid instalado en el trasero de una chica [6]. Lo grotesco de las situaciones marcaba por supuesto una distancia irónica; otra cosa es que el lector quisiera verla. Por otro lado, su personaje Angelfood McSpade, una mujer típicamente crumbiana, voluptuosa y de piernas macizas, era presentada como una negra estúpida que se prestaba voluntariamente a las vejaciones de los blancos. Con el paso de los años dejó de dibujar al personaje: “De joven era ingenuo, pensé que todos verían la sátira, el chiste sobre las imágenes racistas. Pero, oh, no. Puedo entenderlo, me doy cuenta de que puede ser hiriente, sí”<sup>31</sup>.

Lógicamente, nada de esto fue del gusto de las feministas, que tuvieron un papel

29 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 163-189.

30 GLAUBERMAN, S.(1968): “Crumb Raps”, entrevista en HOLM, D.K. (ed.): *Op. Cit.*, pág. 4.

31 Declaraciones de 2005 durante una mesa redonda conducida por Steve Bell para *The Guardian*. Consultadas en [www.guardian.co.uk/film/2005/mar/18/robertcrumb.comics](http://www.guardian.co.uk/film/2005/mar/18/robertcrumb.comics)

muy destacado en la contracultura. También dentro del comix underground, con autoras como Trina Robbins, una de las feministas que le criticaron públicamente por aquel giro en sus historietas. Crumb ha admitido en varias ocasiones que sus cómics están repletos de violentas fantasías masturbatorias con las que intenta exorcizar su resentimiento contra las mujeres porque antes de ser famoso le despreciaban, y sólo el poder de la fama le permitió estar con “hermosas y atractivas muchachas”<sup>32</sup>. Una venganza artística, pues. El artista también cree que una obra será más interesante cuanto más se libere el subconsciente:



6. Viñeta de “Anal Antics” (1971), R. Crumb.

“una revelación honesta de lo que ocurre realmente en la psique de las personas sobre el sexo siempre será más interesante que algo que se limita a complacer el mínimo común denominador”<sup>33</sup>.

Las feministas por su parte le acusaban de hacer simple pornografía misógina. “La pornografía es la comercialización del sexo para hacer dinero”, declaraba Crumb en 1995. Y añadía:

“Yo jamás he utilizado el sexo para vender revistas. Nunca me ha interesado eso. En cambio, adoro dibujar el cuerpo femenino, las formas femeninas, sin parar. Me encanta dibujar y redibujar la constitución de esas mujeres heroicas. No lo puedo evitar. Y me siento obligado a dibujar hombrecillos bizarroides que les hacen cosas. Eso me excita. Es más fuerte que yo”<sup>34</sup>.

En 1988, Crumb anotaba en su cuaderno de bocetos una cita de Bataille: “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento”. Y es que las obsesiones sexuales de Crumb han marcado su vida y su obra, todavía hoy su tema más importante junto a la crítica social. En “A Gurl” [7], publicada en *Big Ass Comics* nº 2 (1971), una joven con gafas y grandes dientes –una especie de doble femenino del propio Crumb-

32 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, págs. 180.

33 GROTH, R. (1991): “Interview Three”, en GEORGE, Milo (Ed.), *The Comics Journal Library. Vol 3: R. Crumb*, Seattle, Fantagraphics, 2004, pág. 68.

34 Declaraciones de R. Crumb a la revista *Les Inrouptibles*, 1995. Consultado en [www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx\\_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc](http://www.lesinrocks.com/index.php?id=62&tx_article%5Bnotule%5D=116261&cHash=d0ac1156dc)



7. "A Gurl" (1971), R. Crumb.

se abstrae delante de la ventana olvidándose de sus complejos físicos. Se va deslizándose hacia atrás hasta quedarse apoyada en el marco *con los dientes*, y termina masturbándose como quien no quiere la cosa. El conjunto es de una sensualidad tan extraña como desarmante.

#### LA AUTOBIOGRAFÍA COMO FICCIÓN.

En el mismo *Big Ass Comics* nº 2 (1971) había otra historieta de una sola página, "A Word to You Feminist Women", en la que Crumb caricaturizaba públicamente sus contradicciones. El autor se dibujaba a sí mismo para responder a las acusaciones de las feministas: al principio se muestra conciliador, admite que sus historietas contienen gran cantidad de actos brutales contra las mujeres, y que es

consciente del "lado oscuro de su ego". Pero pide que no se equivoquen, que no está abogando para que los hombres hagan ese tipo de "cosas malas" a las mujeres, porque "representar algo no significa promocionarlo". Crumb alega que sigue sus "propios instintos" al dibujar, porque su misión no es hacer propaganda o contentar a ningún movimiento. "¡No soy un político! ¡Soy un artista!", y pregunta si acaso quieren privarle de su sagrado derecho a la libre expresión. El estilo caricaturesco y la gestualidad con que se dibuja Crumb proporciona un tono sumamente irónico a la historieta; su personaje termina gritando en las últimas viñetas y avisa de que seguirá dibujando lo que le apetezca. "¡Y si no os gusta, que os jodan!".

Es significativo observar cómo algunas mujeres, cuando conocen en persona a Crumb, se sorprenden de encontrar a alguien tan "gentil y amable"<sup>35</sup>. ¿Quién es entonces Crumb? En "The Many Faces of R. Crumb" [8], publicada en *XYZ Comics* (1972), el autor vuelve a retratarse a sí mismo con casi veinte personalidades contradictorias. En la primera viñeta se dibuja masturbándose con uno de sus cómics mientras un texto señala "Aquí estoy yo trabajando 'duro' en mi estudio", mostrando así expresamente el placer sexual que obtiene de sus historietas. En la segunda viñeta, el texto señala "¡Consigo lo que quiero dibujando un dibujo del objeto deseado!", y la viñeta muestra a Crumb dibujando a una chica, llamada Kathy Tuffburns. En 1999, Crumb explicaba:

35 MOULY, F: *Op. Cit.*, pág. 279.

“Había empezado a darme cuenta de que dibujar un objeto de deseo tenía un efecto mágico. Es como en los viejos tiempos, cuando la gente hacía rituales de magia para obtener algo. A veces los rituales funcionan porque estás concentrando toda esa energía en hacer que eso suceda. Dibujaba todas aquellas fantasías y empezaron a hacerse realidad”<sup>36</sup>.

A continuación Crumb se presenta como múltiples personajes contradictorios de una viñeta a otra: “el dibujante santo-sufrido-y paciente”, “el dibujante empresario burgués”, “el maniático misántropo y solitario”, etc. En la penúltima viñeta, el texto pregunta “¿Quién es Crumb?” Finalmente miraba al lector, plumilla en mano, y decía: “¡Todo depende de mi estado de ánimo!”

El verdadero tema de la historietta no era pues la “verdad” sobre Crumb, sino mostrar la capacidad del artista para “imponer, mediante el dibujo, una visión arbitraria sobre el mundo y sobre sí mismo”<sup>37</sup>. Crumb señalaba así la plasticidad de su propia imagen, moldeada a su antojo al convertirse en personaje, y cuestionaba la autenticidad de lo autobiográfico en los cómics, que presentan una dificultad añadida a la prosa autobiográfica porque el dibujo establece “una representación visual del narrador en tercera persona que se presenta como ‘objetiva’ cuando en realidad es ya una invención artística”<sup>38</sup>. El planteamiento fue llevado más lejos en los años noventa por historietas posteriores de Daniel Clowes y Gilbert Hernandez<sup>39</sup>, dos de los autores más importantes del reciente movimiento de la novela gráfica.

Aunque Crumb no fue el primero en hacer cómics directamente autobiográficos, sí abrió el camino con sus historietas confesionales en primera persona, aparecidas ya desde *Zap* nº 1, que por muy autoparódicas o ficticias que fuesen, inspiraron a los que vinieron después. Justin Green, un dibujante underground al que se le atribuye el primer



8. “The Many Faces of R. Crumb” (1972), R. Crumb.

36 MERCIER, J.-P. (1999): “Who’s Afraid of Crumb?”, en HOLM, D.K.: *Op. Cit.*, pág. 197.

37 HATFIELD, C.: *Op. Cit.*, pág. 120.

38 GARCÍA, S.: *Op. Cit.*, pág. 190.

39 Nos referimos en concreto a “Just Another Day”, de Daniel Clowes (*Eightball* nº 5, 1991) y “My Love Book”, de Gilbert Hernandez (*Love & Rockets* nº 49, 1995).



cómic autobiográfico de la historia, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972)<sup>40</sup>, ha explicado que cuando descubrió el trabajo de Crumb, “le cambió la vida”<sup>41</sup>. El *Zap* de Crumb y el *Binky Brown* de Green inspiraron a su vez a Aline Kominsky –que pronto se casaría con Crumb- a dibujar sus propios cómics autobiográficos. Y Art Spiegelman reconoce que el *Binky Brown* de Green le proporcionó a su vez la clave para armar sus memorias familiares sobre el Holocausto en el célebre *Maus* (1991), la piedra fundacional para la novela gráfica actual. Spiegelman fue en su juventud uno de los autores más experimentales del underground; como los demás, había quedado impactado al descubrir a Crumb. Lo autobiográfico ha sido en general uno de los materiales narrativos más importantes en el cómic alternativo de los noventa y en la novela gráfica reciente.

#### UNA MÚSICA DEL PASADO.

Entre 1968 y los primeros setenta, uno de los periodos más prolíficos en su ya de por sí prolífica carrera, Crumb no dejó de publicar historietas, bien junto al colectivo de *Zap*, bien contribuyendo en solitario a otras publicaciones underground. En 1972 dio salida a sus aficiones musicales al crear la banda Keep on Truckin’ Orchestra, más tarde rebautizada como R. Crumb and His Cheap Suit Serenaders, donde el dibujante tocaba el banjo e interpretaba música al estilo de los años veinte.

La relación de Crumb con la música es larga e intensa. En 1968 dibujó la portada de *Cheap Thrills*, el segundo álbum de Big Brother & The Holding Company con Janis Joplin al frente; en cambio, se negó a ilustrar una portada para The Rolling Stones porque no le gustaba su música. Por otra parte, a Crumb le parece irónico que se le asocie con bandas psicodélicas como The Grateful Dead, cuya música odiaba. Aún es frecuente relacionarle con el movimiento hippie aunque sus tebeos, especialmente desde 1969, encerraran una mirada escéptica y pesimista sobre el mundo, un sentido del humor grotesco y retorcido que poco tenían que ver con el espíritu del *flower power*. Crumb nunca se sintió parte del todo de aquel movimiento, que en algunos aspectos le parecía un poco idiota, como dejó claro en sus sátiras protagonizadas por Mr. Natural. Sí compartió algunos de sus postulados como el rechazo al materialismo y, por encima de todo, el amor libre.

Crumb adora los discos de ragtime, blues y jazz primitivos de los años veinte y treinta, una época que idealiza con la nostalgia de lo no vivido. Posee una colección de miles de discos de 78 r.p.m., ha ilustrado portadas para las reediciones de esos viejos discos y dibujado historietas sobre aquellos músicos negros. Por ejemplo, “That’s Life” (*Arcade* nº 3, 1975), que mezclaba de forma sorprendente la biografía caricaturizada de un músico de blues de los años treinta con lo autobiográfico de su propia vida como coleccionista de discos. O “Patton” (*Zap* nº 11, 1985) [9], una biografía de tono más

40 Es una memoria personal sobre la culpa católica y las ansiedades sexuales que Justin Green sufrió durante su adolescencia, que le condujeron a un desorden obsesivo compulsivo.

41 ROSENKRANZ, P.; *Op. Cit.*, pág. 94.

“serio” y documental del *bluesman* Charley Patton. El artista detesta en general el rock y el pop, y lo máximo que le agrada son algunas cosas del primerísimo rock'n'roll. “Aborrezco la música popular contemporánea. No hay palabras para expresar cuánto me cripa los nervios su falsa petulancia y vacua fatuidad”<sup>42</sup>. En el documental *Crumb*, declaraba:

“Cuando escucho música antigua... es una de las pocas veces en que siento amor por la humanidad. Escuchas lo mejor que hay en el alma de la gente común, su conexión con la eternidad o como quieras llamarlo. La música moderna no tiene ese sentido de pérdida trágica. La gente ya no sabe expresarse de esa forma”.



9. “Patton” (1985), R. Crumb.

#### EXPANSIÓN Y DECADENCIA DEL UNDERGROUND.

Los comix underground en general y los de Crumb en particular tuvieron una amplia influencia internacional. En Inglaterra por ejemplo surgieron numerosos comix siguiendo el modelo americano<sup>43</sup>, y en España el impacto llegó a partir de tres antologías que publicó Editorial Fundamentos con material de Crumb, Víctor Moscoso, S. Clay Wilson, Gilbert Shelton y otros. La primera, *Comix Underground USA* (1972), usaba la portada de *Zap* nº 0, y las historietas que recogía habían sido retocadas para cubrir los desnudos y pasar así la censura franquista. Pablo Dopico señala que esas antologías “abrieron el horizonte a muchos jóvenes dibujantes españoles y se convirtieron en su libro de estilo”<sup>44</sup>, autores que empezaron en los setenta como Nazario, Mariscal o Max. Gallardo fue otro de los dibujantes del underground español influido por Crumb; tanto Max como Gallardo desarrollaron una larga e influyente trayectoria en el cómic español que llega hasta nuestros días.

42 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 386.

43 SABIN, R.: *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1996, págs. 107 y ss.

44 DOPICO, P.: *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 43.



Sus obras más recientes son novelas gráficas: *Bardín el superrealista* (2006), de Max, Premio Nacional de Cómic 2007, y *María y yo* (2007), de Gallardo.

Pero el éxito del underground americano contribuyó también a su decadencia. En 1972 se estrenó *Fritz the Cat*, una adaptación al cine animado dirigida por Ralph Bakshi y que, a pesar de su clasificación X, alcanzó un éxito masivo. Crumb, que quedó horrorizado al verla y desde entonces ha renegado de ella<sup>45</sup>, mató al personaje ese mismo año en su última historieta. En 1973 se celebró la primera convención de comix underground en Berkeley, pero el mismo año el Tribunal Supremo dictó una sentencia que dejaba en manos de las comunidades locales la definición de “obscenidad”. Ante el temor de nuevas requisas y detenciones, *head shops* de todo el país dejaron de vender los comix más “problemáticos”, lo que supuso un mazazo económico para las editoriales underground. A ello se sumó la crisis económica de 1973 y el fin de la guerra del Vietnam, que dejó sin un objetivo a las protestas pacifistas y tocó de muerte a la rebelión de la contracultura de los sesenta<sup>46</sup>.

A esas alturas, Crumb había perdido interés por *Zap* porque el colectivo de autores, a los que él mismo había invitado a participar, lo habían convertido en un coto cerrado. Crumb quería mantener *Zap* abierto a nuevos dibujantes, pero los demás se negaron, convertidos ya en una especie de élite del underground. Pero ése fue el menor de los problemas para Crumb en aquellos años. En 1976 Hacienda le reclamó 28.000 dólares por impuestos impagados. Para pagar la deuda, Crumb vendió su casa, dibujos originales y su colección de objetos antiguos; recibió además 8.000 dólares en donaciones tras el llamamiento público de una periodista. Para 1978 había saldado su deuda, estaba divorciado de Dana Morgan y se había casado con Aline Kominsky. Durante aquella etapa, Crumb abandonó completamente las drogas y hubo de buscar otras fuentes de inspiración; incluso llegó a pensar en abandonar los cómics porque los veía como una fuente de problemas. Es una época de transición y crisis, donde publica con menos frecuencia pero también diversifica la temática de sus historietas. Es el caso de las que aportó a *Arcade*, una antología fundada por Art Spiegelman y Bill Griffith en 1975 que cerró al año siguiente. Fue el último gran hito del underground.

#### ‘WEIRDO’ Y LOS LÍMITES DE LA SÁTIRA.

Alejado de la exigua escena underground y viviendo en el campo junto a Aline Kominsky, Crumb se reinventaba. A comienzos de los ochenta trabajaba para *Winds of Change*, un periódico ecologista donde publicaba viñetas inspiradas en caricaturistas políticos del XIX como Thomas Nast. Pero Crumb se aburría porque, según él, en la redacción no tenían sentido del humor. Para colmo le rechazaron algunas viñetas por considerarlas demasiado “negativas”<sup>47</sup>, de modo que decidió crear su propia revista.

45 Crumb sí cobró sustanciosos derechos por la película, un contrato que según el dibujante firmó su mujer Dana en ausencia suya.

46 ROSENKRANZ, P.: *Op. Cit.*, págs. 185-186.

47 GROTH, Gary (1988): *Op. Cit.*, pág. 46.



*Weirdo* nació en 1981, una “revista loca y absurda en toda su esencia infame, golfa y borraca”<sup>48</sup>. Fotonovelas extravagantes donde Crumb se autoparodiaba junto a mujeres de físico recio acorde a su gusto se alternaban con historietas de autores desconocidos, no profesionales, a los que Crumb había abierto la revista (algunas de ellas, verdaderamente extremas, podrían encajar en el estricto arte marginal). Después de diez números cedió la dirección a Peter Bagge, un autor con amplias influencias del underground que jugaría un papel muy importante en el cómic alternativo de los noventa con su propia serie, *Hate* (1990-1998). En la última etapa hasta el cierre en 1993, *Weirdo* estuvo dirigida por Aline Kominsky, que impulsó la participación de mujeres historietistas como Julie Doucet o Phoebe Gloeckner, entre otras.

En *Weirdo* se publicaron también numerosas historietas de Crumb que aportaron nuevos registros temáticos (nuevas biografías de músicos negros, pasajes de memorias de Philip K. Dick, historietas autobiográficas a cuatro manos junto a su mujer Aline) a sus motivos ya habituales, el sexo y la sátira social. La polémica tampoco dejó de acompañarle en este periodo. “When the Niggers Take Over America!” (*Weirdo* nº 28, 1993) fue acusada de racista y neonazi porque mostraba a un ejército de negros vengativos que tomaban el poder en Estados Unidos [10] y cometían todo tipo de barbaridades contra sus antiguos explotadores blancos. En realidad el tono delirante general, la ironía de los textos y las viñetas finales, donde los negros azotaban “sin mostrar piedad” a los esclavos blancos mientras éstos cantaban blues trabajando en la plantación, dejaban clara la habitual intención satírica, en este caso sobre el tradicional racismo inherente a la sociedad norteamericana. Hubo también un “When the Goddamn Jews Take Over America!” (*Weirdo* nº 28, 1993), que completaba el cuadro con los tópicos racistas sobre judíos. La ironía no fue captada en todos los casos, y algunos leyeron las historietas literalmente. Incluso auténticos grupos racistas las divulgaron como “propaganda” de sus ideas.



10. “When the Niggers Take Over America!” (1993), R. Crumb.

48 CRUMB, R.: “Introduction”, en Crumb., R.: *The Complete Crumb Vol. 5*, Seattle, Fantagraphics, pág. vii. Citado por GARCÍA, S: *Op. Cit.*, pág. 178.



11. "People Ya Gotta Love'Em" (1989), R. Crumb.

#### CRUMB Y EL ARTE OFICIAL.

Para comienzos de los noventa, el reconocimiento de Crumb por la cultura oficial era un hecho consolidado. Publicaciones como *Newsweek*, *The New Yorker* o *People* le reclamaban colaboraciones ilustradas, y el circuito del arte le había abierto sus puertas, con participación destacada en varias muestras, como la colectiva "High and Low" (1990) en el MOMA de Nueva York, donde colocaron a Crumb –y a otros artistas populares o de medios de masas- junto a artistas reconocidos como Roy Lichtenstein, Philip Guston o Cy Twombly. Crumb no entendía cómo alguien podía colocarle en el mismo espacio mental que a Twombly. Y su opinión sobre el mundo del arte no es demasiado positiva:

"Tanto el mundo de las bellas artes como la industria del arte comercial se reducen a una cuestión de dinero. [...] No es fácil decidir qué es más despreciable: si el primero con su equívoca palabrería y sus sublimes pretensiones culturales, o la segunda, con la mirada siempre puesta en el mayor mercado de masas a su alcance. Un artista serio no debería involucrarse demasiado a fondo en ninguna de las dos esferas; más le vale mantenerse en los márgenes"<sup>49</sup>.

Robert Hughes ha sido el principal valedor de Crumb dentro del circuito del arte, y atribuye su aceptación en él a la que habían tenido previamente las pinturas de Philip Guston inspiradas en los cómics de Herriman y de Crumb. Hughes afirma también que Crumb es "el único genio que produjo el underground de los sesenta en las artes visuales, tanto en América como en Europa"<sup>50</sup>, y que su obra proviene de una profunda conciencia del absurdo de la vida humana, comparando su talento como dibujante con el de Brueghel o Goya e insertándole en la "tradición del arte gráfico como protesta y crítica social"<sup>51</sup>.

La comparación halagaría a Crumb, puesto que Brueghel, con su "brutal

49 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, págs. 297-298.

50 HUGHES, R.: "Roll Right Up, Folks!", *The Guardian*, 7 de marzo de 2005. Consultado en [www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1](http://www.guardian.co.uk/books/2005/mar/07/robertcrumb.comics1)

51 Declaraciones de Robert Hughes en el documental *Crumb* (1994, Terry Zwigoff).

12. "A Short History of America" (1979), R. Crumb.

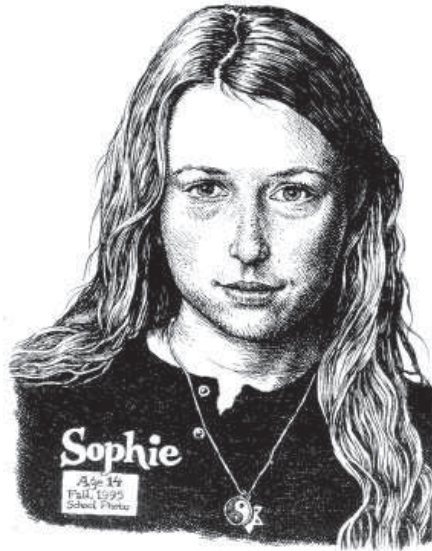


pesimismo", es uno de sus artistas más admirados. En cambio detesta la escuela de Miguel Ángel por su idealización, que según él intenta "escapar de la verdadera condición humana"<sup>52</sup>. También admira a El Bosco, cuyo *Cristo con la cruz a cuestas* parece haber inspirado la composición de las viñetas de "People Ya Gotta Love'Em" (*Weirdo* n° 26, 1989), donde un caricaturizado Crumb se intenta abrir paso por la playa –por la página- a través de viñetas atestadas de gente **[11]**. Otros de sus artistas favoritos son Goya y caricaturistas del siglo XVIII y XIX como William Hogarth, James Gillray y George Cruikshank. También admira a Picasso, George Grosz y Otto Dix.

Vista con perspectiva, la prolífica y heterodoxa carrera de Crumb le revela como uno de los grandes dibujantes del siglo XX y, desde luego, como uno de los autores más influyentes en el cómic contemporáneo. Crumb ha abierto muchos caminos para el cómic adulto, y su magisterio puede rastrearse en autores como Art Spiegelman, Gilbert y Jaime Hernandez, Peter Bagge, Daniel Clowes o Joe Sacco. Chris Ware, el historietista de vanguardia más prestigioso en la actualidad tanto en Estados Unidos como en Europa, se reconoce admirador de Crumb, y afirma que una de las cosas que más le han influido es "A Short History of America" **[12]**, publicada en *CoEvolution Quarterly* n° 23 (1979). Se trata de una historieta corta, muda, doce viñetas que usan únicamente la imagen y la elipsis para su representación sociológica del transcurso del tiempo: la transformación a través de décadas, y de siglos, de un paisaje rural en una urbe contemporánea. "Una de las historietas más grandes jamás dibujadas", afirma Ware. "Me descubro a mí mismo pensando en ella, mirándola y robando de ahí más que de cualquier otra página. Incluso si eso fuera todo lo que Robert Crumb hubiera dibujado, sería suficiente"<sup>53</sup>.

52 GROTH, G.(1988): *Op. Cit.*, pág. 51.

53 HIGNITE, T.: *In the Studio*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006, pág. 259.



13. Dibujo de la hija de Crumb, Sophie.  
Cuaderno de bocetos del artista (1995).

#### EL GÉNESIS ILUSTRADO Y LA CARICATURA.

Crumb ya no vive en esa América a la que retrató elípticamente. El dibujante se marchó en 1991 junto a su mujer Aline y la hija de ambos, Sophie, también dibujante, a un pueblo del sur de Francia. Desde entonces viven en una casa comprada a un coleccionista a cambio de seis cuadernos de dibujos como los que sigue rellenando diariamente, parte de los cuales se han publicado en los *R. Crumb Sketchbooks* [13]. En 1999 recibió el Gran Premio del Festival de Cómic de Angoulême, al que siguió una gran retrospectiva al año siguiente; en 2004 el Ludwig Museum de Colonia organizó también una amplia muestra de su obra.

En la campiña francesa, Crumb ha dedicado los últimos

cinco años de su vida a dibujar una monumental adaptación del Génesis en viñetas. No es la primera adaptación literaria que realiza; recordemos ahora la biografía *Kafka for Beginners* (1996)<sup>54</sup>, realizada en colaboración con David Zane Mairowitz.

*The Book of Genesis Illustrated by R. Crumb* (2009)<sup>55</sup> se publicó simultáneamente en Estados Unidos y Europa, y en menos de dos meses había vendido casi setenta mil ejemplares en las librerías generalistas de Estados Unidos<sup>56</sup>. Editado en el formato libro ya consolidado en la era de la novela gráfica actual —el cómic artístico y adulto contemporáneo del que Crumb ha sido uno de los precursores principales—, su *Génesis* se anuncia como una adaptación “literal”, palabra por palabra, del primer libro del Pentateuco. “¡No se ha dejado nada fuera!” proclama la portada [14]. En la introducción, Crumb se presenta como simple “ilustrador” y anuncia que su acercamiento al texto bíblico ha sido serio, sin intención de ridiculizarlo. También aclara que no lo considera “Palabra de Dios” sino “palabras de los hombres”. El irreverente Crumb, que renegó del catolicismo después de pasar su primera adolescencia reprimido, se ha declarado agnóstico más de una vez. ¿Qué es entonces lo que le interesa del Génesis? Justamente eso, que son palabras de los hombres. Un relato repleto de veladas alegorías brutales, un

54 En España: *Kafka*, Barcelona, La Cúpula, 2010.

55 También en España bajo el título de *Génesis*, Barcelona, La Cúpula, 2009.

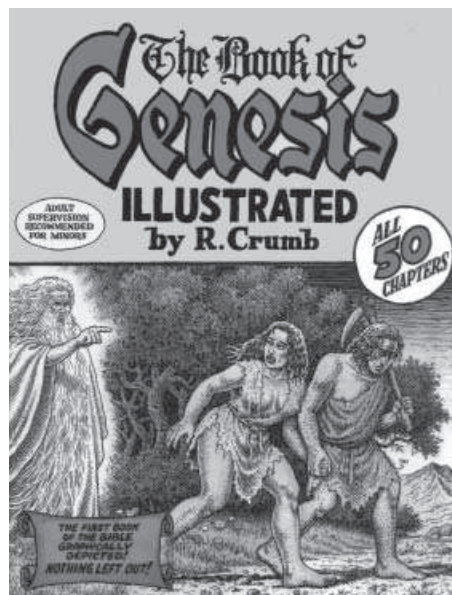
56 68.442 ejemplares hasta diciembre de 2009. Fuente: Nielsen BookScan U.S. Consultado en <http://comicbookresources.com/files/BookScan09TOP750.xls>

poco como sus propias historietas, y que, como el mito fundacional que es, ha incidido profundamente “en nuestra conciencia colectiva, nuestra conciencia *histórica*, si se quiere”, en palabras de su introducción. En 2005, Crumb afirmaba:

“la sociedad humana se manifiesta sobre todo como una tangible pesadilla de comportamientos estúpidos o depravados. Todos somos unos depravados, yo incluido, y no puedo evitar que mi trabajo refleje esa sórdida visión del mundo”<sup>57</sup>.

El Génesis de la Biblia en el fondo no está alejado de los intereses habituales de Crumb. En 1988, el artista definía al género masculino como “básicamente, unos violadores y saqueadores y asesinos”<sup>58</sup>. En su *Génesis* de 2009, es exactamente eso lo que ha tenido que dibujar en bastantes viñetas, sólo que ahora como “simple ilustrador” de un texto ajeno, un relato mítico que está en base de la identidad cultural de Occidente. Santiago García observa que este *Génesis* puede verse como una clave maestra para interpretar toda la obra de Crumb, “que se revela a su luz como un inmenso proyecto para descifrar los mecanismos secretos de funcionamiento de la sociedad humana y de su unidad más esencial, la familia”<sup>59</sup>. En efecto, a Crumb ya no le hace falta recurrir a la ironía, le basta ceñirse al texto bíblico para señalar lo mismo que venía mostrando en sus historietas satíricas: que el hombre es un depredador social, y que la historia humana es una historia de violencia, tanto fuera de la familia como, especialmente, dentro de ella.

La otra obsesión temática de Crumb, el sexo prohibido socialmente, también abunda en el texto original del Génesis. Si en la ya comentada “Joe Blow” (1969) [5] Crumb parodiaba a la familia ideal americana a través de un incesto institucionalizado, la historieta tiene su eco correspondiente en las viñetas del



14. Portada norteamericana del *Génesis* ilustrado por R. Crumb (2009).

57 POPLASKI, P., y CRUMB, R.: *Op. Cit.*, pág. 364.

58 GROTH, G.(1988): *Op. Cit.*, pág. 45.

59 GARCÍA, S.: “La palabra y el dibujo”, *ABCD*, nº 921, 31 de octubre de 2009.



15. Viñetas del Génesis ilustrado por R. Crumb (2009).

*Génesis* donde tiene que dibujar incestos por “necesidades del guión”, como el de las hijas de Lot con su padre [15]. Crumb ya no necesita parodiar nada, está todo en la Biblia. Su *Génesis* es, de este modo, la parodia definitiva. “Bucear en el texto me ha servido para darme cuenta de que mis burradas estaban allí al principio del principio”<sup>60</sup>. El artista ha encontrado un interés personal añadido, como indica en los comentarios finales de su *Génesis* al aludir a la tradición bíblica de mujeres fuertes, auténticas matriarcas del pueblo hebreo según Crumb. Mujeres como las que siempre ha

admirado en la vida real, y protagonizado sus fantasías sexuales en los cómics.

Evidentemente, ninguna adaptación a otro medio es literal: hay una *traducción* a otro *lenguaje*. En el cómic el texto se convierte en dibujo a través de su inserción en los bocadillos y de la rotulación manual -de la que Crumb es un maestro consumado-, pero el dibujo también es *texto* porque marca el tono final de lo que leemos en las viñetas. Y el dibujo de Crumb es tan poderoso y caricaturesco -por mucho que, como aquí, intente disimularlo para no caer en lo burlesco- que se apropia por completo del texto y lo humaniza. Lo que leemos en este *Génesis* no parece tanto la “palabra de Dios”, el relato sagrado que nos ha contado la Iglesia, como la palabra de los hombres. El cuento de unos embaucadores que apelan a Dios para justificar sus traiciones, su mezquindad y sus luchas por el poder. Nada lejos por otra parte de situaciones políticas recientes.

“Mi intención ha sido exorcizar el poder de la Biblia, iluminar el texto ilustrando hasta el más mínimo detalle, para que la gente vea lo que verdaderamente hay ahí: violencia, abuso de poder, incesto... el ser humano en su estado más ruin”<sup>61</sup>.

Como intuyó Baudelaire cuando analizó el mecanismo de la caricatura<sup>62</sup>, el ámbito de respeto o autoridad indiscutible no deja sitio a lo caricaturesco. Pero cuanto más se reduce ese espacio de respeto, mayor espacio se abre a la caricatura. Es lo que sucedió con los avances democráticos del siglo XIX, paralelos a los de los

60 SEISDEDOS, I.: “Dios como guionista de cómic”, *El País*, 11 de junio de 2009.

61 TRAMULLAS, G.: “Crumb ilustra el Génesis y carga contra la violencia en la Biblia”, *El Periódico de Cataluña*, 21 de octubre de 2009.

62 BAUDELAIRE, C.: *Lo cómico y la caricatura*, Visor, Madrid, 1988.



caricaturistas; ésa es la tradición de la que arranca el cómic y a la que Crumb desde luego pertenece. Sus repetidos choques con la autoridad y la corrección política demostraron que todavía quedaban ámbitos intocables, aunque Crumb, como los mejores caricaturistas, contribuyera a erosionarlos. “Sabíamos que estábamos abriendo un nuevo territorio”, recordaba Robert Williams, un compañero de Crumb durante el underground, sobre los escándalos que provocaron aquellos comix. “Lo miras ahora y es una tontería de nada. Es una tontería ahora, pero en 1968, 1969, 1970, estábamos abriendo realmente un jodido nuevo territorio”<sup>63</sup>. Si hoy ni siquiera la Biblia escapa a la caricatura de Crumb -y nadie parece haberse escandalizado con su *Génesis*-, es que nuestros tradicionales ámbitos de respeto se agotan a pasos agigantados. O, tal vez, que la estrategia de Crumb ha sido más sutil que nunca.

Robert Crumb fue uno de los primeros artistas del cómic en trabajar al margen de la gran industria, rehuendo posteriormente su integración en ella y en otros fenómenos comerciales a los que se le quiso asociar. Nunca se ha sometido a géneros y temas convencionales; al contrario, los ha expandido de forma inédita en el cómic enarbolando la bandera de la absoluta libertad creativa y de dibujar por el simple placer de hacerlo. Este Génesis ilustrado, un festival del goce del dibujo por el dibujo, es una cumbre en su carrera. Una larga carrera durante la que el artista ha ido comprendiendo de manera cada vez más precisa qué estaba dibujando realmente en sus historietas, cuál era la verdad oculta que buscaba descifrar. Crumb dice haber quedado agotado con este trabajo, y tiene ya 66 años, pero no dudamos de que seguirá dibujando todos los que le queden. Porque, como él dice, si no dibuja un rato, se vuelve loco.

63 ROSENKRANZ: *Op. Cit.*, pág. 145.

