

Zine déjà vu

Algo sobre publicaciones marginales

Pacho Paredes

A pesar de la facilidad de publicar en internet, los fanzines persisten. ¿En dónde reside su fuerza vital? El polifacético escritor, músico y director del Museo Universitario del Chopo traza su genealogía y nos ayuda a entender por qué nunca pasarán de moda.

Añoro el futuro que nos ha DEJADO ATRÁS

Simon Reynolds

Intrigado por la adicción de la cultura pop a su propio pasado, Simon Reynolds escribió *Retromanía* (2011), libro que consigna la expansión de un consumismo regido cada vez más por una nostalgia adquirida. Ejemplos de este regreso al pasado son el aumento en la venta de discos de vinilo, la infinidad de grupos que recurren actualmente a este formato para sus producciones recientes, las tiendas de acetatos en la Ciudad de México que han resurgido con fuerza y la celebración mundial del *Record Store Day* en mayo pasado, que mostró el ascendente interés de los coleccionistas por estos discos. La afición por las tecnologías *vintage* se observa también en el retorno de las grabaciones en casete o, para hablar del ámbito editorial *underground*, en el reposicionamiento de la vieja práctica de publicar fanzines.

Los fanzines, aquellas inestables publicaciones impresas y distribuidas en pequeña escala por los propios creadores, parecían destinados a desaparecer con la llegada de internet. Mientras que en los años setenta surgían de las recónditas escenas para marcar el pulso de la música, el cómic, o el arte marginales, los fanzines son ahora coleccionados hasta por espacios canónicos de cultura *mainstream* como el MoMA en Nueva York y varios museos los integran a su tienda

de *souvenirs*. Ahora bien, si hoy puedes autopublicarte en internet y alcanzar mayores audiencias, ¿por qué volver a la precariedad del fanzine impreso con técnicas que podrían calificarse como obsoletas? ¿Se trata de mera nostalgia?

El nombre de estas publicaciones *amateurs* proviene de la conjunción de dos palabras, *fan magazines*: fanzines. Revistas creadas por aficionados. El término se reduciría muy pronto a “zine”. Los fanzines o zines son diferentes de las publicaciones estudiantiles convencionales y de las *plaquettes* literarias, sobre todo por la incorrección política en el tratamiento de sus temas y el feísmo de su estilo gráfico, posturas transgresoras que invierten las jerarquías culturales y el buen gusto; sin embargo, las fronteras entre un zine y otro tipo de publicación de pequeña escala son difusas. Hay quienes trazan la genealogía de los fanzines desde el dadaísmo, con sus revistas autoeditadas que experimentaban con el soporte y rompían con los cánones de la caja tipográfica. No obstante, el término aparece hasta los años treinta, con los clubes de escritores de ciencia ficción en los Estados Unidos.

Más tarde, a partir de 1964, el llamado movimiento de la prensa *underground* estadounidense produjo potentes circuitos de información contracultural con la aparición de periódicos como *Los Angeles Free Press*, *Oracle*, o *Rat*, entre muchos otros de gran beligerancia, producidos por estudiantes con la tecnología ba-

rata del offset. Trataban temas políticos, ambientalistas, pacifistas; elaboraban críticas al consumismo, defendían los derechos civiles, el feminismo, las posturas de los movimientos de la Nueva Izquierda, o los estilos de vida alternativos como el hippismo y la cultura freak. No se trató propiamente de fanzines, pero sin estos impresos contestatarios e independientes la contracultura estadounidense de los sesenta sería imposible de imaginar.

Durante la segunda mitad de los setenta, ya bajo el nombre de fanzine, la práctica de la edición subterránea o alternativa se generalizaría con la cultura punk y su filosofía DIY (*Do It Yourself* o hazlo por ti mismo). La publicación de estos impresos precarios logró franquear no sólo la censura sino sobre todo la invisibilidad provocada por el desinterés de los medios convencionales respecto de las recónditas escenas emergentes. La proliferación de estas ediciones alternativas de pequeña escala, basadas ahora en la fotocopidora como herramienta, acompañó la aparición de culturas subterráneas cada vez más diversas. Por ejemplo, el cine *underground* de Nueva York en los setenta y ochenta produjo su propia narrativa crítica gracias a sus desiguales publicaciones marginales editadas por los propios protagonistas, como *The Underground Film Bulletin* (1985) del cineasta extremo Nick Zedd, creador del concepto de *cine de transgresión*. Lo mismo sucedía con la cultura del cómic o del punk.

Los fanzines podían estar escritos a mano, mecanografiados, impresos de modo precario o simplemente fotocopiados y engrapados en unas cuantas hojas dobladas. Varios incluso parecían volantes o boletines. Claro, podía haber fanzines mucho más elaborados, suntuosos y sofisticados, pero por lo general se trató de revistas con un espíritu amateur, de bajo coste y con un tiraje corto que normalmente se distribuía de mano en mano, conformando una red de redes preinternet. De acuerdo a V. Vale, editora de RE/Search, en los setenta la fotocopidora se volvió muy accesible en los Estados Unidos y ello permitió la aparición de miles de zines en ese país. Si bien ha habido muchos producidos por colectivos subterráneos, para Mike Gunderloy y Cari Goldberg Janice del fanzine *Factsheet Five*, los zines pueden ser creados por una sola persona, pero siempre hechos por amor antes que por dinero. Sería complicado hacer una tipología de los zines, hay tantas variables como cada uno de ellos.

Hablar de publicaciones autoeditadas implica asumir que se trata de medios que no son producidos por editores profesionales, de ahí que reivindiquen la flexibilidad de lo amateur o del aficionado por encima de la profesionalización especializada. Para Stephen Duncombe, autor de *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (1997), se trata de

publicaciones orgullosas de su pequeña circulación, producto de una especie de rabioso idealismo y de la necesidad de expresarse fuera de los canales convencionales de lo políticamente correcto. Una alternativa contra la cultura comercial y el consumismo.

Para el artista visual Enrique Arriaga, compilador del libro *Fanzinología Mexicana 1985-2015*, editado por el Museo Universitario del Chopo en 2015, su auge también respondía a la necesidad de compartir ciertos repertorios de difícil acceso en una época en que no existía internet y los medios convencionales estaban controlados por los corporativos. Hay que agregar que en países como México, donde el gobierno regulaba los contenidos, los fanzines representaron una vital práctica para el estigmatizado subterráneo local.

En varios países la publicación de zines explosionaría a fines de los ochenta y los noventa en un sinnúmero de publicaciones que tratarían asuntos cada vez más variados, desde música de diversas tendencias hasta anarquismo, la reivindicación de estilos de vida alternativos y temas de género (por ejemplo, el feminismo



Colectivo Cambio Radical Fuerza Positiva zine 1, Ciudad de México, 1987

cercano al Riot Grrrl). Algunos títulos estadounidenses son ilustrativos de sus tendencias: *Meat Hook*, *FaT GiRL (a zine for Fat Dykes and the Women Who Want Whem)*, *No Comprende*, *Mystery Date* y *X-Ray*.

Es interesante pensar que el fanzine *X-Ray* podría acercarse a la tradición de las revistas de artista pues cada copia era única y ofrecía una portada diferente y en ocasiones incluía hasta objetos tridimensionales como cajas de cerillos. Gwen Allen, autora de *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art* (2011), afirma que las revistas de artista comienzan en la década de los sesenta con las publicaciones de George Maciunas en Fluxus, o con revistas como *Aspen. The Magazine in a Box*, fundada por Phyllis Johnson en 1965, y que era precisamente una publicación tridimensional presentada dentro de una caja de cartón que contenía todo tipo de cosas, desde folletería desencuadrada hasta discos flexibles, películas y otros objetos. Ciertas revistas de artista asumían también la bidimensionalidad como un soporte para la experimentación, como la revista mimeografiada *0 to 9* (1967-1969) que exploraba el cruce de arte y lenguaje, reflejo de lo que ocurría en los cafés y las galerías emergentes de SoHo y del Lower East Side de Nueva York en los sesenta.

Algunas características de las revistas de artista fueron comunes también para las revistas *underground* de la contracultura estadounidense de los años sesenta y setenta, si bien pertenecían a escenas culturales muy diferentes. De hecho, según Allen, las revistas *underground* sirvieron de modelo para las revistas de artista: ambas se definían en contra de los medios de comunicación convencionales, tanto en la forma como en el contenido, y no seguían criterios lucrativos sino culturales, artísticos, sociales y políticos. La marginalidad de las revistas de artista les permitía echar mano de criterios diferentes para evaluar el arte, generando su propia narrativa, distinta a la de los sistemas de arte ya establecidos. A diferencia de las flamantes revistas del *mainstream* cultural estadounidense, elaboradas con materiales caros, éstas utilizaban formatos sin pretensiones, como el mimeógrafo o el papel periódico. Como afirma Allen: “Casi siempre sin dinero, se apoyaban en becas, publicidad exigua, e ingresos por suscripciones, además del trabajo intelectual de sus editores y colaboradores frecuentemente no retribuido”.

En México podemos recordar a las revistas de artista *Lacre* y *Paso de Peatones*, así como *Fobia*. Esta última revista-objeto ofrecía “monos, neográficas, textos y humor”, y fue editada por un colectivo de Monterrey de principios de los noventa que se hallaba cercano a la escena del rock experimental de esa ciudad. Cada ejemplar se entregaba en una caja que contenía, a su vez, bolsas de papel estraza que guardaban las colabo-

raciones, los objetos y la gráfica. Algunos se referían a ella como un fanzine.

Volviendo a los fanzines de la escena del rock, uno de los primeros que aparecen en la Ciudad de México fue *Fanzine Notypunk* (1981), editado por Javier Baviera, fundador del grupo Rebel D’Punk; así como *Falso Magazine* (1982), editado por el colectivo PND (Punk Never Dead), según afirma Álvaro Detour, exchavo banda y punk de Santa Fe, mejor conocido como “El Toluco”. Pronto surgieron muchos más. A lo largo de los ochenta y sobre todo en los noventa, su producción se expandió a varias ciudades, como parte de las escenas de rock subterráneo.

Los fanzines mexicanos de los ochenta y noventa, inmersos en la herencia punk del “hazlo tú mismo”, publicaban crónicas de conciertos, información de grupos nacionales e internacionales, anuncios de tocadas, bailes, reventones y letras de canciones. No sólo se interesaban por el rock, también publicaban poesía, chismes locales y del barrio, historietas, ilustraciones, fotografías, aforismos, entrevistas, textos sobre política, anarquismo, drogas, o en contra de la violencia y el racismo. Otros se posicionaban a favor de las diferencias sexuales, el feminismo y la diversidad sexual. Para cubrir todos estos intereses, mezclaban textos de autoría propia con reciclajes de autores especializados de otros medios. La apropiación o el plagio eran parte de sus prácticas que desafiaban las normas del *copyright*; estaban hechos a mano mediante la técnica de *cortar y pegar* (pero todavía con tijeras y engrudo). En el libro *Rock Mexicano. Sonidos de la calle* (1992) consigné algunos títulos de fanzines de principio de los noventa: Guadalajara: *El Tamal de Acero* y *Corazón de Pollo*; *¡Los de Abajo!*, *Los Hijos de la Chingada*, *Selva de Concreto*, *Le Güevoné* (“órgano oficial del güevón universitario de la U de G”); Pachuca: *La Vecindad*; Progreso de Obregón: *Utopía*; Tula: *Energía Positiva*; Tijuana: *Al Centro de la Rabia*; Ciudad Victoria: *Taladro*; Hermosillo: *Alternativa*; Monterrey: *South News*, *La Raza*, *La Nave*, y la ya mencionada *Fobia*.

Roberto Muñoz es lacónico: en los fanzines no había reglas. Conocido como “El Warpig”, Roberto ha sido baterista de varias agrupaciones emblemáticas de punk y creador de fanzines. Recuerda a algunos de los más importantes de los ochenta, como *Furia* y *Mensaje* (de la escena hardcore punk), *Caramelo* y *Puro Pinche Ruido*. Este último estaba realizado ya no con fotocopadoras sino mediante offset. ¿Cómo era la actitud del “hazlo por ti mismo” en los ochenta? Warpig la describe con sencillez: “tu fanzine era tuyo, tu tema era tuyo, por eso intercambiabas”. Los fanzines comentaban de todo, hasta sobre grabaciones de ensayos de grupos que no tenían disco; es decir, grabaciones realizadas directamente “con una grabadorci-

ta de casetes en el cuarto de ensayos, sin consola ni nada”. Las implicaciones de este tipo de gestos son insondables a simple vista: ¿a qué medio convencional le iba a interesar comentar una grabación de mala calidad del ensayo de un grupo desconocido? Warpig explica: “lo que pasaba en tu escena en el D. F. le podía interesar a alguien en Italia que también pertenecía a una escena muy pequeña, de música o de política”. Es decir: “lo que te motivaba a sacar tu fanzine eran las ganas de hacer algo para intercambiar. No tanto para ganar lana o sacar los gastos, sino para dar a alguien que también te iba a dar algo”. Porque, además, en materia de dinero, los gastos nunca se recuperaban.

En épocas previas a internet, los fanzines circularon globalmente mediante el correo postal y lograron conectar a las escenas subterráneas mexicanas con sus semejantes en el extranjero, desde Europa hasta Japón. Incluso había un código “de cortesía” para reutilizar los timbres postales, los cuales eran enjabonados previamente para que el franqueo del matasellos se pudiera borrar. Según Warpig, enjabona-

bas el timbre que utilizabas y pedías al destinatario que te devolviera la estampilla para que tú la lavaras cuidadosamente con agua y la volvieras a usar. Mediante esta y otras estrategias, los fanzines lograron generar un circuito internacional de correo postal que era aprovechado más allá de la sola circulación de zines, pues a través de esas redes también podían circular casetes de bandas emergentes o establecerse relaciones personales con gente que luego desearía visitar las escenas del país. Algo parecido a lo que sucedió con el arte correo en los setenta y ochenta, que permitió a los artistas mexicanos contactarse con un sinnúmero de creadores alrededor del mundo, al margen de galerías y de los circuitos de mercado o institucionales establecidos.

Con la generalización del uso de internet y sobre todo a partir de la Web 2.0, las potencialidades de la autopublicación se desplazaron al ciberespacio. Primero a las páginas personales, luego a los blogs, o incluso a los zines digitales. Si la autopublicación era la única opción para la bohemia subterránea del siglo pasado, hoy todo mundo es un autopublicador po-



Ilustración de autor desconocido, *Intellectual no. Tribilín*, editor el Pata (Herejía), Ciudad de México, 1987



Ángel D'Crimen, sin título, Ciudad de México, s/f

tencial. Actualmente todos somos editores de textos e imágenes en la Web, las cuales circulan en Twitter, Facebook e Instagram. Claro que, para nostálgicos como Warpig (que por cierto tiene más de 84 mil seguidores en su Twitter), “el olor de la tinta se ha perdido y hoy con el Twitter, por ejemplo, ya no sabes si te leen o no”.

Si la autopublicación en internet es ahora más accesible, veloz y con alcances mucho mayores, el regreso de los fanzines impresos podría parecer misterioso e inexplicable, acaso nostalgia pura. En la actualidad se realizan ferias de fanzines impresos y su práctica se ha expandido y desplazado de las escenas de barrio bajo hacia los ámbitos de los diseñadores gráficos, el arte contemporáneo, la literatura, la arquitectura, la moda de alta costura, y hasta la de “baja costura” (como promete el fanzine *Pinche chica chic*). Simon Reynolds se pregunta qué hay más allá de la retromanía, como si debiera existir *un futuro* para esta adicción por el pasado. Pero no todo es nostalgia. Quizás

el regreso de los fanzines impresos tenga algo de ello, aunque también se trata de la posibilidad, e incluso necesidad, de participar en formas de comunidad mucho más consistentes que los gestos simples, tan rutilantes como fugaces, que genera Facebook. Publicar un fanzine es algo muy lejano a la sensación de celebridad instantánea en cada *like*.

Los estudiosos afirman que en los años noventa el alcance promedio de un fanzine no sobrepasaba los cuatrocientos lectores y, sin embargo, para muchos militantes lo pequeño es lo hermoso. No sólo se trata del culto por el objeto impreso, contrario al consumo de intangibles bajados de la Red, sino de acceder a la experiencia de poner a circular tu material de mano en mano, estableciendo relaciones a pequeña escala pero mucho más personales: el gesto, la mirada, el comentario directo, de viva voz, sin las reverberaciones y cacofonías de las *cámaras de eco* de las redes sociales internáuticas. La autoedición impresa no es mejor que la digital, sólo diferente. Amy Spencer, autora del libro *DIY. El ascenso de la cultura LO-FI* (2005), comenta: “Internet ha posibilitado que la cultura DIY se haya vuelto más accesible, menos elitista pero, notablemente, no ha mermado el atractivo del zine casero o los demos de 4 tracks [...] Los escritores de zines celebran el uso de herramientas básicas como el papel y el bolígrafo; continúan produciendo sus zines y distribuyéndolos mediante redes por correo postal”.

Dije que nunca ha sido fácil hacer una tipología de los fanzines por su diversidad, agreggo que tampoco podemos celebrarlos genéricamente. Como dicen Roger Sabin y Teal Triggs en su libro *Below Critical Radar*, no todos los zines escapan de la autocomplacencia y del lugar común (si bien aclaran que lo mismo puede decirse de las publicaciones *mainstream* de las industrias culturales). Con todo, Spencer mantiene su entusiasmo: para ella la continuidad en la publicación de impresos alternativos ofrece en sí misma un mensaje político, antes que una inmersión nostálgica; por ello está destinada a convivir con otros formatos: “En los círculos de los impresos subterráneos, los zines se acercan a las revistas y periódicos independientes creados por ideas similares. Simplemente recurren a la ambición de poner palabras en la imprenta. Los zines de *sci-fi* de los treinta, los zines artísticos dadaístas, los panfletos creados por los escritores beat en los cincuenta, las revistas radicales de pequeña escala de los sesenta, los zines punk de los setenta, la explosión de zines de los noventa, los blogs en línea y las noticias mediante reportajes guerrilleros de hoy día, todos iniciaron gracias a individuos que compartían un *ethos* DIY similar: la urgencia de crear nuevas formas de cultura y transmitirla a los otros en tus propios términos”. **U**