



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Trabajo de Fin de Grado

Historia del Arte

DESDE LOS MÁRGENES DEL PUNK

ACERCAMIENTOS AL FANZINE COMO HERRAMIENTA DE
RESISTENCIA Y MEDIO DE EXPRESIÓN ALTERNATIVO

Marina Fasanar Mulas

Tutora: Nuria Peist Rojzman
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Barcelona
Junio de 2025

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado pretende estudiar el fenómeno de los fanzines y su relación con movimientos subculturales a través de la elaboración de un estado de la cuestión sobre cómo se ha analizado dicho fenómeno en el ámbito académico. Los fanzines suelen aparecer vinculados a distintas corrientes alternativas; en esta investigación se pondrá el foco en la escena punk, aunque también se verán otros movimientos como el Riot Grrrl. Entendiendo el fanzine como una manifestación de la cultura popular, se tratará, por ejemplo, de comprender los procesos y las relaciones mediante las cuales se confecciona el fanzine, qué papel juega en la cultura underground y de qué maneras podemos leer el lenguaje gráfico singular que desarrolla. Por otro lado, también se tomarán en cuenta los denominados *art zines* para problematizar la consideración del fanzine como objeto artístico y reflexionar sobre las complejas relaciones que tienen lugar entre la cultura dominante y la cultura popular.

Palabras clave: fanzine, punk, cultura popular, subcultura, *art zine*

Abstract

This Bachelor's Degree Final Project aims to examine the phenomenon of fanzines and their relationship with subcultural movements through a comprehensive review of existing academic literature. Fanzines are often associated with various alternative currents; this study will focus primarily on the punk scene, while also considering other movements such as Riot Grrrl. By understanding the fanzine as a manifestation of popular culture, the research seeks to explore the processes and relationships involved in fanzine creation, its role within underground culture, and the unique graphic language it develops. Additionally, the study will consider so-called art zines to critically assess the classification of fanzines as artistic objects and to reflect on the complex interactions between dominant and popular cultures.

Keywords: fanzine, punk, popular culture, subculture, art zine

Objetivos de Desarrollo Sostenible

Creemos que el presente trabajo puede contribuir a la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible relacionados con el acceso a una educación de calidad (4) y la reducción de las desigualdades (10). Por un lado, consideramos que cualquier investigación hecha en un entorno académico, independientemente de su objeto de estudio, contribuye a enriquecer y democratizar la educación. Por el otro, como veremos a lo largo del trabajo, creemos en el potencial emancipador de la cultura y nuestro enfoque partirá, precisamente, de esta premisa. En los estudios sobre el fanzine, además, se insiste mucho en reflexionar sobre las posibilidades de cambio social que ofrece un medio como este. Así, partimos de la convicción de que prestar atención a manifestaciones que surgen en espacios marginales y que proponen un modelo de producción cultural alternativo al hegemónico puede ser muy beneficioso desde el punto de vista social. Dedicar un trabajo académico al fanzine puede ayudar a darle visibilidad a una práctica poco conocida desde la que se reivindica que todos tenemos la capacidad de contribuir a crear nuestra propia cultura. Difundiendo este mensaje emancipador nos parece que, aunque sea remotamente, podemos estar haciendo del mundo un lugar en el que haya una mayor capacidad crítica contra los sistemas de opresión. Esto, en última instancia, puede ayudar a preparar el terreno para dar lugar a la acción política necesaria y reducir las desigualdades que genera el sistema.

Índice

Introducción	1
I. Objetivos e hipótesis	2
II. Estado de la cuestión.....	3
III. Metodología.....	5
1. ¿Cómo se explica el fenómeno fanzine?: distintos acercamientos para la construcción de su sentido en un espacio académico	8
1.1. Genealogía del fanzine: posibles orígenes, influencias y breve recorrido histórico	8
1.2. El fanzine como medio de comunicación alternativo radical	11
1.3. El potencial utópico de la cultura fanzine	15
1.4. La materialidad del fanzine: valor semiótico y comunidad encarnada.....	17
2. Notas garabateadas desde el frente: el fanzine punk	20
2.1. <i>London Calling</i> : sobre el papel mediador del fanzine en la nueva subcultura	20
2.2. Un lenguaje gráfico de resistencia.....	26
2.3. El fanzine punk como herramienta política y documento histórico.....	28
2.4. Crass y el <i>anarcopunk</i> : la segunda ola de los fanzines punk.....	31
3. Más allá del punk: otras vías de exploración del fanzine	34
3. 1. Sobre la deriva identitaria: cuando lo personal deviene político y el fanzine se convierte en <i>zine</i>	34
3.2. <i>Revolution Girl Style Now!</i> : el fanzine en el Riot Grrrl.....	37
3.3. <i>Art zines</i> y la exposición <i>Copy Machine Manifestos</i>	41
Conclusiones	48
Bibliografía	54

Introducción

Después de cuatro años estudiando Historia del Arte he decidido hacer un Trabajo de Final de Grado centrado en una manifestación cultural, el fanzine, que seguramente no se ha mencionado en ninguna asignatura de la carrera y que, sin duda, no aparece en los manuales de arte tradicionales. El lector se preguntará, entonces, qué me ha llevado a escoger este tema. Algo que siempre me ha llamado la atención durante estos años de estudio han sido los acercamientos teóricos que tratan de pensar en el potencial emancipador de la cultura. Para mí ha sido clave entender que la cultura está jerarquizada, y que lo que se considera arte es tan solo una parte de todo lo que podemos entender como cultura. Mi trabajo, entonces, nace del convencimiento de que, a pesar de la existencia de dichas jerarquías, cualquier producción cultural merece ser estudiada, y que hacerlo puede dar lugar a análisis muy interesantes y de gran valor social. Por eso, antes que nada, quiero destacar que esta manera tan sociológica de entender nuestra disciplina me ha sido facilitada en las asignaturas impartidas por la profesora Nuria Peist, razón por la cual me complace tanto que haya podido ser mi tutora.

Mi punto de partida fue escoger algún tema que me permitiese reflexionar sobre si se puede crear al margen de la dominación cultural. No obstante, para hacerlo me he querido centrar en una práctica en concreto y así tener un objeto de estudio definido y delimitado, más adecuado para asumir los objetivos de un TFG. Por eso el fanzine me parece el objeto de estudio idóneo. Además, será una oportunidad para ampliar mis conocimientos sobre un medio que me genera mucho interés pero que me resulta bastante desconocido. He podido ver y comprar fanzines en conciertos de grupos punk locales o en ferias de autoedición como el Gutterfest, pero me gustaría poder profundizar y entender esta práctica en todas sus dimensiones, mediante un enfoque riguroso. La gracia de los fanzines es que todo el mundo puede hacerlos, así que si algún día me apetece crear uno quiero que este trabajo me permita hacerlo con conocimiento de causa.

Por otro lado, el interés por el punk y por lo subcultural en general es algo que me acompaña desde la adolescencia, cuando empecé a descubrir bandas como The Clash o el trabajo de figuras como Vivienne Westwood y las Riot Grrrls. Ahora que puedo proyectar una mirada algo más madura sobre el tema y que dispongo de herramientas de análisis más sofisticadas, el período de nacimiento y difusión del punk en los años 70 me sigue pareciendo fascinante. Creo que es un tema que ofrece un amplio abanico de vías para realizar un análisis cultural potente y algo que me interpela de su estudio es que creo que su influencia sigue viva hoy en día. Asimismo, me parece muy interesante pensar en su relación con los medios de masas y la cultura dominante a la que se opone. Mi trabajo, por lo tanto, también nace del deseo de querer comprender cómo se dan este tipo de relaciones y qué pueden significar.

I. Objetivos e hipótesis

Nuestro objetivo principal será el de ver cómo se ha hablado del fanzine punk desde el mundo académico. En este sentido, trataremos de establecer qué se concibe como tal y en qué aspectos se centran los distintos autores que lo han tratado. Nos gustaría poner el foco en analizar desde qué puntos de vista se estudia el fanzine punk para ver también qué lecturas y conclusiones se pueden extraer de ello. Además, dado que el punk se ha asociado desde sus orígenes con una ideología marcadamente de izquierda y antisistema, aventuramos que puede ser posible que haya una cierta tendencia en los análisis del fanzine a reivindicarlo e incluso sobreestimar sus posibilidades como herramienta de cambio social.

Nuestros objetivos complementarios nacen de la necesidad de conocer en mayor detalle una manifestación cultural que no se trabaja en el grado de Historia del Arte. Esto, aparte de lo revelador que nos pueda resultar de cara a las conclusiones, nos lleva a plantearnos el objetivo de investigar en profundidad el fanzine en términos generales, no solo en el marco del punk. Así, más allá de estudiar algunos ejemplos concretos, creemos necesario dedicar una parte del trabajo a ver cómo se analiza el fanzine en general, como medio que permite a sus autores expresarse y comunicarse. Queremos poder hacer una recopilación de los principales análisis teóricos que se han hecho al respecto, así como ver de qué manera se cuenta el nacimiento y la historia del medio, si se proponen antecedentes o si se crean vínculos con otras manifestaciones culturales o artísticas. Por ejemplo, como estudiantes de Historia del Arte que somos, el uso del collage que tan a menudo vemos en los fanzines punk nos hace pensar en el uso de esta técnica en las primeras vanguardias, lo que nos lleva a preguntarnos si se pueden relacionar.

Aunque nos centraremos en el fanzine punk, entendemos que existen otros espacios en los que el fanzine ha jugado un papel importante. Por eso también nos ponemos como objetivo complementario explorar algunos de estos otros focos, como el Riot Grrrl, y así realizar una suerte de genealogía del fanzine que nos permita entender cómo ha ido evolucionando, si es que existe una continuidad. Es decir, también nos ponemos como objetivo ver de qué maneras el fanzine punk se puede considerar un punto de inflexión y cómo se manifiesta su influencia sobre el resto de espacios en los que se han creado fanzines.

También podemos incluir entre nuestros objetivos complementarios la necesidad de problematizar la idea del fanzine como obra de arte. Que hagamos este trabajo desde el grado de Historia del Arte no significa que lo vayamos a considerar un objeto artístico. Así, que se pueda querer reivindicar desde el mundo del arte podría ser, en todo caso, una prueba de la existencia de una jerarquización dentro de la cultura. En el hecho de querer considerar el fanzine como producción artística y no como una producción de la cultura popular subyace la creencia de que el arte es algo que merece más atención. Por eso pondremos especial cuidado en discernir desde qué clase de enfoques se analiza esto, así como a qué disciplinas pertenece cada autor, porque seguramente influirá mucho en el tipo de análisis que hagan. También tendremos que prestar especial atención a las publicaciones que sí tomen en cuenta el fanzine como una manifestación artística. Esto nos permitirá entender mejor qué razones puede haber para hacerlo y desde dónde se hace.

II. Estado de la cuestión

Basándonos en los objetivos recién planteados, nuestro trabajo consistirá en una suerte de estado de la cuestión sobre el fanzine, poniendo especial atención a lo que se haya escrito sobre su relación con la escena punk en particular. Así, carece de sentido que seamos exhaustivos en este apartado de la introducción, ya que en el cuerpo del trabajo es donde desplegaremos en detalle el estado de la cuestión. Aquí, por lo tanto, tan solo haremos un breve avance de la situación para exponer las bases desde las que partiremos.

Aunque el del fanzine sea un mundo relativamente poco explorado, se han hecho algunos trabajos monográficos al respecto bastante completos, que constituirán la base de nuestra aportación. A propósito de esto, no podemos dejar de citar a Stephen Duncombe, el autor que supuso un antes y un después en el estudio del fanzine gracias al libro *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, publicado en 1997¹. A partir de un enfoque bastante afín al de los estudios culturales, el autor explora en detalle el funcionamiento del universo del fanzine y analiza cuáles pueden ser sus posibilidades como herramienta de cambio social. Esta preocupación por el potencial político del medio será una de las constantes que encontramos en la bibliografía, como sucede en otra de las aportaciones más relevantes, *Alternative Media*, de Chris Atton². En este trabajo el autor dedica un capítulo al análisis teórico del fanzine como parte de lo que él mismo define como medios de comunicación alternativos. En todo caso, estas publicaciones constituyen dos de los ejemplos más relevantes de aportaciones en las que se trata el fanzine como fenómeno en general. En ellas se despliega en detalle dicha manifestación para tratar de entender las relaciones que genera y los procesos que intervienen en su producción y cuál es su significado.

Existen otras publicaciones donde también se explica el fenómeno del fanzine desde un punto de vista más general, pero no tanto como un análisis del funcionamiento del medio sino desde un punto de vista más histórico. El mejor ejemplo de esto es *Fanzines*, de Teal Triggs³, una publicación de gran formato, llena de imágenes, donde la autora divide los capítulos por épocas y trata de ofrecer un panorama sintético de la historia del medio hasta nuestros días. Esta aportación también nos será de gran utilidad porque sistematiza las vías principales que se han seguido para estudiar el fanzine, e incluye análisis desde el punto de vista formal. Además, la misma estructura que ofrece la autora nos será reveladora de los puntos a los que la historiografía ha dado más importancia. De esta forma, vemos que hay un grupo de publicaciones sobre el fanzine que lo tratan en su conjunto, lo que permite asentar unas bases para su estudio especializado.

Por otro lado, veremos que existe una bibliografía mucho más especializada que trata los fanzines según el movimiento o subcultura a la que pertenecen, o bien se centra en alguno de los procesos que tienen lugar a lo largo de su producción o recepción. Este último es el caso de artículos como el de Alison Piepmeier, “Why zines matter: materiality and the creation of

¹ Stephen Duncombe. *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*. Bloomington, In.: Microcosm Publishing, 2008 (1997).

² Chris Atton. *Alternative media*. London [etc.]: Sage Publications, 2006 (2002).

³ Teal Triggs. *Fanzines*. London: Thames & Hudson, 2010.

embodied community”⁴, que se centra en los procesos de distribución de los fanzines y en cómo su dimensión material refuerza la relación entre autores y lectores y el sentimiento de pertenencia a una comunidad que se deriva de ello. También hay artículos que tratan de definir el perfil social de los creadores de fanzines y relacionarlo con la necesidad de tener un espacio propio en un determinado contexto histórico, como hace Julie Chu desde la antropología social en “Navigating the Media Environment: How youth claim a place through zines”⁵.

En cuanto a la bibliografía en la que se estudia el fanzine en relación a alguna subcultura en concreto, destaca sin duda aquella sobre el punk, que será el punto central de nuestro trabajo. Existen varias publicaciones corales al respecto, siendo la más destacada la reciente *Ripped, torn and cut*⁶, cuyo título nos remite a uno de los fanzines más importantes de la primera ola del punk británico, así como *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*⁷, donde el foco se traslada a una gran variedad de geografías. En vez de monográficos elaborados por un mismo autor que sistematicen una historia y teoría del fanzine punk, la mayoría de libros sobre el tema se construyen a partir de artículos de distintos teóricos, por lo que encontramos una gran variedad de miradas y un relato poco lineal. Estos libros se complementan con otros artículos publicados en revistas especializadas, como los del historiador del punk Matthew Worley o la historiadora del diseño Teal Triggs, cuya formación veremos que determinará sus respectivos enfoques. Tampoco podemos dejar de mencionar el famoso libro de Dick Hebdige, *Subcultura: el significado del estilo*⁸ que, desde los estudios culturales, analiza las subculturas británicas que surgen a partir de la posguerra, incluyendo el punk, a propósito de lo cual también reflexiona sobre los fanzines.

Además, también destacamos la existencia de una bibliografía específica sobre el fanzine de otros movimientos, como es el caso del Riot Grrrl que, después del punk, constituye uno de los focos sobre los que recae más interés, gracias a autoras como las ya mencionadas Alison Piepmeier y Teal Triggs. Asimismo, resulta interesante comprobar que recientemente ha surgido el interés por el fanzine hecho por artistas, gracias sobre todo a la exposición *Copy Machine Manifestos* realizada en el Brooklyn Museum⁹, con lo que aparece una nueva vía de exploración bibliográfica que toma en cuenta el fanzine como obra de arte.

Nuestro trabajo, entonces, tratará de navegar por esta tradición de los estudios sobre el fanzine e insertarse en ella. Puesto que se plantea como un estado de la cuestión, nuestra aportación consistirá en sistematizar los distintos puntos en los que se focalice la bibliografía consultada, ver cuáles han sido aquellos enfoques más utilizados y qué lecturas se repiten

⁴ Alison Piepmeier. “Why zines matter: materiality and the creation of embodied community”. *American Periodicals*, Vol. 18 (2), 2008.

⁵ Julie Chu. “Navigating the Media Environment: How Youth Claim a Place Through Zines”. *Social justice*, Vol. 24 (3), 1997.

⁶ AA. VV. *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

⁷ Paula Guerra; Pedro Quintela (Eds.). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

⁸ Dick Hebdige. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004 (1979).

⁹ Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos. Artists who make zines*. London; New York: Phaidon Press, 2024 (2023).

más y por qué. Así, nuestra selección responderá a lo que nosotros consideremos que ha tenido una mayor relevancia en los estudios del fanzine, y la ordenación de la información tendrá por meta exponerla de la forma más clara posible, que nos permita cumplir con los objetivos propuestos. Puesto que nos interesa una mirada crítica sobre el debate entre lo que se considera alta y baja cultura, nuestra propuesta y la bibliografía seleccionada girarán más en torno a entender el fanzine como fenómeno cultural y explorar qué posibilidades nos ofrece, y no tanto en hacer un análisis estético y formal del objeto.

III. Metodología

Como se tratará de un estado de la cuestión, la metodología que seguiremos se basará en la consulta de bibliografía especializada en nuestro objeto de estudio, prestando especial atención a los distintos enfoques empleados y qué autores y aportaciones son aquellas que más reinciden. La mayoría de la bibliografía sobre el fanzine es anglosajona y no se ha traducido al español ni se ha publicado en el Estado. Así, en algunos casos hemos encontrado cierta dificultad para acceder a algunos libros, e incluso hay otros que nos ha sido imposible consultar, algo que explicitaremos en el cuerpo del trabajo cuando sea necesario. En todo caso, hemos podido consultar en físico algunos libros monográficos sobre el fanzine que se encuentran en la biblioteca del Centro de Estudios y Documentación del MACBA. También hemos podido acceder a algunas publicaciones digitalizadas de libre acceso en la red o que se encuentran en bases de datos como Internet Archive, donde igualmente se pueden consultar directamente muchos fanzines digitalizados por usuarios particulares. Por otro lado, a la gran mayoría de artículos científicos hemos podido acceder a través del fondo digital del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación de la Universidad de Barcelona (CRAI UB). Finalmente, también queremos agradecer a Raül y a Gemma por habernos descubierto una de las publicaciones que serán esenciales para la elaboración de nuestra propuesta, el catálogo de la reciente exposición *Copy Machine Manifestos*, que trataremos en el último capítulo.

Dado que tampoco existe tanta bibliografía sobre nuestro objeto de estudio, no hemos tenido que hacer un trabajo de selección demasiado exhaustivo ni dejar fuera obras importantes, sino que hemos ido trabajando con aquellas publicaciones a las que hemos tenido acceso y, en todo caso, nos hemos centrado en aquellas que hemos considerado fundamentales desde el punto de vista historiográfico. Sí que es cierto que existen algunas publicaciones, sobre todo artículos, que tratan el fanzine en relación a algún movimiento o grupo muy específico, llegando a un grado de especialización demasiado alto para los límites establecidos en nuestra investigación. Por otro lado, como nuestra pretensión es la de hacer un recorrido por los estudios del fanzine en general y centrarnos en la explosión del punk británico, que históricamente se ha considerado el foco de difusión de dicha subcultura, dejaremos fuera aquellas aportaciones que se centren en las escenas de otras geografías en específico. Este es el caso, por ejemplo, del recopilatorio de Paula Guerra y Pedro Quintela, donde encontramos artículos sobre el fanzine punk en Portugal, Brasil, Francia, Argentina, etc. Del mismo modo, no entraremos a explorar el fanzine en territorio español, algo que seguramente daría pie a un trabajo monográfico muy interesante.

Reiteramos que el propósito de este trabajo será entender en mayor profundidad cómo se habla del fanzine desde el mundo académico. Trabajaremos con un marco teórico bastante deudor de los estudios culturales, algo que ya veremos que también está muy presente en algunas de las principales reflexiones teóricas sobre el tema. Así, entenderemos el fanzine como una manifestación surgida de la cultura popular, no como una obra de arte, aunque se le pueda reconocer un valor estético y artístico. Lo que nos resulta interesante es tener en cuenta por qué espacios ha circulado más y con qué objetivos, y por ello tenemos que mirar a espacios alternativos y ajenos al mundo del arte, aunque también podamos establecer relaciones con este. Por lo tanto, nuestro cometido no será hacer un análisis estético del fanzine, sino tratarlo como un fenómeno cultural cuyo interés no reside en que se pueda considerar una obra de arte o no. Nos interesará más, en cambio, entender por qué se hacen fanzines, cómo surgen históricamente, qué tipo de relaciones se construyen en la producción y en la recepción de éstos, y qué papel ha podido jugar un medio como este en los espacios subculturales en los que se ha desarrollado. Por eso creemos que un enfoque cercano al de los estudios culturales nos será de gran utilidad.

Para poder alcanzar nuestros objetivos dividiremos el cuerpo del trabajo en tres grandes capítulos. Habrá un primer capítulo en el que sentaremos las bases teóricas en torno a cómo se explica y se entiende el fanzine, algo que creemos necesario hacer sobre todo a propósito de un tema que puede ser poco conocido para muchos lectores. Así, no nos centraremos en ningún tipo en concreto de fanzines sino en el medio en general, para así comprender mejor su funcionamiento y sus posibilidades, y para hacer un primer recorrido histórico que también nos ayudará a definirlo. Cabe destacar que cada uno de los apartados dentro del capítulo se construirá tan solo a partir de las aportaciones de uno o dos estudios: hemos decidido hacerlo así porque precisamente hemos encontrado que hay bastante consenso entre teóricos a la hora de interpretar el fanzine. En vez de citar a muchos autores diciendo cosas muy similares hemos preferido remitirnos a la fuente original y desplegar en detalle sus aportaciones para ofrecer al lector las interpretaciones que luego han sido replicadas a menudo en la bibliografía posterior. Por eso dedicaremos un apartado entero a las aportaciones teóricas de Chris Atton y otro a las de Stephen Duncombe, que han marcado la manera como se ha estudiado el medio y son lo suficientemente densas para requerir explicarlas en profundidad.

En el segundo capítulo es donde desplegaremos en mayor detalle todo lo relativo al fanzine punk, para lo que será importante tener en cuenta la perspectiva histórica y situar el objeto de estudio en el contexto del nacimiento de dicha subcultura. Veremos cómo cada autor ha trabajado el fanzine punk desde un punto de vista algo distinto. Todo lo que se trate sobre el fanzine punk se pondrá en diálogo con lo que ya presentamos en el primer capítulo porque ya veremos que hay una serie de preocupaciones y apreciaciones que son constantes en los estudios del medio. Acabaremos con un apartado dedicado a la evolución del fanzine punk que nos permitirá enlazar con fluidez este capítulo con el siguiente.

Este último capítulo, entonces, tendrá por objetivo ver cómo se ha explicado el fanzine después de la explosión punk, que se considera un punto de inflexión indiscutible para el medio. Así, seguiremos con la voluntad de explicar cuál es el relato más aceptado sobre el fanzine y en qué puntos suele insistir la bibliografía. Por eso dedicaremos un apartado a

explicar la deriva identitaria que se hará tan clara en el medio a partir de los 80, y otro al movimiento Riot Grrrl y el interés que suscita el fanzine hecho por mujeres. Para finalizar este capítulo, daremos un giro respecto del relato que la literatura sobre el fanzine suele seguir. Así, cerraremos el trabajo con la exposición sobre fanzines hechos por artistas que tuvo lugar en el Brooklyn Museum hace poco, donde el fanzine pasa a considerarse objeto artístico. Hemos considerado incluir este último punto porque, aunque resulta una vía divergente, nos permitirá reflexionar sobre cuestiones que creemos muy interesantes como, por ejemplo, por qué surge esta necesidad de pensar el fanzine como obra artística y estudiarlo desde el mundo del arte.

1. ¿Cómo se explica el fenómeno fanzine?: distintos acercamientos para la construcción de su sentido en un espacio académico

El objetivo de este primer capítulo es realizar un acercamiento al fanzine que permita establecer las bases teóricas necesarias para comprenderlo mejor y ver algunas de las aportaciones más importantes que se han hecho al respecto. Se trata de explorar desde qué ópticas se ha trabajado y en qué se han centrado los distintos autores. Esto nos permitirá después ver cómo han influido y se han aplicado sus teorías en la bibliografía centrada en ámbitos más concretos como el del fanzine punk o el del *art zine*. Como hemos encontrado que hay bastante coincidencia de opiniones en la pluralidad de autores consultados, hemos optado por explicar cada apartado a partir de una o dos voces principales, para evitar repetir lo mismo en cada autor. Así, la división por apartados que planteamos pretende poder establecer con claridad cuáles son los puntos principales a partir de los cuales se ha explicado el fanzine desde el ámbito académico.

Primero haremos un repaso por la historia del medio, su génesis y evolución, donde veremos la complejidad que supone trazar estas líneas. Luego nos centraremos en explicar el fanzine a partir de los procesos y relaciones que lo convierten en lo que Chris Atton considera un medio de comunicación alternativo que rompe con las lógicas y jerarquías propias de un medio más tradicional. También lo veremos en su dimensión política mediante las tesis de Duncombe, y exploraremos hasta qué punto se puede concebir como generador de cambio social. Finalmente, nos centraremos en el objeto en sí mismo y en cómo su materialidad se puede concebir como fundamental desde un punto de vista semiótico, así como para la creación del sentido de comunidad propio del fanzine.

1.1. Genealogía del fanzine: posibles orígenes, influencias y breve recorrido histórico

Una de las características principales del fanzine es su heterogeneidad; puede adoptar tantas formas como se nos ocurran y tratar los temas más dispares. Por eso a menudo cuesta definirlos y parece hasta contraproducente, algo en lo que coinciden la mayoría de autores. No obstante, si pretendemos hacer un estudio sobre un medio poco conocido como el fanzine es necesario que tratemos de establecer algunas directrices básicas que nos ayuden a identificarlos, siempre teniendo en cuenta que no se puede tratar de una definición excluyente sino más bien de una guía orientativa abierta a otras posibilidades e innovaciones. Aunque cada autor intenta dar una definición propia, a menudo se recurre a la de Stephen Duncombe, responsable del primer estudio de peso sobre el fanzine, *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, obra de 1997 que a día de hoy sigue siendo canónica para cualquier investigación sobre el medio. Define los fanzines, a muy grandes rasgos, como “revistas no comerciales, no profesionales y de pequeña circulación cuyos autores producen, publican y distribuyen ellos mismos.”¹⁰

¹⁰ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., pp. 10-11. La traducción es mía.

A partir de esto, el grado de sofisticación formal y de contenido ya es muy variable, y depende del gusto, conocimientos y recursos del autor. El formato utilizado puede ser tan sencillo como juntar varios folios fotocopiados, doblarlos por la mitad y unirlos mediante grapas. A menudo encontramos una combinación de texto e imágenes, ya sean fotografías, ilustraciones o collages, pero no necesariamente se sigue siempre este esquema híbrido, ya que hay fanzines donde únicamente encontramos texto y otros que están enteramente ilustrados como un cómic o que consisten en una recopilación de fotografías. Finalmente, aunque Duncombe define el fanzine como un proyecto individual, cabe tener en cuenta que en algunos casos se trabaja en grupo a lo largo de todo el proceso, o que, en todo caso, también es habitual que el editor incluya el trabajo gráfico o textual de colaboradores puntuales. Así pues, reiteramos que se trata de una práctica que puede ser muy variada, y de ahí el hecho de que en el intento de definirla corramos el riesgo de limitarla en exceso.

Pensar en la propia terminología también nos servirá para entender en qué consisten estas pequeñas revistas: *fanzine* en inglés es la suma de *fan* y *magazine*. Esto nos dice que se trata de revistas realizadas por los fanáticos de algo, ya sea, por poner algunas de las posibilidades, un género literario, un tipo de música o una estrella de cine. Aunque muchos fanzines no siguen necesariamente este esquema (tratar sobre algún producto o práctica cultural específica de la que es fan el autor), el término primigenio se relaciona con su origen, y por ello en este primer capítulo trataremos de hacer un breve repaso histórico de su génesis y evolución.

La mayoría de autores, partiendo del artículo en el que Michelle Rau trata de establecer una genealogía del fanzine, relacionan el origen de estas revistas autopublicadas con el mundo de la ciencia ficción. A finales de la década de 1920 Hugo Gernsback empieza a publicar una columna en su revista *Amazing Stories* con las cartas de los lectores, momento que se considera el nacimiento de la comunidad de fans (*fandom*) de la ciencia ficción, puesto que supone la participación activa de los fanáticos y permite que se conozcan y tejan una red de contactos (las cartas se publicaban con los nombres y direcciones de sus autores y esto hace que se puedan poner en contacto entre ellos). De esta manera, se funda el Science Correspondence Club, que más tarde será la International Scientific Association, y publican en 1930 lo que se considera el primer fanzine, *The Comet*.¹¹

En los años 30, aparte de los fanzines sobre ciencia ficción también aparecen fanzines sobre el mundo del cómic. En aquella época los cómics eran tan criticados a nivel moral que se instaura un código de autocensura para proteger el medio, de tal modo que el fanzine supone uno de los únicos espacios donde los fans pueden discutir libremente.¹² En cuanto a otros géneros, no obstante, Rau señala que entre los años 20 y 70 apenas existe documentación que demuestre la existencia de fanzines que no estén relacionados con los focos de interés ya mencionados, la ciencia ficción y los cómics. Por lo tanto, no es hasta la década de los 70,

¹¹ Michelle Rau. "From APA to Zines: Towards a History of Fanzine Publishing". *Alternative Press Review*, Vol. 1 (3), 1994, p. 11. En este mismo artículo, Rau se remonta hasta 1812 para señalar los inicios de la publicación amateur como precedente del fanzine, y asimismo destaca la importancia de la NAPA (National Amateur Press Association), fundada en 1876.

¹² Idem.

momento en el que coinciden la llegada al público general de la tecnología Xerox y el surgimiento del punk, que el fanzine renace bajo una nueva forma y adquiere popularidad en estos nuevos espacios subculturales; “the contrasty black and white graphics now possible suited the punk aesthetic –bleak, harsh, rude, polarized against straight society.”¹³

Rau ya nos advierte de que su breve artículo, escrito en 1994, es tan solo una primera aproximación a la historia del fanzine, y al final concluye con más preguntas que respuestas, dejando abierta así la posibilidad de una mayor profundización en futuros estudios, sobre todo en cuanto a la existencia de otro tipo de fanzines que no sean de ciencia ficción antes de la llegada del punk.¹⁴ De esta manera, Teal Triggs, historiadora del diseño que ha trabajado el fanzine en varios artículos y publicaciones, amplía la genealogía de Rau e incluye al fanzine dentro del amplio marco de la historia de la prensa alternativa. Así, se llega a remontar hasta los panfletos críticos de la Revolución Francesa para encontrar precedentes, así como al surgimiento hacia 1910 en Estados Unidos y Reino Unido de pequeñas revistas literarias autopublicadas y no comerciales, centradas en compartir poesía experimental, ficción y crítica. Como Rau, señala la formación de APAs (Amateur Press Associations) a lo largo del siglo XIX y su importancia como facilitadoras de la publicación de los trabajos de periodistas y escritores amateur.¹⁵

Ahora bien, no es hasta inicios del siglo XX que se empiezan a formalizar las características visuales y el lenguaje gráfico que relacionamos directamente con el fanzine. En este punto, Triggs señala la influencia de formas artísticas de vanguardia como el Dadaísmo y el Surrealismo¹⁶, así como más tarde las expresiones contraculturales que surgen a mediados de siglo como el Situacionismo y la prensa radical underground, hasta finalmente llegar al punk. A menudo se cita la influencia del fenómeno *samizdat*, revistas producidas por uno mismo con escasos medios y distribuidas clandestinamente para esquivar la censura impuesta por el régimen soviético. Triggs también hace especial hincapié en la relación del fanzine con la prensa underground y el movimiento de contracultura de los años 60, aunque puntualiza que hay que distinguir entre una cosa y otra. El fanzine no se llega a considerar parte de la prensa alternativa de los años 60 y 70 porque no traspasa a la esfera pública; en tanto que revistas producidas por fans para otros fans, se considera que se mantienen en el ámbito de lo privado.¹⁷ Aunque Triggs, como Rau, se remite a la ciencia ficción y al cómic como los lugares de origen del fanzine como un medio diferenciado, también destaca la existencia, ya en los años 50 y 60, mucho antes de la llegada del punk, de fanzines sobre distintos géneros musicales o dedicados a algún artista o grupo en concreto. Según la autora, son estos fanzines de música, a partir de la prensa alternativa, los que empiezan a desarrollar el estilo gráfico distintivo del fanzine que acabará eclosionando en los años 70.¹⁸

¹³ Ibidem, p. 13.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., p. 14.

¹⁶ Ibidem, p. 15. Nico Ordway considera que los diarios autopublicados de los artistas dadaístas son los ‘primeros proto-zines’: “produced for the pleasure of their creators and provocations of readers, ignoring or satirizing all canons and standards of journalism”.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Ibidem, p. 18.

Es difícil determinar con exactitud cuáles son los precedentes directos de los fanzines y, de hecho, algunas de las propuestas de Rau y Triggs pueden resultar algo forzadas, ya sea por su distancia temporal o porque no existe una base documental que permita establecer una línea directa. Aún así, lo más interesante es señalar que todos estos posibles precedentes o influencias comparten algunas de las características definitorias del fanzine y es por eso que nos resulta útil tenerlos en cuenta. Por ejemplo, siempre se pone el foco en el carácter DIY (*do-it-yourself*, es decir, ‘hazlo-tú-mismo’) de estos artefactos, en el sentido de que una sola persona, el autor, puede llevar a cabo todas las partes del proceso de producción y distribución mediante el uso de técnicas de reproducción tan poco sofisticadas que se puede hacer desde casa.¹⁹ Por otro lado, también es común la mención de la existencia de una comunidad, ya sea en el sentido de una red de contactos, como sucede con asociaciones como la APA, que facilita la distribución del medio, pero también en cuanto a la importancia de que exista un grupo de personas que comparten un interés específico, como en el caso de la ciencia ficción, los cómics o la música, que es la razón de ser del fanzine en tanto que el autor tiene un público, por reducido que sea, al que dirigirse. Finalmente, también resulta sugerente pensar en términos de contenido. Aunque no sucede en todos los casos, algunos de los ejemplos mencionados nos remiten a lo política o culturalmente radical y al rechazo de lo establecido; desde los panfletos políticos de la Revolución Francesa hasta la prensa alternativa del movimiento contracultural de los años 60. Esta noción de radicalidad, ya sea en los contenidos como en las formas y procesos, será, para algunos autores, definitoria del fanzine, tal y como veremos en los siguientes capítulos.

1.2. El fanzine como medio de comunicación alternativo radical

Como ya hemos empezado a ver en el apartado anterior, dos cuestiones básicas a tener en cuenta para comprender cómo se ha explicado el fenómeno del fanzine son, por un lado, que se trata de autopublicaciones amateur y, por el otro, la importancia que tiene la noción de comunidad. En este apartado ahondaremos en las relaciones de producción y recepción del medio así como en qué sentido se dice que se construye una comunidad, para lo que utilizaremos sobre todo las aportaciones de Chris Atton. En su teoría de los medios de comunicación alternativos, Atton dedica especial atención a los fanzines puesto que considera que encajan muy bien con el modelo de comunicación alternativa que propone. Su análisis, por lo tanto, se centra, más que en los posibles contenidos de los fanzines, en las relaciones sociales que se establecen en torno al medio y en su funcionamiento. Trata, en definitiva, de explorar los procesos, formaciones y significaciones que constituyen la cultura fanzine.²⁰

En su estudio, Atton define una tipología de medios de comunicación que denomina alternativos y radicales, tomando en cuenta los temas y contenidos que tratan dichos medios pero sobre todo la manera de organizarse, insertarse y funcionar en su contexto sociocultural. Su teoría parte de análisis previos como los de Downing, Dickinson y Duncombe y sirve para

¹⁹ Los primeros fanzines de ciencia ficción, con tiradas de entre 100 y 250 copias, se reproducían mediante aparatos de impresión manuales como el hectógrafo o el mimeógrafo. Ibidem, p. 17.

²⁰ Chris Atton. *Alternative media...* op. cit., p. 58.

explicar un amplio abanico de publicaciones como revistas y periódicos alternativos, pero también otras manifestaciones marginales como el fanzine.²¹ Así, estos medios alternativos se definen por su contenido radical (político o social y cultural), por el uso de un lenguaje visual y gráfico que se alía con dichos contenidos, y por el hecho de que para su reproducción juega un papel importante la incorporación de innovaciones o adaptaciones en el campo de la reprografía. En cuanto a los procesos que intervienen para que dichos medios se produzcan, Atton señala que la distribución se da mediante canales alternativos o incluso redes clandestinas o invisibles, y que se produce una transformación tanto de los roles y responsabilidades de los distintos agentes que intervienen en el proceso (desprofesionalización), como de los propios procesos de comunicación, que responden a un esquema mucho más horizontal que el que se da en los medios de comunicación hegemónicos.²² De esta manera, Atton sugiere que este modelo de medios de comunicación, en tanto que funciona según unas lógicas específicas y propias, constituye un campo autónomo, rescatando el concepto de Bourdieu.²³

Uno de los puntos más relevantes del modelo de Atton en relación al fanzine es el énfasis que se pone en la cuestión de las relaciones sociales que se establecen en los procesos de producción y recepción del medio. En el caso del fanzine es muy evidente que todos los roles especializados que intervienen en una publicación tradicional aquí se confunden y se fusionan, ya que muchas veces es la misma persona quién encarna a la vez los papeles de escritor, editor, diseñador, impresor y distribuidor. No sólo se desdibujan los roles, sino que se transforman y superponen conceptos como la profesionalidad, la destreza y la experiencia²⁴; no hace falta ser experto en diseño ni venir del campo del periodismo para crear un fanzine. De esta manera, en la figura del autor de fanzines observamos que se da un proceso de desprofesionalización, que constituye una de las bases, junto a la descapitalización y la desinstitucionalización, de la “comunicación democrática” de Raymond Williams.²⁵

Esta desprofesionalización es lo que también permite que la relación entre autor y receptor sea diferente a cómo lo es en los medios de comunicación tradicionales, donde encontraríamos un esquema que va de arriba a abajo: del profesional al consumidor. En cambio, en el fanzine encontramos un esquema distinto, ya que el productor no pertenece al ámbito profesional, sino que crea el fanzine desde lo popular y, en todo caso, para ello se apropia de recursos que pertenecen al orden dominante. Se trata de lo que Fiske denomina “bottom-up production of difference”;

²¹ Ibidem, pp. 7-10.

²² Ibidem, p. 27.

²³ Ibidem, p. 29. Aunque Atton utiliza el concepto del sociólogo francés, especifica que el campo de la producción cultural según Bourdieu es algo limitado para hablar de medios de comunicación alternativos. Así, Atton propone que la amplitud y variedad de productos y actividades que se inscriben dentro de estos medios nos podría llevar a pensar más acertadamente en una hibridación de prácticas del campo cultural y prácticas del campo periodístico, también definido por Bourdieu. En todo caso, tal vez sería más acertado utilizar la noción de mundo de Howard S. Becker en vez de los campos de Bourdieu, idea que nos fue sugerida por Nuria Peist.

²⁴ Ibidem, pp. 25-27.

²⁵ Ibidem, p. 4.

[It is] created by the popular producer from the available technological resources of the dominant order, resources that tend to be used to create top-down media products that minimize or even discourage participation amongst their consumers. The dominant political economy that deploys these resources and that ensures their possession and control by media elites is here confronted by the development of a popular political economy of the media that opposes institutionalization, professionalization and capitalization. The zine is thus able to liberate its producer(s) from the controls and limits set by the dominant order by redeploying its resources in radical, infractory ways.²⁶

Así pues, el fanzine logra subvertir las lógicas de producción del capitalismo. Por un lado, se rompe toda noción jerárquica en la producción, tanto si tan solo hay un productor, que se encarga de todo el proceso, como si hay distintos colaboradores, que actúan en igualdad de condiciones. Por otro lado, la publicación no está motivada por el éxito comercial, puesto que en la mayoría de casos ni siquiera se consigue cubrir los gastos de producción.²⁷ Esto, no obstante, libera al productor de las limitaciones que tendría si tuviese que trabajar al servicio de los intereses de un medio de comunicación tradicional. Y, además, como su distribución y alcance son tan limitados, no están sometidos a ningún tipo de control, por lo que están exentos de seguir las normas y leyes concernientes a los derechos de autor y pueden apropiarse con facilidad de imágenes y recursos extraídos de los medios de masas.²⁸

La particular posición del autor de fanzines y su relación con los lectores ha llevado a que a menudo se establezca un vínculo con algunas de las teorías de Walter Benjamin. Tanto Duncombe como Atton recurren al filósofo alemán y, en concreto, a un texto que preparó en 1934 para una conferencia que nunca llegó a realizarse titulado *El autor como productor*. Según la interpretación que hace Duncombe del texto, el potencial progresista del trabajo de un autor no se encuentra en el señalamiento crítico de las relaciones de producción opresivas del capitalismo, sino en la posición que adopta dicho autor y su trabajo en estas relaciones, incluyendo las relaciones culturales. Esto considera que puede aplicarse al caso de los fanzines porque precisamente el lugar desde el que se crean y sus condiciones de producción son definitorios del medio:

In an increasingly professionalized culture world, zine producers are decidedly amateur. In producing cheap, multiple-copy objects, they operate against the fetishistic archiving and exhibiting of the high art world and the for-profit spirit of the commercial world. And by their practice of eroding the lines between producer and consumer they challenge the dichotomy between active creator and passive spectator that characterizes our culture and society.²⁹

Efectivamente, en el texto de Benjamin se hace referencia a la idea de que “el lector está dispuesto en todo momento a convertirse en escritor”, ya que “su condición de experto -no ya en una disciplina sino en su propia circunstancia- le permite convertirse en escritor.”³⁰ Si bien Benjamin escribe estas líneas a propósito de la prensa soviética en oposición a la decadencia

²⁶ Ibidem, p. 64.

²⁷ Ibidem, p. 59.

²⁸ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., p. 15.

²⁹ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 133.

³⁰ Walter Benjamin. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2015 (1966), p. 15.

de la literatura en la prensa burguesa, esta idea de que los roles de escritor y lector son intercambiables se puede aplicar con facilidad al fanzine. Cualquier persona puede crear su fanzine y, de hecho, es muy recurrente que los creadores de fanzines animen a sus lectores, si es que aún no lo han hecho, a crear los suyos propios. Benjamin también toma en consideración la importancia de que el autor asuma un comportamiento didáctico y ponga a disposición de otros productores un aparato productivo transformado, que “será siempre mejor cuanto más incite a los consumidores a convertirse en productores, cuanto más propicie que lectores y espectadores se conviertan en colaboradores.”³¹ Aquí, Atton considera necesario ampliar la interpretación de Duncombe y hace hincapié en la importancia que tiene para Benjamin la transformación del medio, no solo en cuanto a la radicalización de los métodos de producción, como ya hemos visto, sino también en cuanto a la reformulación de lo que tiene que ser un productor de medios de este tipo. Por eso Atton considera que los medios de comunicación alternativos, como el fanzine, disponen de las herramientas para que gente que normalmente queda fuera de los espacios donde se generan los medios de comunicación hegemónicos puedan participar de una comunicación democrática.³²

En el capítulo que dedica al medio que estamos estudiando, Atton puntualiza la diferencia entre fanzines y *zines*. Este último término nace en los años 80 y sirve para abarcar un abanico todavía más amplio de publicaciones amateur que ponen el foco en lo personal; aunque el fanzine también está intrínsecamente relacionado con los gustos personales del autor, su objeto es el consumo de un producto cultural concreto, mientras que el *zine* se centra en la propia vida del autor, en sus experiencias y en su relación con el mundo.³³ Atton propone que los *zines*, particularmente, pero también, por extensión, los fanzines, “se pueden pensar como monológicos en la práctica pero dialógicos en intención”.³⁴

Aunque los fanzines tienen una estructura similar a otros medios monológicos, como revistas y diarios, contienen mecanismos que facilitan la comunicación entre individuos: muchas veces se adquieren en ferias o conciertos, por lo que a menudo autor y lector pueden interactuar en persona. Si no es así, igualmente en la mayoría de fanzines hay información sobre cómo contactar con el autor, ya sea por carta o ahora mediante redes sociales, por lo que se prevé y se desea ese contacto. Si no, recordemos cómo el nacimiento del fanzine en el mundo de la ciencia ficción ya estaba ligado a la idea de publicar las cartas de los fans con sus datos de contacto. Es aquí, por lo tanto, donde entra en juego la noción de comunidad: el *zine* es un espacio donde se puede conocer gente, se genera una cultura material a partir de un conjunto de relaciones sociales. Al mismo tiempo, en esa construcción individual de una identidad propia se invita a los demás a establecer un diálogo sobre dicha identidad.³⁵ Y, aunque en el fanzine este foco en lo personal no sea tan fuerte, sigue siendo un espacio donde se construye comunidad y se tejen redes de contacto entre los individuos que la forman.

³¹ Ibidem, pp. 28-29.

³² Chris Atton. *Alternative media...* op. cit., p. 4.

³³ Ibidem, pp. 55 y 61.

³⁴ Ibidem, p. 67. La traducción es mía.

³⁵ Idem.

Así pues, Atton considera el fanzine como ejemplo del modelo de medio alternativo y radical que propone porque transforma las relaciones sociales mediante procesos de comunicación radicales, que rompen los esquemas tradicionales. Por otro lado, el medio en sí mismo, el vehículo mediante el que se da la comunicación, también está sujeto a sufrir transformaciones radicales respecto de los medios de comunicación al uso, algo que nos será especialmente útil para entender algunos de los enfoques desde los que se ha estudiado el fanzine punk.

1.3. El potencial utópico de la cultura fanzine

Una vez desentrañado cómo es el proceso de producción y recepción del fanzine y en qué sentido se crea una comunidad en torno a ello, en este apartado exploraremos su potencial político y sus posibilidades como herramienta para el cambio social, un punto de vista que muy a menudo se tiene en cuenta en la bibliografía. Lo haremos a partir de las tesis del ya mencionado ensayo *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*, de Stephen Duncombe. Como ya hemos apuntado, esta obra es capital para los estudios académicos que se han hecho hasta ahora del fanzine, ya que se cita en prácticamente la totalidad de escritos al respecto, hasta en los más recientes. Duncombe realiza un análisis pormenorizado del fenómeno, diseccionando hasta el menor detalle cuestiones que ya hemos ido viendo; su carácter *amateur*, el perfil social de los autores, la hiperespecialización en cuanto a las temáticas, la importancia de la comunidad y de la creación de redes para la distribución, y un larguísimo etcétera. Con todo esto, su propuesta principal es que los fanzines están intrínsecamente ligados a la subcultura y lo underground, y que su idiosincrasia, por lo tanto, es la conciencia política. Sus autores, en la inmensa mayoría de casos según Duncombe, son conscientes de que lo que hacen supone una alternativa a los medios de masas, por lo que se crea orgánicamente una cultura de resistencia.³⁶

Ahora bien, aunque Duncombe afirma las posibilidades del fanzine como herramienta de protesta, también señala la problemática que a finales del siglo XX supone rebelarse mediante la cultura, puesto que esto difícilmente supone a efectos materiales una amenaza real para la máquina capitalista, que es capaz de absorber y mercantilizar incluso lo que le es diametralmente opuesto.³⁷ A pesar de esto, Duncombe reitera que el hecho de que el fanzine y la cultura underground se presenten como alternativa es su mayor fortaleza, ya que el mecanismo del sistema para sostenerse a sí mismo es precisamente convencer a la masa de que no hay alternativa.³⁸ Como ya vimos en el capítulo anterior, el fanzine, al operar de forma contraria a como lo hace el capitalismo consumista, ofrece otras maneras de ver y

³⁶ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 8.

³⁷ Duncombe dedica un capítulo entero de su libro a la tensión entre el *mainstream* y el underground, que a menudo ha generado debates en el mundo del fanzine: hay quienes defienden que utilizar canales más mayoritarios, como editoriales y revistas reconocidas, puede ser positivo para dar a conocer el medio a públicos más amplios, mientras que una gran mayoría rechaza cualquier intento de pasar al *mainstream* porque implicaría venderse y servir a intereses capitalistas. Por eso a veces se acusa al mundo del fanzine de cierto elitismo, en el sentido de que prefiere perpetuarse como un espacio cerrado y separado de lo masivo. Ibidem, pp. 159-174.

³⁸ Ibidem, pp. 9-10.

afrontar la realidad. Esto se aplica a lo que Duncombe entiende como el potencial de las políticas culturales:

As we live our lives and take pleasure in our entertainment, the politics expressed within and through culture become part of us, get under our skin, and become part of our "common sense." This is what gives the politics of culture their power. And while the cards are stacked in favor of those who control the means of mental and material production to create and disseminate cultural values and creations that flow from and reflect their experience and their interests, those without power also have the capability to create a culture - one that arises out of their way of understanding the world. Thus, culture plays an important function in forming and solidifying the rule of the dominant or hegemonic power in society or, conversely, in acting as a language and space enabling subjugated groups to challenge that rule.³⁹

Así, Duncombe defiende que se puede leer el fanzine a partir del concepto de cultura contrahegemónica de Antonio Gramsci, que define como una cultura que nace del descontento y proporciona una visión de la sociedad opuesta a la dominante. Como reacción contra lo hegemónico, los creadores de fanzines se sirven de los modelos de cultura participativa que ya hemos visto y crean sus propias representaciones y sistemas de significado. Y aunque reconoce que, como toda cultura, puede estar llena de contradicciones, dispone del potencial necesario para ser una herramienta de resistencia política. El fanzine, entonces, puede ser un espacio político de cuestionamiento del *statu quo*, y hasta un lugar desde donde se pueden pensar otros mundos alternativos, algo que, Duncombe nos recuerda, se puede rastrear hasta los orígenes del medio en la ciencia ficción.⁴⁰ Esto nos lleva a su tesis principal: pensar el fanzine como una utopía. Incluso cuando la evidencia del presente niega cualquier posible alternativa, explica, los fanzines y los espacios en los que surgen permiten imaginar algo diferente, e incluso ir hacia adelante, señalan una dirección.

Underground ideals such as an authentic and non-instrumental life provide – albeit in amorphous form – a challenge to modern society. And underground culture creates a space in which to experiment with novel forms of social production and organization. Practices such as non-alienated cultural production and the non-spatial community of "the network" are perhaps indicators of the directions in which a future society could go, or utopian ideals after which to strive. Participation in the zine underground is pleasurable, not a forced march.⁴¹

Así, propone que el fanzine también se puede entender como una “propaganda por el hecho no violenta”⁴², ya que no se limita a la difusión de unos ideales, sino que supone la concreción material de dichos ideales, y esto puede generar un mayor impacto porque sirve de ejemplo para los demás. El carácter utópico del fanzine, por lo tanto, se refiere sobre todo al hecho de que proporciona un modelo comunicativo distinto, llevando así a superar el individualismo competitivo propio de la sociedad neoliberal y sustituirlo por un ideal de individualidad cooperativa.⁴³ Ahora bien, Duncombe también tiene a bien advertir que el foco en lo personal, especialmente manifiesto en la variante de los *zines*, en directa relación con

³⁹ Ibidem, pp. 184-185.

⁴⁰ Ibidem, pp. 185-186.

⁴¹ Ibidem, p. 205.

⁴² Ibidem, p. 41.

⁴³ Ibidem, p. 189.

las políticas identitarias que eclosionan en los 80, puede tener cierto valor terapéutico para el individuo que lo crea y para el lector que se siente identificado, pero tiene escasa utilidad como estrategia política. Rescatando nociones de Raymond Williams y John Dewey, Duncombe expone que el fanzine, en su reticencia a crecer y abrirse a espacios sociales más amplios, siempre mantendrá limitadas sus posibilidades como auténtica herramienta de comunicación democrática. Para superar esta barrera tendría que pasar de ser “small culture” a “common culture.”⁴⁴

Con todo esto, Duncombe concluye que el fanzine constituye una forma de “catarsis política” y que la cultura underground puede pensarse como un espacio de refugio frente a la hostilidad del mundo, que permite a sus participantes hacer crítica de la sociedad de masas y construir modelos de creación, comunicación y comunidad diferentes. No obstante, él considera que como toda esa denuncia del sistema sucede en el plano cultural, tiene poco efecto real a la hora de desmontar los mecanismos de alienación del sistema a gran escala, e incluso llega a afirmar que toda esa rabia que se sublima mediante estas formas de expresión subculturales podría usarse para la acción política.⁴⁵ Heredero de Gramsci y de la escuela de Birmingham, concibe que el interés de poner el foco en lo cultural está en su capacidad para preparar el terreno para la acción política, pero que en ningún caso ha de ser un fin en sí mismo. Según esto, entonces, la cultura underground donde se gesta el fanzine ofrece una condición necesaria pero no suficiente para el cambio social; “culture may be one of the spaces where the struggle over ways of seeing, thinking, and being takes place, but it is not where this struggle ends.”⁴⁶

1.4. La materialidad del fanzine: valor semiótico y comunidad encarnada

Después de haber abordado el fanzine como medio de comunicación alternativo y desde su dimensión política, en este apartado nos centraremos en el objeto en sí, en su materialidad y las relaciones que esta ayuda a establecer entre autor y receptor. Esto lo exploraremos especialmente a partir del artículo de Alison Piepmeier, “Why zines matter: materiality and the creation of embodied community”, cuyo enfoque será utilizado posteriormente por otros autores, algo que veremos sobre todo a propósito del fanzine artístico (*art zine*). Teal Triggs, en la misma línea, también insiste en la importancia de la dimensión material del fanzine, de sus cualidades táctiles, algo que considera definitorio del medio.⁴⁷

Piepmeier estudia el impacto que tiene la materialidad del fanzine en el lector, es decir, las formas concretas que adopta (las ilustraciones, el tipo de papel, la tipografía, el diseño de cada página, la encuadernación...). Considera que se tienen que tener en igual consideración que lo propiamente textual, ya que ambos factores contribuyen a la configuración del

⁴⁴ Ibidem, pp. 194-195.

⁴⁵ Ibidem, pp. 199-200.

⁴⁶ Ibidem, p. 202.

⁴⁷ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., pp. 205-206.

significado total, son parte de un mismo sistema semiótico.⁴⁸ No obstante, la autora pone de manifiesto que rara vez se ha estudiado esto; de entrada, porque pocos académicos tocan el tema del fanzine, ya que es lo que el teórico del arte Gregory Sholette denomina “dark matter”, es decir, algo que no entra dentro de lo que configura el mundo del arte y, por lo tanto, queda oculto para el mundo académico. Por otro lado, porque los pocos autores que sí que estudian el fanzine lo suelen hacer a partir de antologías, más fáciles de conseguir en espacios académicos, y no del objeto auténtico, al que es más complicado acceder si no se forma ya parte del espacio underground del que surge. Esto hace que se pierdan detalles a la hora de analizar los objetos, sobre todo en cuanto a elementos esculturales y visuales, pero también en lo que respecta a los canales de distribución habituales, que igualmente contribuyen al significado del fanzine.⁴⁹

Así, la autora construye su artículo a partir del análisis de cuatro fanzines en concreto, que le sirven para hacer algunas observaciones que luego se pueden hacer extensivas a muchos otros casos. Por ejemplo, destaca el carácter descuidado y desordenado que a menudo tienen muchos fanzines, algo que considera que de alguna manera facilita crear un vínculo entre creador y receptor: “the messiness of the zine conveys a sense of vulnerability, and therefore a sense of openness and availability for human contact that creates pleasure for the readers.”⁵⁰ En vez de ofrecer un producto pulcro, algo que sería propio de la sociedad de masas que se rechaza y que situaría al lector como consumidor, la imperfección del fanzine posiciona al receptor como un igual, un amigo, miembro de una comunidad que está en conversación con su creador.⁵¹ Así, Piepmeier considera que los aspectos materiales, físicos, del fanzine juegan un papel fundamental para establecer el esquema de relación horizontal que ya explicamos a partir del modelo de Atton. La materialidad no sólo funciona como elemento configurador de significado sino también como creador de un vínculo entre creador y lector, construye comunidad.⁵²

Una de las razones que Piepmeier da para la construcción de este sentimiento de comunidad es el hecho de que sus miembros son conscientes de que forman parte de algo poco conocido y poco practicado, ya que poca gente sabe qué es un fanzine y mucha menos todavía participa directamente en los procesos de creación, intercambio y recepción que constituyen este mundo reducido y cerrado. Se concibe como un universo íntimo vinculado al cuerpo, a lo táctil: primero se crea con las manos, y luego, mediante el tacto, el receptor puede rastrear el proceso creativo del autor, sus huellas, como si en la fisicidad del medio quedase impregnada su presencia. Piepmeier, además, defiende que esto crea comunidad porque crea placer, afecto, lealtad y vulnerabilidad, de ahí que se conciba como algo íntimo. La razón que dan muchos de sus autores para justificar por qué los hacen es que les resulta una actividad placentera, que, entre otras cosas, deriva de la propia cualidad táctil del medio, del propio proceso físico. Y respecto a esto también se toma en cuenta el sistema de intercambios del medio, que la autora considera que, en operar fuera de las lógicas de consumo propias del

⁴⁸ Alison Piepmeier. “Why zines matter... op. cit., pp. 216-217.

⁴⁹ Ibidem, p. 218.

⁵⁰ Ibidem, p. 222.

⁵¹ Ibidem, p. 227.

⁵² Ibidem, p. 229.

capitalismo, funciona como una “gift economy”; el placer también interviene en la distribución ya que los fanzines se viven como pequeños regalos (muchas veces se intercambian por otros fanzines o incluso se dan gratis), casi como si el autor los hubiese hecho personalmente para quién los recibe, aunque en realidad no sea un objeto único.⁵³ Además, esto muchas veces inspira lo que Piepmeier denomina “reciprocal materiality”, cuando los propios lectores envían cartas y hasta regalos a los editores, por lo que la comunidad *zine* se puede entender como un espacio de cuidados y afecto.⁵⁴ Finalmente, Piepmeier también tiene a bien de citar a Crabb, que identifica una dualidad en el objeto fanzine que resulta interesante:

Its durability and its vulnerability - its simultaneous non-preciousness (something you would fold and carry in a pocket) and preciousness (an object that is cherished like a love letter, because it signifies human connection) - are linked to its ability to initiate embodied community. This is an object that carries generosity and kindness, and that function is inextricably connected to the zine's vulnerability. It is not an art object or a consumer item, kept at a remove from the human body; rather, it is supposed to get "dirty and ratty and torn" in someone's pocket, get warm and worn.⁵⁵

Con esto, Piepmeier concluye que el fanzine es un medio esperanzador, en el sentido de que visibiliza el deseo de conectar con otras personas y crear comunidad, algo que iría en contra del distanciamiento, la desconfianza, la alienación y la soledad que a menudo constituyen la base de la vida de muchas personas bajo el régimen del capitalismo tardío. Así, conectando con las tesis de Duncombe sobre el fanzine como utopía, estas revistas autopublicadas ofrecen un modelo relacional alternativo, que en parte es constituido por su propia materialidad.⁵⁶ Aunque el artículo de Piepmeier habla más específicamente de *zines* que de fanzines, este enfoque centrado en lo material es muy interesante y, evidentemente, se hace extensivo a todo tipo de fanzines. Estos también tienen una serie de características físicas susceptibles de ser estudiadas como elementos semióticos, y también contribuyen a la creación de una “comunidad encarnada”, como la define la autora.

⁵³ Ibidem, pp. 220-231.

⁵⁴ Ibidem, p. 232.

⁵⁵ Ibidem, p. 233.

⁵⁶ Idem.

2. Notas garabateadas desde el frente: el fanzine punk

Los fanzines han sido una herramienta fundamental para crear una red de comunicaciones en algunas culturas underground desde los años 30, como ya vimos en el primer apartado. No obstante, Teal Triggs considera que es con la llegada de la subcultura punk cuando se define una estética reconocible,⁵⁷ y por eso la bibliografía sobre el fanzine ha puesto a menudo el foco en esta subcultura. Si bien en el capítulo anterior exploramos el fanzine en su dimensión más general, en los siguientes capítulos nos centraremos en ver un tipo concreto de fanzines, aquellos que se considera que formaron parte integral del punk.

Para ello, empezaremos por exponer cómo explica la bibliografía el surgimiento del fanzine punk y dónde lo sitúa en la nueva subcultura de la que surge. A partir de esta base, veremos en mayor detalle algunos de los puntos más repetidos a la hora de tratar este objeto de estudio. Así, en el segundo capítulo nos centraremos en el análisis de las convenciones formales que adquiere el fanzine punk, esto es, lo que Teal Triggs denomina un lenguaje gráfico de resistencia. Para repasar distintos enfoques también veremos un análisis que se centra en el estudio del contenido político del fanzine y cómo estas publicaciones constituyen un valioso documento para historiar el punk en tanto que testimonio directo de los miembros de la subcultura. Finalmente, veremos un último punto relacionado con la deriva anarquista que toma el punk con la banda Crass y cómo este giro se manifiesta en la producción de fanzines.

2.1. *London Calling*: sobre el papel mediador del fanzine en la nueva subcultura

En este primer capítulo veremos cómo se explica el surgimiento del fanzine punk y cómo se inserta en el contexto general de la escena, sobre todo en Reino Unido en el período de entre 1976 y 1977, que es donde pone el foco la bibliografía.⁵⁸ Para ello, debemos empezar por citar el influyente libro *Subcultura: el significado del estilo*, de Dick Hebdige, autor de la Escuela de Birmingham, donde se analiza el punk desde un punto de vista teórico en una fecha tan temprana como 1979. En consecuencia, es el primero en hablar sobre el fanzine punk y sobre su papel como “espacio crítico alternativo dentro de la propia subcultura” en el que “contrarrestar la cobertura hostil, o cuando menos ideológicamente tendenciosa del punk en los medios.”⁵⁹ Esta manera de explicar el fanzine punk constituirá la base de los estudios

⁵⁷ Teal Triggs. “Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic”. *Journal of Design History*, Vol. 19 (1), 2006, p. 69.

⁵⁸ Como no haremos una historia pormenorizada del punk, para más información véase Jon Savage. *England's dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*. Barcelona: Reservoir Books, 2015 (1991); Legs McNeil; Gillian McCain. *Por favor, mátame: La historia oral del punk*. Bilbao: Libros Crudos, 2017 (1996); Nuria Peist. “‘Pistol’: la mirada sobre lo que no hay”. *El Salto*, 10/02/2023. En <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/pistols-mirada-lo-no-hay> [última consulta 08/06/2025]. También cabe mencionar una publicación específicamente sobre el fanzine punk, a la que, no obstante, no hemos podido tener acceso durante nuestra investigación: Eddie Piller; Steve Rowland. *Punkzines: British Fanzine Culture from the Punk Scene 1976-1983*. London: Omnibus Press, 2021.

⁵⁹ Dick Hebdige. *Subcultura: el significado del estilo*... op. cit., p. 153.

posteriores, tal y como veremos sobre todo con Teal Triggs y Matthew Worley, dos de los autores que más han escrito sobre el tema.

El historiador Matthew Worley incide en la importancia de entender el surgimiento del punk como una respuesta a la pobreza de la escena musical *mainstream* de la época. Es el momento del rock progresivo, cuya preocupación por la complejidad musical se encuentra muy alejada de la realidad material de los jóvenes, lo que lleva a que se produzca el giro generacional, estilístico y de actitud que será el punk.⁶⁰ Asimismo, el aburrimiento también es considerado un elemento clave en la motivación del punk:

‘Apathy’ became a buzzword, evoking both cultural malaise and the antithesis of punk’s call to action. In time, moreover, such reasoning began to extend to the source of such youthful restlessness, especially once the Sex Pistols’ infamous appearance on Thames Television’s Today programme (1 December 1976) had stoked a ‘moral panic’ that affirmed punk’s sense of deviant difference.⁶¹

Worley propone que los primeros fanzines punk cumplirían la función de facilitar un medio mediante el cual los miembros de esta incipiente subcultura pudieran contribuir a definir y moldearla desde dentro ellos mismos.⁶² Los fanzines de este momento suelen poner el foco en grupos, clubes y álbumes locales y sirven como punto de enlace entre las bandas y el público, ya que será muy común incluir entrevistas donde los artistas exponen sin tapujos su ideología, sus objetivos y hasta la cantidad de dinero que ganan. Así, se establece una relación mucho más cercana y transparente entre músicos y público, algo que contrasta con las dinámicas propias de la industria y la prensa musical tradicional. De hecho, Worley, como Hebdige, encuentra que el fanzine surge como la alternativa necesaria a la prensa musical hegemónica, ya que es el lugar donde se puede visibilizar aquellos grupos ignorados por el *mainstream* y, además, es donde se puede desmentir la visión distorsionada que se da del punk en los medios de masas.⁶³ Todo esto nos remite a algo que ya hemos visto en varios autores: la capacidad del fanzine de crear una comunidad y facilitar una relación desjerarquizada entre sus miembros. En este caso, no solo entre autor y lector, sino incluso entre el público y los integrantes de las bandas que conforman la escena.

La mayoría de la bibliografía coincide en señalar *Sniffin’ Glue* (1976-1977) (fig. 1) como el primer fanzine punk, aunque el propio autor, Mark Perry, rechaza la etiqueta y cita como referentes directos otros fanzines de *rock and roll* que ya existían antes que el suyo, como *Who put the Bomp!* (1970-1979) de Greg Shaw o *Bam Balam* (1974-c. 1980s) de Brian Hoggs.⁶⁴ El nombre completo del fanzine es *Sniffin’ Glue and Other Rock ‘N’ Roll Habits for Punks* y se basa en la canción “Now I Wanna Sniff Some Glue” de los Ramones. Tal y como lo describe Triggs, los 14 números que publicó Perry se caracterizan por una estética

⁶⁰ Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-84: ‘While the world was dying, did you wonder why?’”. *History Workshop Journal*, Vol. 79, 2015, p. 83.

⁶¹ Matthew Worley. “‘If I had more time it could be better, but the new wave’s about spontaneity, right?’: finding meaning in Britain’s early punk fanzines (1976–77)”. *Punk & Post-Punk*, Vol. 9 (2), 2020, p. 15.

⁶² Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., p. 83.

⁶³ Ibidem, p. 84.

⁶⁴ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., p. 46.

desaliñada que mezcla texto mecanografiado, texto escrito a mano, dibujos (por ejemplo, de Savage Pencil) y fotografías de conciertos. Mientras que el primer número tuvo una tirada de 50 copias, cuando llegó al último número en 1977 la circulación llegó a ser de entre 10000 y 15000 copias.⁶⁵ Triggs, además, considera que este fanzine, que se convirtió en el modelo a seguir de los demás fanzines punk, encarna claramente el espíritu DIY en su estilo rápido e imperfecto: “texts were used as they were written with grammatical and punctuation corrections made visible in crossing outs. This stressed the immediacy of its production and of the information, but also the transparency of the design and journalistic process itself.”⁶⁶

Aunque en casi todos los artículos al respecto se cita el de Perry como el primer fanzine punk, Duncombe señala que unos meses antes, en enero de 1976, se publica en Nueva York un fanzine titulado *PUNK* (fig. 2).⁶⁷ Más allá de la cuestión de cuál va primero, esto, en todo caso, nos remite a las propias circunstancias del desarrollo del punk. Como bien sabemos, esta subcultura realmente nace en el underground de Nueva York, donde están los Ramones, Richard Hell, Patti Smith, los New York Dolls... y es Malcolm McLaren quien exporta estas nuevas formas a Londres mediante los Sex Pistols, dando lugar a la eclosión del punk en el Reino Unido.⁶⁸ Así, resulta bastante fácil de explicar que puedan aparecer fanzines relacionados con esta música tanto en Nueva York como en Londres, y, en todo caso, el

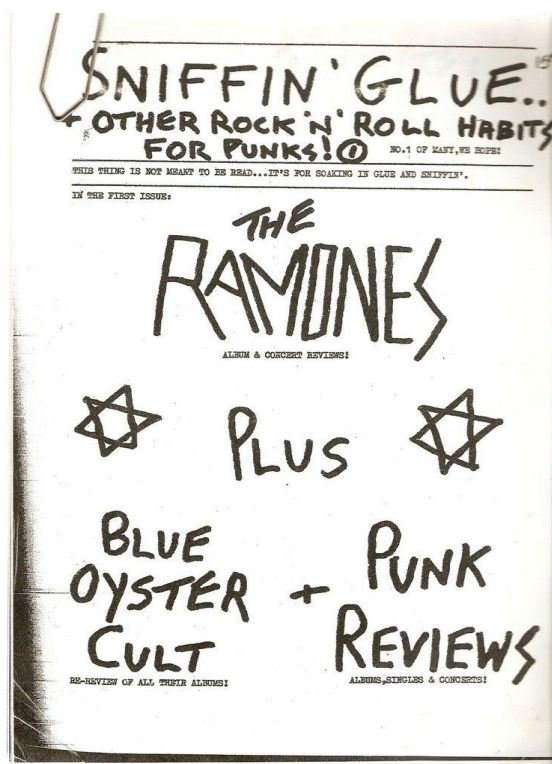


Fig. 1. *Sniffin' Glue*, No. 1, Mark Perry, 1976
(De Punkrock History,
<https://mx.pinterest.com/pin/125467539601919196/>)

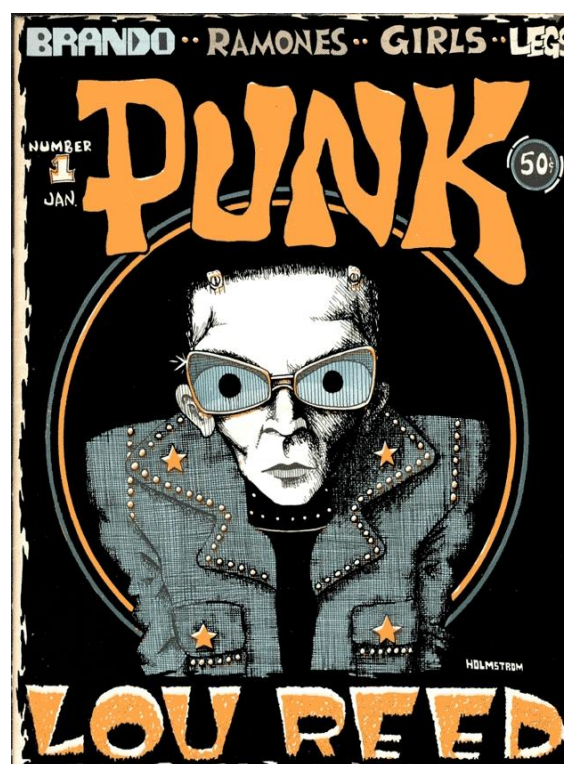


Fig. 2. *PUNK*, No. 1, John Holmstrom, 1976
(De PRINT Magazine, <https://www.printmag.com/daily-heller/punk-magazine/>)

⁶⁵ Ibidem, p. 50.

⁶⁶ Teal Triggs. “Scissors and Glue... op., cit., p. 72.

⁶⁷ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 124.

⁶⁸ Jon Savage. *England's dreaming...* op. cit., pp. 93-147.

hecho de que normalmente se tenga en cuenta sobre todo la escena británica es sintomático del enfoque tradicional de los estudios del punk, centrados en el Reino Unido.

En todo caso, se trata de entender que no surgen de la nada, sino que ya existía una tradición de autopublicaciones amateur sobre la música popular, como bien demuestra el testimonio de Mark Perry recién citado. Además, en el primer capítulo de la antología de ensayos sobre el fanzine punk *Ripped, Torn and Cut* se hace un análisis de sus antecedentes, tomando en cuenta la diversidad de publicaciones contraculturales que proliferan en los años 60 tanto en Europa como en Estados Unidos. Así, citan las revistas del movimiento Provo, que surge en Amsterdam y se extiende por otros países de Europa, así como las publicaciones que formarían parte del Alternative Press Syndicate (*Hapt, IT, OZ, Friends...*), y más tarde se remiten a la *Suburban Press* de Jamie Reid, entre muchas otras.⁶⁹ Así, los autores de este capítulo no establecen una división clara entre prensa alternativa y fanzine, a diferencia de Triggs que, si recordamos la genealogía del primer apartado, sí que establecía una mayor separación. En otro de sus artículos la autora apunta que esta diferencia se debe también a la diferencia de contenidos: mientras que la prensa alternativa tiene una voluntad política y teórica más evidente, los primeros fanzines punk se centran casi exclusivamente en la música.⁷⁰ No obstante, más adelante veremos que con el tiempo sí que se producirá una mayor politización del medio.

Aunque *Sniffin' Glue* es quizás el fanzine más icónico del momento de eclosión del punk británico,⁷¹ entre 1976 y 1977 encontramos otros títulos destacados. En la bibliografía se menciona especialmente *Ripped & Torn* (1976-1979), de Tony Drayton, *Chainsaw* (1977-1984), de Charlie Chainsaw, y *Panache* (1976-1992), de Mick Mercer. Triggs los analiza, junto con *Sniffin' Glue*, y establece una comparación que permite ver que, a pesar de existir un estilo punk identificable, con sus propias convenciones, cada fanzine tiene sus particularidades y su enfoque individual.⁷² Por ejemplo, *Chainsaw* era conocida porque en sus textos mecanografiados faltaba siempre la letra N, escrita a mano cada vez, ya que al autor se le rompió dicha letra en la máquina de escribir y no tenía dinero para repararla.⁷³ Esta anécdota es significativa porque, aparte de la cuestión de la autenticidad y la singularidad, evidencia la escasez de medios en la producción de los fanzines, algo en lo que insisten todos los autores.

La distribución podía conllevar sus dificultades, ya que hacia 1977 había pocas tiendas en las que se pudiesen comprar fanzines. Al principio sobre todo se intercambian o venden en conciertos, y una de la únicas tiendas que funcionaba como punto de distribución es Rough Trade, que no solo actuaba como lugar de almacenaje sino también como punto de contacto y

⁶⁹ Jess Baines; Tony Credland, Mark Pawson. "Doing it ourselves: countercultural and alternative radical publishing in the decade before punk". En AA. VV. *Ripped, torn and cut...* op. cit., pp. 15-34.

⁷⁰ Teal Triggs. "Alphabet Soup: Reading British Fanzines". *Visible Language*, Vol. 29 (1), 1995, p. 82.

⁷¹ Teal Triggs. "Scissors and Glue..." op., cit., p. 72. El propio Perry especula que el éxito de su fanzine tiene que ver con su tono honesto, lúcido y crítico, frente al de otros fanzines más influenciados por las modas. Así, aquí volvemos a ver el valor que se le otorga a la autenticidad en el mundo del fanzine, algo que también vimos en el primer apartado.

⁷² Ibidem, p. 78.

⁷³ Ibidem, p. 80.

de envío por correo. Además, la tienda puso en contacto a Mark Perry y demás autores de fanzines con un impresor de Cambridge, facilitándoles el acceso a poder hacer un mayor número de copias y mejorar su calidad.⁷⁴ Por lo tanto, Rough Trade era el lugar de encuentro por excelencia del fanzine punk, y vemos que los procesos de producción y el tipo de relaciones establecidas se adecuan al modelo de medio alternativo definido por Atton.

Por otro lado, la asociación indisoluble entre la ética del DIY y el punk se da por sentada en todas las aportaciones que hemos consultado, es algo que está muy asentado en los estudios académicos sobre el tema. No obstante, nos parece conveniente citar un artículo reciente de George McKay donde precisamente cuestiona este vínculo aparentemente evidente entre el DIY y el punk. El autor considera que más que una realidad, esta asociación es fruto del discurso académico que se ha ido construyendo en torno al punk y su historia, un tanto glorificados, pero que hay argumentos que permitirían romper este mito. Sobre todo se refiere a la producción musical, que, aunque autogestionada, muchas veces reproducía dinámicas de la industria musical convencional, lejos de seguir un modelo verdaderamente DIY.⁷⁵ En cuanto a los fanzines, que considera la mediación del punk, el autor cuestiona la magnitud de su papel como el medio responsable de difundir la subcultura:

While, as we have seen, the rise of fanzines is repeatedly presented in punk studies as core punk DIY in media form, in fact, subcultures such as punk and their spread were mass-mediated phenomena reliant on the significantly scaled readerships and economies of the music weeklies as well as the news dailies.⁷⁶

Así, McKay se propone la necesidad de dejar de asociar siempre el DIY con el punk en los estudios académicos, algo que permitirá ampliar horizontes a la hora de estudiar otras prácticas DIY fuera de esta subcultura, y tener una mirada menos idealizada sobre dicha ella.⁷⁷ En definitiva, no es que no haya prácticas DIY en el punk, puesto que el fanzine es un ejemplo perfecto de ello pero, en todo caso, se trata de ser conscientes del significado pleno del término y no usarlo por inercia o costumbre, algo de lo que, según McKay, pecarían algunas de las otras publicaciones que citamos.

En cuanto a la relación del punk con los medios de comunicación, resulta conveniente referirnos de nuevo al famoso estudio de Dick Hebdige sobre la subcultura. El autor estudia, entre otras cosas, el proceso de rechazo y distorsión de la subcultura por parte de los medios. La subcultura supone una “interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación.”⁷⁸ Así, después del inicial rechazo e impacto que genera la subcultura, se produce un proceso de recuperación que repara el orden fracturado y “la subcultura es integrada como entretenimiento dentro de la mitología dominante de la que en parte emana.”⁷⁹ Y este proceso

⁷⁴ Matthew Worley. “If I had more time it could be better... op. cit., p. 11.

⁷⁵ George McKay. “Was punk DIY? Is DIY punk? Interrogating the DIY/punk nexus, with particular reference to the early UK punk scene, c. 1976–1984”. *DIY, Alternative Culture & Society*, Vol. 2 (1), 2024, pp. 102-105.

⁷⁶ Ibidem, p. 100.

⁷⁷ Ibidem, pp. 105-106.

⁷⁸ Dick Hebdige. *Subcultura...* op. cit., p. 126.

⁷⁹ Ibidem, p. 130.

de recuperación Hebdige dice que adopta dos formas: la mercantil, es decir, cuando los signos culturales se convierten en objetos producidos en masa, y la ideológica, que pasa por el “etiquetamiento y redefinición de la conducta desviada por parte de los grupos dominantes.”⁸⁰

Es mediante estos procesos que se explica cómo es posible que el capitalismo se apropie de una cultura y una estética que nace justamente como una crítica al sistema. Pasa en la música, con la ropa y, en el caso de los fanzines, con la adopción de las convenciones gráficas del punk por parte de revistas y otros medios profesionales, como apunta Triggs.⁸¹ Duncombe también se hace eco de esta apropiación por parte del diseño gráfico profesional de una estética que, precisamente, se origina como una reacción contra el racionalismo y la pulcritud del diseño profesional.⁸² Este proceso de asimilación, se produce, por ejemplo, en las revistas comerciales *i-D* y *The Face*, ambas fundadas en 1980, en un momento en el que crece la competición por establecer una cultura joven institucionalizada. No obstante, en estas revistas no se producirán los intercambios ni el grado de especialización que permite el fanzine punk auténtico.⁸³ Así, nos encontramos en lo que será uno de los grandes debates del universo fanzine y, más generalmente, de la subcultura: mantener lo underground intacto pero desconocido, o difundirlo con el riesgo de que pierda su esencia y se despolitice.

Es significativo que Mark Perry dejase de publicar *Sniffin' Glue* en 1977, cuando consideró que el punk estaba siendo asimilado por la industria de la música.⁸⁴ En los fanzines del momento se manifiesta una conciencia de la decadencia del punk y se señalan las causas. Por un lado, apunta Worley, se culpa a la ya mencionada asimilación y comercialización por parte de los medios de masas y la industria musical. Entre otras cosas, que las bandas firmen contratos y ganen popularidad en el *mainstream* dificulta que haya un contacto directo con los miembros de la escena y los autores de fanzines. Por otro lado, y como consecuencia del paso del punk al *mainstream*, aparece una mayor preocupación por la autenticidad dentro del movimiento, proliferan los debates sobre qué significa ser punk realmente y cada vez habrá un tono más crítico.⁸⁵

Entonces, ¿qué significado tiene el fanzine dentro del punk? Triggs incide en la importancia que tiene la noción de resistencia en la identidad punk,⁸⁶ en la línea de las tesis que proponía Duncombe en cuanto al potencial político del fanzine. Así, considera que los fanzines punk son idóneos para llevar a cabo prácticas de oposición, porque configuran foros donde se puede discutir sobre cuestiones culturales y, en muchos casos, también sobre acción política, algo que retomaremos en los siguientes capítulos. Ahora bien, mientras que Duncombe

⁸⁰ Ibidem, pp. 131-136. Para ampliar sobre las relaciones del mercado y los medios de masas con las subculturas y los movimientos politizados véase Alberto Santamaría. *Un lugar sin límites: música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal*. Madrid: Ediciones Akal, 2022; Alberto Santamaría. *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.

⁸¹ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., p. 87.

⁸² Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 105.

⁸³ Teal Triggs. “Alphabet Soup...” op. cit., p. 83.

⁸⁴ Teal Triggs. “Scissors and Glue...” op. cit., p. 72.

⁸⁵ Matthew Worley. “If I had more time it could be better...” op. cit., pp. 23-25.

⁸⁶ Teal Triggs. “Scissors and Glue...” op. cit., p. 81.

advertía sobre las limitaciones de un producto cultural como el fanzine en cuanto a generador directo de cambio social, Triggs afirma que “it is the self-empowerment component of a do-it-yourself culture where direct action begins.”⁸⁷ Worley complementa esto diciendo que los fanzines punk son una demostración de hasta qué punto las subculturas no son simplemente producidas y consumidas sino construidas y utilizadas.⁸⁸ Aquí, entonces, vamos viendo uno de los puntos calientes en la bibliografía sobre el fanzine: por un lado están aquellos autores más optimistas, que creen en el poder efectivo de cambio social del medio y, por el otro, están aquellos autores más prudentes que defienden que prácticas culturales como el fanzine, por muy alternativas y radicales que sean, no pueden ser el lugar donde la acción política se dé integralmente.

2.2. Un lenguaje gráfico de resistencia

En su artículo “Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic” Teal Triggs se propone estudiar el lenguaje gráfico de los fanzines punk para ver de qué manera el uso de métodos de producción DIY refleja el espíritu y las políticas de la escena punk de los 70. Destaca la importancia que tiene la música en directo en el punk, y apunta que esto se traslada a los fanzines, como en un intento de replicar visualmente la misma energía caótica de los conciertos.⁸⁹ Esta misma observación la han hecho otros autores, como Duncombe⁹⁰ y, mucho antes, Hebdige, que ya caracterizaba al fanzine punk por su “abrumadora sensación de urgencia e inmediatez, de periódico producido a máxima velocidad, de notas garabateadas desde el frente.”⁹¹ Así, Triggs afirma que se crea un lenguaje gráfico específico que refleja la estética particular de la música punk.⁹² Como en la mayoría de la bibliografía se citan sus tesis, nos parece conveniente construir este apartado a partir de sus aportaciones.

Así, Triggs analiza de qué manera se materializa el lenguaje gráfico de resistencia que conforma el fanzine punk. Para ello se apoya en las observaciones de los semiólogos Gunther Kress y Theo van Leeuwen, que encuentran que en la segunda mitad del siglo XX se produce un giro en los modos de comunicación hacia una “multimodalidad”, respecto de la “monomodalidad” que imperaba tradicionalmente. Esto quiere decir que en la comunicación cada vez hay una mayor variedad de materiales y entrecruces entre distintas disciplinas artísticas, diferentes ámbitos del diseño, etc.⁹³ Esta misma idea, por cierto, ya está presente en el estudio de Hebdige: es lo que llama “bricolaje subcultural”, mediante el cual el punk trata, “a través de la distorsión y la deformación, de descoyuntar y reorganizar el significado.”⁹⁴

⁸⁷ Ibidem, p. 73.

⁸⁸ Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., p. 100

⁸⁹ Teal Triggs. “Scissors and Glue... op., cit., pp. 69-70.

⁹⁰ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 105.

⁹¹ Dick Hebdige. *Subcultura...* op. cit., p. 154.

⁹² Teal Triggs. “Scissors and Glue... op., cit., p. 76

⁹³ Ibidem, p. 73.

⁹⁴ Dick Hebdige. *Subcultura...* op. cit., p. 147.

En el caso del lenguaje punk, esto se materializa en el uso reiterado de insultos y palabras soeces, tanto en canciones como en fanzines, a la vez que en una fuerte presencia de nociones ideológicas propias de discursos de la izquierda radical, mezclado con símbolos como la Union Jack y la esvástica. Es un uso violento y provocativo del lenguaje y los símbolos que tiene por objetivo llamar la atención sobre la propia subcultura. En los fanzines esta violencia se da, por ejemplo, mediante el recurso tan típico de utilizar letras recortadas de distintas revistas y periódicos, como si se tratase de una nota de rescate anónima. En su rechazo de lo socialmente aceptable, del *statu quo*, también es significativa la incorporación de faltas ortográficas, ya sean intencionadas o por descuido, así como de tachaduras, garabatos y demás elementos que irían en contra de las normas del diseño profesional.⁹⁵

Ahora bien, Triggs tiene en cuenta que esto no solo se da mediante una espontánea transposición de los valores constitutivos del punk al medio visual, sino que se pueden establecer vínculos con prácticas propias de las vanguardias artísticas como el Dadaísmo y el Surrealismo, así como con el Situacionismo. Por ejemplo, señala que la yuxtaposición, subversión y uso de imágenes sacadas de los medios de masas funciona del mismo modo que la recuperación situacionista. Y esto lo relaciona con la considerable presencia de estudiantes de artes, de clase media, en estos espacios, algo que contrasta con la idea tradicional que se tiene del punk como expresión de la experiencia de la clase trabajadora.⁹⁶

No obstante, hay otros autores que no están tan de acuerdo con esta idea. Worley, cuando trata de establecer el perfil de los autores de fanzines punk apunta que, si bien algunos de ellos sí que serían estudiantes de artes y otros grados universitarios, muchos otros no, e insiste en que no hay pruebas de que haya un especial protagonismo de estudiantes de clase media en la producción inicial de fanzines punk.⁹⁷ Por lo tanto, podemos deducir que para este autor no sería tan relevante como para Triggs la influencia de movimientos artísticos para la construcción de la estética del fanzine punk.

A pesar de todo, los argumentos que da Triggs para establecer un lazo entre tradiciones artísticas y la estética gráfica del punk son bastante convincentes. Resulta difícil ignorar el interés por el Situacionismo de figuras tan relevantes para esta subcultura como Malcolm McLaren y Jamie Reid, responsables de definir la imagen de los Sex Pistols, pues mientras estudiaban en el Croydon College of Art formaron parte del grupo situacionista inglés King Mob. De hecho, el propio Reid editaba una revista, *Suburban Press* (1971) (fig. 3), donde aplicaba técnicas de producción DIY típicas de muchos proyectos situacionistas y que, a su vez, podemos vincular al estilo gráfico que adquieren posteriormente los fanzines. Así, lo podemos considerar un antecedente directo. Ahora bien, Triggs también admite que no

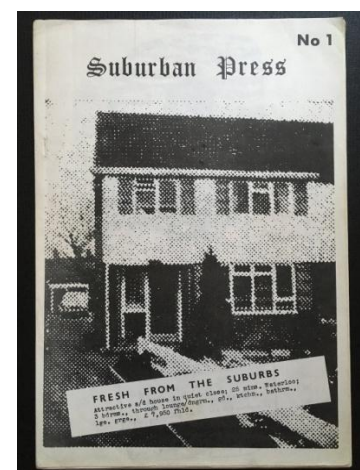


Fig. 3. *Suburban Press*, No. 1, Jamie Reid, 1971 (De John Marchant Gallery, <https://johnmarchantgallery.com/jra>)

⁹⁵ Teal Triggs. "Scissors and Glue... op., cit., p. 73.

⁹⁶ Ibidem, pp. 73-76.

⁹⁷ Matthew Worley. "'If I had more time it could be better... op. cit., p. 5.

todos los autores de fanzines eran conocedores de los mismos referentes, como sucede con *Panache* (1976-1991), cuyo editor, Mick Mercer, ni tan solo conocía los que se consideran los primeros fanzines punk, *Sniffin' Glue* y *Ripped and Torn*, cuando empezó a hacer el suyo.⁹⁸ Por lo tanto, recordamos que no podemos hablar de absoluta unidad, sino que cada fanzine mantiene un cierto nivel de individualización a pesar de compartir un lenguaje común.⁹⁹

La aportación de Triggs se diferencia de las que vimos en el primer apartado en el sentido de que aquéllas ponían el foco en las relaciones y los procesos de producción del fanzine como aquello que le otorga su carácter político y alternativo, incluso utópico. Triggs, aunque también toma en cuenta la importancia que tiene la ética del DIY como proceso en la construcción del significado del fanzine punk, sobre todo se centra en el objeto en sí, en la estética que deviene de dicha ética, algo que nos remite a la formación de la autora en el ámbito del diseño. Por eso concluye que los fanzines se diferencian de las publicaciones *mainstream* por sus contenidos pero, en el mismo nivel de importancia, por su lenguaje gráfico.¹⁰⁰

Ahora bien, frente a esto, resulta interesante el apunte que hacen Paula Guerra y Pedro Quintela en el capítulo introductorio a su recopilación de ensayos, *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Estos autores consideran que, precisamente, los análisis sobre el fanzine punk sobre todo toman en cuenta la cuestión gráfica, de tal modo que se ha descuidado el estudio de los contenidos, es decir, los escritos, de dichos fanzines, que también nos dan información importantísima para entender las relaciones entre autores, músicos y lectores.¹⁰¹ En el siguiente apartado veremos una propuesta más centrada en la cuestión del contenido ideológico de los fanzines.

2.3. El fanzine punk como herramienta política y documento histórico

En este capítulo veremos un enfoque distinto a la hora de abordar el fanzine. Lo haremos a partir de la propuesta del historiador del punk Matthew Worley, que ha dedicado varios artículos a este tema. En vez de centrarnos en la estética y las características visuales del medio, veremos cómo el fanzine puede ser una herramienta documental fundamental para historiar el punk. En “Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-84: 'While the world was dying, did you wonder why?’” Worley se propone recuperar y contextualizar el contenido político de los fanzines asociados con el punk británico. Considera que en ellos se expresa la incipiente aparición de una crítica cultural gracias a la relación del punk con la música

⁹⁸ Teal Triggs. “Scissors and Glue... op., cit., p. 74.

⁹⁹ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., p. 46.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 81.

¹⁰¹ Paula Guerra; Pedro Quintela. “Fast, Furious and Xerox: Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World”. En Paula Guerra; Pedro Quintela (Eds.). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World...* op. cit., p. 6. Esta publicación es interesante porque contiene artículos que tratan sobre el fanzine punk en distintas localizaciones geográficas, por lo que permite ampliar horizontes y perspectivas más allá del punk británico. No nos sirve tanto para nuestro estudio, que pretende ser más general, pero constituye una fuente interesante para ver casos concretos.

popular y la cultura industrial y que, además, funcionan como un medio para difundir ideas socialistas y formular políticas anarquistas.¹⁰² Así, veremos una visión del fanzine centrada en su función como documento histórico, como herramienta historiográfica.

Worley se hace eco de las propuestas que ya hemos estado viendo hasta el momento, desde las apreciaciones de Atton y Duncombe sobre el potencial político del fanzine en tanto que revista autopublicada, hasta la lectura semiótica que hace Triggs del surgimiento de un lenguaje gráfico de resistencia. También cita a Dave Laing, quién considera que el lenguaje y el imaginario que se usa en los fanzines ayudó a definir las fronteras entre el punk y la industria musical, así como la sociedad en un sentido más amplio.¹⁰³ Así, Worley considera el fanzine como uno de los medios mediante los cuales más claramente se materializa el espíritu DIY del punk, que transforma al observador pasivo en participante activo. Por eso, en tanto que sus autores son los propios participantes de la escena, constituyen un documento tanpreciado para estudiar esta subcultura, sobre todo si lo entendemos como la respuesta consciente a los acontecimientos culturales y políticos del momento. Ahora, Worley también advierte de que no hay que sobreestimar la cuestión, ya que en muchos fanzines tampoco encontramos una autoconsciencia tan clara de las transformaciones culturales que supondrá el punk. Muchos fanzines tan solo reflejan la voluntad de los jóvenes de imitar la prensa musical del momento pero a partir de sus nuevos intereses.¹⁰⁴

Recordamos que el surgimiento del punk se entiende como una reacción de los jóvenes a una cultura musical cada vez más elitista, en el caso del rock progresivo, y alienante, en el caso del pop. Ahora bien, lo que resulta más interesante del estudio de Worley es que, a partir de esta primera situación del fanzine punk como espacio donde los miembros de la escena construyen sus propias narrativas culturales, se produce un giro hacia una crítica cada vez más fuerte de los medios y la industria musical.¹⁰⁵ Es decir, que los fanzines punk van adquiriendo un contenido político cada vez más explícito gracias al rechazo y la crítica de los medios de masas, a los que señalan como responsables de la alienación que impera en la sociedad de consumo.¹⁰⁶ Por ejemplo, Jon Savage, en su fanzine *London's Outrage* (1976), elabora un largo ensayo donde sitúa el punk como una respuesta “to a repressed British psyche under attack, assailed both by the challenge of socio-economic crisis and a pop culture opening doors to youth, sex, emotion and perception. Punk, Savage concluded, was the ‘final vomit of a rotted society.’”¹⁰⁷

Este espíritu crítico se puede relacionar con la presencia de figuras vinculadas a la contracultura y a políticas de izquierda como Penny Rimbaud o Malcolm McLaren y Jamie Reid, a los que ya señalan otros estudios como el de Triggs o el de Baines, Credland y Pawson. No obstante, este espíritu crítico también se puede entender en relación a los debates más amplios que surgen en el Reino Unido del momento en cuanto a la significación política

¹⁰² Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., p. 80

¹⁰³ Ibidem, p. 81.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 83.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 88.

¹⁰⁷ Matthew Worley. “If I had more time it could be better... op. cit., pp. 16-17.

de la forma y la práctica cultural. En todo caso, resulta esencial conocer el contexto histórico de los fanzines, puesto que estos, al igual que las letras de las canciones punk, a menudo hacen referencia a hechos concretos, y, más en general, al estado de apatía que experimenta esta generación ante la falta de garantías de futuro.¹⁰⁸

Más concretamente, Worley lee la politización del contenido de los fanzines punk en relación directa con los intentos de la izquierda, por un lado, y de la extrema derecha, por el otro, de apropiarse de la subcultura con propósitos ideológicos. Así, vemos que en este momento ya aparece el debate sobre las formas culturales específicamente juveniles y su potencial como herramienta de cambio político y social. Worley lo ejemplifica mediante el caso de la Young Communist League, que adaptó el diseño de su diario para que se asemejara al de un fanzine punk, o el del Socialist Workers Party, que lanzó un diario tipo fanzine donde mezclaban entrevistas a bandas punk con fragmentos políticos.¹⁰⁹ Es decir, no es tan solo que se politice el contenido de los fanzines, sino que también hay medios políticos que adoptan las formas del fanzine y la estética punk por su radicalidad inherente.

La politización de los fanzines se intensifica en la entrada a los años 80, con un contenido político y cultural cada vez más vibrante, reflexivo e incluso crudo. Según Worley, hay una consciencia de los límites del punk como medio de cambio político social, pero aún así se sigue usando como espacio de difusión de ideas en su acercamiento a movimientos políticos organizados. No obstante, las políticas culturales del punk cada vez se alejan más de los polos derecha-izquierda para acercarse a un posicionamiento explícitamente anarquista, sobre todo en el rechazo de los medios espectaculares como herramienta de control social del estado y del capital.¹¹⁰ En el siguiente apartado trataremos en mayor detalle esta evolución del fanzine punk hacia una mayor politización y veremos cómo este cambio también se materializa gráficamente.

Como ya hemos visto, Worley llega a las mismas conclusiones a las que llega la mayoría de la bibliografía sobre el fanzine como, por ejemplo, que su potencial político se encuentra tanto en la forma de producción como en su contenido. Así pues, lo que nos resulta especialmente relevante de las propuestas de Worley es su acercamiento al fanzine como documento histórico, en tanto que espacio en el que se reflejan y expresan los intereses y preocupaciones de un sector de la población determinado. En definitiva, Worley resume el significado histórico del fanzine punk así: “looking back on them now, they appear a mix of youthful exuberance and engrained disaffection – the product of a generation whose future appeared overcast by uncertainty but whose culture was rich with possibilities.”¹¹¹

¹⁰⁸ Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., pp. 88-89.

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 90-91.

¹¹⁰ Ibidem, p. 94.

¹¹¹ Ibidem, pp. 100-101.

2.4. Crass y el *anarcopunk*: la segunda ola de los fanzines punk

Concluiremos este capítulo explorando brevemente la deriva *anarcopunk* que toma el fanzine a partir de la llegada de la banda Crass a la escena británica. Nos parece relevante hacerlo porque actuará como puente con el siguiente capítulo, donde veremos, entre otras cosas, el fanzine después del punk. Como ya hemos visto, la bibliografía suele diferenciar una primera ola del fanzine de esta subcultura entre 1976 y 1977, más centrada en lo musical, y una segunda ola mucho más política, que es la que nos ocupa. Esto se verá reflejado tanto en los textos y temas tratados como en las formas, es decir, en la expresión gráfica.

Tanto Worley como Russ Bestley y Rebecca Binns señalan la importancia de la banda Crass como responsable de este giro anarquista que ya hemos anticipado en el capítulo anterior. En su artículo, “The evolution of an anarcho-punk narrative, 1978-84”, Bestley y Binns indican que a partir de 1978 los fanzines se convierten en un elemento discursivo esencial para la asociación del punk con la ideología anarquista, dando lugar al subgénero conocido como *anarcopunk*¹¹². Como líderes de esta nueva dirección, Crass difunden su filosofía anarquista y su visión de una forma de vida alternativa mediante su propia música, gráficos y escritos, pero también mediante su relación activa con los fanzines que se publican en el momento, que consideran la verdadera voz del punk. La banda no solo juega un papel importante en la difusión de un tipo de ideología sino también en la cuestión visual gracias a los diseños de Gee Vaucher y Penny Rimbaud, ambos formados en el campo del diseño. Así, establecen una serie de convenciones visuales que serán adoptadas por otros autores de fanzines. Algunas de estas convenciones se mantienen en la línea del estilo gráfico punk previamente establecido, pero otras rompen con lo que se había convertido en “canon” para señalar una línea más auténtica.¹¹³

Ambos estudios, tanto el de Worley como el de Bestley y Binns, coinciden en observar un cambio en los contenidos gráficos del fanzine punk, como fruto de su cada vez mayor contenido político. Como vimos, los primeros fanzines de esta subcultura y la música van de la mano, de forma que lo que más predomina es el uso de fotografías de los grupos y los conciertos sobre los que escribían. Con la mayor politización y el alejamiento de lo estrictamente musical, Bestley y Binns observan que se tienen que usar recursos alternativos, por lo que cada vez se vuelven más usuales los collages, las ilustraciones y la apropiación de imágenes de diarios y revistas. Lo explican así:

Some of these choices reflected a deliberate attempt to move away from music-based fanzines to more politicised (and serious) zines, while others were driven by necessity; photographs of bands were relatively simple to source or produce, but more ideological or political themes required a more sophisticated, or at least more abstract and less directly representational, visual accompaniment.¹¹⁴

¹¹² Russ Bestley; Rebecca Binns. “The evolution of an anarcho-punk narrative, 1978-84”. En AA. VV. *Ripped, torn and cut...* op. cit., p. 130.

¹¹³ Ibidem, pp. 130-131.

¹¹⁴ Ibidem, p. 134.

El artículo de Worley nos sirve para complementar este punto, ya que apunta que el giro político-anarquista que toman estos fanzines se materializa mediante el uso de imágenes y collages que remiten a lo distópico: imágenes de la bomba nuclear, animales torturados, niños muertos de hambre, etc.¹¹⁵ Así, la estética del punk cada vez se vuelve más radical y cruda, sobre todo mediante el collage. Todo ello lo podemos ver en portadas como las de los fanzines *Cobalt Hate* (fig. 4), *Acts of Defiance* (fig. 5) o *Toxic Grafity*. Worley, además, también señala una ampliación de las temáticas exploradas por estos autores de la segunda ola, en relación con las nuevas preocupaciones políticas y culturales que vendrán con el thatcherismo: alienación, consumismo, drogas, sexualidad, tensiones raciales y la manipulación por parte de los medios de masas, entre otras.¹¹⁶

Bestley y Binns analizan la evolución de los fanzines que siguen esta vía *anarcopunk* y concluyen lo siguiente: “punk’s model of anarchism-in-practice, rather than just rhetoric, was a ground-up model of political discourse, where ideological positions were debated and argued by participants in the scene themselves, with anarcho-punk zines at the forefront of those debates”¹¹⁷. Así, vemos que para estos autores el fanzine se convierte en una herramienta fundamental para la construcción de un espacio político efectivo en el que los participantes pueden establecer un diálogo en igualdad de condiciones y en el que se plantean acciones materiales que reflejan su ética. No obstante, también hay testimonios que expresan la conciencia de las limitaciones del medio, como es el caso de Mike Diboll, de *Toxic Grafity*:

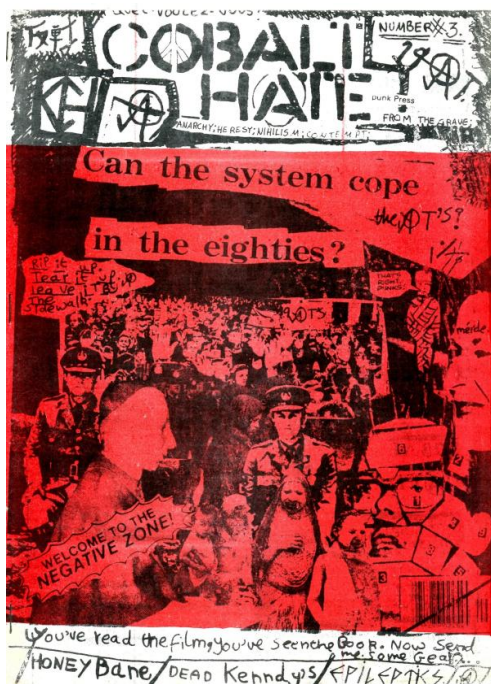


Fig. 4. *Cobalt Hate*, No. 3, 1980 (De Timbo, <https://johnmarchantgallery.com/jra>)



Fig. 5. *Acts of Defiance*, No. 6, 1983 (De Matthew Worley, https://static.cambridge.org/binary/version/id/urn:cambridge.org/id:binary-alt:20180929075550-45431-mediumThumb-fig8_1.jpg?pub-status=live)

¹¹⁵ Matthew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., p. 98.

¹¹⁶ Ibidem, p. 99.

¹¹⁷ Russ Bestley; Rebecca Binns. “The evolution of an anarcho-punk narrative... op. cit. p. 146.

I wanted to go further, but resources and my then skills set held me back from completely transcending the ‘fan’-zine format. Later *TGs* hint at the direction I sought to go in, which was to capture the ethos, attitude, aesthetic and politics of that scene at that moment in prose, free verse, prose-poetry, image and collage.¹¹⁸

Así, vamos viendo cómo la voluntad de cambio social real constituye una de las bases del fanzine sobre todo a partir del punk y de este giro que llega con Crass y el *anarcopunk*, pero, a la vez, también habrá una conciencia de sus limitaciones. Esto no solo lo vemos reflejado en las reflexiones de la bibliografía teórica ya vistas en el primer apartado, sino que también aparece en las opiniones expresadas por los propios autores de los fanzines, tanto en entrevistas como en los mismos fanzines del momento. Por lo tanto, vemos que la reflexión sobre las posibilidades del fanzine está presente en todo momento, no es algo que se realice posteriormente, y seguirá estando presente en las derivas que tomará el medio a partir de los 80, tal y como veremos en los siguientes capítulos.

¹¹⁸ Idem.

3. Más allá del punk: otras vías de exploración del fanzine

Como hemos visto, la bibliografía sitúa al fanzine punk de la segunda mitad de los 70 en un lugar privilegiado porque, entre otras cosas, se considera el momento en el que se define la estética que será característica del medio. Así, se considera que el fanzine posterior, a partir de los años 80, no se entiende sin la influencia de dicha subcultura. En este capítulo nos centraremos en ver cómo se ha explicado la evolución del fanzine después de esta subcultura. En el primer apartado veremos por qué y cómo la bibliografía coincide en poner el foco en el auge de las políticas identitarias¹¹⁹ para explicar la deriva que toman los fanzines en los años 80 y 90. En el siguiente apartado nos centraremos en el caso que mejor ejemplifica esta deriva y en el que más se ha concentrado la bibliografía: el movimiento Riot Grrrl. Esto nos llevará también a tomar en cuenta la proliferación de estudios del fanzine en clave feminista. Finalmente, en el último apartado partiremos de una reciente exposición sobre fanzines, *Copy Machine Manifestos*, que creemos que puede suponer un punto de inflexión en los estudios sobre el tema, ya que se centra en la creación de fanzines por parte de artistas. Es decir, veremos cómo se habla del fanzine como de un objeto artístico, con una mirada propia del mundo del arte, y cómo esto puede modificar o no algunas de las asunciones que se hacen sobre el medio, así como las nuevas genealogías que se trazan.

3. 1. Sobre la deriva identitaria: cuando lo personal deviene político y el fanzine se convierte en *zine*

Recogiendo un poco lo que veíamos en el apartado sobre la deriva *anarcopunk* del medio, Worley observaba que en los contenidos de los fanzines se empieza a reflejar el “giro cultural” que se vive en la segunda mitad del siglo XX en cuanto a cuestiones raciales, de género, la importancia de los medios, etc. Es lo que a menudo se engloba bajo la idea de que lo personal es político, algo que se manifiesta en el hecho de que habrá un mayor énfasis en la respuesta individual a cuestiones de sexualidad e identidad. En palabras de Worley, en estos fanzines se manifestará “a critical sensibility informed by the leftist impulses of the time: towards feelings, desire and cultural expression that might point the way beyond the confines of patriarchy, the state or the market.”¹²⁰ Esto ya se empieza a ver en los fanzines punk de inicios de los 80, pero será lo que marcará el desarrollo del medio en general, más allá de una subcultura en específico, como bien demuestra el surgimiento de los ya mencionados *zines*, esos fanzines centrados en lo personal, que actúan casi como un diario del autor.

¹¹⁹ Cuando nos referimos a lo identitario nos referimos a lo que Grüner define como “identidades blandas”, como “el género, la etnicidad, la elección sexual, el multiculturalismo, etc.”, frente a las “identidades que las ciencias sociales tradicionales imaginaban como preconstituidas y sólidas (la nación, la clase, la adscripción político-ideológica)”. Eduardo Grüner. “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek”. En Frederic Jameson; Slavoj Zizek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998, p. 31.

¹²⁰ Mathew Worley. “Punk, Politics and British (fan)zines... op. cit., p. 92.

Los autores que más hemos ido citando, que constituyen una muestra representativa de la línea que suelen seguir los estudios sobre el fanzine, explican la evolución del medio en estos mismos términos. Por ejemplo, lo vemos en el influyente libro de Duncombe, según el cual el giro político que se da a partir de los 60 gracias a la Nueva Izquierda repercute en el hecho de que los fanzines cada vez estén más centrados en lo personal.¹²¹ Relaciona esta personalización de la política que se puede ver expresada en los fanzines, o *perzines* (“personal fanzines”), con una voluntad de los autores por reducir la distancia que los separa de la política institucional: “The personalization of politics within zines is an attempt by people to redraw connections between everyday “losers” like themselves and the politics that affect them, to collapse the distance between the personal self and the political world.”¹²²

Otra de las autoras que más hemos citado y que a menudo trata esta cuestión en sus estudios sobre el fanzine es Teal Triggs. Por ejemplo, lo vemos en la manera que elige para organizar cronológicamente la evolución del medio en su monográfico *Fanzines*: al capítulo dedicado al fanzine punk lo sigue uno titulado “Liberated spaces: subcultures, protest and consumer culture. 1980s-1990s”¹²³, y luego otro que reza “Girl power and personal politics. 1990-1997.”¹²⁴ Esta ordenación nos resulta sintomática de cómo se explica la historia del fanzine. Para Triggs es importante tomar en cuenta el contexto de neoliberalismo de los años 80, sobre todo en Estados Unidos, y la reacción anticapitalista que se genera en los espacios subculturales, donde, haciéndose eco de las propuestas de Duncombe, es fundamental tomar en cuenta la importancia que gana lo personal:

The 1980s and 1990s witnessed a boom in DIY fanzine production centering on critiques of capitalism, and although there were British examples, this phenomenon was primarily the product of the 'home of consumerism', the United States. As zinesters positioned themselves on the margins of the dominant culture they were able to freely editorialize against what they saw as its vices. Thus the critiques of capitalism tended to take on a very personal aspect, mixing the tradition of autobiographical perzines with something more political.¹²⁵

En otra de las publicaciones que Triggs dedica al fanzine, el libro *Below critical radar: Fanzines and Alternative comics from 1976 to now*, que no habíamos citado hasta el momento, la autora dedica un capítulo en exclusiva a destacar la importancia de las “identity politics” para el desarrollo del fanzine. En torno a esta noción de la identidad se crean lo que denomina “communities of dissent” donde se reúnen individuos que comparten una visión del mundo similar, generándose así una identidad de grupo que les permite legitimarse precisamente en su crítica contra el sistema.¹²⁶ Así, la autora vuelve a advertir de que no se trata solo de la cuestión identitaria, sino que en los contenidos de los fanzines prolifera una fuerte tendencia anticapitalista, como bien se materializa en aquellos que se insertan en el

¹²¹ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 33.

¹²² Ibidem, p. 36.

¹²³ Teal Triggs. *Fanzines...* op. cit., pp. 86-129.

¹²⁴ Ibidem, pp. 130-169.

¹²⁵ Ibidem, p. 88.

¹²⁶ Teal Triggs. “Liberated spaces. Identity politics and anti-consumerism”. En Roger Sabin; Teal Triggs (Eds.). *Below critical radar: Fanzines and Alternative comics from 1976 to now*. Brighton and Hove: Slab-O-Concrete, 2001, pp. 35-36.

movimiento anticonsumista. Por lo tanto, “producers are able to editorialise critically against the dominant culture while simultaneously pushing the boundaries of acceptable social, sexual and aesthetic assumptions.”¹²⁷

Por otro lado, la antropóloga sociocultural Julie Chu dedica un artículo a analizar el auge del fanzine, sobre todo del *zine*, en relación a la necesidad de la juventud de tener un medio que les sea propio, frente a los medios de masas dominados por intereses corporativos.¹²⁸ A partir de entrevistas con autores jóvenes de fanzines, Chu llega a la conclusión de que este medio se convierte en un espacio de producción activa donde la gente joven puede articular la desilusión que experimentan en los demás espacios de su día a día, ya que es un lugar creado por y para ellos mismos.¹²⁹ Como dice la autora: “as much as they are critiques of mainstream media, zines also point to media as one of the last hopeful environments where young people can assert a sense of agency by redefining a social space in otherwise constraining material circumstances.”¹³⁰

Si citamos su aportación en este capítulo es porque la autora sitúa el surgimiento de esta necesidad en Estados Unidos en la década de los 80, como los demás autores. Es un momento en el que se reduce el apoyo público a los jóvenes y a la vez se lleva a cabo una importante campaña de disciplina laboral y moral en el país. El resultado es una situación laboral cada vez más precaria para las generaciones más jóvenes, quiénes, simultáneamente, son responsabilizados de su fracaso y acusados de ser demasiado vagos, indiferentes y cínicos.¹³¹ A esto mismo se refiere Duncombe cuando menciona la “slacker lifestyle”, la actitud antisocial que a menudo se atribuye a los miembros de la subcultura moderna, entre los que encontraríamos a autores de fanzines.¹³²

También se ha señalado como revelador de las derivas que toma el mundo del fanzine la existencia de revistas como *Factsheet Five*, el mejor ejemplo de lo que Duncombe denomina “network zines.”¹³³ Esta publicación, que asimismo se puede considerar un fanzine, consistía en un listado de fanzines en circulación, con una breve descripción del contenido de cada uno y los datos de contacto de sus autores para que el usuario pudiese pedir una copia de aquellos que más le llamasen la atención. Duncombe, a partir de la observación de estos compendios, hace un listado de las distintas categorías de fanzine que se pueden encontrar, que tratan los temas más diversos, en una hiperespecialización que refleja el gusto de la época por lo identitario.¹³⁴ También es significativa la aparición en la década de los 90 de libros publicados por editoriales tradicionales con la vocación de divulgar el mundo de los fanzines y hacer que llegue a un público más amplio.¹³⁵ Esto es sintomático del foco de atención que

¹²⁷ Ibidem, pp. 41-42.

¹²⁸ Julie Chu. “Navigating the Media Environment...” op. cit., p. 71.

¹²⁹ Ibidem, p. 73.

¹³⁰ Ibidem, p. 82.

¹³¹ Ibidem, p. 75.

¹³² Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 98.

¹³³ Ibidem, p. 55.

¹³⁴ Ibidem, pp. 14-17.

¹³⁵ Dos ejemplos de esto son Mike Gunderloy; Cari Goldberg. *The world of zines: a guide to the independent magazine revolution*. New York: Penguin Books, 1992; Chip Rowe. *The book of zines: readings from the fringe*.

pondrán los medios de masas sobre el fanzine, algo que sucede de manera similar a como pasa con el *grunge* y otros fenómenos de la cultura popular juvenil de la época.¹³⁶

3.2. *Revolution Girl Style Now!*: el fanzine en el Riot Grrrl

En este apartado ahondaremos en los fanzines producidos en el marco del movimiento Riot Grrrl, puesto que manifiestan muy claramente la trayectoria que siguen estas publicaciones. La bibliografía sobre el fanzine dedica especial atención a este movimiento punk y feminista que surge en los 90 y, a menudo, se asocian sus fanzines con el auge de la importancia de las políticas identitarias. Esto lo vemos, por ejemplo, en el ya citado título del capítulo que Triggs dedica al tema en *Fanzines*: “Girl power and personal politics. 1990-1997”. Así, si uno de los puntos calientes de la literatura sobre el fanzine es el punk, podemos afirmar que otro es el feminismo, a propósito de lo cual siempre se tiene especialmente en cuenta el Riot Grrrl.

Para conocer el movimiento y su historia en profundidad existen estudios como el de Sara Marcus, *Las chicas al frente*. El título ya es muy significativo, pues hace referencia a la frase que las *riot grrrls* repetían en los conciertos para reivindicar su derecho a ocupar la parte más cercana al escenario, espacio normalmente monopolizado por hombres.¹³⁷ Si bien este libro no trata específicamente sobre fanzines, el protagonismo que éstos últimos adquieren en el relato de los hechos prueba lo fundamentales que fueron para el movimiento. Entre muchas otras cosas, la autora relata la creación del fanzine *Riot Grrrl* en 1991 (fig. 6), a manos de Allison Wolfe, Molly Neuman, Kathleen Hanna y Jen Smith, algunas de las protagonistas del movimiento en tanto que integrantes de las bandas Bratmobile y Bikini Kill.¹³⁸

El primer número de *Riot Grrrl* iba impreso en una sola hoja doblada en cuatro pliegues, con ambas caras mecanografiadas con letra torcida y desnivelada. La imagen de la portada mostraba a Madonna lanzando orgullosamente los puños al aire y rodeada de «XO» escritos a mano; en la contraportada, el logo de las patatas fritas Utz-una chica con pinta de mala metiendo la mano en una bolsa- había sido convertido en «slutz».

El fanzine denunciaba «la ausencia de poder femenino en la sociedad en general y en el punk rock underground en particular, y explicaba cómo pinchar una rueda de un coche de policía y cómo trucar sellos postales para volver a utilizarlos. Una página anunciaba los planes de Bratmobile para ese verano (conciertos, una aparición en el programa de radio universitario del hermano de Erin, Don Smith), otra los de Bikini Kill (grabaciones, una aparición en el programa de radio de Don Smith), una tercera página daba una lista de direcciones de

New York: Henry Holt, 1997. Significativamente, el primer caso citado es obra de los responsables de *Factsheet Five*.

¹³⁶ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., pp. 137-147.

¹³⁷ Sara Marcus. *Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl*. Barcelona: Contra, 2023 (2010), p. 151.

¹³⁸ Ibidem, p. 99.

fanzines angry grrrl (*Girl Germs, Jigsaw, Chainsaw, Teenage Gang Debs* y un par más) (...)¹³⁹

Con este ejemplo vemos que los fanzines del Riot Grrrl siguen utilizando las convenciones y los modos propios del fanzine punk y la estética del DIY (reutilización de imágenes de la cultura de masas, información sobre conciertos, un diseño gráfico que no busca la perfección...), pero se adaptan a las especificidades del movimiento. A lo largo del relato cronológico de Marcus vamos encontrando otros ejemplos de fanzines que formaron parte integral del Riot Grrrl, como los que repartían las integrantes de Bikini Kill en sus conciertos, pero también otros elaborados por *riot grrrls* más jóvenes, como May y Erika, fundadoras del *Riot Grrrl Press*.¹⁴⁰ Así, como defendía Worley a propósito del fanzine punk, el estudio de estos fanzines le sirven a la autora como documento histórico para su investigación.

Para ver análisis más centrados en los fanzines Riot Grrrl nos remitimos a los autores que ya hemos citado reiteradamente. Duncombe subraya la importancia del fanzine para el movimiento, pues considera que se convierte en un elemento identitario: no es tan solo el medio de expresión mediante el que las *riot grrrls* comunican sus ideas, sino la materialización de dichas ideas.¹⁴¹ Estas chicas querían construir un nuevo modelo de

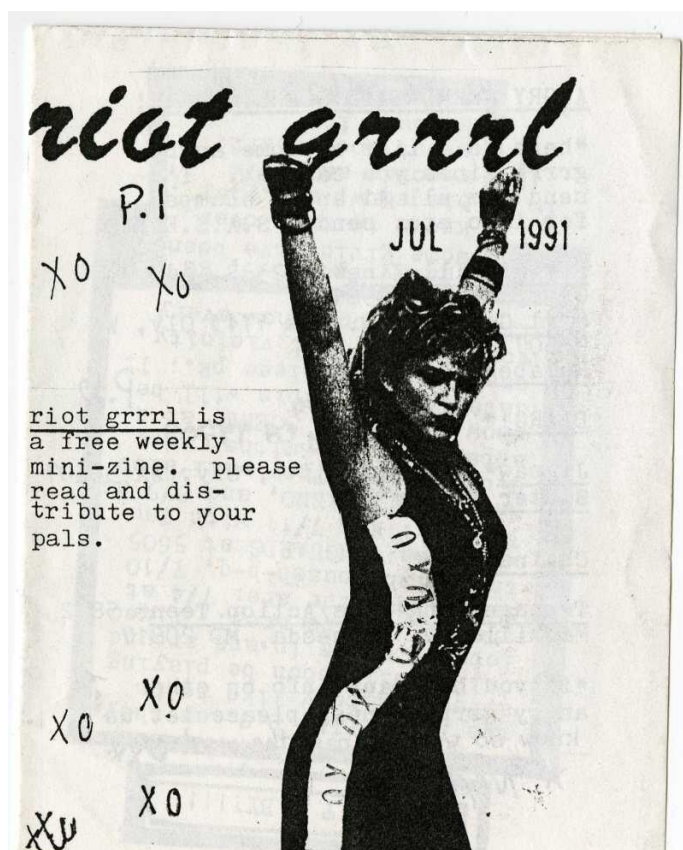


Fig. 6. *Riot Grrrl*, No. 1, 1991 (De The Riot Grrrl Collection, <https://www.npr.org/sections/therecord/2011/09/20/140640502/revolution-girl-style-20-years-later>)

¹³⁹ Ibidem, pp. 100-101.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 270.

¹⁴¹ Stephen Duncombe. *Notes from underground...* op. cit., p. 74.

comunidad sin reglas ni líderes, tan solo a partir del diálogo y la comunicación entre ellas, y por eso el fanzine tiene un papel tan importante. No obstante, Duncombe apunta que es un modelo que tiene sus limitaciones en cuanto a la puesta en práctica, puesto que es muy difícil trasladar la expresión individual y la subjetividad personal a un movimiento político que sea duradero y eficaz. Así, en el análisis del Riot Grrrl que hace Duncombe se manifiesta muy claramente algo que ya vimos que constituía una de sus principales preocupaciones, esto es, la dificultad de traducir la producción cultural en verdadero cambio político.¹⁴²

En la aportación de Triggs a la cuestión del fanzine del Riot Grrrl la autora destaca el enfoque autobiográfico que adoptan estas publicaciones, donde las autoras expresan opiniones y aspiraciones personales. La crítica a los fanzines punk previos y, en general, a una escena con la que no acaban de sentirse identificadas manifiesta la necesidad de estas chicas de verse representadas por la cultura que consumen.¹⁴³ En todo caso, lo que más destacamos de la aportación de Triggs es el foco que pone en el análisis de los aspectos formales de estos fanzines y en la interpretación que hace de ellos, como también hacía a propósito del fanzine punk. Considera que la importancia que se da a lo personal en el movimiento se refleja en la individualización de la identidad visual de cada uno de los fanzines *riot grrrl*. Al lenguaje gráfico del punk se le da un giro feminista y cada autora crea un estilo DIY único.¹⁴⁴ Así, algo característico de estas publicaciones es el uso de elementos asociados con lo femenino para subrayar visualmente que las *riot grrrls* son feministas y, a la vez, pueden escoger conscientemente ser femeninas. Triggs nos lo explica a partir de Hello Kitty:

Riot grrrl fanzines can be paradoxical and often iconic. Graphic devices that are considered 'feminine' are pitted against those that are found to be 'masculine'. Take, for example, the adoption of the Japanese-produced 'Hello Kitty' as a third-wave feminist icon. This cute illustration, created in 1974 by the designer Ikuko Shimiz, provided riot grrrls with a symbol of femininity and at the same time of commodity fetishism. Within the context of riot grrrl fanzines, Hello Kitty is a tool of cultural subversion signalling the desire to protest against, but equally to reclaim, the term 'girly'. Hello Kitty is re-contextualized as simultaneously feminine and radical by means of a post-punk fanzine aesthetic of high-contrast photocopied imagery, degradation of tone into unreadable areas of text, and collage-like layering of cut-out texts.¹⁴⁵

A partir de estos análisis del fanzine Riot Grrrl, encontramos la proliferación de trabajos sobre el fanzine hecho por mujeres, en clave feminista. Alison Piepmeier, por ejemplo, hace una importante contribución al estudio del fanzine feminista en *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. En este libro no solo habla de la importancia del Riot Grrrl para explicar el boom de lo que se conoce como *grrrl zines*, sino que elabora una historia del fanzine con perspectiva de género para reconocer el legado que ya existía previamente. Asimismo, la autora cree conveniente revisar y matizar el grado de relevancia que se le ha dado al Riot Grrrl desde los estudios académicos. Para ello rescata otros fanzines de la “tercera ola

¹⁴² Ibidem, pp. 75-76.

¹⁴³ Teal Triggs, *Fanzines...* op. cit., pp. 131.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 132.

¹⁴⁵ Idem.

feminista” ajenos al Riot Grrrl, como *Action Girl Newsletter*, que también contribuyeron a popularizar el fanzine como un medio a través del cual mujeres jóvenes pudieran expresarse en contra de un mundo que les era hostil y encontrar una comunidad donde sentirse cómodas.¹⁴⁶

De manera similar, Cazz Blase contribuye al ya citado compendio de artículos sobre el fanzine punk, *Ripped, torn and cut*, con un estudio dedicado a visibilizar el rol de las mujeres en la creación de fanzines, algo que considera que se ha estudiado insuficientemente. Como Piepmeier, también se remonta al pasado para proponer una historia de la autopublicación y de la prensa alternativa en clave de género, y así encontrar antecedentes para el fanzine publicado por mujeres.¹⁴⁷ Su estudio, no obstante, no se centra en el Riot Grrrl y en los colectivos de los 90, sino que se remonta a la escena punk británica de los 70. La autora concluye que en las historias del fanzine punk se ha subestimado la participación de mujeres, algo que en realidad responde a una carencia que afecta a cómo se ha historiado la subcultura en general, y por eso reivindica varias figuras y fanzines como Lucy Toothpaste, *JOLT* (fig. 7) o *Brass Lip*. Por otro lado, reconoce que, aunque haya autores de fanzines que han terminado por ser de los nombres más reconocidos del punk, como Mark Perry de *Sniffin' Glue*, la naturaleza del medio hace que haya una tendencia al anonimato. Además, también reconoce que muchas veces la labor de las mujeres en la confección de fanzines tenía que ver con aquellas partes consideradas menos creativas como el mecanografiado, la reprografía y la distribución.¹⁴⁸

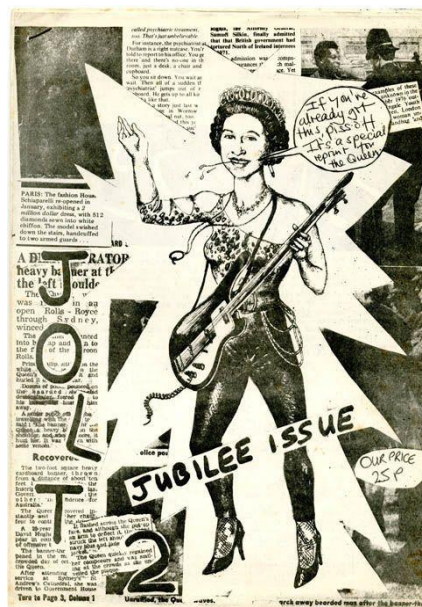


Fig. 7. *JOLT*, No. 2, 1977 (De undergroundengland, <https://fanzines.tumblr.com/post/639800590458847233/undergroundengland-jolt-issue-2-of-punk-feminist>)

Existen muchos otros artículos y estudios dedicados al fanzine hecho por mujeres, reflejo de una suerte de institucionalización de los estudios en clave de género en el ámbito académico. Por citar un par de ejemplos más, en “‘Angry grrrl zines’: Riot grrrl and body politics from the early 1990s” Laura Cofield investiga cómo el fanzine se convierte en un espacio donde las *riot grrrls* más jóvenes pueden explorar la relación con sus cuerpos.¹⁴⁹ Por otro lado, Red Chidgey explora cómo funcionan las redes de distribución de fanzines de distintos colectivos feministas y propone la adopción de estrategias para mejorar la situación de precariedad que suele acompañar a la autopublicación, y que este tipo de producciones culturales puedan

¹⁴⁶ Alison Piepmeier. *Girl Zines: Making media, doing feminism*. New York: NYU Press, 2009, pp. 17-18.

¹⁴⁷ Cazz Blase. “Invisible women: the role of women in punk fanzine creation”. En AA. VV. *Ripped, torn and cut...* op. cit., pp. 72-73.

¹⁴⁸ Ibidem, pp. 85-86.

¹⁴⁹ Laura Cofield. “‘Angry grrrl zines’: Riot grrrl and body politics from the early 1990s”. En AA. VV. *Ripped, torn and cut...* op. cit., p. 311.

sostenerse a sí mismas¹⁵⁰. En todo caso, lo que recogemos en este apartado constituye tan sólo una pequeña muestra del total de trabajos que se han hecho sobre el fanzine de mujeres, un tema que daría para realizar un trabajo de final de grado monográfico.

3.3. *Art zines* y la exposición *Copy Machine Manifestos*

Hasta ahora hemos tratado de pasar por aquellos puntos en los que más suele incidir la bibliografía del fanzine, que ponen el foco en el punk de los 70, cuando se configura un lenguaje gráfico determinado, y en su evolución a lo largo de los 80 hasta el Riot Grrrl y los *perzines* de los 90, que ejemplifican el triunfo de lo personal y las políticas identitarias en la expresión subcultural. En este capítulo, no obstante, veremos algo que no se ha tratado tan a menudo: el fanzine visto como objeto artístico, esto es, los *art zines*.

Para ello será fundamental la publicación *Copy Machine Manifestos. Artists who make zines*, que se editó con motivo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en el Brooklyn Museum entre noviembre de 2023 y marzo de 2024. Como el título indica, esta exposición consistió en la muestra de una selección de fanzines elaborados por artistas. Esto nos lleva a situar, por primera vez en nuestro trabajo, a nuestro objeto de estudio en el ámbito de la producción artística. Recordamos que, hasta el momento, lo habíamos considerado como una manifestación de la cultura popular.

En la introducción del catálogo, los editores explican la adopción por parte de artistas de formatos tradicionalmente no artísticos, como el fanzine, como una forma de no depender de los agentes intermediarios del mundo del arte, como las galerías, y así tener acceso a formas de distribución más igualitarias. También citan a Lucy R. Lippard, que señala el bajo coste de producción de los fanzines como una de las razones para su adopción por parte de artistas pertenecientes a grupos institucional e históricamente marginados. Como estos no pueden depender del sistema de galerías y museos que los excluyen, recurren a este tipo de formatos más democráticos para hacer circular su obra.¹⁵¹

Uno de los problemas metodológicos que encontraron los responsables de la exposición fue la dificultad de establecer límites claros entre distintos tipos de *zines*, revistas y libros de artista, puesto que las líneas entre uno y otro son borrosas. A propósito de esto, Susan E. Thomas tiene un artículo donde trata de definir el *art zine* a partir de la comparación con los *zines* y los libros y revistas de artista, y elabora toda una guía taxonómica al respecto. La autora, como bibliotecaria, escribe el artículo desde el punto de vista de la archivística, y se pregunta sobre cuál puede ser el lugar del *zine* en la biblioteca y el interés de conservarlos. Así, concluye que puede ser muy beneficioso para las bibliotecas promover la adquisición y conservación de fanzines, por su valor como documento histórico y porque los valores

¹⁵⁰ Red Chidgey. "Free, Trade: Distribution economies in feminist zine networks". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 35 (1), 2009, pp. 34-36.

¹⁵¹ Branden W. Joseph; Drew Sawyer, "Copy Machine Manifestos: Artists Who Make Zines". En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 11.

asociados al fanzine pueden hacer de la biblioteca un lugar más atractivo para un público determinado, como por ejemplo, estudiantes de arte y diseño.¹⁵² Nos ha parecido interesante hacer este breve paréntesis porque la existencia de publicaciones como esta, preocupadas por el coleccionismo y la conservación de fanzines, nos parecen reveladoras del interés que despiertan este tipo de manifestaciones culturales en las instituciones académicas y artísticas. Esta misma observación también se puede aplicar al hecho de que se haga una exposición sobre fanzines en un museo de arte como el Brooklyn Museum.

Sea como sea, los comisarios de la exposición de Brooklyn explican que realizaron la selección de obras de forma “inductiva y asociativa”, poniendo el foco en aquellas publicaciones para las que se utilizaba la terminología *zine* explícitamente en su momento de producción, ya fuera por sus autores o por sus lectores. El resultado es una muestra que abarca manifestaciones desde 1969 hasta la actualidad y el foco se pone en torno a los principales grupos en los que se producen y circulan estos *zines* artísticos en Norte América.¹⁵³ El relato presentado en esta exposición difiere del que en general ha sido aceptado por la bibliografía sobre el fanzine, que hemos tratado de exponer en los capítulos precedentes. Frente a la idea ampliamente aceptada de que el punk supone un antes y un después en la historia del fanzine, estos autores señalan casos de artistas que los crean antes de la explosión del fanzine punk de mediados de los 70.¹⁵⁴

También se matizan otras de las asunciones que la historiografía del fanzine ha dado por sentadas. Por ejemplo, la idea de que el fanzine suele ser obra de individuos privilegiados, hombres blancos y de clase media, como señalaba Duncombe, puesto que en su selección encontramos una gran variedad de perfiles: autoras mujeres, individuos racializados y miembros de la comunidad LGTB+. También se desmonta la idea, otra vez asentada por Duncombe, de que el fanzine es pura espontaneidad y emoción, una expresión auténtica incontrolada. En cambio, los comisarios apuntan que “we often find in these publications clear consciousness and knowledge of art history, as well as deft conceptual and appropriationist strategies that utilize the zine format in a knowing and thoughtfully self-critical manner.”¹⁵⁵

Por otro lado, como hemos visto, el fanzine normalmente se estudia en relación a una subcultura o escena, entendiendo que esta existe previamente y el fanzine surge como un medio de expresión y comunicación para sus miembros. Ahora, en este estudio se defiende la postura de que dichas escenas no necesariamente han de existir antes que los fanzines, sino que estos pueden anticiparlas: “zines have often effectively created the communities they wish to speak to and for a form of world-making that actualizes a community by means of the zines' interpolative addresses.”¹⁵⁶ Con todo esto, que aparece explicado en la introducción del

¹⁵² Susan E. Thomas. “Value and Validity of Art Zines as an Art Form”. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 28 (2), 2009, p. 35. Significativamente, esta no es la única publicación que explora el lugar del fanzine en la biblioteca, también existe la guía de Julie Bartel. *From A to Zine: Building a Winning Zine Collection in Your Library*. Chicago: American Library Association, 2004.

¹⁵³ Branden W. Joseph; Drew Sawyer, “Copy Machine Manifestos... op. cit., p. 12.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 13.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem.

catálogo, vemos cómo los comisarios tratan de establecer un marco en el que situar el objeto de la exposición y de justificar su validez como objeto artístico y de interés para el paradigma contemporáneo.

En el primer capítulo de *Copy Machine Manifestos* Gwen Allen explora en mayor profundidad la cuestión del fanzine como medio artístico. El autor encuentra que el componente crítico tradicionalmente asociado al fanzine encaja muy bien con un arte contemporáneo también altamente politizado y crítico. Se remite a la tradición de revistas de artistas que proliferan ya en los años 60, que suponen el espacio perfecto para la investigación artística de grupos como Fluxus.¹⁵⁷ Así, vemos que genera una genealogía que difiere de lo que tradicionalmente se ha tenido en cuenta como los antecedentes del fanzine, algo que nos llevaría a concebir el *art zine* no como un tipo de fanzine, sino más bien como una categoría diferente, con unos orígenes propios. Una de las ideas que defendemos en este trabajo es que esta manera de pensar estos fanzines facilitaría su consideración como objeto artístico en sí mismo y no como una práctica que surge de lo popular. Aún así, el autor matiza:

Indeed, artists' zines question the division between zine making and artistic practice, underscoring the fact that every zine maker is a kind of creator, and the distinctions between zine makers and artists are, at least in part (though not always), a function of class, education, and institutional power. Rather than separating out artists' zines from other kinds of zines, or from other kinds of artists' publications, this essay seeks to acknowledge and uncover the connections between them.¹⁵⁸

Así, el autor tampoco olvida la existencia de los fanzines fuera del mundo del arte, y se demuestra conocedor de las principales aportaciones al respecto, ya que cita a Hebdige y a Triggs a propósito del fanzine punk y de la existencia de influencias artísticas en estos, desde el Dada al Situacionismo. Realizando estas conexiones no quiere decir que el fanzine punk se tenga que considerar objeto artístico, sino que pretende poner de manifiesto la compleja relación entre alta cultura y cultura popular que tiene lugar en la producción de fanzines, que todavía es más complicada si se estudian los *art zines* desde la óptica de lo artístico.¹⁵⁹

De hecho, también señala la existencia de afinidades entre punks y artistas coetáneos, especialmente con la corriente del Mail art, pues también hacían fanzines. El Mail art, por lo tanto, es uno de los puntos focales de la exposición *Copy Machine Manifestos*, junto con los Bay Area Dadaists, ya que constituyen prácticas reconocidas del arte contemporáneo en las que los fanzines, a menudo denominados *dadazines*, tienen un papel protagonista. Según Allen, para estos artistas el fanzine funciona como una herramienta de cuestionamiento de la autoridad cultural y para alentar al surgimiento y desarrollo de un modelo de creación

¹⁵⁷ Gwen Allen. "Artist's Zines: the Fanzine as an Artistic Medium". En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 18.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁹ Idem. Para más información sobre la vigencia del debate entre lo culto y lo popular, las teorías de la multiculturalidad que afloran en nuestras sociedades de consumo complejas y la propuesta de algunas teorías alternativas desde la sociología del arte véase Nuria Peist. "Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural". *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 34 (2), 2022.

artística participativo y sustentado en un entramado de redes de contactos.¹⁶⁰ Así, el medio funcionaría como en el resto de espacios que hemos explorado pero, en este caso, en ubicarse en un ambiente reconocido como artístico, lo consideramos práctica artística.

En otro de los ensayos del catálogo, Drew Swayer pone el foco en el estudio de los aspectos técnicos del fanzine, en considerar como fundamental para su desarrollo la aparición de la tecnología Xerox. Esto no es una novedad: si recordamos el primer capítulo, Michelle Rau ya apuntaba a la democratización de la tecnología Xerox como a una de las causas del auge del fanzine. No obstante, Swayer dedica un ensayo entero a explicar en profundidad esta técnica y qué supone para el medio. El grado de detalle con el que trata la cuestión, propio de la disciplina de la historia del arte, nos lleva de nuevo al hecho de que se está considerando el fanzine como un medio artístico. Además, el autor también establece vínculos entre esta técnica y otras disciplinas artísticas contemporáneas como la fotografía, para el desarrollo de la cual considera que fue altamente influyente. También refuerza sus tesis mediante aportaciones importantes como *The Secrets of Photography*, de Cary Loren, o *Adjusted Margin: Xerography, Art and Activism in the Late Twentieth Century* de Kate Eichhorn.¹⁶¹

En el catálogo de la exposición, Branden W. Joseph dedica su ensayo a analizar la relación del Mail art con el fanzine y a cómo estos están también en constante diálogo con lo punk y lo pop (en todos sus ámbitos: música pop, cultura pop y Pop art). Para ejemplificar estos vínculos, Joseph hace referencia al caso del miembro de los Bay Area Dadaists, Tim Mancusi, y su fanzine *Punks* (fig. 8).¹⁶² Muchos de los miembros de este grupo de San Francisco también formaban parte de la incipiente escena punk que aparece en la ciudad, algo en lo que ahonda el artículo de Emily Hage, “Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live”. La autora, aparte de explicar cómo la producción de *dadazines* coincide con la de fanzines punk, defiende que un medio periódico como el *zine* es el lugar perfecto para la contaminación y la interacción entre grupos y subculturas. Además, Hage señala un paralelismo entre las performances de los Bay

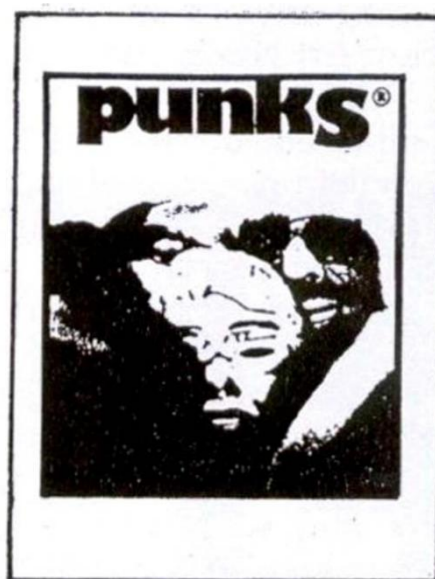


Fig. 8. *Punks*, 1975 (John Held Jr. Collection of Mail Art Periodicals, Museum of Modern Art Library, https://figures.academia-assets.com/63431449/figure_006.jpg)

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Drew Swayer. “Social Media: Photography and Zines in the Age of Xerography”. En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 131.

¹⁶² Branden W. Joseph. “Zines by Artists: Post-Pop Punk Art”. En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 58.

Area Dadaists y sus fanzines, como si éstos, que define como efímeros, interactivos y dinámicos, funcionasen también como performances.¹⁶³

La autora insiste en la importancia de lo que denomina “cross-fertilization” entre los Bay Area Dadaists y el punk, algo que se observa no sólo a partir de un recuento histórico de sus relaciones sino a partir del análisis directo de las obras. Los *dadazines* a menudo incluyen estampaciones, pero sobretudo predominan las composiciones mediante collage, donde hacen referencia a sus performances y se sirven de imágenes y textos cogidos de varios lugares: la Biblia, medios de masas, pornografía e incluso revistas Dada de principios de siglo. El resultado es una mezcla de imágenes y texto que tiene por objetivo, en el espíritu del Dada original, la provocación y la crítica de la moral burguesa, pero también, adaptándose a las preocupaciones de su época, un ataque a la alienación que producen los medios de masas. La autora compara los fanzines punk que aparecen a partir de 1976, como por ejemplo *Search and Destroy* (fig. 9), con *dadazines* como el *New York Correspondence School Weekly Breeder* (fig. 10): aunque el contenido es diferente, es innegable que comparten una misma estética.¹⁶⁴



Fig. 9. *Search and Destroy*, no. 9, 1978 (De Researchpubs, https://figures.academia-assets.com/63431449/figure_004.jpg)



Fig. 10. *New York Correspondence School Weekly Breeder*, no. 3, 1972 (John Held Jr. Collection of Mail Art Periodicals, Museum of Modern Art Library, https://figures.academia-assets.com/63431449/figure_002.jpg)

¹⁶³ Emily Hage. “Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live”. *American Periodicals*, Vol. 27 (2), 2017, pp. 180-186.

¹⁶⁴ Ibidem, pp. 188-191.

La misma relación de dependencia e intercambio que se observa entre estos grupos de artistas y la subcultura punk se refleja, entonces, en los estudios que se hacen al respecto. A pesar de centrarse en los *art zines*, no pueden dejar de hacer referencia a la bibliografía sobre el fanzine punk, algo que parece revelador del interés que despierta en el mundo contemporáneo la relación entre cultura popular y cultura dominante. Volviendo al ensayo de Joseph, este autor también explora las relaciones de los miembros del Correspondence art y sus fanzines con la Factory de Warhol. Considera el Pop art como un precedente fundamental para muchos artistas que elaboran fanzines en los 70 pero, a la vez, los Bay Area Dadaists eran muy críticos y en sus *dadazines* a menudo se usan las convenciones Pop de forma subversiva.¹⁶⁵

Más allá de las particularidades de cada una de estas publicaciones y artistas, lo que nos resulta más interesante de la aportación de Joseph es que sitúa a los *art zines* como espacios para llevar a cabo prácticas de oposición, dirigidas incluso hacia el propio medio artístico: “the structure [...] of an opposition to established art practice and an alliance with popular cultural or subcultural formations, all the while maintaining an internal art/pop dialectic of its own- forms the artists' zine's general DNA.”¹⁶⁶ Por lo tanto, el autor acaba situando al *art zine* en una suerte de espacio intermedio entre lo que se concibe como alta cultura y la práctica subcultural. Esto se da, precisamente, porque actúa desde dentro del mundo del arte pero utilizando estrategias que le sirven para ir en contra de una cultura artística exclusiva e institucionalizada:

In becoming a recognizable artistic format, however, the artists' zine does not simply take its place as one more self-reflexive modernist medium. Nor is it defined solely by the characteristics generally attributed to zines: cheapness and ephemerality, communal participation and feedback, and unmediated self-expression -although all these factors play parts in artists' zines. Rather, it might be argued that the artist's zine, at least within the lineage sketched above, operates as an apparatus in which an internal art/pop dialectic fuels an opposition to established "high art" practices in favor of popular cultural or subcultural alliances.¹⁶⁷

Por esta razón, no puede extrañarnos que en la selección de obras y en la trayectoria de la evolución del fanzine que deciden explicar se pase de los *mail artists* a los fanzines producidos en el marco del Riot Grrrl o de escenas como el *queercore*. Por lo tanto, la deriva hacia la importancia de lo identitario sigue vigente en la manera en la que se decide estructurar y pensar esta exposición. De hecho, otro de los ensayos que configuran el catálogo está escrito desde una perspectiva muy personal, donde el autor, Tavia Nyong'o, parte de sus propias experiencias en relación al fanzine para luego realizar un análisis sobre las posibilidades políticas del medio desde una perspectiva *queer*. Así, vemos que la cuestión política sigue siendo una de las principales preocupaciones de los estudios sobre el fanzine. En este caso, Nyong'o, un poco en la línea de lo que ya vimos con Duncombe, a quien también cita, rescata la posibilidad de pensar el fanzine en términos utópicos, como un lugar

¹⁶⁵ Branden W. Joseph. “Zines by Artists... op. cit. p. 62.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 64.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 65.

donde proponer formas de vida alternativas.¹⁶⁸ Julia Bryan-Wilson también realiza un acercamiento al fanzine desde lo personal y desde la teoría *queer*. La autora considera que el fanzine, en su capacidad para crear mundos y comunidades, pone en práctica y hasta forja este tipo de teorías, que después se han desarrollado de forma más sofisticada en ámbitos académicos.¹⁶⁹

Centrarnos en esta reciente exposición y en la publicación derivada de ella nos ha servido para ampliar horizontes en cuanto a los estudios del fanzine. Una de las pretensiones más claras de los responsables de la exposición pareciera ser la actualización de dichos estudios, ya que se proponen nuevas genealogías y acercamientos. Los matices también les sirven para justificar el fanzine como medio artístico, más allá del hecho de que estén realizados por artistas. Por eso destacamos la asociación del medio a valores propios del arte contemporáneo: en vez de pura expresión subjetiva, los fanzines se valoran como objetos conceptuales, fruto de la reflexión del artista. Por otro lado, se siguen citando las principales aportaciones que vimos en el primer capítulo, y vemos que siguen vigentes algunas de las principales preocupaciones de la bibliografía, como la cuestión del potencial político del fanzine, los procesos que intervienen en su creación y las relaciones entre autor y receptor, entre otras. Por lo tanto, esta aportación señala cierto rupturismo historiográfico, pero no es absoluto, sino que, en todo caso, marca nuevas vías de exploración para futuros estudios en torno al fanzine.

¹⁶⁸ Tavia Nyong'o. "In Love and in Rage: the revolutionary counter-mood of zine culture". En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 348.

¹⁶⁹ Julia Bryan-Wilson. "Cool older siblings: Queer zines as Queer Theory". En Branden W. Joseph; Drew Sawyer (Eds.). *Copy machine manifestos...* op. cit., p. 226.

Conclusiones

Como ya apuntábamos en la introducción, el objetivo de este trabajo era el de exponer cómo se ha hablado del fanzine punk desde el mundo académico, meta que hemos ampliado con una panorámica algo más general del fanzine como medio de comunicación alternativo. Por eso consideramos pertinente dedicar un primer capítulo a asentar las bases teóricas del estudio del fanzine y cuáles han sido las líneas más aceptadas. Hemos introducido el tema con un breve repaso por la historia del medio, tomando en cuenta sus inicios en la ciencia ficción y algunos de sus antecedentes. Esto nos ha permitido empezar a definir las características que la bibliografía atribuye al fanzine como, por ejemplo, la noción de radicalidad que siempre se le asocia, ya sea en términos de forma o de contenido, o la importancia del sentimiento de comunidad que se crea y su carácter amateur.

Para ahondar en las relaciones de producción y recepción del medio nos ha sido de gran utilidad la teoría de los medios de comunicación alternativos de Chris Atton. Este autor pone el foco en los procesos y relaciones que intervienen en el medio: más que en los posibles contenidos, se centra en su manera de organizarse, insertarse y funcionar en su contexto sociocultural. Partiendo de teorías de Walter Benjamin, lo que destaca en el fanzine y le otorga su potencial emancipador, entonces, es la posición que adoptan el autor y su trabajo en estas relaciones. Lo importante es desde dónde se crea y cómo: desde espacios alternativos, desprofesionalizados, participativos y donde se incita a los consumidores a convertirse en productores. Este modelo de comunicación radical permite romper con los esquemas tradicionales de los medios hegemónicos para dar voz a individuos que normalmente quedan fuera de estos espacios.

Las aportaciones de Stephen Duncombe, fundamentales, también siguen en esta línea, y como es el autor de una de las publicaciones más importantes y citadas al respecto, creímos conveniente dedicarle un capítulo, sobre todo a su enfoque sobre el potencial político del medio. Este autor nos habla de la cultura de resistencia que se genera orgánicamente en torno al fanzine y que surge de una conciencia política activa por parte de sus autores. Para reforzar sus tesis, recupera el concepto de cultura contrahegemónica de Antonio Gramsci y la aplica al fanzine, puesto que es una manifestación que nace del descontento y proporciona una visión de la sociedad opuesta a la dominante, que permite pensar en mundos y maneras de relacionarse alternativas. En este punto reside la tesis principal de Duncombe, que consiste en pensar el fanzine como una utopía. Así, permite superar el individualismo competitivo de las sociedades neoliberales y sustituirlo por un ideal de individualidad cooperativa. No obstante, el autor también reflexiona sobre las problemáticas y limitaciones que derivan de poner el foco en lo personal. Esto, como explicamos en el tercer capítulo, es lo que sucede sobre todo a partir de los 80 y la deriva identitaria que se observa en el fanzine, que es reflejo de tendencias culturales más generales.

En todo caso, lo que más destacamos del enfoque de Duncombe, muy deudor de los estudios culturales, es que piensa el fanzine como una manifestación cultural cuyo interés reside en que puede contribuir a preparar el terreno para la acción política. Es una manera de entender la cultura que nos interpela porque piensa en su potencial sin sobreestimarlos: el fanzine, y la

cultura en general, puede ser el lugar idóneo para reflexionar sobre cuestiones ideológicas y justicia social, pero no puede ser donde termine el conflicto.

Para finalizar este primer capítulo nos pareció conveniente centrarnos en otro de los puntos a los que suele referirse la bibliografía sobre el fanzine: su capacidad para construir comunidades. Para ello recurrimos a la propuesta de Alison Piepmeier, teórica que ha trabajado el tema del fanzine desde el campo de los estudios de género. Su tesis principal es que la materialidad del fanzine, sus cualidades táctiles, son definitorias del medio y contribuyen a crear un vínculo cercano entre autor y receptor. Así, en este punto nos centramos más en el objeto en sí y en cómo sus cualidades físicas son interpretadas y recibidas por quiénes se relacionan con él. Además, la manera en la que se distribuyen estos artefactos es reveladora del deseo de conexión que experimentan los participantes de dichas comunidades frente a la alienación que se vive en el orden dominante. Por lo tanto, esto también conecta con las tesis de Duncombe sobre el carácter utópico del fanzine y sobre su posible papel emancipador.

A partir de este compendio de las ideas que encontramos con más frecuencia en la bibliografía académica sobre el medio, entramos a analizar lo que se ha escrito sobre el fanzine punk en concreto. A pesar de que el fanzine ha jugado un papel importante en la construcción de una red de comunicaciones en distintas culturas underground, es con el punk cuando se considera que se acaba de definir una estética reconocible que después será característica del medio en general. Por esa razón se le suele dar especial atención. Además, encontramos que hay distintas maneras de afrontar el tema en función de si se pone el foco más en la cuestión estética o formal o en el estudio de los contenidos y el tipo de relaciones que se establecen, aunque en la mayoría de casos los autores prestan atención a ambas cuestiones.

Para presentar el tema, en el primer apartado vimos algunas de las líneas principales que se usan para explicar el surgimiento del fanzine punk y qué significado se le da dentro de la subcultura, por lo que nos situamos entre los años 1976 y 1977 en Reino Unido. El surgimiento del punk normalmente se explica como la reacción de las generaciones más jóvenes a una cultura musical que no les representa. Así, el fanzine se entiende como un espacio crítico en el que los propios miembros de la subcultura pueden expresarse y contrarrestar la cobertura hostil y tendenciosa del punk por parte de los medios de masas. Es decir, que se erige con una función mediadora, como un instrumento mediante el que se puede definir la subcultura a sí misma. Esta manera de entender el fanzine punk fue establecida por Dick Hebdige en su temprano análisis sobre el tema y, tal y como hemos comprobado con el resto de autores consultados, se convierte en la explicación hegemónica. La idiosincrasia del fanzine lo convierte en el medio ideal para el punk, con su capacidad para crear comunidad y facilitar una relación desjerarquizada entre sus miembros que, en este caso, no solo sería entre autor y lector, sino entre el público y los integrantes de las bandas que configuran la escena.

Los autores a menudo tratan de encontrar antecedentes para el fanzine punk. En este sentido, se suele establecer un vínculo con la prensa alternativa de los años 60, aunque Triggs

encuentra que el grado de politización de esta la separa del fanzine punk de los primeros años, mucho más centrado en la música, aunque con el tiempo también veamos que se acaba politizando. Como ya advertimos en la introducción, nuestro propósito con este trabajo no iba a ser realizar un análisis estético de fanzines en concreto, aunque sí que destacamos algunos de los títulos más destacados, como *Sniffin' Glue*, que se considera el primero de la escena británica. En todo caso, lo que la mayoría de autores señalan es que, a pesar de que existe un estilo punk identificable, que Triggs denomina “lenguaje gráfico de resistencia”, cada uno mantiene un cierto grado de individualización. También se da por sentado que la ética del DIY y la estética punk son indisolubles, aunque McKay critique que se asocien ambas cuestiones tan indiscriminadamente desde la academia.

Otra cuestión que a menudo se trata a partir de los análisis de Hebdige es el tema de la absorción del punk y su estética por parte de los medios de masas. Esto se considera que es la manera que tiene la cultura hegemónica de subsanar la ruptura o interferencia que supone el nacimiento de cualquier subcultura. En el caso del fanzine punk, este proceso se puede observar en la adopción por parte del diseño gráfico profesional de sus convenciones estéticas, como empieza a suceder en algunas revistas comerciales de los 80. Esto nos sitúa en uno de los grandes debates que aún hoy en día siguen vigentes en los espacios alternativos: la difusión masiva puede permitir que un mensaje emancipador llegue a más gente pero, por otro lado, supone el riesgo de que deje de ser algo genuino y se desactive su potencial subversivo.

Por esa razón el momento álgido del punk es tan efímero y, a la vez, la absorción por parte del *mainstream* lleva a que surjan voces cada vez más politizadas y críticas, lideradas por la banda Crass. Worley observa cómo este giro se manifiesta muy claramente en los fanzines: tanto la forma como el contenido cambian. El fanzine pasa de ser la versión alternativa de la prensa musical hegemónica, con crónicas de conciertos y entrevistas a bandas, a ser un espacio dedicado a la crítica cultural y a la difusión de ideas anarquistas. Así, en vez de fotografías de conciertos, el contenido gráfico consistirá sobre todo en la creación de collages con imágenes que remiten al imaginario de lo distópico, radicalización que responde también a las tensiones y el clima político del *thatcherismo*.

Todos los autores, por lo tanto, coinciden en destacar la importancia que tiene la noción de resistencia en la identidad punk. Además, el fanzine constituye el lugar ideal para llevar a cabo prácticas de oposición, en tanto que son foros donde discutir sobre cuestiones culturales y acción política. Ahora bien, observamos que no todos los autores confían en el mismo grado en las posibilidades del fanzine. Frente a las reflexiones de Duncombe sobre las limitaciones de un producto cultural como el fanzine en cuanto a generador directo de cambio social, Triggs y Worley demuestran un mayor optimismo. Como ya aventuramos en la introducción, por lo tanto, puede existir una cierta tendencia por parte de algunos autores que trabajan este tipo de temáticas a caer en un exceso de confianza en el potencial y el impacto del fanzine. Esto puede que nazca, tal vez, de la voluntad de reivindicar una práctica que consideran que puede tener un impacto positivo en el medio. Aunque a nosotros también nos

parece un tema fascinante, hemos querido mantener la distancia que requiere una investigación científica de este tipo y evitar proyectar nuestras opiniones.

Más allá de esta reflexión, algo que nos resulta especialmente destacable a propósito de nuestra investigación es que en toda la bibliografía consultada sobre el tema, el fanzine punk se estudia como una manifestación cultural y no como un objeto artístico, algo que defendemos como uno de los puntos básicos de nuestro trabajo y encaja con el enfoque que nos habíamos propuesto. Esto, seguramente, se debe a la influencia de Hebdige y Duncombe, a los que citan el resto de autores y quienes trabajan desde el marco teórico de los estudios culturales. Además, si nos fijamos, los autores que hemos trabajado no pertenecen a la disciplina de la historia del arte.

Incluso si se pone el foco en la cuestión formal, como hace Triggs, no se insiste en querer pensarlo como una obra de arte, sino en cómo el “lenguaje gráfico de resistencia” que se genera responde a las necesidades de la subcultura y refleja la estética de la música punk. No obstante, sí que encontramos en reiteradas ocasiones el deseo de establecer vínculos entre la estética del fanzine punk y algunas vanguardias artísticas, sobre todo el Dadaísmo y su uso del collage. También se trazan vínculos con el Situacionismo, movimiento con el que sí que encontramos una genealogía directa, con figuras como Jamie Reid y Malcolm McLaren. Aquí entramos en otro debate que a menudo sale a colación cuando se habla de la construcción de la imagen del punk. En el imaginario colectivo el punk surge como una expresión de la experiencia de la clase trabajadora, y hay autores que defienden esta tesis, mientras que otros destacan la presencia de estudiantes de arte y demás figuras que disponen de capital cultural elevado, lo que les sirve para justificar los vínculos con movimientos artísticos. En realidad, ambas posturas son compatibles, ya que dentro de la subcultura sabemos que coexistían distintos perfiles.

Aparte de Triggs, decidimos dedicar un capítulo al análisis que hace Matthew Worley sobre nuestro objeto de estudio porque ofrece un enfoque algo distinto. Como historiador que se ha centrado en el punk, aprecia el fanzine como documento histórico, que puede contribuir al estudio de la historia de la subcultura y a desmontar o confirmar algunos de los mitos que se han construido a menudo en torno a ella. De nuevo, su enfoque entiende el fanzine como una manifestación cultural surgida de lo popular cuyo interés radica en las relaciones que permite crear y documentar, y no por su valor estético. Por lo tanto, concluimos que el interés por el vínculo del fanzine con lo ideológico, sus posibilidades políticas y las relaciones que genera a partir de la oposición a la cultura hegemónica, se mantiene como una constante en el estudio del medio.

Para ofrecer una panorámica algo más completa de cómo se ha estudiado el fanzine, decidimos incluir un último capítulo donde explicamos la deriva identitaria que toma el fanzine, o *zine*, pues cada vez gana más importancia centrar el contenido en la experiencia personal. Uno de los casos en los que se ve más claramente es en el movimiento Riot Grrrl, para la construcción del cual el fanzine tuvo un papel fundamental. Además, estudiar los aspectos formales nos permite ver cómo la estética que se desarrolla con el punk seguirá vigente pero, a la vez, la importancia que se da a lo personal en el movimiento se refleja en la

individualización de la identidad visual de cada uno de los fanzines *riot grrrl*. Por otro lado, si bien es cierto que el Riot Grrrl ha suscitado bastante interés, autoras como Alison Piepmeier han reivindicado la existencia de otros fanzines que también se ubican en la “tercera ola feminista” pero a los que no se les ha prestado tanta atención porque quedan fuera del movimiento. En todo caso, destacamos que dentro de los estudios del fanzine hay una serie de autoras que se interesan por realizar sus trabajos con perspectiva de género.

Como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones, insistimos en nuestra pretensión de tratar el fanzine desde una perspectiva cercana a la de los estudios culturales y, por lo tanto, entendiéndolo como una manifestación cultural. Esta perspectiva ya hemos explicitado que se ve respaldada por la gran mayoría de bibliografía sobre el tema, y se basa en la idea de que los espacios subculturales en los que surge y circula el fanzine no constituyen parte del mundo del arte. Ahora bien, decidimos cerrar nuestro trabajo con un enfoque opuesto, donde se estudia el fanzine hecho por artistas en el marco de una exposición en un museo de arte. Con ello, como ya apuntamos en la introducción, pretendíamos problematizar la idea de entender el fanzine como obra de arte.

Así, con este capítulo insertamos nuestro objeto de estudio en el debate clave sobre la cuestión de lo artístico y lo popular. Del estudio del catálogo de la exposición y las aportaciones de los distintos autores se desprende cierta voluntad de situar al fanzine dentro de la categoría arte, ya sea mediante la asociación del fanzine a valores propios del arte contemporáneo, como la importancia de lo conceptual, o bien destacando el vínculo de estas producciones con determinados grupos de artistas reconocidos como los Bay Area Dadaists. Así, observamos que se generan unas genealogías diferentes a las aceptadas por la mayoría de estudios, que enlazan el *art zine* con prácticas propias de la historia del arte contemporáneo. Esto lleva a pensar el *art zine* no como un tipo de fanzine, sino más bien como una categoría diferente, con unos orígenes propios, pasando de considerarse cultura popular a objeto artístico.

A pesar de centrarse en los *art zines*, los autores de este estudio demuestran ser conocedores de la bibliografía sobre el fanzine punk, y en la selección de obras incluyen creaciones de las Riot Grrrls, algo que nos parece sintomático del interés que despierta en el mundo del arte contemporáneo la relación entre cultura popular y cultura dominante. En uno de los ensayos que conforman el catálogo, el historiador del arte Brandon W. Joseph acaba situando al *art zine* en una posición intermedia entre lo que se concibe como alta cultura y la práctica subcultural. Esto se debe a que actúa desde dentro del mundo del arte pero utilizando estrategias que le sirven para ir en contra de una cultura artística exclusiva e institucionalizada. Así, aunque estemos hablando de fanzines hechos por artistas, se sigue pensando en el carácter contestatario del medio como algo que lo define. Por lo tanto, concluimos que esta nueva vía que abre la exposición *Copy Machine Manifestos* señala cierto rupturismo historiográfico, pero no es radical. En todo caso, abre la puerta a enfoques distintos, más cercanos a otros ámbitos teóricos que hasta el momento no le habían prestado atención al medio. No obstante, cabría preguntarnos si esta línea de estudio podría colaborar a marginar todo lo que no entre dentro de su relato.

Para finalizar, queremos destacar que nuestra aportación en este trabajo ha consistido en sistematizar los distintos estudios a los que hemos tenido acceso y ordenar la información de manera que constituyese un relato claro y justificado, algo que esperamos haber conseguido. Creemos que la manera en la que hemos organizado a los autores según su forma de afrontar el objeto de estudio permite trazar un panorama de las líneas principales de la bibliografía sobre el tema y nos ha servido para destacar las aportaciones que han tenido más peso desde el punto de vista historiográfico. Además, hemos asumido los objetivos que nos planteamos en un inicio y hemos podido satisfacer nuestro deseo de conocer en mayor profundidad un tema que nos generaba una gran curiosidad. Asimismo, nos ha abierto la puerta para reflexionar sobre cuestiones teóricas de gran interés. Hemos tratado de afrontar el tema con el mayor rigor posible porque estamos convencidas de la importancia del distanciamiento crítico para cualquier investigación que pretenda ser científica. En última instancia, esperamos haber contribuido a demostrar que el hecho de que nuestro objeto de estudio se defina por su carácter amateur o que no aparezca en los libros de arte no significa que carezca de interés y no merezca ser estudiado. Al contrario, consideramos que ha sido una oportunidad perfecta para poner a prueba algunos de los conocimientos y herramientas metodológicas que hemos aprendido en el grado, lo que, al fin y al cabo, constituye la razón de ser del TFG.

Bibliografía

AA. VV. *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976*. Manchester: Manchester University Press, 2018.

ATTON, Chris. "Living in the past?: value discourses in progressive rock fanzines". *Popular music*, Vol. 20 (1), 2001, pp. 29-46.

— *Alternative media*. London [etc.]: Sage Publications, 2006 (2002).

— "Popular music fanzines: Genre, aesthetics, and the 'democratic conversation'". *Popular Music and Society*, Vol. 33(4), 2010, pp. 517-531.

BARTEL, Julie. *From A to Zine: Building a Winning Zine Collection in Your Library*. Chicago: American Library Association, 2004.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Casimiro, 2015 (1966).

CHIDGEY, Red. "Free, Trade: Distribution economies in feminist zine networks". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 35 (1), 2009, pp. 28-37.

CHU, Julie. "Navigating the Media Environment: How Youth Claim a Place Through Zines". *Social justice*, Vol. 24 (3), 1997, pp. 71-85.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*. Bloomington, In.: Microcosm Publishing, 2008 (1997).

GRÜNER, Eduardo. "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek". En JAMESON, Frederic; ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998, pp. 11-64.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (Eds.). *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

GUNDERLOY, Mike; GOLDBERG, Cari. *The world of zines: a guide to the independent magazine revolution*. New York: Penguin Books, 1992.

HAGE, Emily. "Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live". *American Periodicals*, Vol. 27 (2), 2017, pp. 180-205.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004 (1979).

JOSEPH, Branden W.; SAWYER, Drew (Eds.). *Copy machine manifestos. Artists who make zines*. London; New York: Phaidon Press, 2024 (2023).

MARCUS, Sara. *Las chicas al frente: la verdadera historia de la revolución Riot Grrrl*. Barcelona: Contra, 2023 (2010).

MCKAY, George. “Was punk DIY? Is DIY punk? Interrogating the DIY/punk nexus, with particular reference to the early UK punk scene, c. 1976–1984”. *DIY, Alternative Culture & Society*, Vol. 2 (1), 2024, pp. 94-109.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Por favor, márame: La historia oral del punk*. Bilbao: Libros Crudos, 2017 (1996).

PEIST, Nuria. “Historia del arte, estudios visuales y sociología del arte: un debate ideológicodisciplinar”. *Millcayac. Anuario de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 1 (1), 2014, pp. 31-48.

— “Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural”. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 34 (2), 2022, pp. 649-665.

— “‘Pistol’: la mirada sobre lo que no hay”. *El Salto*, 10/02/2023. En <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/pistols-mirada-lo-no-hay> [última consulta 08/06/2025]

PERRY, Mark. *Sniffin’ Glue: The essential Punk Accessory*. London: Sanctuary Publishing, 2000.

PIEPMEIER, Alison. “Why zines matter: materiality and the creation of embodied community”. *American Periodicals*, Vol. 18 (2), 2008, pp. 213-238.

— *Girl Zines: Making media, doing feminism*. New York: NYU Press, 2009.

PILLER, Eddie; ROWLAND, Steve. *Punkzines: British Fanzine Culture from the Punk Scene 1976-1983*. London: Omnibus Press, 2021.

RAU, Michelle. “From APA to Zines: Towards a History of Fanzine Publishing”. *Alternative Press Review*, Vol. 1 (3), 1994, pp. 10-13.

ROWE, Chip. *The book of zines: readings from the fringe*. New York: Henry Holt, 1997.

SABIN, Roger; TRIGGS, Teal (Eds.). *Below critical radar: Fanzines and Alternative comics from 1976 to now*. Brighton and Hove: Slab-O-Concrete, 2001.

SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada: Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.

— *Un lugar sin límites: música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal*. Madrid: Ediciones Akal, 2022.

SAVAGE, Jon. *England’s dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*. Barcelona: Reservoir Books, 2015 (1991).

THOMAS, Susan E. “Value and Validity of Art Zines as an Art Form”. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 28 (2), 2009, pp. 27-36.

TRIGGS, Teal. "Alphabet Soup: Reading British Fanzines". *Visible Language*, Vol. 29 (1), 1995, pp. 73-87.

— "Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic". *Journal of Design History*, Vol. 19 (1), 2006, pp. 69-83.

— *Fanzines*. London: Thames & Hudson, 2010.

WORLEY, Matthew. "Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-84: 'While the world was dying, did you wonder why?'". *History Workshop Journal*, Vol. 79, 2015, pp. 76-106.

— "“If I had more time it could be better, but the new wave”s about spontaneity, right?”: finding meaning in Britain”s early punk fanzines (1976–77)". *Punk & Post-Punk*, Vol. 9 (2), 2020, pp. 223-245.