

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**La identidad *punk* limeña en un medio de comunicación
alternativo: aproximaciones al *fanzine* contracultural
*Poetas Del Asfalto (1995 - 2017)***

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en
Comunicaciones que presenta:

Karla Patricia Jurupe Paredes

Asesor:

Miguel Antonio Sanchez Flores

Lima, 2024

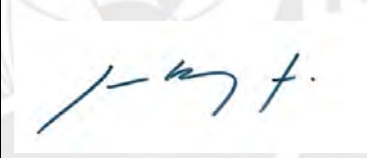
Informe de Similitud

Yo, Miguel Antonio Sánchez Flores, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada(o) “La identidad punk limeña en un medio de comunicación alternativo: aproximaciones al fanzine contracultural Poetas Del Asfalto (1995 - 2017)”, de la autora Karla Patricia Jurupe Paredes, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 29 de octubre del 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 29 de octubre de 2024.

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Sánchez Flores Miguel Antonio</u>	
DNI: 40333966	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6909-6843	



Dedicatoria

Para Martha Isabel Paredes Iturrizaga, Flossy y Pita,
por todo el amor que nos entregamos.



Agradecimiento

A mi asesor Miguel, por su invaluable guía.

A Javier, por su insistencia y por los “ya falta poco”.

A las personas que conocí durante mi estadía en la maestría.

Resumen

Esta investigación indaga en la comunicación gráfica, en el discurso textual y en los contenidos temáticos del *fanzine* limeño *Poetas Del Asfalto* (PDA), considerado como un medio alternativo y que cuenta con más de 100 ediciones desde 1995. El *fanzine* circula principalmente entre los integrantes de la subcultura *punk* limeña, específicamente en el Centro Histórico de Lima. Por consiguiente, el aporte de esta investigación consiste en profundizar en la movida *punk* limeña, sobre la base de sus productos comunicacionales y discursivos. Además de reconocer el valor comunicacional de este *fanzine* de circulación limitada e indagar en los medios, formatos, elementos gráficos y prácticas comunicativas utilizadas en su producción.

La investigación utiliza técnicas como el análisis de contenido y las entrevistas semiestructuradas dirigidas a especialistas. El universo se constituye de 199 ediciones, publicadas entre los años 1995 y el 2024, y la muestra -obtenida a través del muestreo por conveniencia- es de 33 ediciones recopiladas entre los años 1995 y 2017. A partir de la aplicación de las herramientas diseñadas, la investigación concluye que el *fanzine*, por su naturaleza versátil, se adapta a las necesidades comunicacionales de diversas subculturas que utilizan medios no tradicionales. En adición, el *fanzine*, como medio de comunicación alternativo, actúa como una plataforma que suple la carencia de representación de minorías en los medios convencionales. En este contexto, el *fanzine* PDA incluye una variedad de discursos expresados a través de estilos gráficos y literarios. De esa manera, el *fanzine* se establece como un espacio para abordar temas que suelen ser omitidos o poco explorados en los medios masivos.

Palabras clave: *fanzine*, *punk*, comunicación alternativa, diseño, subcultura, subterráneo, Perú

Abstract

This research investigates the graphic communication, textual discourse and thematic content of Poetas Del Asfalto (PDA), a fanzine poet group. Which is considered an alternative medium, with more than 100 editions since 1995. The fanzine circulates mainly among members of the Lima punk subculture, specifically in the Historic Center of Lima. Therefore, the contribution of this research consists of delving deeper into the Lima punk scene, based on its communication and discursive products. In addition, it recognizes the communication value of this limited circulation fanzine and investigates the media, formats, graphic elements and communication practices used in its production. The research uses techniques such as content analysis and semi-structured interviews directed to specialists. The universe of this Fanzine is made up of 190 editions, published between 1995 and 2022, and the sample -obtained through convenience sampling- is 33 editions collected between 1995 and 2017. From the application of the designed tools, the research concludes that the fanzine, due to its versatile nature, adapts to the communication needs of various subcultures that use non-traditional media. In addition, the fanzine, as an alternative media, acts as a platform that makes up for the lack of representation of minorities in conventional media. In this context, the Poetas del Asfalto fanzine includes a variety of discourses expressed through graphic and literary styles. In this way, the fanzine is established as a media to address issues that are often omitted or little explored in mass media.

Keywords: fanzine, punk, alternative communication, design, subculture, underground, Peru

Índice

Introducción.....	9
1. Marco contextual	20
1.1. Contexto, definición e identidad <i>punk</i>	20
1.2. <i>Punk</i> en el Perú: rock subterráneo	25
1.2.1. <i>Punk</i> limeño: rebeldía en un contexto de adversidad.....	31
1.2.1.1. Medios autogestionados e independientes.....	34
1.3. Primeras representaciones periodísticas de la comunidad <i>punk</i> en el Perú	42
2. Marco teórico.....	44
2.1. Comunicación alternativa	44
2.1.1. Medios alternativos	49
2.1.2. Comunicación alternativa: otras aproximaciones conceptuales	52
2.2. Comunidad <i>punk</i> limeña y sus medios de comunicación	55
2.2.1. Imaginario social	55
2.2.2. Hazlo tú mismo.....	58
2.2.3. Ethos fanzinerio	61
2.2.4. Reseña de <i>fanzines</i> peruanos	74
2.3. Características discursivas y gráficas del <i>fanzine</i>	83
2.3.1. Características gráficas	88
2.4. Géneros periodísticos y literarios en el <i>fanzine</i>	96
3. Marco Metodológico	99
3.1. Método de investigación	100
4. Principales hallazgos y discusión	111
4.1. El <i>punk</i> como mediación social	111
4.2. Contenido contracultural.....	126
4.3. Elementos de desarrollo gráfico.....	145
4.4. Procesos de producción y distribución	169
Conclusiones.....	179
Referencias bibliográficas	184
Anexos.....	197

Lista de figuras

Figura 1 <i>J-card</i> de la primera maqueta (1985)	36
Figura 2 <i>J-card</i> de Narcosis (1985)	36
Figura 3 <i>J-card</i> de Eutanasia y Excomulgados (1986)	37
Figura 4 Publicidad del concierto en el Centro Cultural Magia (1986)	38
Figura 5 Afiche del Ciclo de la música y la cultura popular "Música subterránea" (1985)	39
Figura 6 Volante de Lima rock (1983)	40
Figura 7 Volante de Ave rock (1985)	40
Figura 8 Afiche ¡¡Ruido... para una ciudad muerta!! (1989)	41
Figura 9 Ubicación del ruido en la comunicación	50
Figura 10 Portada del <i>fanzine</i> The Comet 1930	62
Figura 11 Portada del <i>fanzine</i> Detours 1940	63
Figura 12 Portada del <i>fanzine</i> Punk n.º 1 (1976)	66
Figura 13 Índice del <i>fanzine</i> Punk n.º 1 (1976)	67
Figura 14 Portadas del <i>fanzine</i> Sniffin' Glue	68
Figura 15 Portada del <i>fanzine</i> Chainsaw n.º 1 (1977)	69
Figura 16 Portada del <i>fanzine</i> Chainsaw n.º 6 (1978)	70
Figura 17 Portada del <i>fanzine</i> Chainsaw n.º 14 (1984)	71
Figura 18 Portadas del <i>fanzine</i> Ripped & Torn	73
Figura 19 Portada y páginas del <i>fanzine</i> Alternativa n.º 3 (1985)	76
Figura 20 Páginas del <i>fanzine</i> Pasajeros del horror (1986)	77
Figura 21 <i>Fanzine</i> Punto de placer (1986)	78
Figura 22 Carátulas del <i>fanzine</i> Tarántula (1994)	79
Figura 23 Carátula del <i>fanzine</i> Creyentes n.º 1 (1990)	80
Figura 24 Carátula del <i>fanzine</i> Creyentes n.º 2 (1991)	81
Figura 25 Carátula del <i>fanzine</i> Creyentes n.º 3 (1991)	82
Figura 26 Casete de la banda Morbo	84
Figura 27 Representación de cholopunk en el <i>fanzine</i> Últimos Recursos n.º 1	87
Figura 28 <i>Fanzine</i> AxAx (Atake anarko) (1991)	91
Figura 29 <i>Fanzine</i> Kólera n.º 1 (1985)	94
Figura 30 Página del <i>fanzine</i> Kólera n.º 1 (1985)	95
Figura 31 PDA n.º 13: editorial sobre el grupo <i>punk</i> The Clash	114
Figura 32 PDA n.º 1: contacto e invitación a participar	116
Figura 33 PDA n.º 86: declaración sobre la línea editorial	119
Figura 34 PDA n.º 15: declaración sobre la línea editorial	123
Figura 35 PDA n.º 95-96: declaración sobre la línea editorial	123
Figura 36 PDA n.º 110-111: sobre el concepto de <i>fanzine</i>	124
Figura 37 Ediciones que incluyen poesía	128
Figura 38 Ediciones que incluyen columna de opinión	129
Figura 39 Ediciones que incluyen letras de música	130
Figura 40 Ediciones que incluyen anuncios	131
Figura 41 PDA n.º 126 – 2017: promoción de concierto autogestionado	132

Figura 42 PDA n.º 93: ilustración de la jefatura PDA y Cortázar	133
Figura 43 PDA n.º 7: editorial sobre no líderes	135
Figura 44 PDA n.º 95-96: portada con Allen Ginsberg	137
Figura 45 PDA n.º 105 de 2015: jefatura PDA y Bukowski en ilustración	139
Figura 46 <i>Fanzines</i> PDA con participación femenina como tema principal	142
Figura 47 PDA n.º 105 de 2015: editora principal Gabriela Utopika	144
Figura 48 <i>Fanzines</i> PDA: primera edición de 1995 vs. n.º 86 de 2013	146
Figura 49 PDA n.º 105: diagramación de la editorial	147
Figura 50 Algunas de las tipografías utilizadas	150
Figura 51 PDA n.º 126 de 2017: uso de mayúsculas e interlineado diverso	151
Figura 52 PDA n.º 126 de 2017: diagramación con <i>collage</i>	153
Figura 53 PDA n.º 12 de 2000: diagramación con <i>collage</i>	153
Figura 54 PDA n.º 108-109 de 2015: mezcla de contenido entre autores	156
Figura 55 PDA n.º 101 de 2015: ilustración conceptual	158
Figura 56 PDA n.º 86 de 2013: ilustración conceptual	159
Figura 57 PDA n.º 8-9 de 1999: ilustración decorativa	160
Figura 58 PDA n.º 95-96 de 2014: fotografía granulada con baja resolución	161
Figura 59 PDA n.º 126 de 2017: fotografía granulada sin equilibrio de tonos grises	162
Figura 60 PDA n.º 94 de 2014: ilustración de Bukowski por Fernando Laguna	163
Figura 61 PDA n.º 97-98 de 2014: símbolo anarquista, calavera y ratas	165
Figura 62 PDA n.º 5 - 6 de 1997: historieta “La farsa”	167
Figura 63 Laboratorio de <i>fanzine</i> y <i>collage</i> a cargo de los PDA	170
Figura 64 Promoción de jornada kontrakultural 2010	173
Figura 65 Jornada contracultural: comentaristas	176
Figura 66 Jornada contracultural: concierto	176

Lista de tablas

Tabla 1 Preguntas y objetivos de investigación	99
Tabla 2 Ediciones del fanzine Poetas Del Asfalto revisadas en esta investigación	104
Tabla 3 Ficha para el análisis de contenido (cuantitativo)	105
Tabla 4 Ficha para el análisis de contenido (cualitativo)	106
Tabla 5 Cuestionario de preguntas para los editores del fanzine PDA	108
Tabla 6 Cuestionario de preguntas para investigadores y participantes	109
Tabla 7 Protocolo de consentimiento informado para entrevistas para participantes	110



Introducción

El Centro Histórico de Lima es el escenario de casonas deshabitadas, comercio ambulante, calles emblemáticas, museos y otros elementos que caracterizan a la zona central de la urbe (Golda-Pongratz, 2014). En el caso limeño, el centro además alberga disímiles grupos que realizan manifestaciones políticas, debates en las plazas, marchas, así también a diversas tribus urbanas (Colubi, 2000; Cortés, 2008; Yrivarren, 2012) tales como góticas, metaleras, punks, anarquistas, entre otras. Estas tribus son conformadas generalmente por jóvenes, los cuales comparten una ideología y se comportan de acuerdo con ella (Maffesoli, 1990). Estos grupos juveniles destacaron principalmente a inicios de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando el Perú atravesaba una crisis política, social y económica, y se caracterizó por utilizar la música como espacio de escape a esa realidad caótica y opresiva.

Venturo (2001) afirma que la juventud es una realidad histórica que se construye socialmente en un marco de experiencias favorables o conflictivas, según el desarrollo de la sociedad que la alberga. La juventud, al desarrollarse en un ambiente de cambios y con conflictos intergeneracionales, es identificada muchas veces de manera errónea solo como una etapa rebelde y de contestación, por el contrario, dicha fase se condiciona y reacciona a los problemas de la época donde se desenvuelve para generar valores y símbolos divergentes. Erikson (1968) destaca la importancia del contexto social y cultural en la formación de la identidad, señalando que la juventud se ve influenciada por factores como la familia, los amigos, la escuela y la sociedad en general. Además, el autor propone que la identidad se forma a través de un proceso de exploración y consolidación, en el que los jóvenes deben descubrir quiénes son, qué valores y creencias sostienen, y qué roles desempeñan en la sociedad. En ese sentido, Feixa (1999), con base en el concepto gramsciano de hegemonía (Gramsci, 1981), indica que "las subculturas son vistas como

rituales de contestación 'representados' por los jóvenes en el 'teatro de la hegemonía'" (p. 75). Además, el mismo autor plantea que las subculturas juveniles funcionan como espacios de resistencia dentro del marco dominante de la sociedad. Gramsci (1981), define la hegemonía como una forma de dominación ideológica en la cual el poder se ejerce no solo por coerción, sino también mediante el consentimiento de las clases subordinadas. En este contexto, las subculturas juveniles pueden ser vistas como una respuesta a esa dominación, representando rituales de contestación y lucha simbólica dentro del "teatro" que es la sociedad hegemónica. El término "teatro de la hegemonía" implica que las subculturas no están completamente fuera del sistema hegemónico, sino que actúan dentro de él, desafiando y a veces reproduciendo ciertas normas. Estas manifestaciones juveniles pueden ser entendidas como formas de resistencia simbólica, en las cuales los jóvenes expresan su inconformidad, pero lo hacen a través de códigos y prácticas que tienen significado dentro del mismo sistema hegemónico.

El modo de expresarse contra los discursos oficiales, o como los denomina Scott (1990) "discursos públicos", se considera contrahegemónico al discurso dominante, el cual siempre busca controlar cualquier representación de contra-poder. Ante esta realidad, los dominados se resisten y crean modos de comunicación, es decir, "cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto [y otras veces público] que representa una crítica del poder a espaldas del dominador" (Scott, 1990, p. 21).

Al respecto, Williams (2000), indica que es necesario reconocer la dominación y la subordinación en una sociedad de clases con "ciertas desigualdades específicas en los medios" (Williams, 2000, p. 130). Es decir, la ideología de la clase subordinada debe lidiar para sostenerse y desenvolverse contra la ideología de la clase dominante, quienes controlan los medios de producción. También afirma el autor que los ciudadanos ciñen sus vidas según la sociedad donde se forman social y culturalmente con una ideología

significativa con valores específicos y dominantes. Sin embargo, aún con estos parámetros sociales, emergen grupos de personas con intención de “convertirse en una clase, y una clase potencialmente hegemónica, contra las presiones y los límites que impone una hegemonía poderosa y existente” (Williams, 2000, p. 132).

El desarrollo de movimientos sociales anti hegemónicos demanda espacios libres de represión y exentos de subordinación que se complementan con “inversiones simbólicas” (Babcock, 1978, p. 14), las cuales se definen como conductas alternativas que contradicen los valores y las normas preestablecidas, ya sean lingüísticas, artísticas, religiosas, sociales y políticas (Babcock, 1978). Un ejemplo de ello son los espacios alternativos que se desarrollaron alrededor del género *punk* en Lima, donde jóvenes y adultos se expresaban por medio de líricas y melodías con actitud rebelde y contestataria en espacios llamados subterráneos.

En la actualidad, muchos de los integrantes de la subcultura *punk* limeña se han dispersado, a causa de la existencia de menos espacios que permitan desarrollar actividades y manifestaciones culturales. Las prohibiciones de las autoridades conllevaron al cierre de espacios claves del centro de Lima como el Centro Contracultural "El Averno" (Melgar, 2012; RPP, 2012; Subterrock, s.f.), espacio autónomo que fue el más concurrido por artistas y fanáticos subterráneos por casi 14 años. Pese a ello, aún existen quienes se aglutinan en las calles del centro de la ciudad para seguir afianzando la unión de su comunidad por medio de diversas expresiones culturales.

La divergencia cultural y sus modos de entender el mundo se acompañan necesariamente de múltiples sistemas de comunicación que se plasman en elementos físicos, alternativos y/o tradicionales, los cuales pertenecen a un circuito social masivo o minoritario (Castells, 2005; Luhmann, 1996; McLuhan, 1964). Considerando los puntos detallados, el presente trabajo analiza el discurso contracultural y examina las representaciones gráficas de la

contracultura *punk* limeña que utilizan los medios de comunicación no tradicionales como el *fanzine*, soporte reconocido por su condición funcional, transversal y adaptativa, que plasma valores compartidos dentro del grupo y resiste la demanda tradicional del desarrollo discursivo gráfico (Laymon, 1994). De ese modo, el *fanzine* se consolida como alternativa ante un medio instituido que, aunque diverso y extenso, no atiende las necesidades particulares y es ajeno a ciertos grupos sociales.

Dada la versatilidad del *fanzine* para abordar una amplia variedad de temas, esta investigación tiene como objetivo analizar el proceso de elaboración, producción y distribución del *fanzine* contracultural limeño *Poetas del Asfalto*, un referente clave de la contracultura *punk* que se publica de manera continua desde 1993 hasta la actualidad. El estudio se enfoca en comprender cómo este *fanzine* refleja y contribuye a las dinámicas culturales y comunicativas de la comunidad *punk* limeña. El análisis se estructura en torno a dos ejes principales: la comunicación alternativa y la comunidad *punk* limeña, junto con sus medios de expresión.

El caso es considerado relevante en tanto se trata de “otro” modo de comunicación (McKay, 1998) con sus propias características discursivas y también recursos gráficos y que, además, sigue vigente luego de casi tres décadas.

El aporte de esta investigación en el campo de las comunicaciones consiste en identificar a grupos de personas que son parte de una subcultura en la cual crean y utilizan otros mecanismos de comunicación (en este caso, *fanzines*), que funcionan en un circuito alternativo particular, para expresar sus ideas con nuevas narrativas y discursos o con interpretaciones particulares del entorno que los alberga. Así también, este trabajo busca impulsar el interés de investigadores hacia productos que desarrollan las subculturas en la sociedad. Sobre ello, Gargurevich (1981) explica que existen dos opciones en la comunicación, la primera son los medios de comunicación dirigidas por entidades

privadas y la segunda “es el escape de aquel control con su igualmente lógico acceso popular a la información, sus fuentes y su infraestructura productiva” (p. 191). Esta dualidad y convivencia permite la existencia entre una comunicación que se enfoca en el valor de los objetos como mercancía y “otra” comunicación que ubica al objeto como un punto de encuentro entre los individuos (Barbero, 1981). Precisamente el caso de estudio de esta investigación indaga en el segundo tipo de comunicación.

Como ya dijimos, el desarrollo de *fanzines* es un procedimiento creativo que alberga la cultura de una comunidad. A partir de ello, esta tesis se establece como una primera y necesaria indagación en respuesta a la falta de documentación y tipificación hacia los *fanzines* limeños. En ese sentido, algunas de las investigaciones inciden en el estudio del proceso creativo y en la documentación del *fanzine*, de igual forma, estudian el formato como soporte expresivo, comercial e inclusivo de una determinada comunidad.

Así, por ejemplo, Ego-Aguirre (2019), realiza la investigación *Transdigitalización. Diálogo entre lo analógico y lo digital en el proceso creativo del fanzine peruano contemporáneo*, donde analiza el proceso analógico y digital de *fanzines* peruanos como *La furia*, *Carboncito*, *Desactivar bombas*, *Chi Fan Zin*, entre otros, desde el 2013 al 2018 para catalogarlos como referencia de nuevas propuestas creativas a las publicaciones independientes. Los resultados evidencian que el *fanzine* es un medio versátil que permite adaptarlo tanto a formatos analógicos como digitales, y de ese modo, mantener vigente este tipo de publicación.

En el campo internacional, en España, Alcántara (2016) propone en *Una archiva del DIY (do it yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*, un archivo digital de *fanzines* con temática feminista-queer con énfasis en la música y el dibujo. La autora indica que este tipo de material es de consumo no masivo que rehúye a prácticas

comunes. Este proyecto comprobó que el *fanzine* es una gran herramienta facilitadora para difundir el discurso de una comunidad.

De igual manera, Quintero (2020) en *El lado b de la cultura: Análisis del fanzine y su relación con la cultura escrita y Underground en Colombia*, presenta características, contextos y dinámicas alrededor del *fanzine* como manifestación de la cultura escrita y subterránea en Colombia, frente a las características que distinguen las producciones culturales *mainstream*. La muestra consta de 20 *fanzines* colombianos publicados entre los años 2012 y 2017 obtenidos en ferias independientes, librerías, fanzinotecas y plataformas digitales. Entre sus conclusiones, el autor afirma que los *fanzines* son un instrumento de expresión personal que permite generar un espacio para difundir realidades de manera más libre, creativa y contracultural.

Así también, Barbosa (2020), en *Bogozine: fanzine de disconformidad social en jóvenes bogotanos. El fanzine como medio de expresión de inconformidad*, plantea describir al *fanzine* como medio de expresión de inconformidad donde los jóvenes puedan documentar sus denuncias y reflexiones sociopolíticas. La metodología implementada se basa en la exploración cualitativa, una matriz de indicadores y una recopilación de *fanzines* físicos y digitales. Los resultados evidenciaron la conexión entre los jóvenes y el *fanzine* que fue adoptado como dispositivo comunicativo y alternativo de la cultura subterránea de Bogotá.

Siguiendo esa línea, Lepiqueo (2018) en *Una propuesta inclusiva para la Democratización del acceso a las Artes Visuales: "Manos en la Masa, Fanzine"*, presenta un proyecto de investigación acción para aproximar las artes visuales hacia las personas no videntes y con baja visión en Chile. Sustenta que la cultura es un derecho universal fundamental para el desarrollo del ser humano, por ese motivo utiliza al *fanzine* como elemento simple y de bajo costo que otorga versatilidad en comparación a un libro o una

revista. En esta investigación se realizaron entrevistas a personas con discapacidad visual para establecer herramientas funcionales que no se enfoquen en el visioncentrismo. La investigación concluye que el *fanzine* se constituye como alternativa de democratización, a partir del trabajo con contenidos culturales.

De la misma forma, Valdés (2019), en *El fanzine y el fortalecimiento de la escritura*, analiza la influencia del *fanzine* como propuesta didáctica para consolidar la producción escrita de 33 estudiantes, con edades que oscilaban entre los 14 y los 17 años, del Instituto Pedagógico Nacional de Colombia. Según el autor, el *fanzine* permite organizar ideas, estructurarlas y plasmarlas de manera libre en un formato innovador propuesto por el estudiante. Como resultado, se evidencia que el *fanzine* fue pertinente y efectivo para motivar y activar la creatividad del estudiante e incrementar sus prácticas de escritura.

Existen propuestas que albergan al *fanzine* en medios más convencionales, es el caso de Giménez e Izquierdo (2016), *El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine*, trabajo que se enfoca en el análisis de las discordancias y convergencias entre *fanzines* físicos y virtuales (webzines) españoles publicados durante el periodo del 2001 al 2014. Con base en este trabajo, se concluye que los pilares del *fanzine* tienen por objetivo la expresión de emociones, sentimientos y opiniones de sus creadores. Sin embargo, al adaptarlo a plataformas digitales, su transformación como webzine lo dispone en una dinámica más ágil que es frecuentada por los medios hegemónicos como las revistas comerciales.

A partir de la revisión de la literatura sobre el tema, se sostiene que los autores revisados estudian y analizan el *fanzine* como un medio de comunicación que, por sus características independientes, otorga la libertad de plasmar variedad de discursos que pueden ser difundidos en entornos físicos y/o virtuales.

Además, las investigaciones revisadas sobre el *fanzine* se vinculan principalmente a entornos alternativos y autogestionados de grupos minoritarios que comparten un sentido de identidad distinto a la sociedad que los alberga.

La presente investigación se sustenta en primer lugar a raíz de los escasos trabajos sobre el *fanzine* peruano (Alarcón, 2019; Bazo, 2017; Ego-Aguirre, 2019; Torres, 2021), en comparación con entornos internacionales que presentan mayores indagaciones de publicaciones alternativas (Alcántara, 2016; Santana y Cleveston, 2018; Quintero, 2020).

En segundo lugar, por la capacidad del *fanzine* de adaptarse y satisfacer la necesidad comunicacional, que no solo representa a una subcultura *punk* con lastres emocionales originados en los años ochenta limeños, sino también a comunidades que se desenvuelven en espacios de resistencia *underground*. Finalmente, con la certeza de limitadas investigaciones y compilaciones históricas sobre este tipo de comunicación alternativa, la investigación también quiere visibilizar los procesos alternativos de comunicación y su función como un lenguaje y medio analógico para expresar el movimiento contracultural, con énfasis en la creación, producción y difusión de la comunicación alternativa del *fanzine Poetas Del Asfalto*, con mayor continuidad que sobrevive con más de 100 ediciones publicadas.

Esta investigación estudia el producto comunicacional que se gestó dentro de grupos contraculturales, siendo el *fanzine* el canal más utilizado y conveniente que se desliga de los medios de comunicación hegemónicos y masivos como la prensa, la televisión, el cine, la publicidad, entre otros. De acuerdo con lo desarrollado en esta investigación, si bien los *mass media* pueden contribuir a la homogeneización cultural, contribuyendo a la uniformidad de las culturas y minimizando sus particularidades (Soares de Quadros, 2017), es importante matizar que esto puede ser una consecuencia de su alcance global, más que un fin deliberado de control o dominio.

El caso de estudio será el *fanzine* contracultural *punk Poetas Del Asfalto*, vigente desde el año 1993. A partir de su sistema de representación gráfica se explicarán sus significados, prácticas y valores arraigados en el contenido y su rol como canal disruptivo. Finalmente, se reflexionará sobre su relevancia en el ecosistema social y los medios alternativos que se sitúan “como aquella comunicación otra, [... aquella que] siempre tiene algo distinto y alterador del orden comunicativo masivo, donde las expectativas y las características populares son interpretadas no como mediación, sino como memoria negada, según lo planteado por Martín Barbero” (Bendezú, 1989, p. 154). En ese sentido, lo popular se desarrolla en plazas, mercados, cementerios, etc. con discursos de resistencia y de identidad, por lo que es referenciado como un espacio participativo informal en la cultura producida para las masas.

Es importante resaltar que el *punk* se desenvuelve en espacios contraculturales (Gelder, 2007) y, por consiguiente, el acceso a los materiales que produce esta subcultura es limitado fuera del *mainstream*¹. Siendo este un hecho relevante, la presente investigación utiliza un corpus amplio que abarca material audiovisual, entrevistas y documentos históricos que se hallan en espacios propios de la subcultura.

Por otro lado, las partes de esta investigación se dividen en cuatro capítulos. El primero se enfoca en el marco contextual en el que se describen los elementos claves de la subcultura *punk* como sus orígenes a finales del segundo gobierno de Fernando Belaúnde Terry entre los años 1983 y 1985, marcado por la crisis económica mundial, ataques de los grupos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA y los estragos del Fenómeno del Niño de 1983. Una década anterior, dicha subcultura, se inició en Gran Bretaña y Estados Unidos con disturbios civiles y la crisis económica de dichos países (McNeil y

¹ "La palabra *mainstream* (...) significa literalmente «dominante» o «gran público», y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura (...)" (Martel, F., 2011, p. 99).

McCain, 2006; Savage, 1991). Asimismo, se indaga en los prejuicios documentados y los lugares frecuentados por la comunidad.

La segunda parte corresponde al marco teórico, donde se recopilan antecedentes, teorías y conceptos de fuentes primarias y secundarias sobre la definición y características de la comunicación alternativa y de los medios alternativos *punks* limeños. Se incluye la contribución de los medios alternativos *punk* en la difusión de ideas y sus valores dentro de la misma. Asimismo, las características discursivas y gráficas del *fanzine* con muestras visuales de subproducciones limeñas de los ochenta, con un acercamiento a los géneros periodísticos y literarios utilizados en el *fanzine*.

La tercera parte corresponderá a la metodología en la que se precisa en el procedimiento para alcanzar los objetivos, como las herramientas de investigación, el tipo de estudio, el enfoque metodológico, el diseño, las unidades de análisis y la muestra. En ese sentido, se aplicaron técnicas de análisis de contenido y entrevistas. La selección de la muestra se realizó mediante muestreo por conveniencia, en la que se selecciona por accesibilidad o proximidad (Otzen y Manterola, 2017), dado que algunas ediciones son de difícil rastreo. Esta técnica permitió acceder a los ejemplares disponibles y resultó adecuada para este estudio, dadas las limitaciones de acceso a la colección completa del *fanzine* en cuestión. En ese sentido, se analizaron 33 ediciones del *fanzine* en cuestión, entre los años 1995 al 2017, por medio de dos fichas, una cualitativa y otra cuantitativa, con el fin de registrar datos mixtos que corroboren el sentido de la investigación, en paralelo, se realizaron siete entrevistas a investigadores y colaboradores relacionados al *fanzine Poetas Del Asfalto* (PDA).

Los datos de las fichas se relacionan a la construcción del contenido, desarrollo gráfico, estructura, técnica, composición, entre otros, que definen la naturaleza del *fanzine* PDA.

Finalmente, en la cuarta parte se detallan los principales hallazgos de la investigación con intersecciones y conexiones entre la comunicación alternativa, los medios *punk* y los *fanzines* limeños, culminando con el apartado de conclusiones de la investigación.



1. Marco contextual

1.1. Contexto, definición e identidad *punk*

En la década de los sesenta del siglo pasado ocurrieron grandes revoluciones alrededor del mundo: movimiento de los derechos civiles con la Marcha a Washington (1963) por la lucha en contra de la discriminación étnico-racial, fundación de la Organización Nacional de las Mujeres (1966) para la liberación femenina e igualdad de género, construcción del muro de Berlín (1961), cambios en la moda con la creación de la minifalda y el bikini (1964), protestas estudiantiles conocidas como Mayo francés (1968), entre otros sucesos. En el Perú, a partir de la influencia de la Revolución Cubana en la década del cincuenta, también se desarrollaron guerrillas en 1965 como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en el centro y el sur; y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en la provincia de La Mar en Ayacucho (Béjar, 2015). Asimismo, el triunfo de dicha Revolución Cubana en la década del cincuenta posibilitó su réplica en América Latina como en Argentina con el surgimiento del primer grupo guerrillero el Ejército de Liberación Nacional-Movimiento Peronista de Liberación, más conocido como los Uturuncos (Pizarro, 2020) o la guerrilla de Ñancahuazú en Bolivia liderado por Ernesto "Che" Guevara.

Estos acontecimientos relacionados a crisis económica, desempleo, descontento político y social, fueron insumos para gestar el *punk* en diversas partes del mundo. Es preciso señalar que el *punk* no se gestó al unísono ni se sincronizó mundialmente, en todo caso, el *punk* es el resultado de una combinación de condiciones socioeconómicas, culturales y políticas de competencia nacional, más que de una crisis mundial específica. Ante este escenario, los jóvenes de la clase obrera y suburbana alrededor de algunas partes del mundo se sentían frustrados y relegados; todos tenían algo que manifestar y las crisis sociopolíticas actuaron como detonante para que alzarán su voz por medio de una

propuesta disidente con perspectivas artísticas alternativas. Para Restrepo (2005), "el *punk* nació como un proyecto de emancipación individual con perspectivas hacia un cambio social, revivió el sentimiento de lucha moderna asumiendo la política como un medio para producir la transformación de lo social" (p. 29).

Este reclamo interno y constante, encontró desfogue a través del *punk*, que fue el cobijo de lo marginal y precario, con énfasis en la expresión personal, autenticidad y del vivir en tiempo presente sin expectativas de futuro, a partir de "la burla, la ironía, la risa, cosas todas ellas que, de manera subterránea, contravienen a la normalización o a la domesticación" (Maffesoli, 1990, p. 102).

Sobre los inicios del *punk*, diferentes autores indican que surgió como movimiento cultural y musical en la década de 1970 en varias ciudades tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido (Hebdige, 2004; McNeil y McCain, 2006; Savage, 1991), para luego desarrollarse en Latinoamérica.

En ese sentido, las bandas más representativas del *punk* anglosajón de los años setenta son Sex Pistols (Londres) y Ramones (Nueva York), alrededor de ellos se consolidó también una comunidad con identidad y modos de comunicación. Pocos años después, en los ochenta, también en el Perú surgen grupos contestatarios, tales como Autopsia, Conflicto social, Guerrilla urbana, Morbo o Relleno sanitario, los cuales critican el *establishment*, la falta de democracia e injusticia, el abuso de poder, entre otros temas que se describen con mofa y pesimismo, así como lo refieren algunas de sus letras: "Barrios marginales, mucha migración. Sectores populares, clamando solución. Campaña electoral, dinero desperdiciado. Y en Ayacucho, sangre por todos lados" (canción "Autopsia" de la banda Autopsia, 1985).

En ese sentido, por ejemplo, en una entrevista a la desaparecida artista *punk* Patricia Roncal, conocida como María T-ta, explica el espíritu *punk* cuando recuerda su debut en un concierto subterráneo en 1985:

(...) la primera vez que canté, mejor dicho que grité, hasta las huevas, leyendo, pero me gustó porque de verdad no había límites, agarrabas, te trepabas y cantabas lo que querías y en verdad dije un montón de cosas que para decirlas tienes que hacer todo un trámite burocrático en una institución cultural, religiosa o política (Vélez et al., 1987, p. 36).

Al integrarse en el entorno *punk*, se asume de forma espontánea una libertad de expresión que contrasta con las narrativas predominantes, enfocadas en temas pacíficos y armoniosos, los cuales no corresponden a la realidad ni al contexto del movimiento *punk*. Por el contrario, el sentimiento *punk* se caracteriza siempre por “la crítica social y en la no contribución con el sistema, en hacer de la vida un acto de permanente enfrentamiento con las redes sociales, sus valores, sus normas, sus instituciones, su disciplinamiento” (Restrepo, 2005, p. 29).

La evolución del significado *punk* comienza en el siglo XVI con una connotación peyorativa equivalente “a la gente del ‘mal vivir’ (ladrones, prostitutas, mendigos)” (Daniel F, 2007, p. 73); prueba de ello son las obras de William Shakespeare *The Merry Wives of Windsor* (1602) y *Measure for Measure* (1623), donde el escritor inglés empleó el término con ese significado.

Muchos años después, Bivar (1982) mencionó el término en su libro *O que é punk?* para describir ya sea a un joven macho, un gángster, un matón o un rufián. Así también, este autor indica que la palabra *punk* aparece por primera vez en el universo de la música en el año 1973 en la canción "Wizz Kid" de la banda inglesa *prepunk* Mott the Hoople, la

letra dice: "her father was a street punk and her mother was a drunk" [*su padre fue un punk de la calle y su madre una borracha*].

Hasta ese momento, la palabra *punk* se empleaba como una característica negativa y no como un movimiento. Sobre la transformación de su significado, Del Solar y Pérez (2008), señalan que:

El concepto *punk* posee, particularmente, un origen difuso. La primera referencia la encontramos en Willian Burroughs en sus libros *Yonki* y *El almuerzo desnudo*, donde la palabra *punk* es utilizada para referirse a jóvenes de apariencia desgredada, irrespetuosos y agresivos (p. 120).

En la actualidad, el desarrollo del concepto *punk* se ha transmutado y encarnado en un prototipo particular que la sociedad identifica por su aspecto harapiento y descuidado, pero meticulosamente elaborado con roturas, parches, correas y cadenas (Guerra y Grimaldi, 2018).

La intención de transmitir su identidad, no solo se representa ideológicamente sino también gráficamente, por ello también generaron diversos formatos visuales como legado contestatario y disidente (Savage, 1991).

Así, por ejemplo, en diciembre de 1975, el escritor estadounidense Legs McNeil y el dibujante John Holmstrom, lanzaron la primera revista neoyorquina llamada *Punk*, medio alternativo que permitió la expresión de una subcultura con material hecho por ellos y para ellos como los *fanzines* a modo de publicaciones independientes que no formaban parte del circuito comercial oficial.

La elección del nombre de esta revista, es referida en el libro *Ramones* de Porter (2003), donde se transcriben las palabras de McNeil:

(...) ¿Por qué no lo llamamos *Punk* [sic]? La palabra *punk* (gamberro, vándalo), parecía resumir la amenaza que conectaba todo lo que nos gustaba: la bebida, lo

odioso, lo inteligente sin llegar a pretencioso, lo absurdo, lo divertido, la ironía y esas cosas que tenían que ver con el lado oscuro (Porter, 2003, p. 72).

La necesidad de identificación por parte de los integrantes de una subcultura recae en el hecho de buscar, inventar o reusar elementos que fortalezcan su esencia, en este caso, como subcultura *punk*. La atracción por lo que se denomina "lado oscuro", que menciona la cita de McNeil, es un espacio ilegítimo y prohibido para los externos al grupo, pero ideal para el desenvolvimiento de los miembros de la subcultura que organizan actividades contraculturales en espacios que consideran liberados, es decir, fuera de las normas y de las convenciones sociales dominantes.

El origen y la esencia *punk* se construyó en entornos marginales y despectivos inscritos en obras literarias para calificar a personajes de poca importancia y despreciables en la sociedad, para luego adaptarse y apropiarse de grupos humanos con ansias de transmitir el descontento que los albergaba: “los rockanroleros subterráneos demostraron ser protagonistas y portavoces esenciales, ya no sólo de la revitalización del rock peruano sino del explosivo malestar que fagocita a la juventud limeña” (Cornejo, 2002, p. 71). Asimismo, son quienes proponen contenidos y una estética particular que los resalta como subtes y los apartan de los medios tradicionales. El uso de medios alternativos como el *fanzine* es recurrente y necesario para “compartir las cosas que nos inspiran, alegran, informan y empujan a querer transformar lo que nos molesta y oprime” (Yaguas et al., 2021, p. 2).

El *punk* puede ser considerado como política radical por su naturaleza de utilizar otras maneras de producción e intercambio no afines con el sistema dominante: “la rebeldía contracultural —que rechazaba las normas de la sociedad «tradicional»— se convirtió en un importante símbolo de distinción” (Heath y Potter, 2004, p. 148). Sin embargo, la contracultura *punk* también ha sido cooptada por la industria del entretenimiento y se ha

convertido en una mercancía para el consumo masivo con la venta de accesorios y representaciones contraculturales (Heath y Potter, 2004; Hebdige, 2004; Thornton, 1996), como ejemplo tenemos a la tienda SEX, boutique de moda *punk* londinense en los años setenta, vinculada a Sex Pistols. A pesar de los roces comerciales, la esencia *punk* se mantiene en materiales alternos como el *fanzine* estudiado en esta tesis que se maneja en espacios contraculturales.

1.2. Punk en el Perú: rock subterráneo

La juventud es una etapa transitoria hacia la adultez que contribuye a la formación y definición de la identidad personal. En adición a ese marco, la juventud peruana de los años ochenta se desarrolló en un entorno crítico con la aparición del terrorismo, corrupción política y, en contraste, el retorno de la democracia. Con estas características particulares, la juventud peruana inicia un impreciso proceso de socialización en un ambiente ausente de valores propios: “este conglomerado de problemas dificulta la identificación de los jóvenes con los problemas nacionales y promueve en ellos mismos el aislamiento del ambiente y el repliegamiento sobre sí mismos” (Twanama, 1992, p. 251). En consecuencia, se intensifica la anomia social, “con tensiones entre individuo y sociedad marcadas por la simultaneidad de dependencia y autonomía, deseos y limitaciones, libertad y seguridad” (Parales-Quenza, 2008, p. 659). En ese sentido, se fomenta la creación de colectivos que refuerzan la identidad y el sentido de pertenencia en la juventud (Reátegui et al., 2017), además promueven expresiones musicales que favorecen sentimientos de evasión o reclamo a las circunstancias.

Con un contexto particular, el *punk* extranjero de los años setenta trastocó la realidad nacional y, finalmente, fue acogido por los integrantes de la subcultura limeña, siendo sometido a las particularidades de la comunidad que lo albergó, por lo que fue adaptado

a la situación peruana. Un dato relevante sobre los inicios del *punk* en el Perú se remonta una década antes, entre 1965 y 1966, con la popularización de la banda limeña Los Saicos. Aunque no se les clasifica directamente como *punk*, se les considera como proto-punk, un término que agrupa a bandas que, antes de los años setenta, no encajaban en categorías musicales definidas. Sus símbolos, letras y manifestaciones se convirtieron en precursores del movimiento contracultural que más tarde sería conocido como *punk* (Peñaranda, 2020).

En otro momento histórico y contexto social, el músico peruano *punk* Daniel F alentó a las bandas a inspirarse y crear canciones propias en castellano que develaron la realidad en la cual vivían (Bazo, 2017). Sobre este tema, Raúl Montañez (“Montaña”), también reconocido músico peruano, manifestó ese deseo en un concierto de 1984 al inicio de su presentación:

Somos Leusemia y tocamos temas propios, no como los descerebrados que vienen detrás de nosotros (Silva, 2017, p. 33).

Esas palabras fueron la motivación que fortaleció la seguridad del grupo, originando una efervescencia por involucrarse de forma activa en el circuito independiente *punk*.

La denominación *punk* sería la palabra *per se* que identifica tanto al género musical como a los integrantes de la subcultura; sin embargo, el género en el Perú posee también otros seudónimos como “*punk rock*”, “*rock subterráneo*” o “*subte*”, los cuales también se utilizan en la presente tesis por ser equivalentes al *punk* en nuestro país. Una de las razones que motiva al *punk* es su relación a la subproducción, tal como indica Greene (2017):

(...) el *punk* empieza con una forma particular de intención discursiva: el deseo de usar sus medios de subproducción para construir una voz irruptiva que subvierta el discurso público (p. 34).

Siguiendo la misma línea, otra razón al apelativo subterráneo, es la traducción explícita de *underground* al español, que representa lo clandestino, que por ser no oficial debe ocultarse o permanecer en ese estado. Esta falta de legitimidad frente al *establishment*, lo hace más atrayente para algunos, pues la clase dominante no los representa.

El movimiento *punk* en Perú durante los años ochenta surgió en medio de una agitación social y política profunda. La crisis económica, la hiperinflación y la violencia política provocada por la insurgencia de organizaciones terroristas como Sendero Luminoso, junto con la respuesta represiva del estado, generaron un clima de desesperanza y frustración entre amplios sectores de la población (Bazo, 2017).

En ese contexto, las narrativas hegemónicas del periodo, como el nacionalismo exacerbado, el autoritarismo gubernamental y la brutalidad de los grupos terroristas, moldearon la vida cotidiana (Cabello y García-Belaúnde, 1992). El *punk* peruano emergió como una forma de resistencia a estas normas impuestas, rechazando las convenciones sociales y culturales dominantes. Las bandas *punk* expresaban su inconformidad a través de letras que abordaban temas como la corrupción, la violencia y la injusticia social presentadas en *performances* intensas en eventos autogestionados, en sintonía con el ethos "hazlo tú mismo" (DIY). Esto permitió a la escena *punk* forjar una identidad contracultural, independiente y desafiante frente a la crisis social.

En el libro *Eutanasia y nosotros ke?* de Grijalva (2019) se describe la preferencia musical de Juan "Hoover" Huamán, baterista de la banda peruana Eutanasia:

Para mí el rock subterráneo fue un estilo de vida muy particular, sus ideas, sus formas de ver las cosas, la música, la ropa, el lenguaje. Era algo envolvente y apasionado. (...) Eras un marginal, una persona que por su manera de actuar se diferenciaba de cada joven de esa época, no eras igual que los demás jóvenes formales (p. 86).

A esta elección de subsistencia se suma un contexto de crisis e inestabilidad marcado por varios factores. Entre ellos, el desborde popular derivado de la migración del campo a las ciudades a partir de la década de 1950 (Matos, 1986), y el golpe de estado del 3 de octubre de 1968, liderado por el general Juan Velasco Alvarado, que inauguró la primera etapa del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Este período se extendió hasta 1975, cuando Velasco fue sustituido por el general Francisco Morales Bermúdez, quien encabezó la segunda fase del régimen militar hasta el retorno a la democracia en 1980 (Parodi, 2007). A este escenario se añade la creciente informalidad de la década de 1980, durante el régimen de Belaúnde (1980-1985), seguida por la profunda crisis económica del gobierno del APRA entre 1985 y 1989. Estos ciclos gubernamentales y la inestabilidad que los acompañó fueron factores clave en el surgimiento del movimiento *punk* limeño.

En este contexto convulso, el material producido por la subcultura *punk* se realiza de modo artesanal, con inexperiencia, además con un limitado tiraje o pocos duplicados. Asimismo, toman una actitud austera en el desarrollo de su producción contracultural, la cual se caracteriza por ser independiente. Es decir, autogestionar la edición de *fanzines*, casetes (maquetas) y conciertos, con el fin de mantenerse en el circuito subterráneo y distanciarse del circuito comercial. El límite entre ambos circuitos era perceptible y se manifestaba entre los subtes: “acá los under y allá los comerciales” y “O estás conmigo o estás con ellos” (Cornejo, 2022, p. 103).

Esta característica implicó que el proceso de producción de los materiales comunicativos a difundir contemple la activa autogestión de los subtes, sobre todo en el lanzamiento de las bandas ya que buscaban un estudio económico para grabar todas las canciones juntas, luego en una grabadora de doble casetera realizaban las copias necesarias para venderlas

en los conciertos. Sin embargo, lo monetario no era la finalidad de lo producido, Daniel F lo explica en una entrevista:

(...) los grupos no se preocupan mucho de si su disco va a vender o no. Si saben que se va a vender tan poco, no se preocupan en hacer un disco que le guste a la gente, van a hacer un disco que les guste a ellos, van a hacer sus experimentos libremente y salen productos más auténticos, no dependientes de un marketing o de lo que te diga un disjockey (Cornejo, 2022, p. 219).

El producto final es inédito y la demanda de lo producido es limitada, siendo un factor importante para no arriesgar la inversión y obtener algún beneficio de “música mal hecha, mal grabada y peor editada” (Daniel F, 2007). En efecto, existe un nicho que consume este producto que, por sus cualidades, es adecuado calificarlo como subproducto en contraparte de la sobreproducción imperante en la lógica economicista que valora “ser productivo” sobre “ser creativo” (Greene, 2017).

Otras particularidades de la escena *punk*, sin el ánimo de romantizarla, son los “lazos de solidaridad a través del trabajo cooperativo, las conductas antiautoritarias, el rechazo de la representación, mediante la autogestión y la máxima horizontalidad” (Pérez, 2020, p. 15). Estos componentes forman parte de la contracultura *punk* que atiende las demandas de los futuros subtes con el origen de bandas subterráneas. Por ejemplo, el grupo Eutanasia expresaba su franqueza en sus letras que abordaban temas sobre marginalidad, identidad, clasismo estructural, conflictos políticos y sociales. Cada lírica es un cuestionamiento al contexto del país que no había sido resaltada en canciones que se convierten en himnos bailables para los subtes con su característico pogo².

² “Danza propia de l@s punkis que tiene lugar en el ámbito del ceremonial-concierto y que se caracteriza por la virulencia de los contactos físicos entre los danzantes, aunque todo ello marcado por un aire implícito de violencia (...)” (Porrah, 2006, p. 34).

Sklar (2013) en su libro *Punk Style*, nos detalla algunas características de la indumentaria *punk*:

That is the image of a sneering youth wearing something akin to a leather motorcycle jacket, tattered black band logo T-shirt skinny-fitting bondage pants or tipped jeans, combat boots, studded or safety pin metal accesories, and vibrant body modifications such a heavy cosmetics and/or a colored mohawk [Esa es la imagen de un joven burlón que lleva algo parecido a una chaqueta de motociclista de cuero, una camiseta negra andrajosa con el logo de una banda, pantalones bondage ajustados o jeans con puntas, botas de combate, accesorios metálicos con tachuelas o imperdibles y modificaciones corporales vibrantes como cosméticos y/o un mohicano de color] (p. 5).

Así como en la vestimenta refleja su posición, también lo demuestran con el nombre de las bandas (Sociedad de Mierda, Voz Propia, Narcosis, Ataque Frontal, Guerrilla Urbana) y de las canciones (“Sucio policía”, “Televisión la puta del sistema”, “Escapa del control”, “Maldito perro burgués”), que son dedicadas a una sociedad que desprecia y critica por contribuir al estándar hegemónico o dominante (Sabin, 2002).

En resumen, el arribo del *punk* coincidió con la inestabilidad social y económica del Perú en los años setenta, por ello su eclosión y desarrollo característico ligado al *no future* tomó sentido en la comunidad punk limeña: “No future means that tomorrow is not different from today or from yesterday. There is no change, no outcomes, no consequences, because what you do or do not makes no difference.” (Szkudlarek, 2017, p. 50).

1.2.1. *Punk* limeño: rebeldía en un contexto de adversidad

El *punk* se ha vinculado con una variedad de ideologías políticas como anarquismo, antifascismo, anticapitalismo, entre otros. En el panorama peruano, igualmente ocurrieron aproximaciones como se detalla en el reportaje *Por los senderos del Rock* del periodista Pérez Luna (1996), donde se expone el supuesto nexo entre integrantes del rock subterráneo con el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL), agrupación terrorista, la cual fue fundada en 1970 por Abimael Guzmán (Ramírez y Nureña, 2012), catedrático de Filosofía en la Universidad de San Cristóbal de Huamanga en Ayacucho, donde instruyó y organizó a los estudiantes según su propia interpretación extrema del maoísmo (Villasante, 2012, Zapata, 2017, Portocarrero 2012). En primera instancia el PCP-SL no mostró interés en la escena de rock subterránea, por considerarla alienada y pro-imperialista, hasta que se consolidó como contracultura y contestataria al sistema con grupos conformados y organizados. Este auge fue aprovechado para reclutar en los conciertos a integrantes del movimiento subterráneo con volantes informativos que los invitaban a tomar acción:

(...) proponemos la formación de un movimiento por ahora contracultural con proyecciones sociopolíticas que apunten a las transformaciones revolucionarias de la sociedad peruana. (...) ¡Destruyamos para construir! ¡No hay contracultura si no hay compromiso social! (Pérez, A. 2015, 5m20s).

En sus prácticas, el PCP-SL intentó persuadir a los subterráneos utilizando, en un volante publicitario, extractos de canciones muy conocidas como “Destruir” de la banda Narcosis. Sin embargo, dicha incitación incluía advertencias maoístas con el fin de eliminar el anarquismo que se vociferaba en el escenario *punk* para “abandonar las guitarras y coger las armas” (Greene, 2015, p. 267). El mismo autor afirma que:

Sendero y el MRTA vieron en la escena *punk* un lugar fértil para distribuir propaganda política y reclutar a posibles militantes. De hecho, para los noventa, docenas de *punks* peruanos terminaron muertos, desaparecidos, encarcelados o buscando refugio en el extranjero por miedo a la persecución política (2012, p. 70).

Desde la ficción también se han abordado dichos temas. Así, por ejemplo, en la novela *Incendiar la ciudad*, Durán (2010) detalla la experiencia de sus amigos Chusko y César con el abuso de autoridad:

Los tombos ya nos habían bolsiqueado y golpeado en la espalda con la culata del fusil. Nos decían que éramos terrucos que querían poner una bomba como la que hubo en el canal 2. Nos tuvieron una hora boca abajo, besando el suelo (p. 17).

Han sido muchos los casos de vinculación del rock subterráneo peruano con lo ilegal, siendo sus integrantes perseguidos por tal aparente relación. El temor que vivieron varios integrantes de la movida subterránea, los encarcelamientos infundados y la falta de justicia llevó a muchos a alejarse de la escena.

Incluso, la cantante Patricia Roncal (María T-ta), fue detenida en abril de 1988 en la avenida Venezuela por llevar consigo un *fanzine* con la letra “A” en un círculo por lo cual la policía la vinculó con el MRTA. Fue detenida y torturada por cinco horas. Así también Andrés Villaverde Aguilar, llamado Chikidrácula, fue capturado en el año 1991 saliendo de la discoteca No Helden ubicada en el Cercado de Lima y condenado a diez años de prisión sin mayores pruebas de pertenecer al PCP-SL. Finalmente fue liberado nueve meses antes de cumplir su sentencia gracias a las gestiones del sacerdote Hubert Lanssiers (Bazo, 2017). Al año siguiente, en 1992, el abuso de autoridad tomó por sorpresa a Miguel B. en las calles del centro histórico de Lima, cuando se disponía a participar de un documental sobre la vida de Martín Adán, la DINCOTE lo privó de su libertad siendo

vinculado con el PCP-SL, permaneciendo 15 meses en el penal de máxima seguridad “Miguel Castro Castro” (Bazo, 2017).

Son varios los casos de reclusión injustificada donde la autoridad policial, reforzada por la información desplegada por los medios de comunicación, reafirman un mal social llamado rock subterráneo. Sin embargo, dicha subcultura, excluida de la sociedad, incluyó temas y letras sobre la violencia política en sus canciones (Zavala y Álvarez, 2015). Por ejemplo, “Ayacucho, centro de opresión” (banda Kaos, 1987), “Vengan a vivir en Ayacucho” (banda Eructo Maldonado, 1985) o “Bingo” (banda Delirios crónicos, 1985): Seis, cuatro, sesenta y cuatro muertos en Ayacucho, ¡Bingo! (...) Niños abandonados, ¡Bingo! (...) Explotadores permitidos, ¡Bingo!

Asimismo, según lo expresado por el cantante Rafo Ráez, el punk limeño fue objeto de estigmatización desde diversas posiciones políticas: por un lado, sectores de izquierda lo consideraban parte del imperialismo y trataban de sabotearlo; por otro lado, sectores de derecha lo atacaban con mensajes racistas y de exclusión (El Buen Librero, 2024, 10m2s). En resumen, también en el Perú la subcultura *punk* se enfoca en una actitud crítica y directa que nace y se desenvuelve necesariamente en un contexto desalentador, con dificultades sociales e inestabilidad económica. En este entorno, el *punk* surge del caos social como un medio para crear y reflejar un discurso que vincula su ideología con las producciones culturales que genera (música, vestimenta, fanzines, etc.). A través de su postura antisistema, el *punk* crea contenido comunicativo que introduce formas de rebeldía frente a las normas sociales y culturales establecidas, aunque sin necesariamente promover o respaldar acciones subversivas. Este movimiento se caracteriza por su capacidad de desafiar convenciones, pero lo hace desde un espacio que enfatiza la expresión y la singularidad más que la destrucción del orden social.

1.2.1.1. Medios autogestionados e independientes

Son una parte trascendental de este movimiento subcultural y contracultural. Estos medios se manifiestan como respuesta a la urgencia de expresar ideas y opiniones de manera libre y sin prohibiciones, desligándose de las grandes corporaciones mediáticas y de los *mass media* que suelen condicionarse por conveniencia comercial y política.

Maqueta

Durante el auge del rock subterráneo, la distribución musical *underground* se sustenta con la producción de maquetas, las cuales representan las grabaciones artesanales realizadas por las bandas, como registro musical independiente que se materializa en casetes. Dichas grabaciones autogestionadas se realizan en estudios caseros o en lugares improvisados que dependen de una industria discográfica informal, siendo muy usual en los años ochenta por su calidad práctica y económica. Los casetes eran distribuidos en conciertos, tiendas independientes o por correo postal, estableciendo redes y conexiones entre bandas y aficionados al *punk*, que contribuyen al *cassete culture*. A pesar de que el casete es considerado un artefacto obsoleto en el común social, por su reemplazo con formatos digitales, sigue vigente entre algunas bandas que recurren a este soporte para mostrar su posición frente al consumo. Los casetes fueron un componente importante en el desarrollo y la difusión de la música *punk*, permitiendo que las bandas emergentes compartieran su estilo, ya que la música se utiliza como un instrumento principal de comunicación y también como una forma de manifestar la estética *punk* subterránea (F. Bazo, comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

La industria de la autoedición desafía el desarrollo de la industria musical tradicional con un nuevo mecanismo más accesible y menos costoso por medio de diferentes prácticas como el casete que plantea un marco democratizador. Con el casete, la autogestión

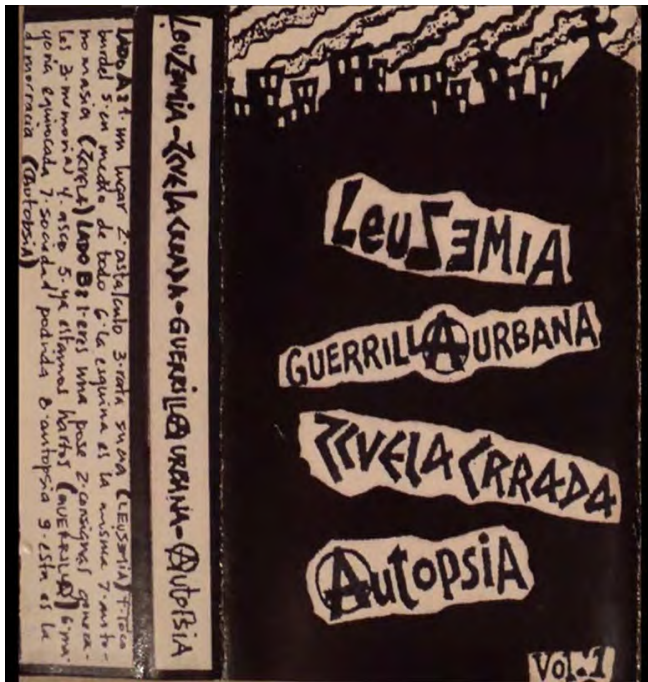
enfatisa la participación de personas con difícil acceso a los artefactos musicales como el vinilo por su alto valor adquisitivo.

El impacto del casete en el Perú es semejante a lo ocurrido en otras naciones como Argentina e India donde emergieron grabaciones informales y la comercialización libre en zonas populares que promueven la circulación de material independiente (Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vega, 2002). Asimismo, en Indonesia el casete fomenta nuevos métodos de producción y mediación cultural como las grabaciones de audio caseras llamadas *modern Minangkabau drama* realizadas por grupos étnicos (Düster, 2021).

La circulación de material independiente y la producción musical colectiva que otorga el casete, se complementa con el diseño de la *J-card*, siendo el inserto rectangular de papel que se incluye en la caja del casete. En su mayoría, estos diseños se caracterizan por el alto contraste que se enfatiza con el fotocopiado en blanco y negro para su posterior distribución. El casete y su portabilidad fortalecen las identidades culturales y permite el surgimiento de economías musicales basadas en la autoproducción y la autodistribución (McMurray y Swedenburg, 1991).

Figura 1

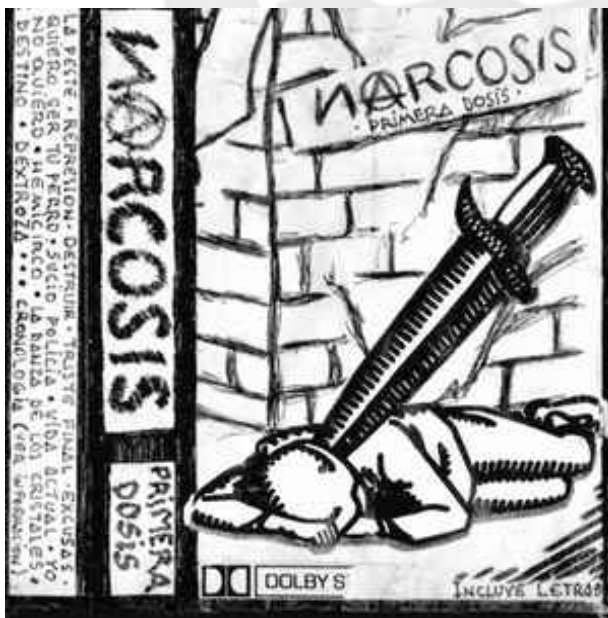
J-card de la primera maqueta (1985)



Nota. De “La Primera Maqueta”, por M. Oegut, 2013 (<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=YxcpXumAFGY>).

Figura 2

J-card de Narcosis (1985)



Nota. De “Narcosis – Primera Dosis”, por Discogs, (s.f.) (<https://www.discogs.com/es/master/663101-Narcosis-Primera-Dosis>).

Figura 3

J-card de Eutanasia y Excomulgados (1986)



Nota. De “Portada de la Maqueta Eutanasia/Excomulgados (1986)”, de Rock Subterráneo Perú 1983 1992, 2015 (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=954407974634389&set=a.581008715307652>).

Afiches

El ímpetu creativo también se representa en la promoción de eventos a través de afiches hechos a mano que reflejan la concepción contracultural y rebelde del *punk*. Los afiches se han convertido en objetos de colección y en un testimonio visual de la historia del movimiento. La promoción de eventos mediante estos afiches son una práctica emblemática del entorno *punk*, que refleja el ímpetu de la comunidad para representar el enfoque antisistema. Aunque su fin es la difusión de eventos, los afiches *punk* actúan como testimonios visuales de la historia del movimiento y reflejan el desenvolvimiento activo de la estética subterránea.

La propagación de este tipo de información alternativa incluye mensajes sociales que desafían la narrativa dominante, la cual se refuerza con la presencia de tipografías asimétricas e irregulares, con un estilo ilustrativo de alto contraste que presenta mayoritariamente el uso de tonalidades oscuras con ausencia de otros colores. La creación

y promoción de afiches *punk* contribuye al registro de su estética, valores y narrativas, los cuales son parte integral de la identidad e historia del movimiento.

Además, el enfoque de fabricación de bajo costo y el espíritu "hazlo tú mismo" (DIY) son elementos fundamentales en la esencia del *punk*. Este *ethos* no solo fomenta la autogestión y la creatividad, sino que también desafía las normas del consumo masivo y las estructuras comerciales. La estética DIY se manifiesta en la producción de música, ropa y arte, permitiendo a los individuos expresar su identidad de manera auténtica y accesible (Barrett, 2013). Asimismo, al igual que la estética del *collage* dadaísta, el *punk* emplea la recomposición de elementos dispares para forjar nuevas narrativas y significados. Esta práctica facilita una crítica a las convenciones culturales y artísticas establecidas.

Figura 4

Publicidad del concierto en el Centro Cultural Magia (1986)



Nota. De "Publicidad del concierto en el Centro Cultural Magia Rock subterráneo", por Antena horrisona, 2018 (<http://antnahorrisona.blogspot.com/2018/02/rock-subterraneo-en-magia-casete-1986.html>).

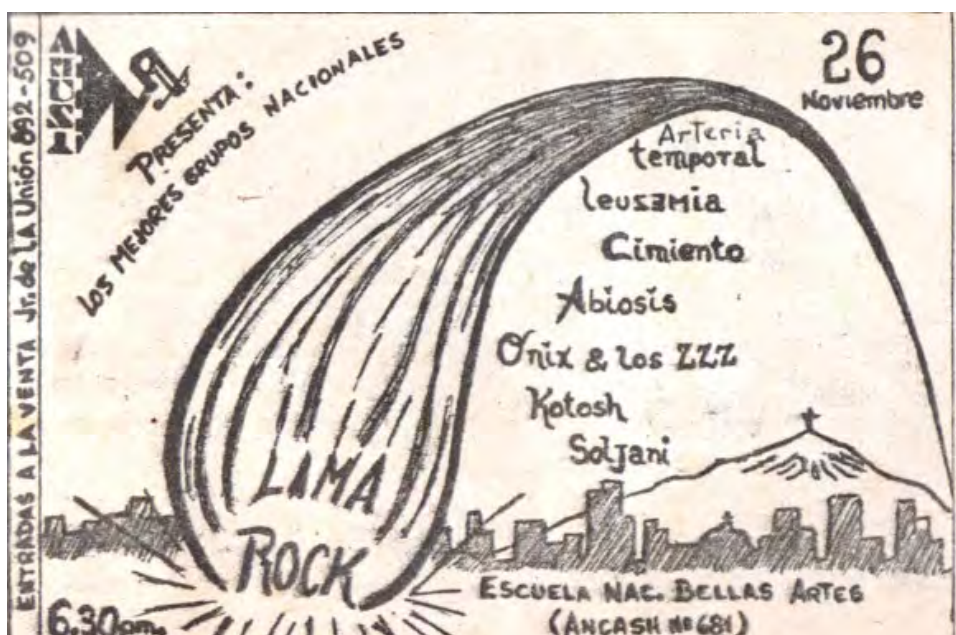
Figura 5

Afiche del Ciclo de la música y la cultura popular "Música subterránea" (1985)



Nota. De "Ciclo: de la música y la cultura popular Música subterránea", por Antena horrisona, 2021 (<https://antnahorrisona.blogspot.com/2021/01/musica-subterranea-afiche-de-1985.html>)

Figura 6
Volante de Lima rock (1983)



Nota. De "Lima rock", por Lamula.pe, 2013 (<https://lamula.pe/2013/11/08/leusemia-el-big-bang-del-rock-subterraneo/wilijimenez/>).

Figura 7
Volante de Ave rock (1985)

VIERNES 18	Autopsia Leuzemia
OCTUBRE 6 PM.	Guerrilla Urbana Escuela Cerrada
SABADO 19	Miki Gonzales
OCTUBRE 6 PM.	Del Pueblo

LUGARES DE VENTA

- Chicama
- Galerías Perlas
- Pz. West Miraflores
- Megadiscom e.c. Arenales
- Librería Caballo Rojo Lima
- La Gruta Azul e.c.g.
- Michelos Av. Ejército 385 Magdalena

Ya viene: La fiesta de Halloween Rock. Informes: 412823-720950-455646

Nota. De "Ave rock", por Subte Rock, 2019 (<https://www.facebook.com/share/p/qKAgU3cNVtarg9YC/>).

Figura 8

Afiche ¡¡Ruido... para una ciudad muerta!! (1989)



Nota. De “¡¡Ruido... para una ciudad muerta!!”, por Jorge Velez de Villa, 2022 (<https://www.youtube.com/watch?v=zakjYZ9158Q>)

En los afiches se incorporan los nombres de las bandas como Zcueta Crrada, Guerrilla Urbana, Autopsia, entre otros, los cuales ornamentan y enfatizan el contenido de las piezas gráficas, además de escenificar el caos y el desorden con la elección de recursos visuales que lo referencian.

1.3. Primeras representaciones periodísticas de la comunidad *punk* en el Perú

En los años ochenta era común la falta de información sobre aquellos jóvenes que hacían música diferente a la difundida en las radios; sin embargo, uno de los medios masivos que abordó el tema fue Pedro Reyes Ravena en *El Diario Marka* en 1985, donde comenta que "La música retumba monocorde, los gritos casi guturales esconden una reiteración a la fuga del sistema. Drogas y sexo, rock y destrucción." (Bazo, 2017, p. 18).

Asimismo, en 1986 el diario *La República* refleja el interés por este movimiento en la crónica del periodista Rojas (1986), sobre el concierto subterráneo en el Circo Dumbard de la Plaza Grau, donde realiza una observación participante y entrevista a los asistentes con el fin de documentar su sentido de pertenencia e ideología. En dicha crónica, se resalta el estilo musical con "guitarras eléctricas que distorsionan al máximo, una batería de extraordinaria agresividad y un 'cantante' que no canta, da alaridos. Apenas se le entiende" (p. 3). Además, da cuenta de que "No hay necesidad de aprender a tocar guitarra, no es necesario cantar, hay que aporrear malamente los instrumentos, y gritar, desahogarse, sucio policía, sociedad de mierda, muerte y destrucción" (p. 4).

Otro punto a destacar es la descripción del estilo en apariencia y vestimenta de los asistentes al concierto. Entre ellos se registran las declaraciones de una chica a la que llaman Cindy López, por su supuesto aspecto particular y similar a Cindy Lauper, quien manifestó que su estilo era propio sin la intención de seguir alguna moda o ser *snob*. Asimismo, asistieron jóvenes con vestimenta negras, camisas desalineadas y, como indica el periodista, con "elaboradas creaciones arquitectónicas en el sufrido cuero cabelludo" (p. 2). Esta representación, si bien exotizada, también refleja la intención de diferencia y de libertad que se proyecta en el aspecto del individuo.

Sobre aquello, Hebdige (2004) sostiene que:

Proclaman sus propios códigos (por ejemplo, la camiseta rasgada de los *punks*) o al menos demuestran que los códigos existen para ser usados y explotados. (p. 141)

Los códigos estéticos del movimiento *punk* surgen como respuesta a su rol en la sociedad como anti-todo y de carácter combativo, con elementos de contestación como la cresta y la ropa (Madueño, 2021) que propone el surgimiento de la “estética de la provocación” (Gómez, 2017, p. 69). Ante esta manifestación, el periodista Monteverde (1977) publicó en la revista *Gente* un artículo sobre la moda del movimiento juvenil *punk* en Londres, donde los califica de malolientes andrajosos y vulgares, además describe sus accesorios en términos peyorativos: “... se ponen unas baratijas alucinantes hechas de candados, navajas mohosas, cadenas para perros, imperdibles atravesados en los lóbulos de las orejas y por último en la boca...” (p. 6).

Por los modos y maneras de expresarse, la estereotipación del movimiento *punk* se desenvuelve en los entornos convencionales de comunicación donde lo alternativo es minoritario o nulo. Así también, “The sub-urban subject is exoticized, forced into a preexisting stereotype that further stabilizes a monolithic view of marginality” (Furness, 2012, p. 171). En tal sentido, el mismo autor indica que, dicha coacción surge involuntariamente del mismo sujeto *punk* que pretende resistirse a los modos tradicionales de comunicación por medio de su elección subcultural, sin embargo, dicho accionar *non-mainstream* enfatiza los conceptos peyorativos.

2. Marco teórico

2.1. Comunicación alternativa

Para Reyes (1981), la comunicación alternativa, por su naturaleza, es participativa ya que permite que los grupos desplazados, con necesidad de expresarse, se sientan representados a través de diversos medios como revistas, festivales, grupos artísticos, entre otros. De esa forma se expone un contenido vivencial, ajeno a la cultura transnacional y del marco elitista que, en palabras de Esteinou (1991), “emergen como los nuevos aparatos de hegemonía dominante que, en forma prioritaria, modelan y dirigen la sociedad civil” (p. 7).

La comunicación alternativa se origina por las carencias en el modelo transnacional de comunicaciones, el cual desconoce la situación de la comunicación social y le otorga una insuficiente política democrática, además considera a la comunicación como mercancía, y, en ese sentido, brinda flujos de comunicación vertical unidireccionales a receptores automatizados (Hidalgo, 1991). La comunicación alternativa, por el contrario, propone una comunicación horizontal y potencia la creación auténtica que es marginada en los *mass media* ya que se erige en la homogeneización e industrialización de sus mensajes y en maximizar la rentabilidad (Portales, 1981).

Por otro lado, Barranquero (2015) señala que la comunicación alternativa cuestiona el modelo tradicional de comunicación que se basa en una estructura unidireccional y jerárquica, donde el emisor transmite un mensaje a un receptor pasivo, además que este enfoque excluye a los grupos subalternos con nula presencia en los medios dominantes. Ante esta evidencia, el conjunto minoritario crea medios personalizados y a su alcance que descentralizan el poder de la comunicación, permitiendo que las voces marginadas y las comunidades participen activamente en la producción, distribución y consumo de mensajes. Un ejemplo que menciona el autor son las radios sindicales mineras bolivianas

de los años cuarenta con autogestión financiera para "forjar conciencia política y sindical, y reforzar saberes y culturas ancestrales en lenguas originarias hasta entonces invisibles en el panorama mediático" (Barranquero, 2015, p. 19).

Fontcuberta y Gómez (1983), definen la comunicación alternativa como todo aquello que subvierte el sentido simbólico, cultural, social, entre otros. En esa misma línea, Contreras (1983) explica que los medios de comunicación no oficiales representan un papel importante para democratizar la información y concientizar a los actores sociales y políticos, además se genera un verdadero espacio alternativo que permite la crítica y el distanciamiento de la cultura autoritaria. Además, el mismo autor afirma que "en una sociedad disciplinada y excluyente, cobran gran resonancia estas voces disidentes que buscan expresar una diversidad no manifestada, pero no por ello menos real" (p. 143).

Las publicaciones de la comunicación alternativa "son capaces de hacer de la información un bien social más que un artículo de consumo" (Schulein y Robina, 1983, p. 155) ya que los sectores marginales o minoritarios la reconocen como propia por contener diversas temáticas que engloban el campo popular desde la perspectiva política, cultural, económica, educativa, etc. El logro de lo alternativo es que el foco de la comunicación no está en el emisor, quien informa con una agenda desde su propia percepción, sino en los intereses del receptor para incluir su realidad y temas en espacios distintos al sistema vigente.

Para Alfaro (2004), la comunicación alternativa tuvo protagonismo entre los años 70 y 80 en latinoamérica, cuando surgen cuestionamientos sobre la sociedad por parte de los movimientos sociales que alcanzaron relevancia. Ante ello, se descubrieron nuevas identidades populares que conforman la comunidad participativa con sus propias costumbres, gustos y preferencias, concluyendo "que eran sujetos más o menos complejos y no sólo revolucionarios políticos" (p. 14). Ante este acercamiento, el compromiso social

pendiente es incentivar el diálogo participativo entre los sectores sociales populares por medio del fortalecimiento de la comunicación.

Por otro lado, Fontcuberta y Gómez (1983) sostienen que en el supuesto caso de inexistencia de los *media*, surgirían elementos de alternatividad o comunicación-otra entre emisor y receptor que podría ocasionar una falta de orden sin que ello incentive la incomunicación “dado que ambos pueden compartir parcelas de diversos códigos manifiestos y/o latentes en su entorno” (p. 76). Es decir, la comunicación alternativa ocasiona un desconcierto en el ecosistema comunicativo, sin embargo, continúa realizando su función de comunicar en espacios excepcionales, así también, en cierto modo, tiene la posibilidad de desarrollarse en el mismo entorno con los *mass media*.

La búsqueda de posicionamiento de la comunicación alternativa entre los *mass media* es imprescindible porque permite la planificación del poder popular (Aguirre, 1981) por medio de recursos más accesibles como la radio, las revistas y los periódicos, aunque se encuentren en un latente estado de restricción por parte de los grupos de poder. Aún con estas limitaciones, estos dispositivos satisfacen plenamente las necesidades de comunicación de ciertas minorías desatendidas (Lewis, 1995).

Por medio de otras formas de comunicación con nuevos símbolos y lenguajes, el medio alternativo se mantiene en el marco de la comunicación democrática que otorga distintas formas de expresión. La naturaleza de los medios alternativos es con frecuencia marginal y busca probabilidades de subsistencia frente a los medios masivos dominantes (Simpson, 1981).

Autores como Schulein y Robina (1983), Contreras (1983) y Simpson (1981), coinciden y afirman que la comunicación alternativa refuerza en la praxis social el sentido de lucha en contra del “modelo capitalista transnacional, a los modelos autoritarios o de

democracia restringida” (Paiva, 1983, p. 32), los cuales crean agendas distantes a la información parcializada.

Esta forma de comunicación alternativa se complementa con el concepto de usos como operadores de apropiación (Barbero, 1991), que describe cómo los individuos y grupos sociales no solo consumen medios de comunicación, tecnologías o productos culturales de manera pasiva, sino que los transforman activamente, apropiándose de ellos para resignificarlos según sus propias necesidades, contextos y realidades. Apropiarse implica modificar o reinterpretar esos elementos de acuerdo con los intereses y circunstancias del sujeto o grupo. De este modo, los usos no son neutros, sino mecanismos que permiten a los individuos insertarse en las dinámicas culturales y comunicacionales, alterando o resignificando los mensajes y productos de la cultura dominante. En el ámbito de los medios de comunicación, por ejemplo, las personas no solo consumen televisión o internet tal como fueron diseñados, sino que reconfiguran su contenido, adaptándolo a sus experiencias y aplicándolo de formas creativas para generar nuevos significados. Este proceso de apropiación está vinculado tanto a la resistencia cultural como a la construcción de nuevas identidades, particularmente entre grupos marginados o subalternos que interactúan con los productos de la cultura hegemónica. En esa misma línea, Barbero (1978) subraya que "es la sociedad la que define qué es objetivo y qué no lo es" (p. 160), lo que sugiere que un cambio en el tipo de prensa implicaría también una transformación en la objetividad, en la perspectiva o enfoque desde los que se abordan los hechos. Cada objetivo tiene su propia objetividad. Así, la prensa no solo refleja una visión colectiva específica y determinada de los acontecimientos, sino también las relaciones sociales que dan lugar a esos eventos.

Por otro lado, la industria cultural (Horkheimer y Adorno, 1998) describe la producción y distribución masiva de bienes culturales, como música, cine y literatura, bajo un

esquema capitalista. Esta industria produce bienes estandarizados y en serie, adaptados a las expectativas del mercado, lo que limita la creatividad y la diversidad cultural. Los autores señalan que el ocio en la industria cultural no es liberador, sino una extensión del trabajo capitalista, donde el entretenimiento refuerza el ciclo productivo. En contraste, se propone en esta tesis que la comunicación alternativa busca resistir esta estandarización, a través de plataformas independientes, promoviendo la participación de personajes marginales y disidentes, priorizando la autoexpresión sin los valores dominantes de la industria cultural³.

En ese sentido, siendo la resistencia un contrapeso al poder, Foucault (2000) indica que la definición tradicional de poder tiende a enfocarse en su aspecto negativo, en el que la prohibición está siempre presente. Esta visión se simboliza en la figura del soberano, quien impone restricciones, mientras el sujeto se somete a ellas. Sin embargo, esta concepción limitada reduce el poder a una mera fuerza de negación, ignorando que también es algo aceptado e incorporado en las estructuras sociales puesto que “produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos” (p. 137). De este modo, sus atributos como una red productiva explican mejor su funcionamiento, en lugar de calificarlo como un mecanismo de represión. En este sentido, se plantea que el poder no solo opera de manera externa, a través de la coerción directa, sino que también actúa internamente, moldeando los comportamientos, deseos y conocimientos de los individuos. Esta forma de poder, más sutil y compleja, no necesita imponer de manera visible sus reglas, ya que los sujetos las internalizan y reproducen dentro de las dinámicas sociales. El poder, entonces, no es solo una cuestión de sometimiento, sino también de creación y sostenimiento de estructuras sociales, culturales y políticas que, al mismo

³ No obstante, la industria cultural tiene un alto índice de apropiación que, en la mayoría de los casos, logra transformar incluso la disidencia en un producto comercial (Heath y Potter, 2004)

tiempo, generan nuevos espacios de resistencia como la subcultura *punk* que emerge de la crisis sociopolítica peruana.

Según se ha expuesto, la comunicación alternativa busca nuevas formas de comprender, interactuar y difundir discursos de interés dentro de una comunidad o subcultura, promoviendo perspectivas que rara vez encuentran espacio en los medios tradicionales. Esta noción se vincula con el concepto de lo abyecto, situando lo alternativo en los márgenes de la comunicación oficial, que ofrece un medio a lo que ha sido excluido o silenciado. Lo abyecto desafía la estabilidad y el orden que estas estructuras intentan preservar, ya que "perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas" (Kristeva, 2004, p. 11). El cuestionamiento a lo instituido es una constante tanto en los entornos alternativos como en los movimientos de vanguardia, que llegan a la autocrítica a través del subsistema artístico (Burger, 1974). Esto implica una crítica profunda a las formas tradicionales de producción, distribución y a los conceptos dominantes, desafiando las estructuras establecidas para crear nuevas formas de expresión y participación. Este proceso de crítica y ruptura no solo busca transformar el ámbito cultural, sino también reconfigurar los límites de lo posible en el arte y en la comunicación.

2.1.1. Medios alternativos

En la Teoría matemática de la comunicación (Shannon y Weaver, 1949), se explica el esquema de transmisión de información, donde el transmisor envía mensajes al receptor, sin embargo, entre ellos emerge un ruido que perturba el contenido del mensaje. Con dicho esquema, Cassigoli (1981) explica el lugar que ocupan los medios alternativos, indicando que en dichos medios el transmisor representa a los grupos dominantes, el receptor a los dominados y el ruido a los medios alternativos.

Figura 9

Ubicación del ruido en la comunicación



Con este planteamiento, el autor afirma que los medios alternativos tienen poca eficacia y son de limitado alcance frente al medio de la información sistemática del poder: “El papel y el poder del medio alternativo se ha exagerado mucho; se le atribuyen fuerzas de penetración que no tiene y una influencia casi mágica” (Cassigoli, 1981, p. 36). Asimismo, atribuye a los medios alternativos el papel de hacer ruido o “ensuciar” el mensaje que se recibe del poder hegemónico, además de ser una suerte de placebo revolucionario para sus realizadores y gestores en respuesta a los medios transnacionales. Finalmente, Cassigoli (1981) precisa que los medios de comunicación son en realidad medios de información o difusión ya que dirigen el mensaje al receptor a modo de imposición en comparación con la comunicación alternativa que permite una interacción y relación.

En ese sentido, Lewis (1995), indica que los medios alternativos, en el intento por ofrecer propuestas emergentes para desligarse de los medios tradicionales, suplantando las actividades de los medios de comunicación de masas ya que estos no atienden algunos aspectos. El mismo autor resalta que, dicha limitante de los medios tradicionales, direcciona a los medios alternativos al desarrollo de actividades complementarias que forman parte de su razón de ser, ya sea por:

- El motivo o el propósito: sin fines de lucro, por el contrario, para promover temas humanos, culturales o educativos.

- La crítica de las prácticas profesionales: incentivar la participación de personas aficionadas o amateur con el fin de encontrar otras maneras de proceder.
- La relación con la audiencia o con los consumidores: el quehacer de los medios se debe a las necesidades de la audiencia/consumidores.

En línea con lo anterior, la teoría de los medios de comunicación democrático-participantes de McQuail (1987; como se cita en Lewis, 1995) precisa que las personas tienen derecho sobre los medios de comunicación y pueden disponer de ellos para comunicarse. Asimismo, para respaldar la teoría, los medios de comunicación no deben parcializarse ni considerar alguna vigilancia política, tampoco enfocarse en participantes de su propia organización o externa a las audiencias.

En ese sentido, Ferrer (1997), cuestiona la equivalencia entre información y comunicación ya que para el autor son conceptos distintos, y afirma que la información antecede a la comunicación, es decir “donde termina la información comienza la comunicación (p. 13)”. Asimismo, asevera que una información compleja deriva a una comunicación más eficaz, afianzando la retroalimentación entre transmisor y receptor. La comunicación alternativa entonces quiebra el monopolio de los medios de información que difunde un mismo discurso de poder unidireccional y posibilita la problematización de la realidad para generar participación colaborativa y multidireccionalidad de los mensajes frente al receptor. Este alcance permite al receptor crear publicaciones autónomas y sin fines lucrativos que pertenecen a la comunicación alternativa de manera autodidacta y artesanal como los *fanzines*, tema central de este trabajo de investigación, que representan a los colectivos sociales de minorías marginadas por las instituciones oficiales.

Rivadeneira (2018), clasifica a la comunicación alternativa como: (1) Canales naturales de comunicación, (2) Formas microgrupales de comunicación, (3) Vehículos para la

transformación de grupos imaginarios en grupos reales, (4) Canales artificiales de comunicaciones, (5) Canales culturales, (6) Canales populares de expresión y (7) Comunicación multimedia. Esta agrupación da cuenta de que la comunicación alternativa incorpora a diferentes tipos de receptores (amas de casa, estudiantes, televidentes, etc.) en espacios o canales (medios impresos, teatro, murales, etc.) con el fin de desarrollar una conciencia crítica y transformar al receptor-espectador en receptor-actor. Es decir, en la comunicación alternativa la noticia se concibe como un bien social y no como una mercancía transnacional, por ese motivo el receptor tiene un mayor grado de compromiso con el mensaje y logra identificarse. Igualmente, Sánchez (2015), se refiere a los Medios Alternativos y Comunitarios (MAC) los cuales vincula por su afinidad en el empeño de comunicar los intereses de la comunidad y el de incrementar la participación ciudadana con un enfoque de compromiso social.

2.1.2. Comunicación alternativa: otras aproximaciones conceptuales

Existen también otros términos cercanos que describen las particularidades de la comunicación alternativa, de este modo, para Sel (2009) la comunicación alternativa “se vincula con una tarea contrainformacional, entendida como desnaturalización y crítica de la información que emana de los medios hegemónicos” (p. 26). Este concepto es confrontacional y meramente político ya que crea una consciente intervención por medio de la perspectiva manipuladora de los medios. Es decir, la contrainformación tiene como fin que cada uno sea un ente con las habilidades suficientes para maniobrar la utilización de los medios. En este punto se precisa que el concepto de manipulación no se vincula a la falta de verdad ya que el emisor no tiene intención de desinformar al receptor (Rodríguez, 2018). Por el contrario, la manipulación se realiza al intervenir o gestionar el

material alternativo. Según Enzensberger (1972), la manipulación es “una consciente intervención técnica en un material dado” (p. 25). Para Vinelli y Rodríguez (2008), la contrainformación crea un discurso propio interviniendo la información oficial, pero sin limitarse a sus primicias y noticias que difunde en medios masivos, ya que prioriza su propia lectura crítica ante los acontecimientos que no consideran los tabloides. En la misma línea, Saintout (2023) afirma que la contrainformación, por su naturaleza, investiga y demuestra el desinterés de la información dominante al actuar con parcialidad ante los eventos que difunde, por ello, en afán de denuncia, debe crear otra nueva información o agenda. En adición, estas prácticas oposicionales que se bifurcan en un proyecto de cambio social definen su agenda con base en los propósitos del grupo.

La contrainformación demuestra con hechos y centra todos sus esfuerzos en evidenciar la verdad silenciada; encara a la información imperante (la oficial y la no oficial) que desfasada, deforma y falsea los acontecimientos. En la contrainformación el receptor es tomado como un ser consciente en la sociedad, con discernimiento para valorar los acontecimientos, sin embargo, es ajeno a ello y no pone interés en informarse, aunque se revelen situaciones que habían sido ocultas (Fontcuberta y Gómez, 1983).

Como se ha señalado la comunicación alternativa tiene vínculos con la contrainformación, ya que ofrecen una propuesta diferente a la dominante, también tiene aproximaciones a otros términos similares como prensa alternativa, prensa clandestina y prensa obrera, que también son útiles para la presente investigación.

Festa y Lins (1986), explican el término prensa alternativa como publicaciones culturales que permiten la libre expresión sobre la oposición política, por medio de “la democracia de la redacción, otro lenguaje, otra forma y una temática osada de denuncia, desmitificación y nuevas propuestas” (p.17). También manifiestan que la verdadera

historia de lucha de los movimientos sociales de los años setenta fue consignada por la prensa alternativa en periódicos con escaso número de ejemplares (*pasquim*).

Reyes (1981) también comenta la relación que existe con la prensa clandestina. Indica que es previa a la comunicación alternativa y que la gesta un grupo minoritario. Asimismo, de la prensa clandestina se resalta su modo de informar en tres niveles: informativa directa, informativa esclarecedora e informativa amplificadora frente a la prensa generalista (Calvo-González, 2018).

Por otra parte, la Asociación Trabajo y Cultura (1981), señala que la prensa obrera y popular, la cual “juega un papel liberador” (p. 13), promueve y defiende los intereses de las clases oprimidas por ser realizada por los mismos sectores populares con un control democrático y comunitario que busca la colectividad y no el individual prestigio de autoría, en comparación con la “gran prensa” (Organización Regional Interamericana de Trabajadores, 1957) que funciona con el trabajo productivo capitalista y que pautea la modernización de la misma. Asimismo, la prensa obrera dispone una estrecha relación entre el socialismo y la cultura de la imprenta por su génesis artesanal que soportó las prácticas de socialismo como enseñanza.

En síntesis, la comunicación alternativa permite "a las masas del sector subalterno que se conviertan en partícipes plenas del proceso de comunicación" (Beltrán, 1993) por medio de un modelo colaborativo con estructuras discursivas horizontales que integran una amplia gama de voces y puntos de vista que suelen estar ausentes en los medios de comunicación convencionales.

En ese sentido, la comunicación alternativa se dirige hacia la democratización de la comunicación, con medios más flexibles y comunes a grupos minoritarios o a quienes no encuentren en los medios tradicionales el soporte necesario de expresión.

Los conceptos expuestos se relacionan a la época donde se desarrolla el *fanzine* y también a la comunidad que representa, sin embargo, el *fanzine* se ha incluido y adaptado a los entornos digitales con la denominación de *webzine*. Aún en este espacio virtual, el *webzine* se ubica como "aquella publicación situada al margen del sistema comunicativo establecido" (Meso, 2008). Es decir, mantiene los parámetros de la comunicación alternativa como descentralizar el poder mediático y fomentar la participación de sus miembros, en este caso, con el uso de tecnologías accesibles y democráticas. Su desenvolvimiento en la *cibercultura* "es un sistema híbrido donde cultura (la dinámica de las representaciones), sociedad (la gente, sus lazos, sus intercambios), y técnica (los artefactos eficaces) se influyen y retroalimentan mutuamente" (Lévy, como se cita en Márquez, 2008, p. 266).

2.2. Comunidad punk limeña y sus medios de comunicación

2.2.1. Imaginario social

Las personas tendemos a agrupar para clasificar e identificar a los demás, sin embargo, para realizar este discernimiento se tienen referencias específicas y aprobadas por una comunidad la cual se reconoce y, por consiguiente, genera diferencias entre grupos. Ante esta evidencia, para Mauss (1971, como se cita en Baczko, 1999) "los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad a través de la cual «se percibe, se divide y elabora sus finalidades»" (p. 28). Basado en ello, se puede afirmar que la colectividad recurre a los imaginarios sociales para definir libremente su identidad y su rol dentro de la sociedad, señalando y caracterizando a sus pares con quienes se desarrollará, además de delimitar a sus rivales quienes no comparten las mismas "fuerzas reguladoras de la vida cotidiana" (Baczko, 1999, p. 23). El concepto de imaginarios sociales, entonces, abarca las funciones de cada

integrante dentro de su propio colectivo e identifica la relación con los medios inteligibles, siendo estos el sentido de su comportamiento que sustenta la base de sus actitudes mutuas.

En este punto, la comunicación toma un rol importante para posicionar los imaginarios sociales en el colectivo, ya que la estructura social dominante necesita de los circuitos y medios disponibles alineados a un mismo discurso para que funcionen como instrumentos de persuasión que toman el curso de las decisiones humanas. El imaginario nace a modo personal e individual, luego se hace social cuando al ser difundido es asumido por la sociedad y normalizado (García, 2019).

Tanto en las culturas dominantes como en las subordinadas, existen imaginarios sociales que se desenvuelven y son valorados según la categoría otorgada por el grupo social al que pertenecen. En la subcultura *punk*, se manifiesta una forma de dominación grupal que se relaciona con los imaginarios sociales que los miembros comparten y consolidan internamente. Esta dinámica es notablemente diferente de la que prevalece en el entorno *mainstream*, dirigido a las masas. En este sentido, los sistemas simbólicos empleados por cada grupo social son distintos e incluso opuestos, lo que genera una ruptura con las narrativas hegemónicas y una afirmación de identidades alternativas (Rebollo-Bueno, 2022).

Los sistemas simbólicos son la base funcional de la imaginación social, dotadas de experiencias, deseos, aspiraciones e intereses de los agentes sociales; esta gran contención simbólica determina su ocupación a través de series de oposición en relación al grupo: legitimar/invalidar; justificar/acusar; incluir/excluir, entre otros (Baczko, 1999). Es decir, que existe un ecosistema de representaciones simbólicas y contextuales que cada colectivo hace referencia, ya sea por aceptación o rechazo. Del mismo modo, el capital simbólico (Bourdieu, 1987), es una manera de poder que depende del reconocimiento y

la percepción social. Por consiguiente, las relaciones de poder y desigualdad no solo se basan en la opulencia económica, sino también en la aprobación social y la legitimidad. Este término permite comprender el dinamismo del poder y su réplica por medio de mecanismos simbólicos que frecuentemente son tácitos o invisibles.

En ese sentido, siendo el *punk* un movimiento que contribuye al imaginario del no futuro⁴ (Aragón y Vázquez, 2017), genera conceptos ante la sociedad de alienación que lo contiene, así tenemos: desobediencia, crítica, anarquía, anticapitalismo, entre otros, que son recurrentes en los materiales de fomento subte y en su discurso *punk*. El rechazo se fecunda por el tipo de sistema social enraizado en una burocracia que engendra profesionales para mantener la producción económica sin espontaneidad ya que “la educación de las masas no ha ayudado a sus miembros a convertirse en individuos libres y creadores” (Giner, 1963, p. 14).

Los individuos se desenvuelven en espacios dispuestos por la sociedad y administrados por el estado, sin embargo, existen grupos que generan nuevos ambientes en comunión con una sociedad autónoma y con la ruptura de las estructuras jerárquicas. Sobre ello para Castoriadis (2007) existen dos tipos de sociedades: (1) la sociedad instituyente representa la alienación condicionada por las instituciones hacia la conducta humana que, en su afán de perpetuarse, reproduce sistemas de dominación social. Y, por el contrario, (2) la sociedad instituida propone y crea nuevas instituciones sociales con libertad y transforma su entorno.

Asimismo, las subjetividades en crisis (Mbembe y Roitman, 1995) explican la manera en que las dificultades, sean sociales, políticas o culturales, impactan la construcción de identidades y subjetividades en contextos específicos. Estas situaciones no solo generan

⁴ El término “no futuro” del movimiento *punk* se refiere a “esa constante decadencia de las ciudades y de las ideologías de la sociedad moderna: su vestir, sus objetos, su música, la forma de entender la vida exhiben escenarios donde la ruina en todas sus facetas se volvió un elemento simbólico de un no futuro” (Aragón y Vázquez, 2017, p. 21).

sufrimiento y desestabilización, sino que también transforman la manera en que las personas perciben su realidad y se definen a sí mismas. Las experiencias de crisis pueden llevar a la reconfiguración de la identidad y a la adopción de nuevas formas de subjetividad. Además, la crisis puede dismantelar las narrativas hegemónicas que tradicionalmente otorgan sentido a la vida, dando paso a nuevas formas de resistencia y autodefinición. En consecuencia, las subjetividades de crisis suelen surgir de la necesidad de adaptarse a entornos cambiantes y caóticos. A pesar de las dificultades inherentes a estas situaciones, estas subjetividades pueden fomentar maneras de resistencia y agencialidad, permitiendo a las personas afirmar su identidad y luchar por su dignidad, incluso en contextos de opresión y precariedad como en los inicios del *punk* peruano. En este sentido, la subcultura *punk* puede ser entendida como un grupo autónomo que opera en espacios donde se generan redes de colaboración. En lugar de participar en la difusión de actividades institucionalizadas, el *punk* promueve nuevas formas de creatividad social que son no convencionales, impulsando la innovación cultural.

2.2.2. Hazlo tú mismo

La subcultura *punk* adopta la filosofía “hazlo tú mismo” o *do it yourself (DIY)*, que toma una postura contraria al sistema de producción del capitalismo, enfatizando el trabajo autogestivo. La autoproducción cultural ha sido importante desde los inicios del *punk* con la autogestión, tanto en la fabricación de los instrumentos musicales como en el desarrollo de conciertos, con el fin de desligarse de la homogeneidad de la sociedad dominante (Gallego, 2009). En ese sentido, la comunidad *punk* concibe recursos creativos que conllevan a improvisar espacios de interacción en calles o en locales que tienen otro fin al de las jornadas contraculturales, asimismo en la creación de medios legítimos de información *underground* como *fanzines* que se distribuyen en las ferias independientes que organizan (Ugarte, 2019).

Feixa (1998) afirma que:

(...) hazlo tú mismo (tu ropa, tu música, tu grabación, tu revista), se como quieras (no como otros deseen que seas). La norma es la ruptura con la norma (no confundir con la ausencia de norma): si algo no pega, pónelo; si algo suena mal, tócalo. Simples, feos, sucios y groseros, invierten el orden de las cosas y de los valores. (p. 151)

El *DIY* propone la emancipación con el *mainstream* y fomenta la organización autónoma que da cuenta de la existencia de un lado alterno subterráneo con gestores y receptores de productos contraculturales, que coexisten con el entorno oficial de comunicación, además esta particular fuerza productiva funciona como un motor de creación (Muñoz y Marin, 2006) que impulsa el accionar de los integrantes como parte de la filosofía autogestionaria. Para la comunidad *punk*, cada integrante tiene el potencial de crear sin un factor limitante, por lo que no dependen de líderes y niega las formas dominantes, por el contrario, alienta el intercambio y la comunicación horizontal (Sandoval, 2011) que remarca la postura ética contracultural.

En esa misma línea, los productos generados en un espacio contrahegemónico como: publicaciones independientes, indumentaria alternativa, entre otros, difunden el mensaje crítico de la subcultura en distintas técnicas creativas que desafían, desde su concepción, la producción capitalista. A pesar de no disponer de canales masivos de información, generan otros que se adaptan a sus limitantes y necesidades de expresividad, siendo así que “la práctica creativa es siempre relativa a una sociedad, en un momento, [y] en un determinado tiempo” (Muntanyola, 2021, p. 28).

Así, por ejemplo, en el Perú tenemos a los sellos discográficos independientes que fueron claves en los años ochenta para la producción de las bandas *punk*. Sobre aquello, Fílderes Guerrero (en Grijalva, 2019), explica el proceso de la grabación de una maqueta en casete

titulada Volumen 2, donde participaron 13 grupos: “(...) trataba de ecualizar para que el sonido esté parejo. Todas las grabaciones eran directas. Entraba un grupo a un cuartito pequeño y yo al otro lado. ‘Ya, toquen’” (p. 84).

La postura *DIY* en torno a lo artesanal es fundamental para legitimar la vinculación con la subcultura *punk*, ya que, por medio de estos procesos alternativos, se muestra una actitud de autonomía ante los sistemas de consumo masivo. Ante ello, Pila (2022), afirma que los "oficios como la serigrafía constituyen manifestaciones del *underground* y del *punk* porque reivindican lo artesanal y la autogestión como prácticas anticonsumistas" (p. 57).

Estas acciones son apropiadas por las culturas juveniles, las cuales se originan como respuesta a la necesidad de generar normas y reglas diferentes a las estipuladas en la sociedad, “con grados significativos de autonomía respecto de las instituciones adultas” (Feixa, 1998, p. 60). Es también, su quehacer como "hazlo tú mismo", un acto político que denota su postura con prácticas colectivas y de autogestión alternativas que no son comunes en el *establishment* (Torre, 2022).

Para Worley (2015), la práctica “hazlo tú mismo”, reúne a aficionados con interés por las artes, los cuales encuentran en esta filosofía la practicidad para realizar materiales contraculturales utilizando pocos recursos como medio de comunicación visual e independientes de las demandas comerciales. El papel, la fotocopia y los casetes fueron materiales y artefactos reproducibles y replicables que se complementan para afianzar la soberanía subterránea. Considerando que el *fanzine* emerge de las minorías como un medio accesible para difundir el criterio de un grupo específico, su unicidad y su conexión con un tiempo y lugar perduran en el espacio contracultural. Por lo que sostiene la capacidad de reproducirse de manera reducida, manteniendo su aura en la época de reproductibilidad técnica (Benjamin, 1936).

2.2.3. Ethos fanzinerio

Los integrantes de la subcultura *punk* tienen como uno de sus medios de expresión y vehículo informativo al *fanzine*. El término *fanzine* deriva de la contracción de las palabras “aficionado” (fan) y de “magazine” (zine), su traducción literal al español sería “revista de fanático” (Thomas et. al, 2018). El *fanzine*, también conocido como *zine* desde 1970 (Edmondson, 2013), es un soporte flexible que se amolda a cualquier tipo de contenido, sea este un mensaje individual o grupal, que necesite difundirse hacia una audiencia determinada. dando significado a las publicaciones de aficionados realizadas con fotocopias, engrapadas, sin fines de lucro y de escasa circulación.

La elección de los elementos gráficos, estilo editorial y temporalidad lo determinan la persona o el grupo encargado de su edición. Por lo que las respuestas al qué, cómo y cuándo informar se resuelven en conjunto de manera colaborativa con los autores.

El *fanzine* es herramienta, vehículo, medio. También recurso estético, elección productiva. La autogestión como afirmación. Un *fanzine* orientado al humor, a la producción gráfica experimental, a la crítica literaria, a la producción de narrativas, cada microedición es un gesto singular, inaugural en cierta medida, porque pone en marcha el deseo (Schmied, 2018, p. 26).

Las formas de autogestión permiten crear producciones culturales alternativas al circuito comercial o privado, con el fin de emancipar ideas con acciones productivas que se enfocan a nociones de autonomía.

En la historia, esta iniciativa se materializó en los proto-*fanzines* del siglo XIX, los cuales se relacionan a temas políticos y otros tipos de folletos autogestionados. Posteriormente, en el siglo XX surgieron los *dadazines*⁵, con publicaciones artísticas sobre ciencia ficción,

⁵ Son un tipo de *fanzine* realizado por artistas de diferentes disciplinas quienes utilizaron este medio contracultural para divulgar sus proyectos (Hage, 2017).

películas y libros de cómic. Muestra de ello es el *fanzine* *The Comet* de 1930 relacionado a la ciencia ficción, editado por Raymond Palmer y *Science Correspondence Club* de Chicago, Illinois. Posteriormente se publicó el *fanzine* *Detours* de Russ Chauvenet en 1940, también afín a la misma temática de literatura fantástica (Edmondson, 2013). En ellos podemos ver algunas de las características del *fanzine*: diseño minimalista, a partir del uso de la máquina de escribir o escritura a mano y de materiales rudimentarios (Figura 10 y 11).

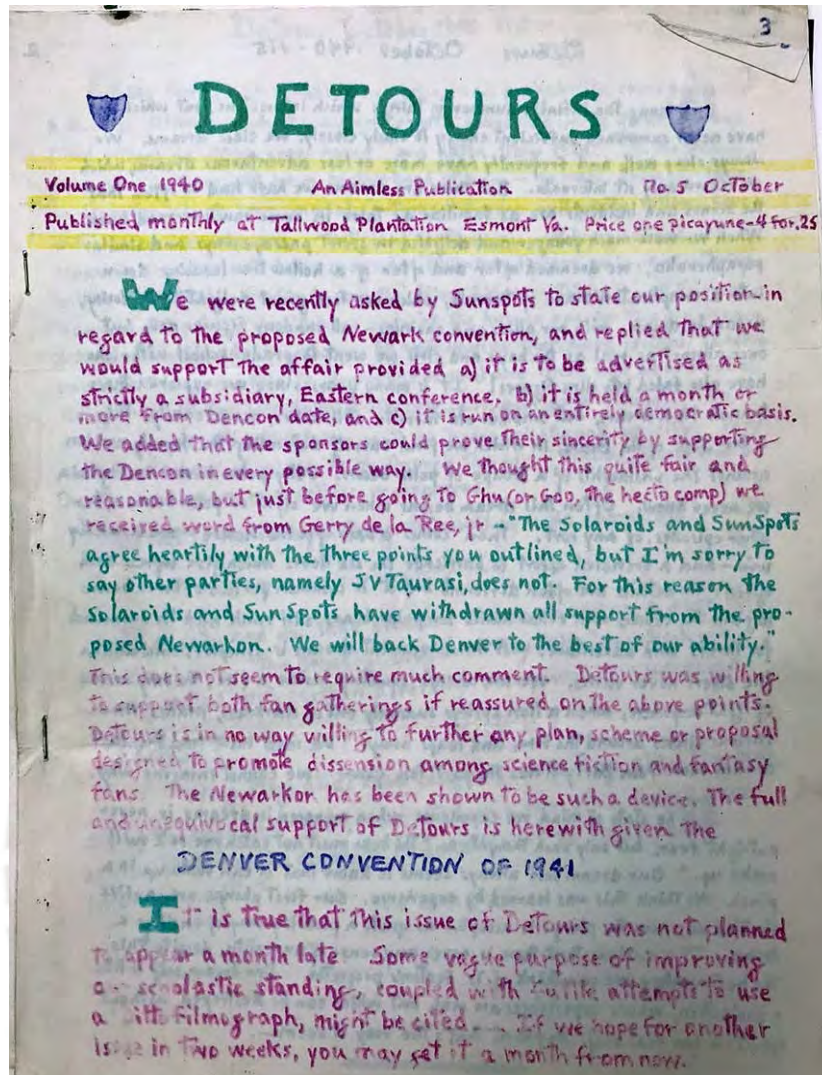
Figura 10

Portada del fanzine The Comet 1930



Nota. De “The Comet”, por The FANAC Fan History Project, 2019 (<https://fanac.org/fanzines/Comet/Comet01.pdf>).

Figura 11
Portada del fanzine *Detours* 1940



Nota. De "Detours", por J. Doran, 2018 (<https://jimdoran.art/joie-de-vivre/zine-scene>).

Ambos formatos describen gráficamente las publicaciones *amateurs* de esa época hechas por aficionados a la ciencia ficción y la fantasía. El diseño simple y rústico engloba el estilo artístico artesanal con un diseño estructurado y elemental. Asimismo, son una muestra temprana y pionera de la cultura fan y la producción de *fanzines* en el mundo de la ciencia ficción.

En tal sentido, el *fanzine* surge como un medio de comunicación que rescata los modos de producción artesanales y recopila los testimonios de la subcultura *punk* con un índice

de entrevistas, conciertos, ilustraciones y demás temas relacionados. Para Downing, en una entrevista realizada por Wittenberg (2009), los medios alternativos generan espacios más amplios y diversos que los medios de comunicación de masas, asimismo los denomina “medios alternativos radicales” los cuales se basan en la comunicación con participación activa en la organización y desligada del gobierno a fin de expresar ideas con libertad. Además, esta comunicación no necesariamente se desarrolla en medios digitales, así tenemos las danzas y canciones populares, teatro de calle, graffiti, radios comunitarias, entre otros. En relación a ello, surgen prácticas contra-hegemónicas en América Latina: (1) el Teatro del Oprimido en la década de 1970 en Brasil (Boal, 2013) que propone involucrar al público en la creación y la resolución de conflictos; (2) la propuesta pedagógica de Paulo Freire en 1968, enfocada en "quienes han sido silenciados u oprimidos por sectores opresores de la sociedad" (Bell, 2017, p. 45); (3) la publicación del libro "Teología de la liberación: Perspectivas" en 1971 por el sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez, que reflexiona la praxis histórica de la fe cristiana desde la perspectiva de los pobres (Tahar, 2007).

Los medios alternativos otorgan flexibilidad al autor-creador, en este caso a través de la invención de la *performance* del *fanzine* (color, imágenes, contenido, etc.) encuentra una extensión de su personalidad. Además, el arte es utilizado como un medio esencial para complementar al individuo porque "refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas" (Fischer, 2001, p. 12).

El término *fanzine* engloba la acción de obtener el máximo provecho de los recursos a base de recortes y pegotes, pero sobre todo las ganas de plasmar ideas, de un tema en particular, en un material que se difundirá de manera libre y sin restricciones, por lo que el carácter de la piratería y el *fanzine* están vinculados estrechamente (Hays, 2018).

El material del *fanzine* es propio de los colaboradores; sin embargo, una vez finalizado y difundido en las ferias independientes, el proyecto toma el rumbo del *copyleft*, es decir el derecho de copia del receptor que permite alcanzar una mayor cantidad de lectores (Rodríguez, 2007) con la reproducción y/o modificación del material.

En el mundo subte, la piratería autorizada está relacionada a prácticas autodidactas que empoderan a los integrantes de este grupo social. Por medio del permiso que otorga el *copyleft*, el receptor puede transformar la propuesta y adaptarla en una nueva narrativa (Zalvide y Ramos, 2020).

El receptor cumple un papel más audaz en entornos alternativos por la existencia de materiales autogestionados que invitan e intensifican la creación de nuevos contenidos hacia una cultura participativa (Hernández, 2009). Es decir, el receptor es un consumidor activo que evoluciona a un rol de *prosumidor* por cumplir una doble función de producir (su propia publicidad, música, estilo de ropa, entre otros) y consumir. El término *prosumidor* está vinculado a entornos digitales, sin embargo, en entornos alternativos desligados de las plataformas virtuales, también se difumina “la línea que separa productores y consumidores, donde el consumidor interviene de manera activa produciendo en muchas áreas de consumo” (Arribas e Islas, 2021, p. 16).

La democratización del contenido por medio del *fanzine* se hace viable por las características de su materialidad libre en cuanto a la variedad de técnicas artísticas, temáticas y costo de producción a elegir. Asimismo, lo más importante es el intercambio y la difusión de ideas (Hage, 2017).

En New York, un *fanzine* renombrado se denominó *Punk* (ver Figura 12) y tuvo vigencia de tres años desde 1976 hasta 1979. Fue creado por el ilustrador y escritor John Holmstrom a los 21 años, con el apoyo de Ged Dunn y Roderick Edward “Legs” McNeil. El contenido de las 15 ediciones, se basó en entrevistar a los integrantes de las bandas,

exponer ilustraciones que satirizan la realidad, presentar las cartas que recibían de la audiencia, publicar las letras de las canciones, entre otros. El objetivo era mantener informados a los lectores sobre la escena *punk* local con un tono irónico y sarcástico relacionado a la audiencia demandante de este tipo de contenidos (Hannon, 2010).

Figura 12

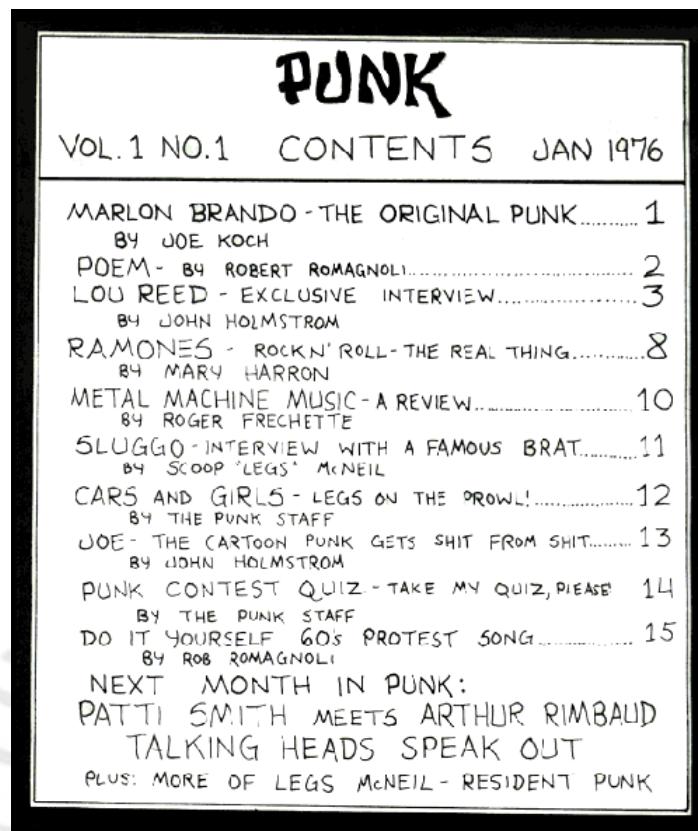
Portada del fanzine Punk n.º 1 (1976)



Nota. De “Punk”, por Punk Magazine, 2007
(<https://www.punkmagazine.com/vault/vault-main.html>).

Figura 13

Índice del fanzine *Punk* n.º 1 (1976)



The image shows a hand-drawn table of contents for the first issue of the fanzine 'Punk'. The title 'PUNK' is written in large, bold, hand-drawn letters at the top. Below it, 'VOL. 1 NO. 1 CONTENTS JAN 1976' is written in a similar style. The table lists various articles and their authors, with page numbers on the right. The text is written in a simple, hand-drawn font.

Article	Author	Page
MARLON BRANDO - THE ORIGINAL PUNK	BY JOE KOCH	1
POEM	BY ROBERT ROMAGNOLI	2
LOU REED - EXCLUSIVE INTERVIEW	BY JOHN HOLMSTROM	3
RAMONES - ROCKN' ROLL - THE REAL THING	BY MARY HARRON	8
METAL MACHINE MUSIC - A REVIEW	BY ROGER FRECHETTE	10
SLUGGO - INTERVIEW WITH A FAMOUS BRAT	BY SCOOP 'LEGS' McNEIL	11
CARS AND GIRLS - LEGS ON THE PROWL!	BY THE PUNK STAFF	12
JOE - THE CARTOON PUNK GETS SHIT FROM SHIT	BY JOHN HOLMSTROM	13
PUNK CONTEST QUIZ - TAKE MY QUIZ, PLEASE	BY THE PUNK STAFF	14
DO IT YOURSELF 60'S PROTEST SONG	BY ROB ROMAGNOLI	15
NEXT MONTH IN PUNK: PATTI SMITH MEETS ARTHUR RIMBAUD TALKING HEADS SPEAK OUT PLUS: MORE OF LEGS McNEIL - RESIDENT PUNK		

Nota. De "Punk", por *Punk Magazine*, 2007

(<https://www.punkmagazine.com/vault/vault-main.html>).

La gráfica de las carátulas del *fanzine Punk* tiene un estilo ilustrativo ordenado que destaca el tema central de la edición, con personajes como Lou Reed, Pati Smith, Ramones, Iggy Pop, Debbie Harry, entre otros. Sobre las páginas internas, tiende a ser elemental y rudimentario con textos escritos a mano en su totalidad, similar al índice (Figura 13).

Otro *fanzine* importante fue "*Sniffin' Glue*", creado en 1976 por Mark Perry a los 19 años, quien no conocía otra publicación aparte del *fanzine Punk* de Nueva York. Su motivación en realizar este *fanzine* surgió al asistir a un concierto de The Ramones donde tocaron la canción "Now I wanna sniff some glue" siendo el insumo para nombrar su

fanzine y referenciar a la nueva era de la música en torno a las drogas (Perry y Baker, 2011).

El desarrollo de este *fanzine* se centró en utilizar elementos básicos a mano alzada y con recortes de revistas que dan soporte al contenido. También, la redacción se realizó a máquina de escribir y se acompaña con garabatos que resaltan los títulos y contornos (Triggs, 2006). La ética “hazlo tú mismo” está reflejada en cada número fotocopiado y engrapado. Su última publicación fue el número catorce en agosto de 1977.

Figura 14
Portadas del *fanzine Sniffin' Glue*



Nota. De “*fanzine Sniffin' Glue*”, por Sniffin' Glue, 2002
(<https://www.facebook.com/profile.php?id=100068333516222>).

En paralelo, se publicó *Chainsaw Fanzine* (Figura 15, 16 y 17) por Charlie Chainsaw en los suburbios de Croydon, Londres desde 1977 hasta 1984. Se editaron 14 números, de los cuales 6 tuvieron portadas a color, que incluía ejemplares gratis de *flexidisc* (disco vinilo de 7 pulgadas) con composiciones musicales de las bandas. Los temas se enfocan en la música y en las entrevistas a grupos relacionados, también figuran ilustraciones,

artículos y recortes de periódicos que se intercalan con la diagramación. La producción fue rudimentaria con escritura a mano o con máquina de escribir, asimismo para su reproducción se utilizó una fotocopiadora y una vieja impresora *offset gestetner* (Chainsaw Fanzine, s.f.).

Figura 15
Portada del fanzine *Chainsaw* n.º 1 (1977)



Nota. De “Chainsaw n.º 1”, por T. Triggs, 2016
(<https://www.semanticscholar.org/paper/Scissors-and-Glue%3A-Punk-Fanzines-and-the-Creation-a-Triggs/d8aab0413f5d24014d44fe9e5a667bbc40461386/figure/7>).

Figura 16

Portada del fanzine *Chainsaw* n.º 6 (1978)



Nota. De “Chainsaw n.º 6”, por J. Strummer, (s.f.)

(<https://www.pinterest.com/pin/485966616015527106/>).

Figura 17

Portada del fanzine *Chainsaw* n.º 14 (1984)



Nota. De “Chainsaw n.º 14”, por S. Spinali, (s.f.)

(<https://www.maximumrocknroll.com/review/mrr-21/the-third-chainsaw-flexi-ep/>).

Según las imágenes (Figura 15, 16 y 17) el fanzine *Chainsaw* modificó su estilo gráfico y de diagramación en el transcurso de su vigencia. En la edición n.º 1, se visualiza el estilo *punk* clásico con imágenes en blanco y negro, recortes de revistas y trazos a mano alzada. Por otro lado, en la edición n.º 6 se destaca el uso del color y la disposición de los elementos más prolijos y ordenados con el uso medido de componentes (trazos, líneas y pegotes). Finalmente, en la edición n.º 14, siendo la última publicación del fanzine, se utilizan elementos comerciales y se proyecta un porvenir robotizado. Asimismo, esta

edición final contempla el contraste saturado de colores en un escenario futurista con personajes que representan a la mecánica artificial con el logo de la corporación multinacional estadounidense de bebidas gasificadas.

Otro ejemplo clásico es el *fanzine Ripped & Torn*, el cual fue publicado en Londres, Reino Unido por Tony Drayton desde noviembre de 1976 hasta 1979 con 18 ediciones. El nombre del *fanzine* representa su estilo *punk* hacia el *DIY* con técnicas de *collage* que se superponen y complementan el contenido (Figura 18), además de utilizar papeles rasgados que forman textos característicos del bricolaje *punk*. Drayton posicionó al *fanzine* en una línea de redacción allegada a la anarquía, con una postura en oposición al fascismo y a las grandes corporaciones. Del mismo modo, enfatiza a favor de grupos minoritarios haciendo referencia a los derechos de los ocupantes ilegales, la liberación homosexual y de la mujer, entre otros (Triggs, 2013).

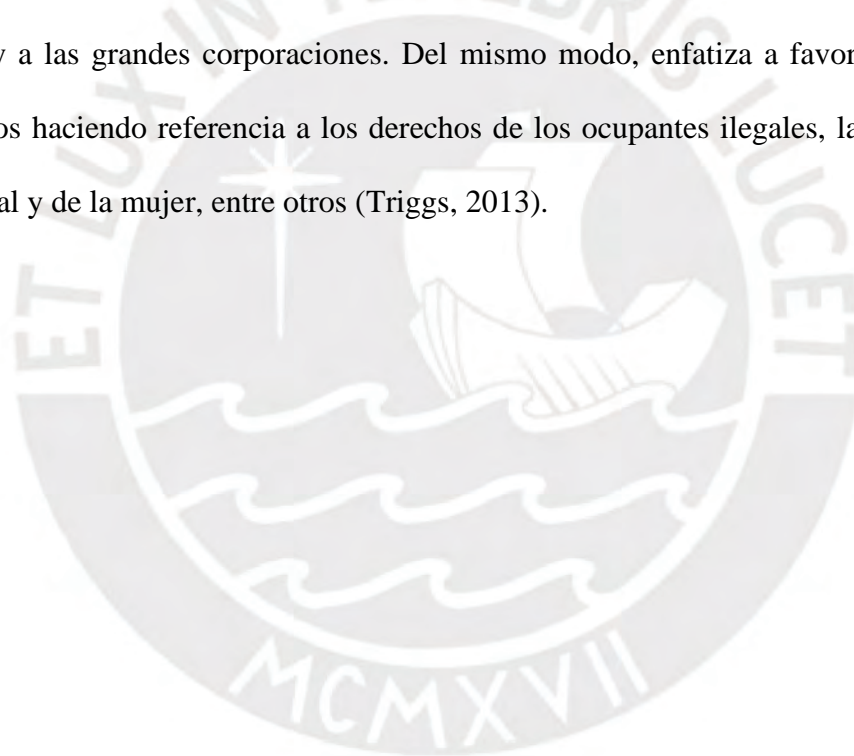
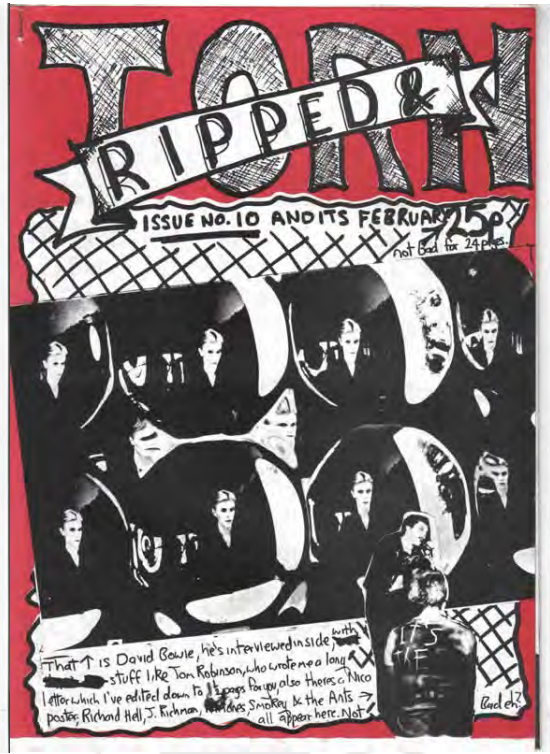
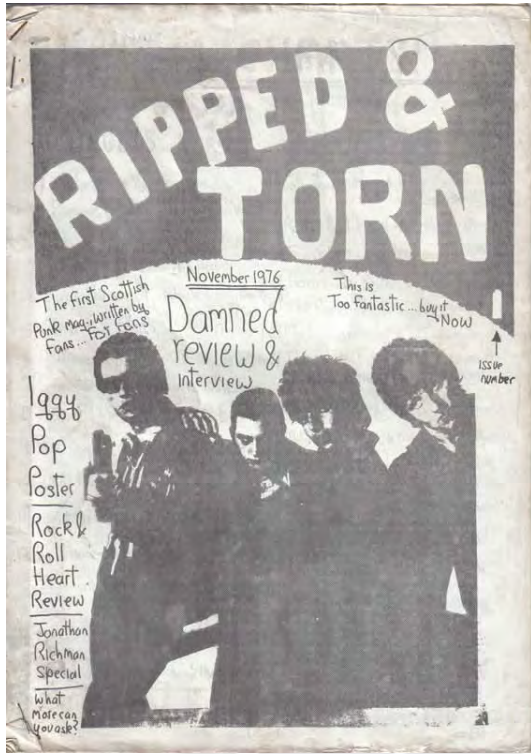


Figura 18
 Portadas del fanzine Ripped & Torn



Nota. De “Ripped & Torn”, por Ripped & Torn, (s.f.)
[\(https://rippedandtorn.co.uk/issues/\)](https://rippedandtorn.co.uk/issues/).

Estos *fanzines punk* internacionales muestran similitudes entre los *fanzines punk* peruanos, los cuales se desarrollan más adelante, en cuanto a la gráfica, diagramación, uso del color, elementos, signos, símbolos y tipo de contenido (entrevistas, reseña de conciertos, letras de canciones, entre otros), además el estilo editorial se enfoca en temáticas como la contrainformación, arte, columnas de opinión y música que engloba la contracultura. De igual forma, comparten el modo de producción artesanal, siendo uno de los pilares del *ethos* “hazlo tu mismo”, que rechaza la comercialización en masa y la actitud pasividad frente a este hecho. En ese sentido, se crea la necesidad de encontrar otras maneras de producir y distribuir con autonomía en lugar de depender de estructuras establecidas. Otra característica singular que comparten es la naturaleza efímera de los ejemplares, siendo una expresión temporal con un número de ediciones reducido.

2.2.4. Reseña de *fanzines* peruanos

En el Perú, durante el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry (1980 - 1985), los medios alternativos *underground* prosperaron a consecuencia de la omisión de los medios tradicionales hacia el rock (Silva, 2017) en especial por la negación de las radios en transmitir temas propios y en castellano de bandas peruanas, puesto que aún se tenía un arraigo por el rock anglosajón (Cornejo, 2002). Esta preferencia por el género extranjero no tiene vinculación con alguna acción negativa del gobierno militar (1968-1979) hacia las producciones musicales nacionales, por el contrario, el esquema de difusión en medios de comunicación masiva pudo haberse intensificado con la Ley General de Comunicaciones (1971) y el festival cultural Inkarrí (1973 y 1974) del régimen velasquista. Sin embargo, el rock subterráneo no alcanzó una tendencia al alza por factores externos al régimen ya que "el rock era considerado como una propuesta más, seguramente menos importante que otras" (Gutiérrez, 2020, p. 38).

El desarrollo del entorno subte en el Perú fue constantemente minoritario y delimitado, además que estos nuevos espacios autogestionados permitieron la libre expresión de jóvenes quienes crearon microcircuitos que se extendieron al margen de los medios masivos de comunicación, siendo una característica importante de la postura del rock subterráneo hacia la manera de interactuar con el circuito comercial. Como se dijo anteriormente, su peculiaridad innata contra el sistema fue un espacio asediado por grupos terroristas que intentaron reclutar a sus integrantes en acciones políticas extremistas. En este ámbito acotado se impulsó la elaboración de *fanzines* nacionales que promueven productos independientes, conciertos autogestionados y fomentan a bandas emergentes con el fin de informar sobre los eventos subterráneos utilizando el *ethos* “hazlo tú mismo”. En ese sentido, en el ámbito nacional peruano se ubican *fanzines* representativos de la escena *punk*.

Fanzines: “Alternativa”, “Alternativa Subterránea” y “Pasajeros del Horror” (1985)

En enero de 1985, por iniciativa de Fernando “Cachorro” Vial, guitarrista de la banda peruana Narcosis, se publicó en Lima el *fanzine Alternativa* con la coedición del artista plástico Jaime Higa y de Pedro Cornejo, voz de la agrupación Guerrilla Urbana (Higa, 2012, como se citó en Torres, 2012). La edición de las tres publicaciones del *fanzine* se enfocó en reseñas a bandas nacionales e internacionales y a la difusión de la movida musical *punk* con el uso de recursos gráficos que distinguen a la escena. En septiembre de 1985 se publica el cuarto número del *fanzine* con el nombre *Alternativa Subterránea*, debido a la separación de sus gestores, quedando Cornejo al mando. Sin embargo, sigue la línea editorial del proyecto, poniendo énfasis en la “precariedad y la inmediatez editorial, hacia la labor de poetas y artistas gráficos subtes” (Cassamar, 2020). Por su

parte, Vial e Higa, realizan el *fanzine Pasajeros del Horror* con un estilo similar al *fanzine Alternativa*, con entrevistas, notas informativas y gráficamente más minimalista.

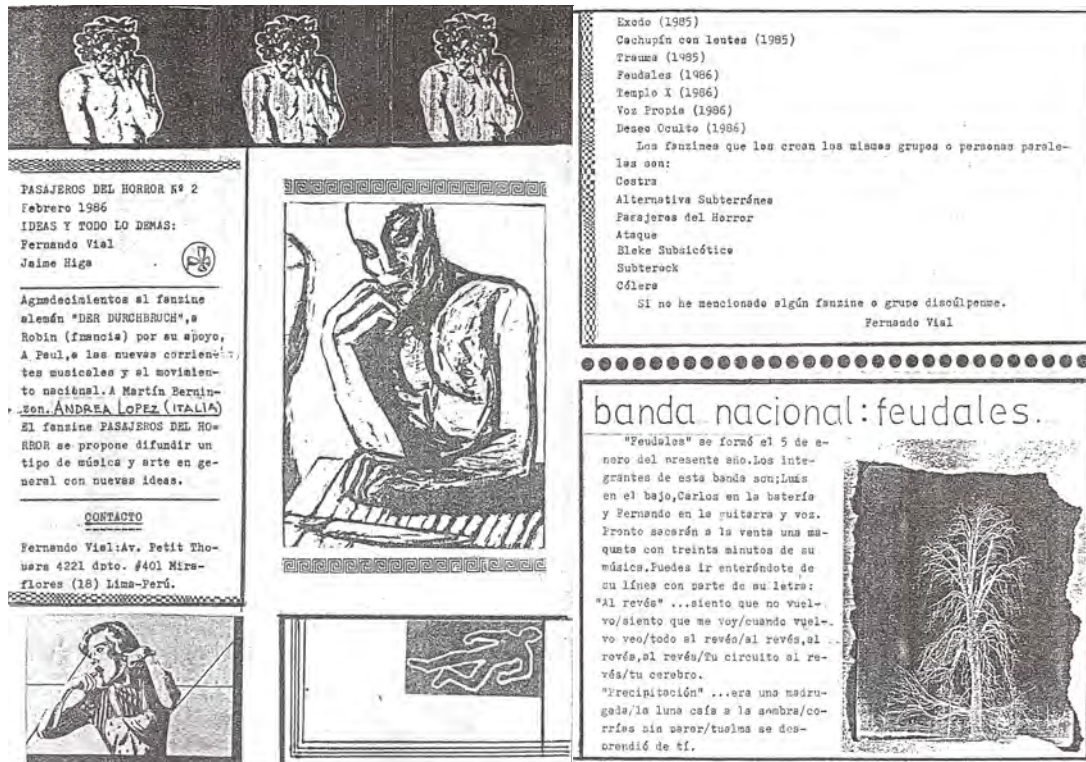
Figura 19
 Portada y páginas del *fanzine Alternativa* n.º 3 (1985)



Nota. De “Alternativa n.º 3”, por Antena Horrisona, 2014
<http://antnahorrisona.blogspot.com/2014/09/fanzine-alternativa-numerotres.html>.

Figura 20

Páginas del fanzine *Pasajeros del horror* (1986)



Nota. De “fanzine Pasajes del horror”, por Antena Horrisona, 2024

(<http://antnahorrisona.blogspot.com/2024/01/fanzine-pasajeros-del-horror-1986.html>).

Punto de placer (1986)

Este *fanzine* tuvo un único número y se publicó en septiembre de 1986 por Patricia Roncal, alias María T-TA. Su contenido mantiene una postura mordaz y sarcástica en contra de temas aún polémicos y vigentes, como: la violencia de género (“Hecho por hembras para grandes y chicos” y “Especial para machistas”), los símbolos extranjeros y su cultura de explotación de recursos (“Coma Kaka-Kola mierda registrada”, “La ex-puta de La Libertad”). Además de los abusos hacia las trabajadoras del hogar (“Se necesita muchacha cama adentro sin colegio”) (Bazo, 2017). María T-Ta utilizó la técnica del *collage* con recortes de periódicos y revistas para componer un lenguaje visual que da soporte al contenido.

Figura 21
Fanzine Punto de placer (1986)



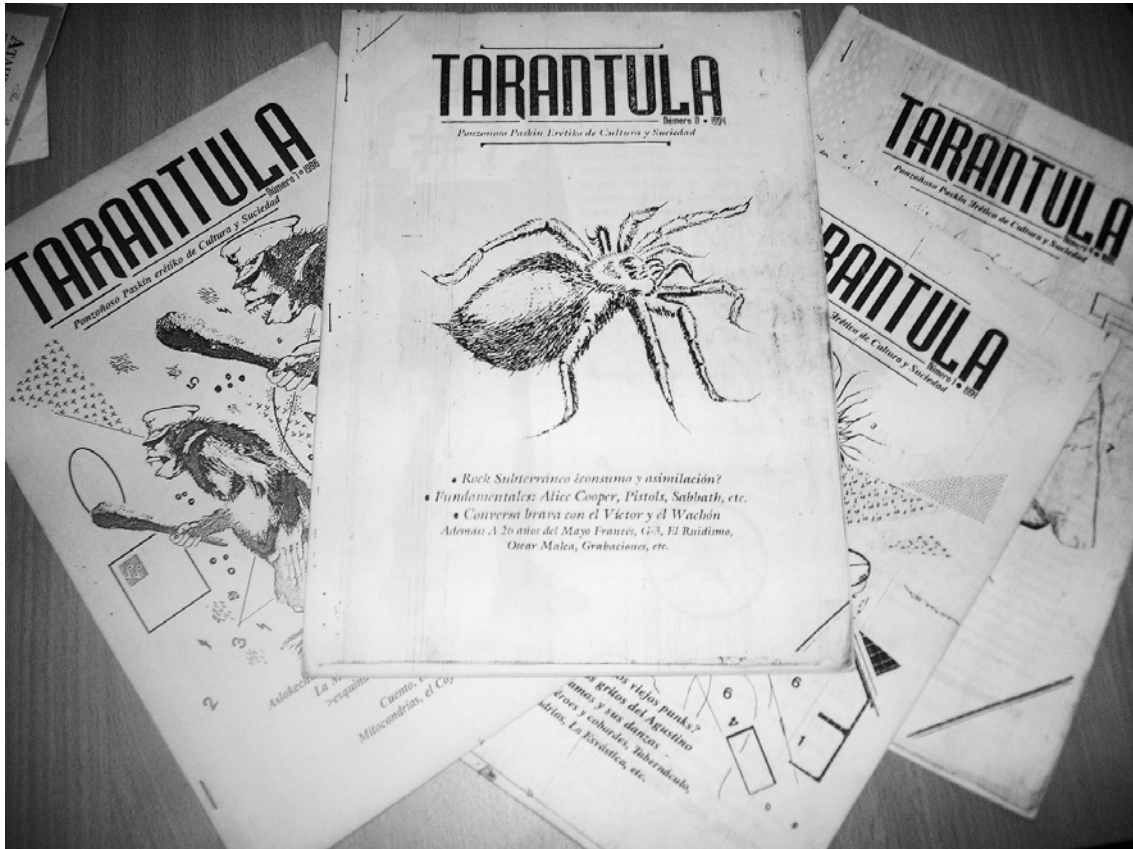
Nota. De “fanzine Punto de placer”, por Jacobin, 2021
[\(https://jacobinlat.com/2021/07/12/maria-t-ta-punk-peruana-y-pionera-feminista/\)](https://jacobinlat.com/2021/07/12/maria-t-ta-punk-peruana-y-pionera-feminista/).

Tarántula (1994)

Esta propuesta fanzinería se denominaba “Ponzoñoso Paskín erético de Cultura y Suciedad” y tuvo un equipo inusual de trabajo, aproximadamente 27 personas entre diagramadores, fotógrafos, colaboradores, jefe de redacción, corrector, consejo ejecutivo y director. Sobre la diagramación, es simple con el uso de columnas que facilitan el recorrido visual y con recortes que no sobrecargan el diseño. El estilo editorial refleja la crítica hacia personas, bandas y disqueras que han transformado su esencia *anti-establishment* por transar con auspiciadores o personas externas al entorno subte, ocasionando un escenario comercial y negociable. En la edición n.º 7 (1994) se incluyen columnas de opinión sobre el rechazo a las productoras y revistas que iniciaron como una

propuesta contracultural, sin embargo, se vincularon al comercio convencional, a la hegemonía cultural y económica.

Figura 22
Carátulas del fanzine Tarántula (1994)



Nota. De “Tarántula”, por El puñalón, 2007
(<https://elrestoessilencio.blogspot.com/2007/04/tarantula.html>).

Creyentes (1990)

Se editó en la ciudad de Trujillo y tuvo tres publicaciones hasta 1991 (RockMochica, 2024). El énfasis como publicación independiente resalta entre las páginas del *fanzine* con el uso de recortes y pegotes, asimismo las limitaciones de la autogestión se presentan en la editorial de la segunda edición al precisar que la falta de recursos retrasa la producción del *fanzine* (p. 2). La edición n.º 2 cuenta con 32 páginas que contienen entrevistas a bandas como Hadez (Lima) y Trabalabaras (Trujillo), reseña al grupo Héroes

del Silencio, reflexiones sobre el entorno subte trujillano, difusión de bandas independientes o relacionadas al *punk* local e internacional.

Figura 23

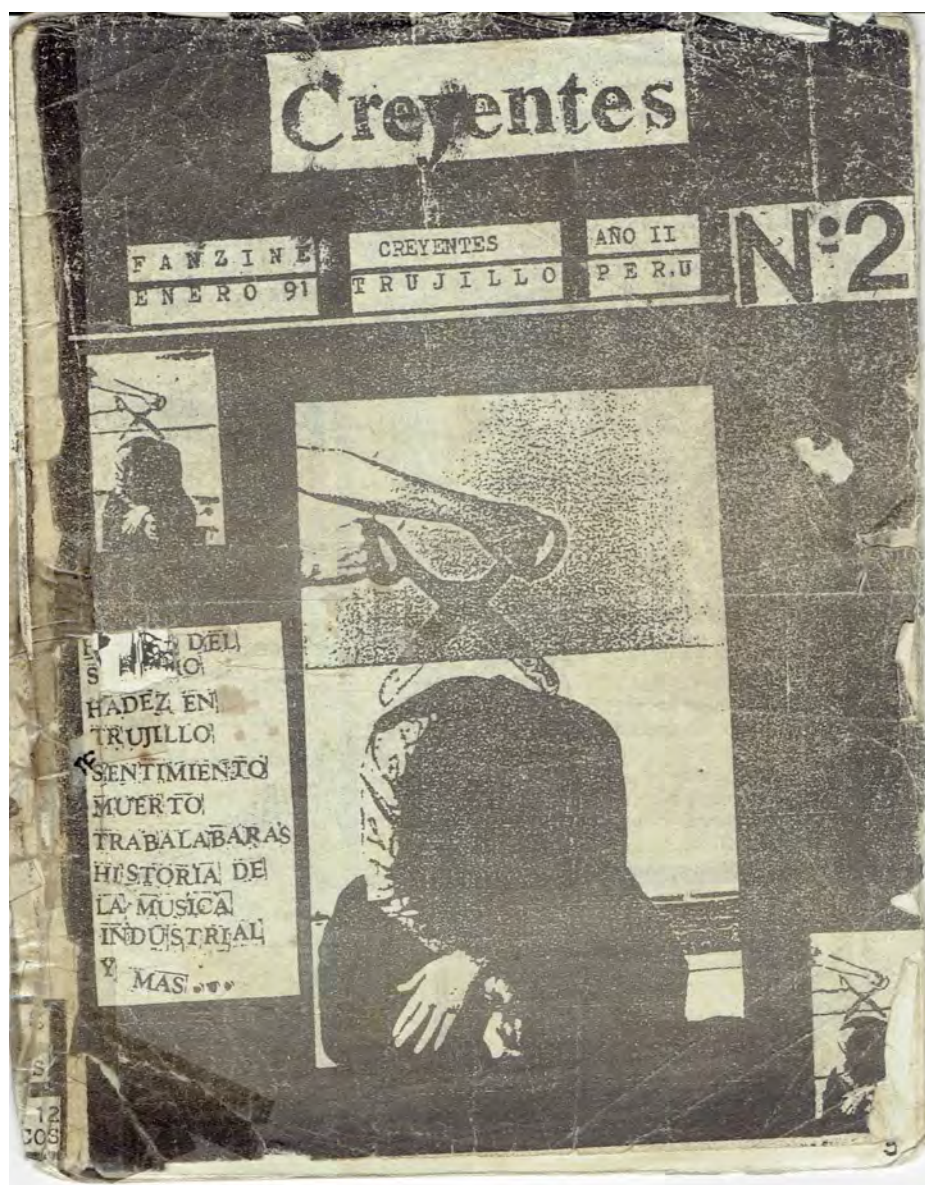
Carátula del fanzine *Creyentes* n.º 1 (1990)



Nota. De “Fanzine Creyentes n.º 1”, por el RockMochica, 2024 (<https://twitter.com/RockMochica/status/1744391719045517605>).

Figura 24

Carátula del fanzine *Creyentes* n.º 2 (1991)



Nota. De “Fanzine Creyentes 2”, por el RockMochica, 2024
(<https://twitter.com/RockMochica/status/1744391722140946634>).

Figura 25

Carátula del fanzine *Creyentes* n.º 3 (1991)



Nota. De “Fanzine Creyentes 3”, por el RockMochica, 2024 (<https://twitter.com/RockMochica/status/1744391727908102227>).

Según el PDA n.º 110-111 del año 2016, también en esos años aparecieron otros *fanzines* limeños como *Costra* (1983), *Kólera* (1985), *Cruz i fixion* (1985), *Sociedad de Mierda ¿Hablamos en Chino?* (1986), *Hemorragia no registrada* (1986), *Núcleo* (1986), *Últimos Recursos* (1986), *SubteRok* (1986), *Konección Rock* (1987), *Facción* (1987) y *Krítica Konstruktiva* (1987).

Las prácticas anti hegemónicas se refuerzan en el quehacer fanzinero de cada uno de los ejemplares mencionados. Además, su enfoque centrado en aspectos de la movida subterránea, enfatiza su discurso y las políticas internas que guían las maneras aceptadas de proceder como un ente independiente de lo comercial.

2.3. Características discursivas y gráficas del *fanzine*

El término *punk* abarca varios estilos creativos con el fin de plasmar el discurso antisistema, teniendo como marco: música, escritura, ropa, medios alternativos de comunicación y soportes informativos, en los cuales se reflejan actitudes y maneras de cuestionar el entorno social y comercial. En ese sentido el discurso *punk* materializa su ideología y también evidencia su posición con respecto al *otro*, como un individuo diferente que negocia sus formas de representación.

La necesidad de expresión conlleva a buscar un medio para hacerlo. En este caso, la creación de un medio alternativo convierte el resultado en una apropiación del discurso, sea individual o colectivo. El sentimiento compartido de no pertenecer o no encajar en un entorno social (familiar, laboral, educativo), permite generar lazos de identificación que se potencian con el desarrollo de propuestas autogestionadas con un enfoque espontáneo y de interpretación libre. Uno de los vehículos para difundir la sensación de la comunidad *punk* fue la creación de letras y melodías que manifestaban el hastío social: “Nos marginan porque decimos la verdad. Somos parte de esta mierda sociedad. Y grito por salir, porque quiero escapar” (canción “Grito subterráneo” de la banda Kaos, 1987). También está la música, un sonido particular que roza o encaja en el ruidismo, con melodías y tonalidades básicas con la intención de mostrar su oposición al *status quo* que se acompaña con una cultura antiacadémica que, a diferencia de las formas académicas establecidas, incentiva la creación de productos contraculturales sin conocimientos previos. La estética musical preferente es de baja fidelidad (lo-fi) con grabaciones caseras realizadas por aficionados que integran el grupo subte y animan a realizar estas prácticas no profesionales vinculadas al *ethos* “hazlo tú mismo” (McNeil y McCain, 2006; O'Hara, 1999). Este tipo de prácticas se reflejan, por ejemplo, en la banda peruana Morbo, vigente desde el 2001, con el lanzamiento de su álbum *De baja calidad* (2010) en formato casete,

aun teniendo a su disposición otros medios más accesibles y actuales a nuestra época. Sin embargo, su posición de resistencia se evidencia desde el nombre de la discografía hasta la elección del soporte musical.

Figura 26

Casete de la banda Morbo



Nota. De “De baja calidad”, por Morbo, 2010 (<https://www.morbosubte.com/morbo-de-baja-calidad-cassette-tape.html>).

La grabación de casetes es un ejemplo de la materialización *punk* que se desarrolla como producción informal que acompaña a los medios alternativos y aporta al circuito que distribuye los subproductos. Al respecto, S. Grenee (comunicación personal, 6 de abril de 2023) comenta que la producción o la subproducción de casetes fue el medio principal que se utilizaba para la distribución en el circuito subterráneo de manera artesanal, por sus ventajas en la autoedición, compartiendo el espacio con artículos de la piratería. Otro medio menos utilizado era el *long play* (LP), artículo poco accesible por su valor monetario, sin embargo, hubo un lanzamiento en los años ochenta de la banda Q.E.P.D.

Carreño, grupo calificado en la escena como *pitu-punk*⁶, y otro de la banda Leuzemia, cuando el rock subterráneo estaba en boga. El éxito en ventas del LP de Leuzemia derivó en popularidad y aceptación entre el público, así también en una segunda propuesta de grabación que no se realizó por la desintegración de la banda, por lo que la masificación comercial no se consolidó. Este acontecimiento es comentado por Daniel F en el *fanzine* cancionero “Kursiles Romanzas”, donde muestra su rechazo hacia entornos comerciales: “¿Kerían ke entráramos a donde? ¿Al inexistente ‘StarSistem’? ¿A ke nos presenten como los "niños malos del RocknRoll"? ... ¿Exponernos a ke nos roben toda la esencia, hasta verla transformada en una marca de pelota, de revista frívola o de ése desodorante ke nos dejará-el-sobako-bien-chévere?????” (1991, s.p.).

La renuencia hacia los *mass media* y a la consecuente notoriedad que otorga este medio, es una lucha constante que es parte de la esencia de los integrantes, que quiere atraerlos y convertirlos en mercancía. El hermetismo en el grupo se extiende a sus subproductos que se difunden en redes externas a las oficiales y que generan un rechazo y desinterés cuando son resaltadas y posicionadas en el comercio capitalista. En ese sentido, Fisher (2018), se refiere al éxito como "una forma del fracaso desde el momento en que tener éxito solo significa convertirse en la nueva presa que el sistema quiere devorar" (p. 31).

El *punk* se desenvuelve en el desalentador discurso de “no hay futuro”, vinculado al rechazo de la autoridad, de las leyes y al sistema de gobierno que contribuyen, en estos entornos, a la restricción y a la opresión. La búsqueda de opciones que permitan plasmar pensamientos divergentes recae en la creación de otros modos de comunicación que soportan el discurso *punk*.

⁶ *Pitu-punk* (un *punk* blanco y rico). Su contraparte es un *misio-punk* o *cholo-punk* (un *punk* pobre, mestizo o migrante andino) (Greene, 2013).

La música visceral y con actitud es valorada entre los integrantes subterráneos, quienes exponen sus ideas sin censura ante la "mayoría equivocada, mayoría alienada, mayoría de mierda" (canción "Mayoría equivocada" de la banda Autopsia, 1985). Lo genuino y verdadero se representa en la música que producen, la cual se limita a situaciones internas del grupo, por el contrario, su capacidad se extiende hacia mensajes directos que reflejan disconformidad social y que no se atenúan con el fin de formar parte de la industria musical.

Asimismo, el nombre de las bandas demanda una atención sobre la fundación del *punk* en el Perú: Pateando Tu Kara, Generación Perdida, Azlok'chucha Punk Ron, Sociedad de Mierda, entre otros nombres, dan cuenta del discurso de disconformidad en común de esta escena que se complementa con sonidos simples y de tempo rápido.

Siguiendo la línea de las actividades creativas y libres, surge el *fanzine* como soporte versátil de la narrativa *punk*. La línea ideológica de los *fanzines* es disímil, así tenemos al *fanzine Alternativa* con reseñas netamente musicales, de conciertos y bandas, por otro lado, los *fanzines Sociedad de Mierda* o *Cólera* con una cuestión más política y el *fanzine Último Recurso* de la banda G3 (Figura 27) con una postura social de clase ligado a temas racistas y estereotipos entre el pituco y el cholo (Greene, 2017).

Figura 27

Representación de cholopunk en el fanzine *Últimos Recursos* n.º 1



Nota. De “Pank y revolución”, por S. Greene, 2017. Ilustración que describe al cholopunk subterráneo.

Los *fanzines* son el medio para informar sobre los sucesos dentro del marco *punk*, siendo de interés para los integrantes y difícilmente publicados en los medios de comunicación masiva. Los medios alternativos emergen en entornos más independientes, ágiles y versátiles representados y motivados por minorías.

Los *fanzines* además se reproducen por medio de la acción de fotocopiar. Este simple proceso es fundamental para plasmar el modelo “hazlo tú mismo”, por la misma razón de independencia que otorga este sistema y el distanciamiento con editoriales comerciales,

además el resultado impreciso de la copia representa la estética contracultural con imperfecciones arbitrarias.

2.3.1. Características gráficas

La estética *punk* se relaciona con las vanguardias anti artísticas que contrastan el convencionalismo establecido y responden a las prácticas artísticas que priorizan conceptos tradicionales de belleza. Los movimientos que cuestionan el arte clásico, crean objetos a menudo menos influenciados por pretensiones comerciales o mercantiles, con el fin de dotar de mayor libertad creativa a los autores, asimismo prioriza la expresión personal, buscando desligar el proceso creativo de las limitaciones impuestas por la industria del arte (Bourdieu, 1992). En ese sentido, emergen corrientes artísticas que atienden ciertas diferencias estilísticas y técnicas de los creadores, por ejemplo, en el tránsito del Renacimiento al Barroco, Wölfflin (1986) comenta que la arquitectura barroca “presenta más movimiento, sus líneas son más libres” (p. 33) en comparación con la apacible belleza renacentista que no presenta “ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación” (p. 39).

Lo creado en el entorno *punk* no busca reconocimiento o éxito, dado que su enfoque consiste en transmitir un mensaje anti político y/o crítica social a través de su materialidad. En ese sentido, el marco creativo se desarrolla con elementos gráficos de nuevos significados vinculados a la subversión y a la transgresión de las normas dispuestas. En el contexto del arte *punk*, se valora la autenticidad y la expresión personal sobre las normas estéticas convencionales, lo cual aporta a la creación de elementos gráficos y visuales con características desafiantes y provocativas: “The art of Jamie Reid, the Pistols’ graphic designer, shows that Punk’s aesthetic was that of the cut-up, remaking/remodel-ing the materials of the dominant culture, detourning them from their

bland, deadening use into something truly useful” [El arte de Jamie Reid, el diseñador gráfico de los Pistols, muestra que la estética del *Punk* era la de cortar, rehacer/remodelar los materiales de la cultura dominante, desviándolos de su uso insulso y aburrido para convertirlos en algo verdaderamente útil] (Sirc, 2002, p. 242).

En la siguiente portada (Figura 28), se representa el contexto social de inicios de los años noventa, que resalta las marchas y huelgas de diversos colectivos disconformes sobre el devenir del gobierno de turno.

La gráfica *punk* puede ser analizada desde la perspectiva de las estéticas del dadaísmo y el constructivismo ruso, particularmente en el uso del *collage* y la composición tipográfica, dos elementos centrales en la creación visual que evocan estas vanguardias artísticas.

El dadaísmo, movimiento artístico que surgió a principios del siglo XX como una reacción a la irracionalidad de la Primera Guerra Mundial y al orden burgués, empleaba el *collage* como una técnica clave para la descomposición de la realidad y su posterior recomposición caótica (Richter, 1965). Los artistas dadá utilizaban imágenes fragmentadas de periódicos, revistas y otros medios de comunicación para crear nuevos significados visuales, distorsionando y recontextualizando elementos cotidianos para desafiar las normas culturales y estéticas de la época. En la gráfica *punk*, el *collage* visual y textual evoca esta misma intención, donde se apropian de imágenes y textos de distintas fuentes, reorganizándolos, lo que refleja una forma de crítica cultural similar al dadaísmo. Como en el caso del dadaísmo, el *collage punk* no busca una estética pulida, sino que se caracteriza por su naturaleza cruda, inmediata y provocadora, desafiando la lógica del diseño y las narrativas dominantes.

Por otro lado, el constructivismo ruso, movimiento artístico de la década de 1920 que surgió durante la Revolución Soviética, también puede verse reflejado en las gráficas

punk. El constructivismo enfatiza la relación entre el arte y la funcionalidad, utilizando formas geométricas, tipografía experimental y la disposición del texto como un elemento visual en sí mismo (Lodder, 1983). La composición tipográfica en la gráfica *punk* se asemeja a las técnicas del constructivismo ruso en la forma en que usa las letras no solo para transmitir un mensaje, sino también como elementos gráficos disruptivos. En el constructivismo, el uso de tipografías no tradicionales, asimétricas y con diferentes tamaños y orientaciones tenía el propósito de impactar visualmente y de transmitir una energía revolucionaria (Margolin, 1984). De forma similar, las gráficas *punk* emplean la tipografía para descomponer la legibilidad tradicional, provocando en el lector una experiencia visual cargada de intensidad.



Figura 28
Fanzine AxAx (Atake anarko) (1991)



Nota. De “Fanzine subterráneo alternativo” por Terokal, 2018
(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=370192286888283&set=a.295878607652985>).

Arte del caos

En los *fanzines punk*, la pulcritud y la convencionalidad no suelen ser objetivos particulares. El estilo se caracteriza por su enfoque espontáneo, auténtico y de expresión personal, más que en la perfección técnica o la estética convencional. El *fanzine punk*

adopta un enfoque no convencional en su diseño y presentación, el cual desbarata las normas tradicionales del diseño gráfico y sus vertientes.

En lugar de vincularse a los cánones estéticos establecidos (simetría, proporción áurea, armonía, entre otros), presenta una alternativa *DIY* (“Hazlo tú mismo”). Los contenidos suelen estar escritos a mano o a máquina, con errores y correcciones visibles, representativos en este tipo de material alternativo. Las imágenes se forman a partir de fotocopias, recortes de revistas, ilustraciones o fotografías en blanco y negro. Asimismo, resalta un diseño libre, con elementos gráficos superpuestos y tipografías irregulares que guían al lector a través de una experiencia de lectura desestructurada: “They produced collaged pamphlets with chaotic, cut-and-paste layouts that defy linear scanning, sometimes resist traditional narrative sequencing, and even refuse pagination altogether” [Produjeron folletos en *collage* con diseños caóticos de cortar y pegar que desafían el escaneo lineal, a veces resisten la secuenciación narrativa tradicional e incluso rechazan la paginación por completo] (Radway, 2011, p. 141).

Los fanzines *punk* y las editoriales tradicionales presentan marcadas diferencias en cuanto a estética, contenido, producción y relación con su audiencia. Mientras que los *fanzines punk* se caracterizan por una expresión cruda y experimental, propia de una contracultura que desafía las convenciones establecidas, las editoriales tradicionales se centran en la profesionalidad, el enfoque comercial y tienden a evitar controversias que puedan alejar a ciertos lectores (Carraro, 2000). El enfoque en el estilo *DIY* también refleja el valor de la autonomía de los integrantes quienes no practican la subordinación hacia corporaciones editoriales (Worley, 2015). Los *fanzines* se convierten en una alternativa de expresión, permitiendo a las minorías compartir información por canales no comerciales ni institucionales. Asimismo, destacan por su estilo no convencional *punk*, desordenado y poco pulcro. Este enfoque estético desafía las normas tradicionales de diseño, refuerza la

actitud rebelde y contracultural del movimiento *punk*: folletos y *fanzines* hechos mano, generalmente en blanco y negro, fotocopiados y desarrollo musical simplista de tres acordes (Turrini, 2013).

Collage, recortes y montaje

El *collage* o fotomontaje consiste en combinar diferentes elementos visuales, como imágenes, textos, recortes y otros materiales, para crear una composición visual representativa de un entorno. En ese sentido, *collage*, “como lugar de encuentro, obliga a las figuras recortadas a contar otras historias, muchas veces diferentes de las que originalmente estaban destinadas a representar” (Freitas, 2023, p. 71).

En el contexto de los *fanzines punk*, el *collage* se utiliza para transmitir mensajes, provocar emociones y expresar nociones críticas. Los *fanzines punk* a menudo incorporan imágenes extraídas de revistas, periódicos o cualquier otro medio impreso y las combinan en maneras disruptivas.

Según Rubin (1968), estos recortes son elementos visuales que se extraen de diferentes fuentes de los *mass media* como fotografías, ilustraciones, bloques de contenido, símbolos y otros elementos gráficos, con el fin de refutar los medios dominantes a través de sus propias imágenes de comunicación (como se citó en Collins, 2005, p. 167). Los recortes se utilizan para crear una estética caótica y desordenada, además de agregar capas de significado a través de la combinación de diferentes elementos visuales.

Por ejemplo, para la contextualización del *punk* anglosajón en el entorno peruano, se incorpora, con la intervención gráfica, a personajes que cuestionan el inicio del *punk* limeño (Figura 29), asimismo se construye un discurso social que contrasta la violencia y desigualdad social por medio de la constante reutilización de recortes (Figura 30).

Figura 29
Fanzine *Kólera* n.º 1 (1985)



Nota. De “Fanzine *Kólera* n.º 1” por Conspiración Sónica, 2018
(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2076963825880035&set=pcb.2076964159213335>).

Figura 30
Página del fanzine Kólera n.º 1 (1985)



Nota. De “Página del fanzine Kólera n.º 1” por Conspiración Sónica, 2018
(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2076963839213367&set=pcb.2076964159213335>).

2.4. Géneros periodísticos y literarios en el *fanzine*

En 1952, Jacques Kayser introdujo el concepto de género periodístico con el fin de cuantificar la información de los periódicos en un análisis sociológico (Velásquez, 2011), posteriormente se utilizaría en un sentido literario y lingüístico. En un medio alternativo como el *fanzine* se utilizan mayoritariamente clasificaciones con intencionalidad opinativa como: (1) Editorial: expresa opinión y postura colectiva sobre un tema determinado; (2) Artículo de opinión: exhibe juicios y opiniones frente a noticias y temas del grupo (Armentia y Caminos, 2003).

En esa línea, los géneros literarios se transforman según el lugar donde se desarrollan, del mismo modo, su evolución prosigue al cambio entre épocas (Sánchez, 1943). La narrativa *punk* se expone en espacios variables correspondientes a temas sociales, estéticos, morales, religiosos, entre otros, lo que ocasiona dificultad para clasificarlo en un género. Por ese motivo, el *fanzine* extrae características de distintos géneros para componerse, tal como ocurre con una obra literaria (Brioschi y Di Girolamo, 1996).

Por otra parte, el tema social está intrínseco en la teoría clásica de los géneros literarios, dando lugar a identificarlos como altos, medios y bajos, según los temas colectivos a tratar. En ese sentido, los problemas aristocráticos se incluyen en la tragedia, los asuntos de la clase media corresponden a la comedia y la clase obrera se identifica con la farsa o sátira (Amorós, 1980). El *fanzine* como formato versátil para informar y comunicar en comunidades de diversos estratos sociales, se destaca entre las subculturas que se desenvuelven en la periferia de las ciudades y que desarrollan una cultura proletaria envuelta en una sociedad de resistencia: “porque así como la burguesía tiene su prensa, el proletariado debe tener la suya, que es la única que podrá defender sus intereses” (Mariátegui, 1929, p. 8).

En ese aspecto ocurre una segregación literaria que desmerece unas obras de otras y genera una categorización de alta y baja cultura, se produce la legitimación de la literatura marginal como asunto de minorías, relegada al *folklore* (fabulística, cantares, teatro de títeres, literatura devota, entre otros) y, en simultáneo, es descartada de la literatura oficial (Brioschi y Di Girolamo, 1996). Algo similar sucede con el *fanzine*, en tanto es utilizado por grupos que no se identifican en los medios comerciales que son más accesibles y hegemónicos (Duncombe, 2008; Triggs, 2010). Otro punto importante, que indican los autores antes mencionados, es la identificación de una literatura inferior y otra superior que parte de la calidad del soporte físico y estético de las obras (tipo de impresión, papel y legibilidad). Estas delimitaciones encasillan al *fanzine punk* como una presentación subalterna que se materializa por medio del fotocopiado en un simple papel bond A4 doblado y engrapado, utilizando el fotomontaje que da soporte a lo caótico y desordenado. Por otro lado, el *fanzine*, en la teoría y estética de la recepción, es un fenómeno histórico donde la recepción y la producción se desarrollan en un momento establecido por el autor y los lectores. La decisión del lector es histórica por el hecho de elegir un tipo de publicación y validar su contenido que enlaza con sus gustos y preferencias, siendo dicha acción una fijación estética-literaria (Acosta, 1989).

Los *fanzines* son obras literarias y visuales creadas por aficionados o artistas independientes que buscan expresar sus ideas y compartir sus inquietudes. Estos *fanzines*, autopublicados y distribuidos de manera no convencional, ofrecen un espacio para la experimentación y la interacción directa con los lectores debido a la naturaleza participativa y colaborativa de su creación.

Al leer un *fanzine*, el destinatario se convierte en un participante activo, que no solo recibe el contenido, sino que también puede responder y reinterpretar la obra a través de su propia experiencia y perspectiva. El proceso de lectura se convierte en un diálogo

constante entre el lector y la obra, donde las respuestas generan nuevas preguntas y viceversa. Esta dialéctica de pregunta y respuesta en la creación literaria fanzinería permite que los *fanzines* se conviertan en espacios abiertos para la expresión y la reflexión. Los lectores pueden encontrar resonancias personales, desafiar las ideas presentadas en la obra y generar nuevas interpretaciones y respuestas a través de su participación activa.

En ese sentido, la personalidad del *fanzine* permite generar nuevas interrogantes y respuestas en los receptores fanzineros, quienes buscan obras que sean afines a sus propios intereses, ya sea en términos de contenido, estilo artístico o temática. El hecho de que los *fanzines* sean productos hechos a medida para un público específico contribuye a que el receptor encuentre materialidades que le resulten relevantes y significativas. Günther (1971 como se citó en Fokkema e Ibsch, 1981) define artefacto y objeto estético. Se refiere al artefacto como el material producido en un estado estático, por otro lado, el objeto estético ocupa un lugar más complejo y de carácter dinámico por albergar al lector y al artefacto (*fanzine*) en convivencia.

En el desarrollo del *fanzine* los gestores cumplen una función dual de autor-receptor o receptor-autor, donde la voz del hacedor se plasma en el material y en sus formas de transmitir el mensaje.

3. Marco Metodológico

En este capítulo se delimitan las preguntas y objetivos que guiarán esta investigación, en ese sentido se desarrolla el método por medio de las técnicas de análisis de contenido y entrevista semiestructuradas. Cada una de las técnicas se desarrollan por medio de instrumentos, en el caso del análisis de contenido, se utilizan dos fichas de registro, tanto para el contenido cuantitativo (secciones, estructura, tipo de género periodístico y literario, entre otros) como el cualitativo (movimiento artístico, tipo de ilustración, composición, estructura, técnica, entre otros). Con respecto a las entrevistas se realizan por medio de un cuestionario de preguntas dirigido a los editores del *fanzine* PDA, investigadores y/o participantes de la escena *punk*.

Tabla 1
Preguntas y objetivos de investigación

Preguntas	Objetivos
<p>Pregunta general</p> <p>¿Por qué el <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de la comunidad <i>punk</i> limeña es un medio de comunicación alternativo que representa la identidad subterránea?</p>	<p>Objetivo general</p> <p>Analizar las características de la comunicación alternativa del <i>fanzine</i> contracultural <i>punk</i> limeño <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre 1995 y 2017, la cual forma parte de la identidad subterránea.</p>
<p>Pregunta específica 1</p> <p>¿Cómo es el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión?</p>	<p>Objetivo específico 1</p> <p>Conocer el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión.</p>
<p>Pregunta específica 2</p> <p>¿Cuáles son los tipos de contenido del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación</p>	<p>Objetivo específico 2</p> <p>Conocer los tipos de contenido del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación</p>

alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña?	alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña.
<p>Pregunta específica 3</p> <p>¿Cuáles son los elementos de desarrollo gráfico del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017?</p>	<p>Objetivo específico 3</p> <p>Explorar los elementos de desarrollo gráfico del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>
<p>Pregunta específica 4</p> <p>¿Cuáles son los procesos de producción y distribución del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017?</p>	<p>Objetivo específico 4</p> <p>Conocer los procesos de producción y distribución del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>

3.1. Método de investigación

Esta investigación contempla unidades de análisis que demandan un enfoque metodológico cualitativo, el cual se caracteriza por interpretar la realidad de un determinado sistema social (Escudero y Cortez, 2018), en este caso el desarrollo de la comunicación alternativa *punk*, de ese modo se recaban datos sobre narrativas personales específicas de los integrantes e investigadores. Al respecto, Martínez (2006) indica que los estudios cualitativos tienen un diseño flexible; el investigador observa el escenario, el grupo o los individuos desde una perspectiva holística, no reducidos a variables, sino considerados como un todo. Por consiguiente, la investigación cualitativa se sustenta en el supuesto que el mundo social está constituido de representaciones compartidas en una comunicación afectiva, es decir de forma clara y honesta, razón por la cual su propósito es la comprensión de los significados y símbolos intersubjetivos utilizados en un diálogo (Bernal, 2016).

Además, dado el tipo de pregunta de investigación y los objetivos planteados, una ruta cualitativa es adecuada para entender los fenómenos desde la perspectiva de los integrantes de la subcultura punk (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Por otro lado, las técnicas de recolección de información utilizadas en esta investigación incluyen el análisis de contenido y las entrevistas.

Con lo anterior, se establece una perspectiva sobre las narrativas gráficas como elementos fundamentales en la creación y difusión de las representaciones y estéticas del *punk* limeño. Además, se examina cómo la narrativa gráfica del *fanzine punk* limeño enriquece la cultura visual de Lima. Esto implica explorar las referencias culturales y sociales que caracterizan y rodean a los creadores de *fanzines*, así como su influencia en el proceso de creación de *Poetas Del Asfalto*.

Técnica 1: análisis de contenido

La materialidad y subjetividad del *fanzine* requiere un examen a profundidad, por ello la muestra elegida se organizará en categorías intrínsecas al proceso comunicativo/creativo como narrativa visual, lenguaje, temática, valores, soporte y proceso, para esclarecer su intencionalidad como publicación alternativa. El análisis de contenido se manifiesta entre dos polos: rigor de la objetividad y fecundidad de la subjetividad. Asimismo, permite al investigador conocer “lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensaje” (Bardin, citado en Piñuel, 2002, p. 4).

Con respecto a las unidades de análisis, universo y muestra se indica lo siguiente:

- Unidades de análisis: los elementos sujetos a estudio (unidades de análisis), se formularon con base en los objetivos específicos para delimitar la investigación, los cuales son: (1) *fanzine* de contracultura *Poetas Del Asfalto* y (2) medios de comunicación alternativa de la comunidad *punk* limeña.

- Universo: el primer *fanzine* de *Poetas Del Asfalto* se publicó en el periodo de febrero - marzo del año 1995, manteniendo su vigencia hasta la actualidad. Para el año 2024 se publicaron 199 ediciones.
- Muestra: con base en la Reducción de datos de Krippendorff (1990), se realizará el criterio de selección de la muestra por accesibilidad y proximidad a este tipo de material impreso y de comunicación alternativa que es distribuido en circuitos contraculturales. Por la ausencia de un registro histórico de este tipo de material, el muestreo será no probabilístico por conveniencia (Malhotra, 2004) con un corpus de 33 ediciones recopiladas del *fanzine* contracultural *Poetas Del Asfalto* de 1995 al 2017.

Instrumentos para el análisis de contenido mixto

Se utilizan dos fichas para el análisis del contenido del *fanzine*: cuantitativa y cualitativa. Esta decisión recae en la complejidad del corpus del *fanzine* en cuanto a cantidad de páginas y en sus temas disímiles que se evidencian en la elección de géneros literarios y periodísticos.

La primera ficha se enfoca en el análisis cuantitativo (conteo y descripción) del total de la muestra, es decir las treinta y tres ediciones del *fanzine*, sin embargo, para la segunda ficha se realizará el análisis cualitativo de diez ediciones de la muestra total con interés en el contenido discursivo textual y diseño gráfico del *fanzine*. Asimismo, en esta segunda ficha se agrega el análisis de páginas internas del *fanzine* que aporten en el sustento de identificar los distintos modos gráficos de organizar el contenido que ayuda a enfatizar el mensaje. Dichas páginas internas serán elegidas por medio del muestreo aleatorio simple (Vivanco, 2005) para obtener el modelo representativo con mayor posibilidad de generalización de resultados.

El análisis cuantitativo, mediante la ficha que incluye datos como la edición, fecha, temática principal, portada, secciones, y géneros periodísticos y literarios, permite identificar patrones en las gráficas a lo largo del tiempo y cómo estos se relacionan con el contexto sociohistórico. Este enfoque ayuda a cuantificar la presencia de ciertos temas, estilos o enfoques en las gráficas, proporcionando una base objetiva desde la cual profundizar en la subjetividad. Por ejemplo, al analizar la evolución de portadas o secciones, se pueden observar cómo los cambios en las imágenes responden a crisis o variaciones en la agenda contracultural, revelando así el trasfondo que estas gráficas pueden estar evocando de manera más sutil. Este análisis numérico también permite evidenciar las decisiones editoriales, como la selección de ciertos géneros literarios o periodísticos, que contribuyen a crear un marco de interpretación visual específico.

Por otro lado, la ficha para el análisis cualitativo, que examina elementos como referentes artísticos, tipografía, composición, tipología ilustrativa y línea gráfica, profundiza en la interpretación de la subjetividad de las gráficas desde el estilo y la técnica. Este análisis permite explorar cómo las elecciones visuales –como la tipografía o los referentes artísticos empleados– se desenvuelven en medios alternativos como el *fanzine Poetas Del Asfalto*.

Por ejemplo, el uso de una tipografía disímil o una técnica ilustrativa específica puede generar cierta estructura estética, lo que es clave para comprender las narrativas visuales dentro de las gráficas.

Cuerpo

En esta investigación se analizarán treinta y tres ediciones del *fanzine Poetas Del Asfalto*, del año 1995 al 2017, los cuales se detallan en la siguiente tabla:

Tabla 2*Ediciones del fanzine Poetas Del Asfalto revisadas en esta investigación*

n.º de edición	Temática principal	Año
1	Primera edición del <i>fanzine</i> PDA	1995
5-6*	Dedicado a los colaboradores del <i>fanzine</i> y a los amigos	1997
7	Charles Henri Bukowski	1998
8-9*	Igualdad de género	1999
12	El manifiesto por los 6 años de resistencia (aniversario)	2000
13	Homenaje a la banda <i>punk</i> The Clash	2001
14	Conmemoración por los 8 años en las sucias calles	2001
15	Edición especial para malditos	2002
86	El rock subterráneo y <i>fanzines</i>	2013
89-90*	Siglo Burroughs: la eskritura habita en un sokabon	2014
91-92*	El útero del rock subterráneo y otras lakras	2014
93	Centenario Cortázar	2014
94	Homenaje a Fernando Laguna, ilustrador de PDA	2014
95-96*	Kaddish - Allen Ginsberg	2014
97-98*	Oda tokata radikal a los kamaradas. Tributo a todos los subtes ke no están pero ke nos legaron un camino una actitud	2014
99	Músico de rock Lou Reed. Poemas y columnas de opinión de temas libres	2014
100	Hazlo tú mismo	2015
101	El 1ero de mayo & el underground	2015
102	Maritzabel Octubre ataca Lima	2015
103-104*	Edición 103: homenaje a Charles Bukowski. Edición 104: Gabriela Utópika desde el incendio de un sueño y otras lakras	2015
105	Los trabajos artístikos de Fernando Laguna en PDA 1998 - 2015	2015
108-109*	Promoción del poema "20 calzones de amor y la canción de la penumbra y el fuego" de Gabriela Utópika	2015
110-111*	<i>Fanzines</i> y ethos hazlo tú mismo	2016
126	El rock subterráneo not dead. Discusión sobre la vigencia del rock subterráneo	2017

Nota. Se consultaron treinta y tres ediciones en esta investigación, las cuales equivalen a 24 *fanzines* físicos. *Ediciones dobles: dos ediciones en un solo *fanzine*.

Ficha: análisis de contenido cuantitativo

Según lo indicado en la metodología, se utilizará una ficha para el análisis de contenido cuantitativo de los treinta *fanzines*, la cual se ha dividido en trece categorías con el fin de desglosar el contenido del corpus. A continuación, se inserta la ficha:

Tabla 3

Ficha para el análisis de contenido (cuantitativo)

Edición
Fecha
Temática principal
Portada
Tipo de imagen de la portada
Editorial
Contraportada
Secciones
Estructura
Género periodístico
Género literario
Imagen

Ficha: análisis de contenido cualitativo

En esta ficha se profundiza en la subjetividad de las gráficas elegidas y presentadas en el *fanzine*. Cada símbolo, forma y elemento gráfico se amolda al corpus de investigación y su contenido para delimitar un mensaje. En esta ficha se detallan los movimientos artísticos, las técnicas utilizadas, su materialidad, personajes y elementos ilustrados recurrentes que enfatizan y defienden su discurso contrahegemónico.

Tabla 4

Ficha para el análisis de contenido (cualitativo)

Edición
Referentes artísticos
Tipografía
Ilustraciones
Composición
Tipología ilustrativa
Estructura
Técnica
Diseño modular
Línea gráfica

Técnica 2: Entrevista

Por medio de la entrevista, se registran datos como sentimientos, opiniones, descripciones o percepciones, que se originan en la subjetividad del entrevistado, siendo relevantes para comprender los hechos de un contexto específico (Pérez, 1994).

En esta investigación se realizaron entrevistas semiestructuradas con una guía de cuestionario (ver Tabla 1 y Tabla 2) con preguntas abiertas para tener cierta libertad en el proceso de la ejecución (Busquet y Medina, 2017). La muestra estuvo integrada por representantes de la subcultura *punk* limeña, como investigadores y gestores del *fanzine Poetas Del Asfalto* (PDA), la elección se realizó por medio del muestreo intencional u opinático (Arias, 2012) con el criterio de la investigadora por el acceso limitado a la población de interés, asimismo se incluye a participantes con conocimientos específicos sobre el tema de estudio. El objetivo es conocer las experiencias o vivencias que permitan comprender y analizar la información sobre la comunidad *punk* y el proceso de construcción del *fanzine*. En ese sentido, el grupo de entrevistados está conformado por siete personas las cuales aportan diferentes perspectivas, antecedentes y experiencias que proporcionan una comprensión más completa y equilibrada del tema en cuestión. Al

respecto, para el desarrollo de las entrevistas, se eligieron a los gestores principales del *fanzine Poetas Del Asfalto* (PDA), siendo (1) Ricardo Augusto Vega Jaime “Richi Lakra”, quien participa desde la edición n.º 1 de 1995; (2) Fernando Laguna, encargado de las ilustraciones desde 1996 y (3) Luis Mujica Marino “Primo Mujica”, promotor de las jornadas contraculturales PDA desde 1997. De igual manera, se consideró a investigadores y/o participantes, así tenemos a (4) Fernando Cassamar, (5) Shane Greene y (6) Fabiola Bazo, autores de libros y artículos académicos sobre la historia y el desarrollo de la escena *punk* limeña. Finalmente, (7) Miguel Vidal Salas “Miguel Det”, caricaturista, ilustrador y fanzinerero ochentero con iniciación en el *punk* y (8) Yuly Gálvez López “Natalie Celio”, poeta independiente del colectivo Funeral Poesía y cantante de la banda de rock Cirko Terror.

Como se ha señalado, los entrevistados tienen una estrecha vinculación con el tema de investigación, muchos de ellos fueron partícipes de la movida subterránea de los años ochenta, creando fanzines, bandas o incentivando la actitud *punk*. Es por eso que aún fomentan el estilo en el entorno *punk* limeño o analizan el discurso por medio de la investigación.

Tabla 5

Cuestionario de preguntas para los editores del fanzine PDA

Objetivos	Preguntas
<p>Objetivo específico 1 Conocer el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo fue tu primer encuentro con el <i>punk</i> o rock subterráneo? 2. ¿Por qué te interesó o te sentiste identificado con este movimiento? 3. ¿Sientes que existe alguna identidad de grupo, cuál es? 4. ¿Qué materiales de difusión utilizaban para mantenerse informados? 5. ¿En qué momento nace tu interés por los fanzines? 6. ¿Qué otros fanzines recuerdas o leías? 7. ¿Por qué decidiste iniciar este proyecto? ¿Cuál era tu objetivo? 8. ¿Cómo conseguiste el apoyo para llevar a cabo el fanzine y quiénes colaboraron en el desarrollo? 9. ¿Es para ti un negocio o soporte económico el desarrollo del fanzine? 10. ¿Por qué optan por un material analógico? 11. ¿Qué significa para ti el <i>fanzine</i>? 12. ¿Cuál es tu motivación para mantener las ediciones desde hace 22 años?
<p>Objetivo específico 2 Conocer los tipos de contenido del fanzine contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 13. ¿Cuáles son los personajes a los cuales hacen homenaje en el <i>fanzine</i> y por qué se identifican con ellos? 14. ¿Cuáles son las temáticas recurrentes? ¿Han variado en el tiempo?
<p>Objetivo específico 3 Explorar los elementos de desarrollo gráfico del fanzine contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 15. ¿Por qué elegiste esa diagramación y diseño para el <i>fanzine</i>? 16. ¿Qué referencias gráficas se utilizan para el diseño del <i>fanzine</i>?
<p>Objetivo específico 4 Conocer los procesos de producción y distribución del fanzine contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 17. ¿Cómo era el proceso de producción y distribución del <i>fanzine</i>? 18. ¿Crees que existen espacios para poder difundirlos? 19. ¿Cómo es la elección de los temas a publicar en las ediciones? 20. ¿Cómo se organizan para realizar el <i>fanzine</i>? 21. ¿Cuánto tiempo se invierte en realizar un <i>fanzine</i>? 22. ¿Qué temas destacan en los <i>fanzines</i>? 23. ¿Cómo se realiza la convocatoria de autores/as? 24. ¿Cuánto es el tiempo de convocatoria? 25. ¿Cuáles son los perfiles para la selección de los participantes?

Tabla 6

Cuestionario de preguntas para investigadores y participantes

Objetivos	Preguntas
<p>Objetivo específico 1 Conocer el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cómo crees que se desarrolló la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión? 2. ¿Qué entiende cómo subcultura <i>punk</i> limeña? 3. ¿Cuál fue su aproximación con esta subcultura? 4. ¿Qué actores identifica como importantes en esta subcultura? 5. ¿Cómo se gesta la subcultura <i>punk</i> limeña? 6. ¿Por qué cree que existen? 7. ¿Qué valores contempla el realizar un <i>fanzine</i> (autogestión, sin fines de lucro, hazlo tú mismo, crítica social, etc.)?
<p>Objetivo específico 2 Conocer los tipos de contenido del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 8. ¿Cuáles son los medios alternativos <i>punk</i> que recuerda? 9. ¿Qué características tienen los medios alternativos <i>punk</i>? 10. ¿Por qué se podría considerar al <i>fanzine</i> como un medio de comunicación alternativo <i>punk</i>? 11. ¿Qué particularidad tiene el <i>fanzine</i>? 12. ¿Por qué los <i>punks</i> recurren al <i>fanzine</i>? 13. ¿Qué diferencias principales existen entre los medios alternativos y los medios tradicionales? 14. ¿Qué <i>fanzines</i> recuerdas y por qué?
<p>Objetivo específico 3 Explorar los elementos de desarrollo gráfico del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 15. ¿Qué opinión tienes sobre el contenido y diseño gráfico del <i>fanzine</i>?
<p>Objetivo específico 4 Conocer los procesos de producción y distribución del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 16. ¿Cuál es la importancia de la elección de los elementos (tipo de soporte, analógico, impreso, fotocopia, serigrafía, etc.) para realizar el <i>fanzine</i>?

Lineamientos éticos

Las entrevistas se realizan en el marco de un Protocolo de consentimiento informado para entrevistas para participantes. En este documento se informa al voluntario sobre los detalles genéricos de la investigación, la duración de la sesión, la privacidad y almacenamiento de la información obtenida. Asimismo, otros principios éticos

considerados en la investigación son la integridad, credibilidad, respeto por los sujetos de estudio y la comunidad científica (Ojeda de López, J., Quintero, J. y Machado, I., 2007).

Tabla 7

Protocolo de consentimiento informado para entrevistas para participantes

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTAS PARA PARTICIPANTES		
<p>Estimado/a participante,</p> <p>Le pedimos su apoyo en la realización de una investigación conducida por <i>Karla Jurupe Paredes</i>, estudiante de la Maestría en Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesorada por el docente <i>Miguel Sánchez Flores</i>. La investigación, denominada “<i>La identidad punk en un medio de comunicación alternativo: un análisis del fanzine contracultural limeño Poetas del asfalto</i>”, tiene como propósito <i>comprender el Fanzine y los motivos de su elección como medio de comunicación alternativo, así también conocer los procesos para la creación del Fanzine PDA</i>.</p> <p>Se le ha contactado a usted en calidad de participante. Si usted accede a participar en esta entrevista, se le solicitará responder diversas preguntas sobre el tema antes mencionado, lo que tomará aproximadamente entre 30 y 60 minutos. La información obtenida será únicamente utilizada para la elaboración de una tesis. A fin de poder registrar apropiadamente la información, se solicita su autorización para grabar la conversación. La grabación y las notas de las entrevistas <i>serán almacenadas únicamente por la investigadora en su computadora personal por un periodo de tres años, luego de haber publicado la investigación, y solamente ella y su asesor tendrán acceso a la misma</i>. Al finalizar este periodo, la información será borrada.</p> <p>Su participación en la investigación es completamente voluntaria. Usted puede interrumpir la misma en cualquier momento, sin que ello genere ningún perjuicio. Además, si tuviera alguna consulta sobre la investigación, puede formularla cuando lo estime conveniente, a fin de clarificarla oportunamente.</p> <p>Al concluir la investigación, si usted brinda su correo electrónico, le enviaremos un informe ejecutivo con los resultados de la tesis a su correo electrónico o una muestra impresa.</p> <p>En caso de tener alguna duda sobre la investigación, puede comunicarse al siguiente correo electrónico: kjurupe@pucp.edu.pe o al número 989750694. Además, si tiene alguna consulta sobre aspectos éticos, puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación de la universidad, al correo electrónico etica.investigacion@pucp.edu.pe.</p> <p>Yo, _____, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mi información se utilice en este.</p> <p>Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera (<i>marcar una de las siguientes opciones</i>):</p>		
<input checked="" type="checkbox"/>	<u>Declarada</u> , es decir, que en la tesis se hará referencia expresa de mi nombre.	
<input type="checkbox"/>	<u>Confidencial</u> , es decir, que en la tesis <u>no</u> se hará ninguna referencia expresa de mi nombre y la tesista utilizará un código de identificación o pseudónimo.	
Finalmente, entiendo que recibiré una copia de este protocolo de consentimiento informado.		
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha:
Correo electrónico del participante:		
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha:

4. Principales hallazgos y discusión

En este acápite de la investigación, se abordarán diversos temas relacionados con el fenómeno del *punk* y su impacto cultural. En primer lugar, se explorará el *punk* como mediación social, destacando la desprofesionalización como un estilo creativo que permite a los artistas expresarse sin las limitaciones impuestas por la industria. Este enfoque se complementa con el análisis de la autogestión como un imperativo dentro del movimiento *punk*, donde la creación y difusión del *fanzine* PDA se convierte en una herramienta clave para comunicar ideas y experiencias.

Además, se examinará el contenido contracultural que caracteriza al *fanzine* PDA, poniendo énfasis en los personajes emblemáticos que han dejado huella en la escena *punk*, así como en el aporte femenino que ha enriquecido esta narrativa. También se detallarán los elementos de desarrollo gráfico, incluyendo composición, diagramación, tipografía, técnica y referentes artísticos, así como la tipología ilustrativa y otros elementos gráficos que evidencian las particularidades de estas publicaciones. Finalmente, se analizarán los procesos de producción y distribución del *fanzine Poetas del Asfalto*, desde su elaboración hasta su presentación y distribución, evidenciando cómo estos procesos reflejan el espíritu de la comunidad *punk* limeña.

4.1. El punk como mediación social

A partir de las entrevistas realizadas a investigadores y gestores del *fanzine* PDA, se comprende que el desarrollo de la subcultura *punk* limeña se construye con base en la desigualdad y conflicto social. La juventud peruana de los años ochenta se desarrolló en un entorno crítico con la aparición de las agrupaciones terroristas, corrupción política y, en contraste, el retorno de la democracia. Este hecho enfatizó la propuesta *punk* y se unificó a la incertidumbre social imperante, por tal razón fue aceptada fácilmente por un

grupo de jóvenes limeños que vivían en una sociedad en recesión. Así lo señalan los entrevistados:

(...) esa juventud de los ochenta es muy particular porque fue mucho más educada que sus padres y, sin embargo, no tuvieron las mismas oportunidades (...) por eso fue tan fácil apropiarse del discurso del no futuro *punk*.

Hay una cosa más, salimos de la dictadura militar, se abre la televisión y comienzan a llegar imágenes de fuera. Sin embargo, Lima continúa siendo extremadamente conservadora, entonces tienes ese contraste también. La rebeldía de la juventud, la falta de oportunidades, la desigualdad social (F. Bazo, comunicación personal, 3 de abril de 2023).

El *punk* limeño es la música de la gente marginada, de los pobres, de los vagabundos quienes sentían una sociedad injusta con trabajos mal remunerados. También, en su mayoría, eran jóvenes humildes integrantes de familias conservadoras que desestimaron actitudes de rechazo ante lo convencional y el estilo *punk* desenfadado (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

Asimismo, ante las alternativas que ofrecían los años ochenta, de toma del estado y militancia, el *punk* se presenta como la opción más viable y liberadora para los jóvenes con una posición antisistema en rechazo de la autoridad estatal y a la sociedad tradicional limeña. Su resistencia se enfoca en la protesta contracultural y la creación de espacios alternativos de expresión.

Nosotros nos vinculamos también por una cuestión de arte contracultural como una propuesta de confrontación, no solamente a nivel musical sino para dar ruptura con lo que se estaba dando en ese entonces en el estado, en cuestiones

políticas de la guerra que se empezó a dar en los ochenta (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

Como se evidencia, el punk limeño se desarrolló en paralelo al Conflicto Armado Interno (CAI), sin embargo, las agrupaciones terroristas no son consideradas como el insumo propulsor para la iniciativa contrahegemónica. El *punk* limeño surgió en un período de crisis significativa en el país, pero no como un reflejo directo de la violencia terrorista, sino como una respuesta a las desigualdades, la represión, y el descontento social generalizado.

Era inevitable que no hubiera una escena *punk* en el Perú, iba a existir con o sin la guerra. No tenía que haber una guerra para que existiera una escena *punk* en el periodo. Sin embargo, el hecho de que el conflicto y el rock subte nacen en el mismo momento, básicamente en los años ochenta, implica que la escena *punk* se convirtiera en un espacio de diálogo y debate sobre lo que implicaba ser, entre comillas, un rebelde. (S. Greene, comunicación personal, 6 de abril de 2023).

En la coexistencia del conflicto armado interno y el rock subterráneo, también emergieron otros insumos a consecuencia de la crisis en el Estado, como la informalidad y el desborde popular que inició a mediados del siglo XX, especialmente a partir de la década de 1940 (Matos, 1986). En esa circunstancia de desasosiego, el *punk* limeño se presenta como un ambiente dinámico con canales de autogestión que forman un espacio cultural mediado por una organización alternativa.

En el ámbito conceptual, es necesario definir el entorno *punk*, definir límites y su categorización para una comprensión adecuada. Por ello, los informantes opinan sobre su organización e impacto cultural entre sus integrantes:

No llegaron a ser una subcultura (...) pero fue más una expresión, más una escena que una subcultura. Tampoco los llamaría movida porque no hay una agenda en

común. Hubo intentos de darle alguna dirección, de agruparse y esos intentos eran todo el tiempo minados por ellos mismos. (...) La cuestión era no tener líderes (F. Bazo, comunicación personal, 3 de abril de 2023).

Me gusta el concepto de subcultura un poco más que escena, básicamente porque establece un diálogo crítico con la cultura dominante, la cultura *mainstream* hegemónica. Reconoce desde el inicio una tensión y una serie de contradicciones, puntos y contrapuntos, digamos, entre las ideas, las prácticas, las formas de expresarse. Entre lo que es el espacio subcultural y el espacio mayor, el espacio dominante (S. Greene, comunicación personal, 6 de abril de 2023).

El debate sobre calificar al rock subterráneo como subcultura o escena, depende del enfoque en sus particularidades, ya sea por la ausencia de un compromiso grupal con la consigna del no líder o por el diálogo crítico-reflexivo con la cultura predominante. Sin embargo, ambos términos representan el carácter contracultural y el desenvolvimiento colectivo. En este punto, se identifica el rechazo a los dogmas y la oposición a la autoridad que promueve la autonomía individual. La postura *punk* se estrecha hacia un entorno sin líderes, sin dioses y sin estado, dado que son evidencias de un poder central con carácter de respeto y temor que no forma parte de los valores del rock subterráneo (Figura 31).

Figura 31

PDA n.º 13: editorial sobre el grupo punk The Clash

Y somos consecuentes, persistentes, coherentes y por eso en esta edición N° 13 de "Poetas del Asfalto", lo dedicamos íntegramente a uno de los grupos emblemáticos, tercetos, incendiarios del Punk – Rock, del Rock de combate: "THE CLASH", a casi 25 años que esta expresión que hacia "Poesía en el Rock", que fue la expresión revolucionaria, comprometida con el cambio, con la lucha contra el estado y el capital, este es nuestro combatiente reconocimiento.

Sobre los medios de expresión utilizados en el espacio *punk* limeño, se identifica la música, como su principal instrumento de comunicación, por medio de la producción o subproducción de maquetas, casetes o, inusualmente, vinilos. Asimismo, otros medios utilizados fueron los alternativos como el *fanzine* y su estética, que se representa por medio de la vestimenta y los materiales gráficos. El quehacer de estos medios, se relaciona con el sector informal de vender objetos pirateados en la calle. Esto se debe a que los medios alternativos en cuestión permiten ser editados y reeditados a disposición de los creadores que transgreden y sobrepasan las capacidades de estos elementos artesanales.

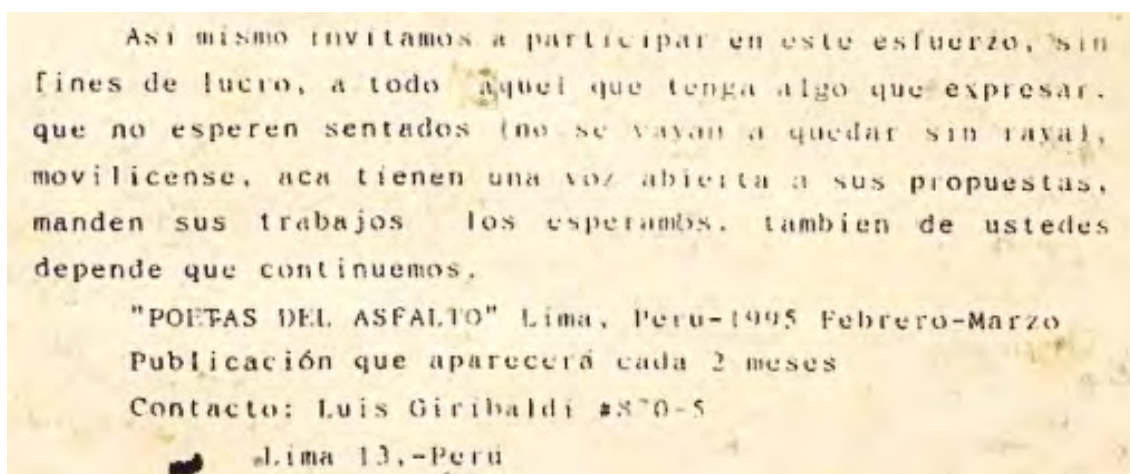
La idea de los subtes o los *underground* y de la izquierda en general, es el *copyleft*, piratea y difunde. La circulación cultural sin las mediaciones capitalistas. Es el respeto nulo a los derechos de autor (F. Cassamar, comunicación personal, 3 de mayo de 2023).

El *fanzine* es una publicación que no se vende en librerías, o sea, es de fanáticos, entonces, el *copyright* no nos cae porque son publicaciones que no se mueven con tantos números. Ni pagamos derecho de autor (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023).

Puntualmente el *fanzine* funciona como un diálogo entre los fanáticos peruanos ya que era común divulgar la casilla de contacto para enviar contenido, comentarios o solicitar información (Figura 32).

Figura 32

PDA n.º 1: contacto e invitación a participar



Para S. Greene (comunicación personal, 6 de abril de 2023), el *fanzine* es una fuente de información que compila los sucesos *punk* limeños y de otros países como Estados Unidos, México, Argentina y España. Además, es una alternativa a las revistas y periódicos de los medios oficiales de comunicación. En ese sentido, no depende de las ideas o información del sector oficial porque la producción se realiza de modo autónomo con los integrantes del grupo (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023).

Según S. Greene (comunicación personal, 6 de abril de 2023), existen tres motivos por los cuales el grupo elige los medios alternativos de comunicación:

Primero, querían realizarlo ellos mismos, es decir, no sentirse como los que consumen la información que viene de afuera, sino tomar las riendas y hacerlo ellos mismos para sentirse dueños de sus propias redes de comunicación.

En segundo lugar, porque discrepa con la información que viene del sector oficial. Tu punto de vista individual o grupal no está suficientemente representado en los medios oficiales.

El tercero porque mediante la circulación de casetes, *fanzines*, entre otros, refuerzas el grupo y se forma una identidad colectiva, una especie de solidaridad colectiva mediante las prácticas de producir, intercambiar, comprar, etcétera.

La independencia y la autogestión desde el modelo “hazlo tú mismo” es valorado entre los integrantes *punk* por los elementos primordiales que pueden controlar en este espacio, como sus ideas, el arte y la música, los cuales les otorgan un sentido de identidad propia y los desligan de la alienación del consumidor pasivo del sistema capitalista.

Los *fanzines* en general obedecen a esa idea de hazlo tú mismo. (...) Dibujados a mano, mecanografiados con máquinas antiguas. Haces lo que te da la gana (F. Cassamar, comunicación personal, 3 de mayo de 2023)

El modelo “hazlo tú mismo” fue importado de países anglosajones, como Estados Unidos y Reino Unido, y apropiado culturalmente. Uno de los primeros *fanzines* influenciados de la escena subte fue *Alternativa*, la cual asumió el modelo con base en la escena *punk* limeña. Sin embargo, el periodo de vigencia de los diversos *fanzines* publicados, era bastante corto. Algunos debutaron con la primera edición, que en algunas ocasiones era denominado número cero, y no llegaban al segundo número.

En ese sentido, F. Bazo (comunicación personal, 3 de abril de 2023) argumenta el motivo:

Porque cuando tu agenda es sobre destruir, entonces todo era muy efímero. (...) el joven que entra a la escena tenía mucha rabia, pero creo que estaban muy disconformes, no sabían que estaban buscando una identidad.

Desprofesionalización para el estilo creativo

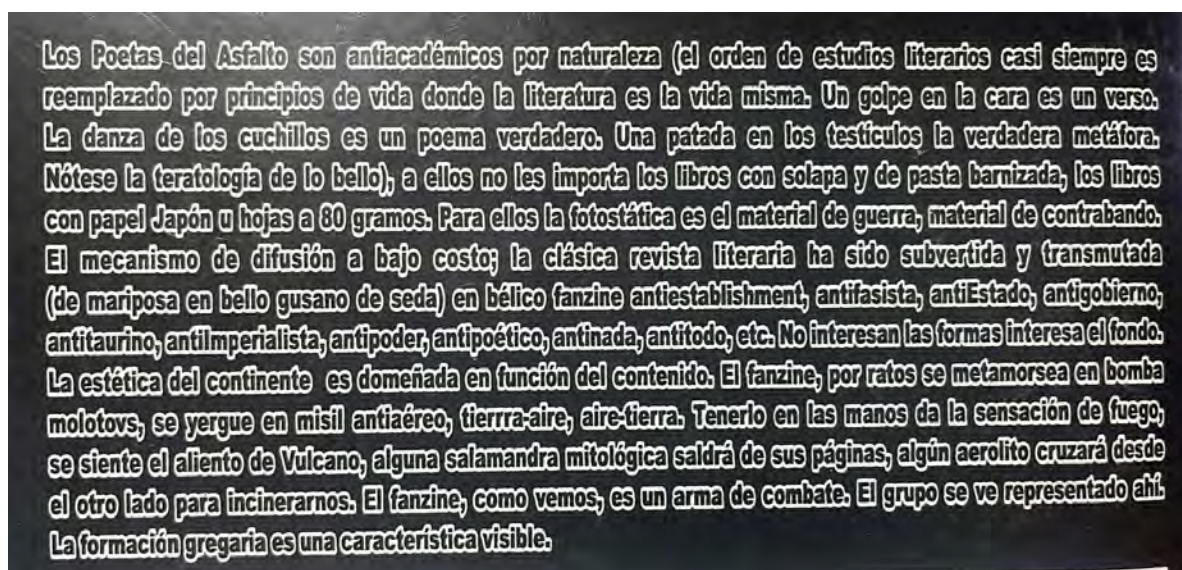
Como se ha explicado, los años ochenta y sus matices críticos, en cuanto a lo político y social, aportaron al desarrollo de la subcultura *punk* limeña. Los jóvenes, actores

principales de este grupo, comparten sentimientos de insatisfacción, repudio y desconfianza ante una sociedad que prioriza valores hegemónicos, privilegiando a ciertos grupos y relegando a otros (O'Hara, 1999). La fricción se enfatiza cuando el espacio subcultural no comparte las ideas, prácticas y formas de expresarse dentro de las esferas formales, por esta carencia los grupos minoritarios buscan herramientas y posibilidades creativas para expresarse individual o colectivamente. La identificación no solo implica el sentido de pertenencia de grupos sociales, sino también describe un proceso de diferenciación (Kruse, 1993). En ese sentido, la diferencia con la élite cultural y el sentido de divergencia acentúan las actitudes de los grupos contrahegemónicos. Por esa razón, la autogestión y el ingenio en la búsqueda de recursos, relacionados a prácticas de consumo alternativos, tiene sólidas bases en el *ethos* “hazlo tú mismo”, el cual es considerado como un medio que permite omitir las restricciones del mercado capitalista sobre la creación, producción y distribución de los tangibles subculturales (Morgan, 2015).

Del mismo modo, la libertad e independencia son otros de los valores presentes en este entorno. Se evidencia, por ejemplo, en los contenidos del *fanzine* que constantemente refieren discursos como: “antiestablishment, antifasista, antiestado, antigobierno, antitaurino, antiimperialista, anti poder, antipoético, antinada, antitodo, etc.” (PDA n.º 86 del año 2013).

Figura 33

PDA n.º 86: declaración sobre la línea editorial



La trascendencia del *fanzine*, recae en su modo de replicarse por medio de simples fotocopias que respaldan la identidad de los integrantes del PDA por medio de su materialidad antisistema que soporta y difunde su discurso. El quehacer fanzinerero responde a los modelos tradicionales de comunicación por los cuales se resiste en aceptar para mantener su vigencia en el marco contracultural.

Por otro lado, a partir de lo encontrado en las entrevistas, el desenvolvimiento *punk* se realiza mediante el carácter autónomo de los gestores, quienes no necesariamente tienen una educación formal o experiencia profesional en el área en la que apoyan (diseño, producción, difusión, entre otros). Sin embargo, participaron estudiantes de periodismo en la creación de los materiales (F. Bazo, comunicación personal, 3 de abril de 2023).

Para S. Greene (comunicación personal, 6 de abril de 2023), el perfil demográfico no es lo resaltante en este tema, por el contrario, se enfoca en el interés de los participantes por encontrar una opción acorde a sus ideologías:

Una de las cosas que tenían en común, más allá de ese perfil sociológico, económico, era este refrán: me sentía fuera de lugar como un extraño, como un raro en todos los ambientes. Entonces descubren aquí una comunidad (...) que se

dedica a actividades creativas y expresivas donde van a aprender a hacer cosas de DIY como maquetas y fanzines. También es un proceso de descubrimiento y aprendizaje alternativo.

El *punk* limeño en los años ochenta se caracterizó por el predominio de hombres, aunque las mujeres también jugaron roles importantes con menos visibilidad (Bazo, 2017). En cuanto a la clase social, el movimiento *punk* limeño se distingue por la tensión entre dos grupos, lo que se denominó el conflicto "pituco-cholo". El primer grupo estaba compuesto por *punks* del distrito de Barranco, una zona más residencial, quienes eran percibidos como "pitucos" debido a su ubicación geográfica y, en algunos casos, a su estilo de vida. Además, tendían a ser más jóvenes que sus contrapartes. El segundo grupo estaba formado por *punks* del populoso distrito de Barrios Altos, al este del Centro de Lima, quienes en promedio eran mayores que los "pitupunks" y se les calificaba por algunos como "una especie de lumpen proletariado peligroso" (Greene, 2017, p. 111), debido tanto a su origen socioeconómico como a su actitud más confrontacional y radical. Este conflicto interno refleja las divisiones sociales más amplias de la Lima de la época, donde la clase y el espacio geográfico influyen profundamente en la identidad y percepción de los jóvenes *punks*.

Por otro lado, los participantes asumen la creación y gestión de sus propios proyectos, ya sea en la música, el arte, la organización de eventos, la distribución de material, entre otros aspectos. La falta de profesionalismo o *expertise* convencional en el *punk* se considera incluso una ventaja, dado que se valora la autenticidad y la expresión personal por encima de las habilidades formales que se imparten en la sociedad. El rechazo consciente a la sofisticación y a la complejidad técnica es reconocido como protesta contra la comercialización del arte elitista, de ese modo desafía el statu quo y destaca la accesibilidad a la creación libre (O'Hara, 1999; Reynolds, 2005).

La producción en el ámbito *underground*, en lugar de enfocarse en dinámicas económicas o capitalistas competitivas, prioriza el desarrollo artístico y cultural de manera colectiva. En este contexto, se promueve la creación libre y el intercambio de diversas formas de expresión artística, sin seguir los cánones establecidos ni priorizar los sistemas orientados a las ganancias. No se trata de replicar un modelo jerárquico ni de imitar patrones dominantes, sino de fomentar la exploración de nuevos enfoques, la experimentación con estilos diversos y el distanciamiento de las normas convencionales. Este proceso no es idealizado, sino una respuesta pragmática a la necesidad de espacios alternativos de creación y difusión.

La autogestión como imperativo del *punk*

A lo largo del desarrollo de la subcultura *punk* limeña, se evidencian medios artesanales como las maquetas que contienen música *low-fi*, afiches, *fanzines* y conciertos autogestionados que difunden el discurso alternativo.

La autogestión es un principio central en la comunidad *punk* y se refiere a la capacidad de sus integrantes para organizar y gestionar sus propios proyectos, eventos, publicaciones y actividades de manera independiente a las estructuras comerciales o institucionales. Asimismo, es un reflejo del espíritu rebelde y del deseo de tomar el control de su propia expresión.

A veces muchos *fanzines* eran un equipo de gente donde uno se dedicaba a los dibujos, el otro a los textos, el otro pegaba, el otro investigaba y todos hacían algo en conjunto (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

Dado que el *punk* se desarrolla en entornos marginales o contraculturales, los recursos monetarios son limitados. En ese sentido, la escasez económica y de materiales ha sido una fuente de inspiración para el mensaje *punk*. Por ello, la creatividad es el pilar para

resolver inconvenientes y utilizar los bienes disponibles de manera ingeniosa, como la creación de medios, desde la música hasta el arte visual, *fanzines*, entre otros, que son íntegramente independientes y auténticos.

Era una vanguardia no solo musical sino en el sentido de diversidad en la propuesta y sobre todo que no estaba vinculado a grupos políticos o del estado, era una cuestión autogestionaria (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

La escena *punk* desafía las normas sociales al considerar la autogestión en todas sus actividades, ya que implica el rechazo de las estructuras tradicionales y la búsqueda de nuevas formas de crear y compartir contenido. El enfoque amateur en el arte y la música rechaza la perfección técnica, valora la autenticidad y la expresión personal por encima de las habilidades formales: “la deficiencia de tales registros ‘denota que los integrantes de las agrupaciones no poseían, por una parte, una formación musical definida y, por otra, una precariedad (...)’” (López, 2001, como se citó en Ananías y Canales, 2016, p. 157).

Por otro lado, la crítica a la sociedad de consumo, la alienación y la desigualdad han sido temas recurrentes en el entorno *punk* donde el éxito y la prosperidad pueden parecer inalcanzables o cuestionables por su orientación al *no future punk*.

El *punk* se centra en la creación de música y contenido de manera independiente, por ello la filosofía de mantener distancia con aspectos de consumo y comerciales (Figura 34 y 35). El interés se encuentra en la comunidad y en la expresión individual con la regla de no formar parte del *establishment*.

Figura 34

PDA n.º 15: declaración sobre la línea editorial

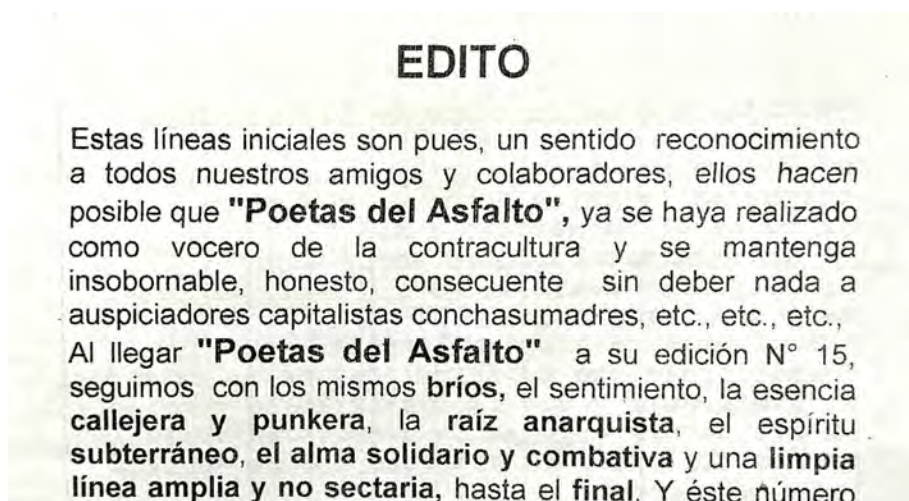
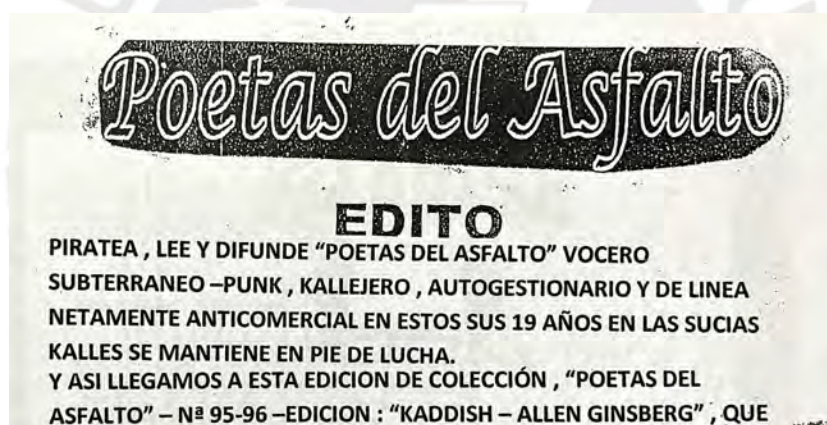


Figura 35

PDA n.º 95-96: declaración sobre la línea editorial



En las editoriales (Figura 34 y 35) se ejemplifica la postura antisistema del *fanzine* PDA que excluye las formas oficiales de comunicación y sus auspiciadores que representan el capitalismo, además enfatiza en la autogestión y lo anticomercial.

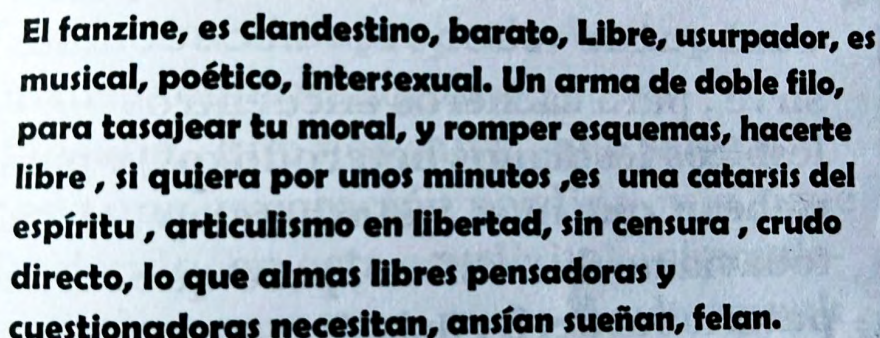
Fanzine

El *fanzine*, un medio versátil con la propiedad de adaptarse a diversos argumentos de colectivos o agentes individuales. Asimismo, las maneras y técnicas para realizarlo son variadas y permite mezclar procedimientos artesanales, de cortar y pegar, junto a otros

más digitales con el uso de programas, como ocurre en las ediciones del *fanzine* PDA. La importancia del recurso fanzinerero recae en la posibilidad liberadora que otorga al gestor, ya que puede desenvolverse en temas y formas diversas (Figura 36).

Figura 36

PDA n.º 110-111: sobre el concepto de *fanzine*



El fanzine, es clandestino, barato, Libre, usurpador, es musical, poético, intersexual. Un arma de doble filo, para tasajear tu moral, y romper esquemas, hacerte libre, si quiera por unos minutos, es una catarsis del espíritu, articulismo en libertad, sin censura, crudo directo, lo que almas libres pensadoras y cuestionadoras necesitan, ansían sueñan, felan.

El carácter clandestino del *fanzine* (Figura 36) lo desvincula de los circuitos convencionales de producción cultural, permitiendo la libertad de expresión sin filtros ni censura. Se destaca su naturaleza transgresora, con la capacidad de desafiar las normas morales y los esquemas preestablecidos, brindando una vía para la catarsis y la liberación momentánea. También es un espacio interseccional, donde se entrecruzan diferentes formas de expresión artística (musical, poética, entre otros) y como un instrumento para satisfacer las necesidades del participante.

El uso de términos como "arma de doble filo" y "tasajear tu moral" acentúa su poder transformador y provocador, mientras que frases como "articulismo en libertad" evocan su carácter crudo y directo, sin las restricciones de la formalidad (Figura 36). El *fanzine*, en este sentido, se convierte en un vehículo de emancipación personal y colectiva, un espacio para el pensamiento alternativo y la resistencia cultural.

Sobre las técnicas gráficas, es frecuente encontrar *fanzines* realizados por medio del *collage* para maximizar el mensaje a través de la combinación de elementos. En este caso,

el *fanzine* PDA, es realizado por un grupo de colaboradores que forman parte de una minoría que representa a la subcultura *punk* limeña con interés en la poesía. El *punk* históricamente ha sido una forma de protesta y resistencia contra la opresión hegemónica, que promueve la libertad de la literatura a través del *fanzine*. El *fanzine* es un medio de expresión, una forma de publicar y compartir los pensamientos con otras personas sin intención de ganancias económicas (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023).

En tiempos de disponibilidad y facilidad al acceso de la información, el *fanzine* PDA no se incorpora a las cualidades de la digitalización, al menos no como iniciativa de la jefatura PDA. Sin embargo, escasamente se encuentran ejemplares del *fanzine* publicados en alguna página por usuarios interesados en difundirlo. Esta acción implica la museificación parcial de las ediciones como artefactos visuales que se salvaguardan para la posteridad. Por consiguiente, los *fanzines*, que alguna vez fueron efímeros y marginales, son estudiados y archivados; lo que compromete a una posible descontextualización de los *fanzines*, además de agregar tensión entre su naturaleza *DIY* y su inclusión en instituciones formales (Echevarría, 2023). La museificación, así como la misma investigación académica, puede transformar la percepción fanzinera de objetos de resistencia cultural a objetos de consumo cultural, asimismo su inclusión en entornos oficiales puede ser vista como una forma de cooptación y neutralización de su potencial antihegemónico.

La ausencia de un registro editorial virtual no es por descuido, se relaciona con una valoración del material impreso entre la jefatura PDA y sus lectores:

PDA es un objeto palpable y olfateable por el tóner. El viaje para leer *Poetas Del Asfalto* es difícil. Es una revista de característica barroca que tiene un terror al espacio vacío (F. Cassamar, comunicación personal, 3 de mayo de 2023).

La persistencia por lo analógico en el contexto del *fanzine* PDA, reside en su capacidad para ofrecer una forma tangible, auténtica y accesible de autoexpresión. Por medio de las ediciones impresas se comunica la resistencia cultural y la preservación de la historia *punk*.

4.2. Contenido contracultural

Con base en el análisis de las fichas de contenido de cada edición, se determina que el estilo del *fanzine* incluye géneros periodísticos y literarios que se clasifican según el tipo de contenido. Por ejemplo, el género periodístico de opinión es recurrente en las 33 ediciones del *fanzine*, seguido del género interpretativo con 11 ediciones (8 *fanzines*).

En virtud de ello, la formación de una narrativa alternativa se presenta en la editorial, las columnas y los artículos de opinión, con perspectivas y análisis que ayudan a los lectores a comprender y formar sus propias valoraciones, por lo que, el *fanzine* brinda un espacio que enriquece el debate. Asimismo, con el uso de esos géneros periodísticos, se promueve el pensamiento crítico y la capacidad de cuestionar la información instituida con un estilo creativo y personal. De ese modo, la propuesta alternativa contrasta con la narrativa dominante, explorando múltiples perspectivas que apoyan la formación de la opinión y empoderan las voces marginadas que no encuentran espacio en el modelo transnacional de comunicaciones que valora a receptores pasivos (Hidalgo, 1991).

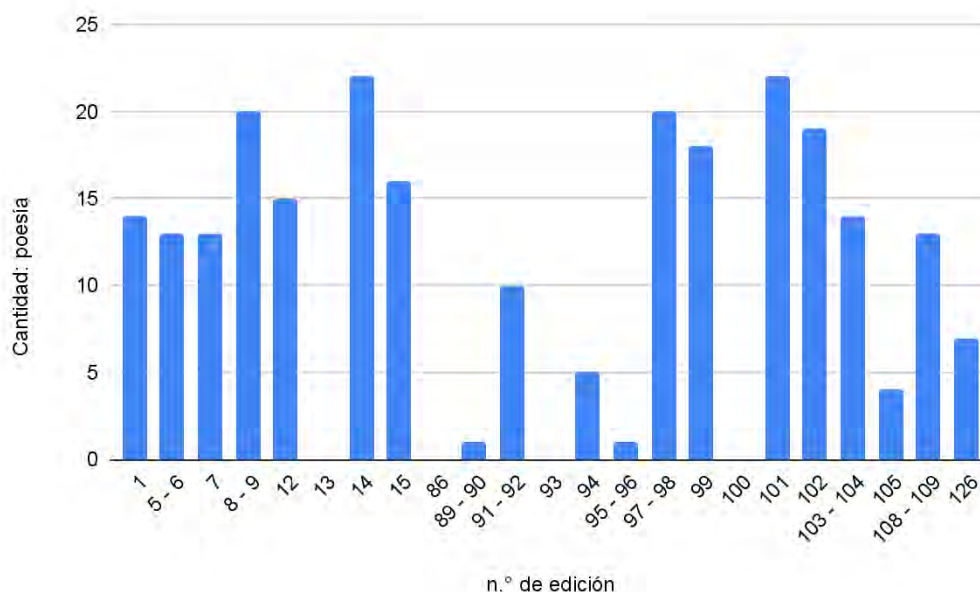
Con respecto al género literario, en estos espacios contraculturales, el género lírico (poesía) refleja una notoria mayoría en las 33 ediciones de la muestra (24 *fanzines*), frente al género narrativo que figura una sola vez en la edición n.º 92 del año 2014. Ello da cuenta de la importancia del género lírico, que aborda temas y experiencias complejas de articular, como la apatía, la muerte, la autonomía y la rebeldía. También reconoce la experiencia emocional, la subjetividad y la perspectiva personal del participante por

medio de metáforas, simbolismos y figuras retóricas. En comparación con el género narrativo, más utilizado en entornos hegemónicos, que cuenta una historia y desarrolla una trama con elementos estructurales de un lenguaje descriptivo y expositivo. En ese sentido, el género lírico atiende las carencias comunicacionales del receptor por medio de experiencias alternativas que se amoldan fácilmente a su ideología. Así como decía Contreras (1983), los medios de comunicación no oficiales, en este caso el *fanzine*, incrementan la participación de la audiencia disidente en espacios alternativos, lejos de toda relación de dependencia y dominio.

El *fanzine* PDA, se caracteriza por numerosos enunciados de poesía como herramienta de expresión personal y colectiva con un enfoque auténtico y creativo con acceso abierto que no limita la diversidad de voces y perspectivas disponibles. Siendo un tema significativo, la poesía es recurrente en espacios de comunicación no oficiales, como este *fanzine*, por su comportamiento democratizador y también por su libertad que permite al participante generar su propio contenido, lejos de las reglas editoriales, con base en sus vivencias y experiencias, las cuales son desestimadas en espacios oficiales por no considerarse de valor y difícilmente monetizable en entornos capitalistas. Es por ello, que la subjetividad y abstracción que otorga la poesía es muy bien replicada en la mayoría de páginas del *fanzine*, con autores desconocidos y no percibidos, en los *mass media*, que perpetúan las prácticas *underground*.

En el siguiente gráfico se cuantifica la poesía comprendida en los *fanzines* y se señala el número de edición a la cual se relaciona.

Figura 37
Ediciones que incluyen poesía



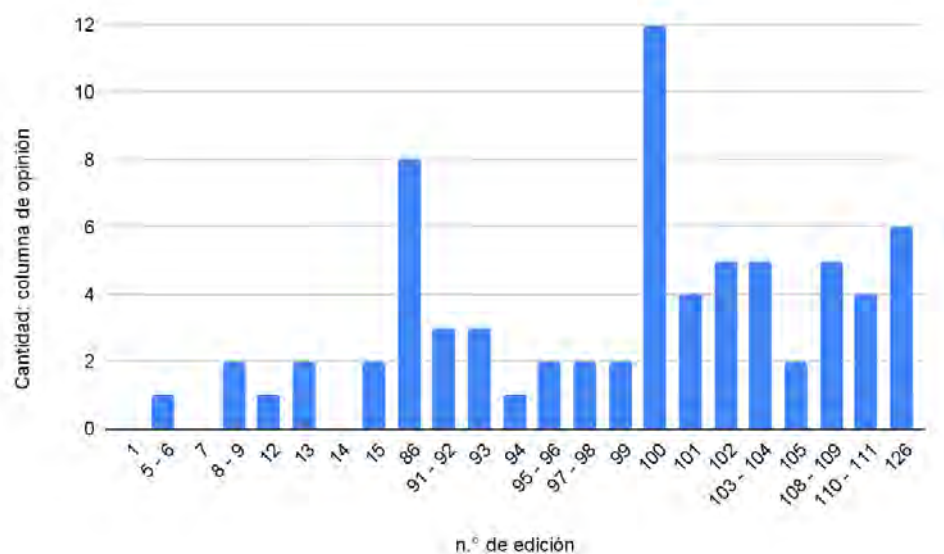
Según el gráfico, la edición n.º 14, año 2014 “Commemoración por los 8 años en las sucias calles” y la n.º 101, año 2015, dedicada a “El 1ero de mayo & el underground”, destacan como las ediciones con más colaboraciones poéticas con veintidós colaboraciones cada una.

Por otro lado, las ediciones n.º 89-90 del año 2014, titulada “Siglo Burroughs: la eskritura habita en un sokabon” y también la n.º 95-96 del año 2014 “Kaddish - Allen Ginsberg”, contemplan una sola composición poética en su haber.

En adición, las columnas de opinión son el tópico más frecuente en el *fanzine* PDA, siendo un material alternativo, los participantes tienen la consigna de libre expresión y contestataria al sistema hegemónico, sin censura alguna. Por ese motivo, las páginas del *fanzine* conllevan a una lectura juiciosa sobre los contenidos. En tal sentido, las columnas de opinión se presentan en la mayoría de los ejemplares como la edición n.º 100 del año 2015 “hazlo tú mismo”, la cual contiene doce de estas publicaciones, relacionado con ser un número de aniversario, seguida de la edición n.º 86 con ocho y la n.º 126 con seis, según el siguiente gráfico:

Figura 38

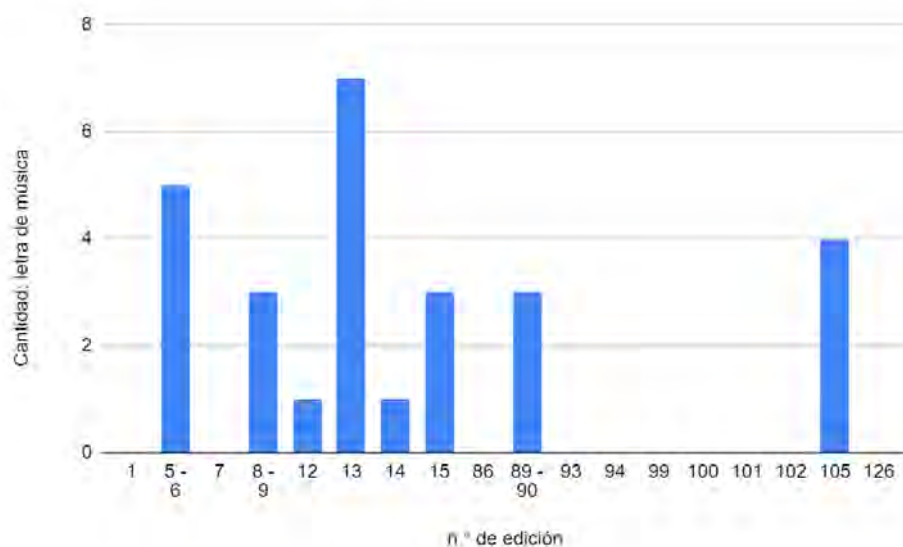
Ediciones que incluyen columna de opinión



Otro contenido destacable son las letras de canciones (Figura 39) que sobresalen en la edición n.º 13 del año 2001 y que también se incluyen entre las ediciones 5-6 y 89-90 del corpus estudiado. Sin embargo, se omite este tema y reaparece por última vez en la edición 105. El contenido de este tipo fue reemplazado por el género periodístico de opinión, interpretativo y lírico, siendo parte de los asuntos centrales del *fanzine*, por sus características particulares respecto a la subjetividad, interpretación y reflexión que permite destacar el contenido contracultural.

Figura 39

Ediciones que incluyen letras de música



Sobre la elección y la transformación de los asuntos tratados en el *fanzine*, se evidencian cambios en la temática durante los años de la edición. Sobre el tema, su director, R. Vega (comunicación personal, 2 de mayo de 2023), comenta:

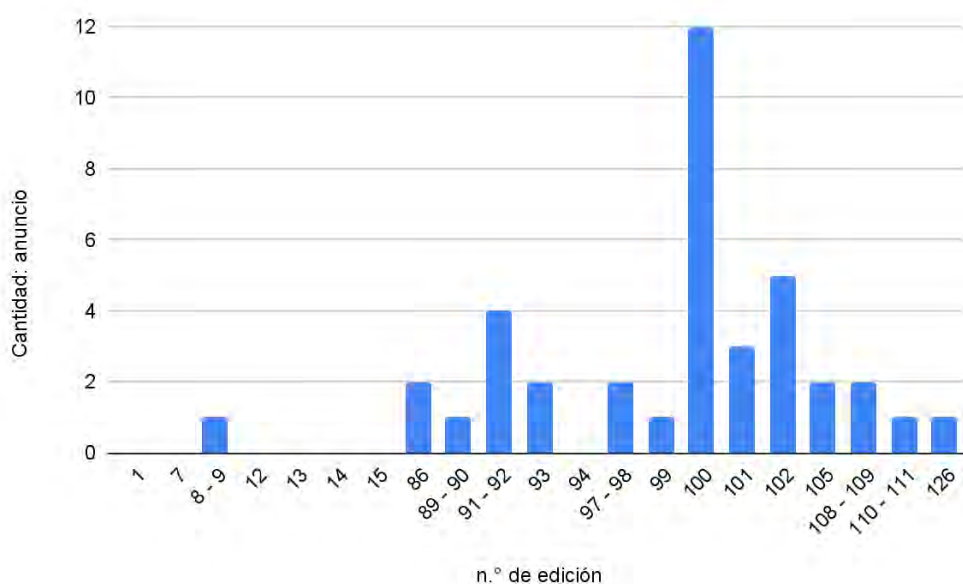
La temática en un inicio era más limitada (...) sacamos poesía y arte, más que nada gráficas, letras de música de las bandas y algunos textos poéticos, alguna pequeña nota de un relato determinado. Luego creíamos que era necesario ampliar nuestra rama de acción, entonces ya comenzamos a sacar entrevistas. En un comienzo estábamos pirateando a algunos escritores, poetas inclusive, para que tenga vinculación con nuestras propuestas.

La evolución del *fanzine*, recae en las iniciativas temáticas como acto principal para su elaboración. La sustitución de contenido es relevante para enfatizar el marco contracultural del *fanzine* que legitima y normaliza los actos de piratería que irrumpe las

normas y aporta a su estilo netamente alternativo. La piratería es una práctica ilegal de uso común en el *fanzine* ya que permite la difusión de contenidos de difícil acceso o ediciones de tirada limitada, con el fin de acercar estos materiales a la comunidad para democratizar el acceso a otros puntos de vista.

Otro tema particular en el *fanzine* PDA, son los tipos de avisos a modo de publicidad *underground* con enfoque comunitario y de nicho (Figura 40). Los anuncios hacen referencia a la promoción de conciertos autogestionados (Figura 41), remembranza de hechos u homenaje a personajes emblemáticos en la escena *punk*. Esta sección tiene más protagonismo entre los años 2013 y 2017, encontrando su pico en la edición de aniversario del año 2015 por los cien números publicados, que incluyó como tema central el ethos "hazlo tú mismo" por ser uno de los pilares de la contracultura.

Figura 40
Ediciones que incluyen anuncios



Por otro lado, sobre la cantidad de páginas del *fanzine* PDA, su volumen aumentó en la edición n.º 86 del año 2013 titulada “El rock subterráneo y *fanzines*” con 72 páginas en comparación de las anteriores ediciones que seguían una tendencia a las 40. La mayor

cantidad de páginas se encuentra en la edición n.º 93 del año 2014 titulada “Centenario Cortázar” con 100 páginas (Figura 42).

Dicha extensión, permitió un aporte significativo de contenido sin derechos de autor, lo cual es característico del *fanzine* que interpreta el ethos “hazlo tú mismo” y el lema de “piratea y difunde” para proyectar un mensaje significativo sobre el estilo contracultural del *fanzine* que se apropia y reproduce temas y autores que se relacionan con su pensamiento antisistema.

Figura 41

PDA n.º 126 – 2017: promoción de concierto autogestionado

POETAS DEL ASFALTO EN SUS 22 AÑOS
PRESENTA
EL ROCK SUBTERRANEO NOT DEAD
SABADO 26 DE AGOSTO 2017 HORA 7 PM
LOKAL EL MIRADOR DE KILKA JR. CAMANA N° 894
CENTRO DE LIMA ENTRE KILKA Y CAMANA
ENTRADA LIBRE CONCIERTO
10 PM

MARIZABEL
THE PSYCHOHEADS
GENOCIDIO
TRES TEZTIKULOS
Lo Ultraterrestre
THE CUCARACHAS

- POETICAS DE LA RESISTENCIA: JOSE MARIA GAHONA, ANGEL YZQUIERDO Y MARIZABEL OCTUBRE 7:00
- POETAS DEL ASFALTO N°126: EDICIÓN: " EL ROCK SUBTERRANEO NOT DEAD"
- ESPECIAL: "EL FORO" DE ARTURO DELGADO GALIMBERTI
- PRESENTACIÓN DEL DOSSIER DE PDA: "9" ...del amor y otros barbitúricos) LÍRIKAS DE JHON T. 7:45
- CONVERSATORIO: "EL ROCK SUBTERRANEO NOT DEAD" 8:30
- PARTICIPANTES: RICHI LAKRA, FRANK HUAMANI P, FRANCISCO LEON, CESAR DE "GENOCIDIO", FERNANDO CASSAMAR, CHOBÍ DE "MALAFE", PIERO RAMOS Y CARLOS "VELORIO" BARZOLA

Figura 42

PDA n.º 93: ilustración de la jefatura PDA y Cortázar



Nota. Cortázar en compañía de los gestores del *fanzine* PDA.

Por otro lado, el *fanzine* PDA manifiesta una postura que incentiva a sus lectores a la práctica de la libre expresión artística sin fines lucrativos, manteniendo su distancia “con aquellos que prostituyen el arte, sino con aquellos que toman el arte como parte de su vida, como expresión inseparable del ser humano” (PDA n.º 1, 1995). La originalidad es

el requisito esencial para participar en alguna edición del *fanzine*, junto a la actitud de insumisión que acompaña la crítica y el pesimismo: “no es que sea renegado o rebelde fabricado, más bien soy consecuencia de este mundo malogrado” (Poema de Memo Escoria en el PDA n.º 5 - 6, 1997). La crítica social es una parte integral del *fanzine* PDA, ya que busca desafiar las estructuras de poder y cuestionar las desigualdades sociales. A través de la escritura y el arte, el *fanzine* aborda una variedad de temas, como la discriminación, la corrupción, el consumismo y otros tópicos sociales.

Asimismo, hace una contribución significativa a la cultura visual de Lima al integrar referencias culturales y sociales que caracterizan a sus creadores. Este *fanzine* se distingue por su experimentación estética, empleando diversas técnicas gráficas y estilos visuales que abarcan el *collage*, la fragmentación y una variedad de tipografías. Su narrativa gráfica también incorpora elementos de otras disciplinas artísticas, como la música y la literatura, lo que genera un diálogo entre diferentes formas de expresión. Esta interconexión enriquece el contenido del *fanzine* y permite a los creadores establecer vínculos con una comunidad más amplia de artistas, escritores y diseñadores. Además, el *fanzine* PDA se convierte en un medio de disidencia, incentivando a la audiencia a participar activamente en la construcción de una cultura visual que refleje sus experiencias y luchas.

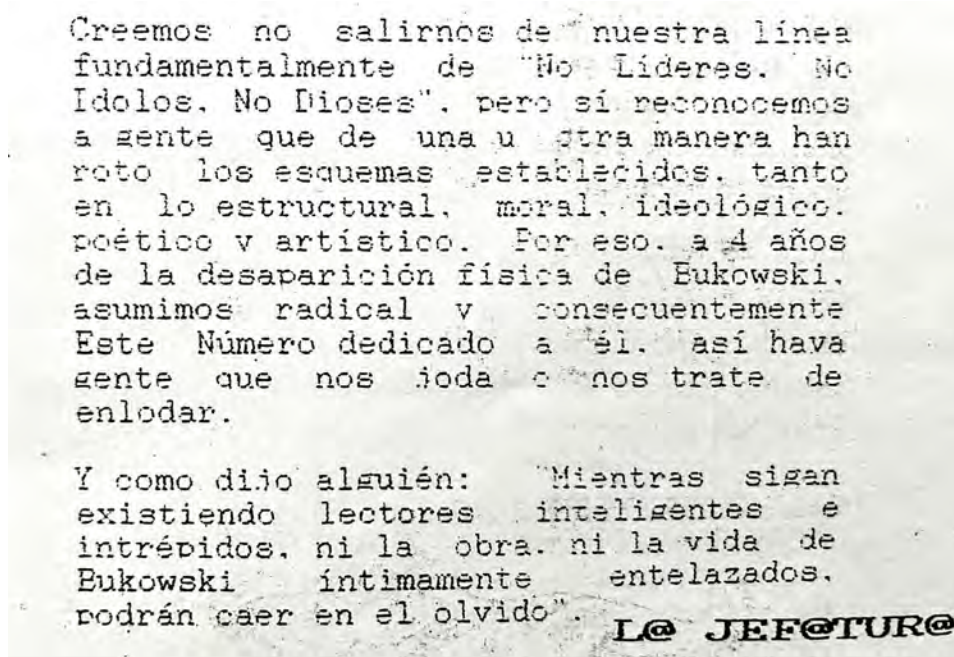
Personajes emblemáticos

Los editores del *fanzine* se identifican con personajes de la literatura y bandas que iniciaron el movimiento *punk*. Sin embargo, dicha admiración podría resultar contraproducente hacia los valores que atestiguan (Figura 43), por ello en la edición n.º 7 año 1998 se explica lo siguiente: “Creemos que no salimos de nuestra línea

fundamentalmente de 'no líderes, no ídolos, no dioses', pero si reconocemos a gente que de una u otra manera han roto los esquemas establecidos" (s.p.).

Figura 43

PDA n.º 7: editorial sobre no líderes



Creemos no salirnos de nuestra línea fundamentalmente de "No Líderes. No Ídolos. No Dioses", pero sí reconocemos a gente que de una u otra manera han roto los esquemas establecidos, tanto en lo estructural, moral, ideológico, poético y artístico. Por eso, a 4 años de la desaparición física de Bukowski, asumimos radical y consecuentemente Este Número dedicado a él, así haya gente que nos joda o nos trate de enlodar.

Y como dijo alguien: "Mientras sigan existiendo lectores inteligentes e intrépidos, ni la obra, ni la vida de Bukowski íntimamente entrelazados, podrán caer en el olvido". **LO JEF@TUR@**

La admiración a Bukowski es un tópico importante que guía el desarrollo del *fanzine*, los valores que se relacionan a este personaje son emblemas que se replican y se representan a modo de contracultura fanzinera. Del mismo modo, existe cercanía con el músico estadounidense Lou Reed:

El personaje ícono de Richi Lakra y *Poetas Del Asfalto* es Charles Bukowski (...) porque estamos identificados con él. Otro personaje es Lou Reed de The Velvet Underground, que por él es el nombre de *Poetas Del Asfalto*, porque en un artículo lo denominaron como el poeta del asfalto y de ahí sale el nombre para el *fanzine* (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

En ese sentido, el autor más representativo es Charles Bukowski reconocido en el *fanzine* como "El padre del averno, el hijo de satanás" (PDA n.º 103, 2015), asimismo podría

calificarse como un poeta maldito, por ser un artista bohemio con excesos e incomprendido por la sociedad: "Bukowski invita a la borrachera de los rezagados del sistema capitalista" (Tejeda, 2017, p. 79). Bukowski y su obra simbolizan al artista alternativo, de la calle, subterráneo y desterrado de la literatura oficial con sus obras: *Peleano en contra* (1962), *Se busca mujer* (1963), *El amor es un perro del infierno* (1974-1977), *La máquina de follar* (1987), entre otras.

Otro personaje recurrente es William Seward Burroughs considerado "el viejo Bill, el gran maricón, amante de los gatos y las armas, el hombre pétreo, de las pesadillas y sueños" (PDA n.º 15, 2002), asimismo reconocen "su aporte y trayectoria al underground tanto literario, ensayístico [sic] y musical" (PDA n.º 89-90, 2014).

La edición n.º 93 se titula el "Centenario Cortázar", dedicado exclusivamente al escritor argentino Julio Cortázar, un vanguardista que sobresale de una época con "literatura robótica, insípida, flácida de algunos o la mayoría de su generación" (PDA n.º 93, 2014).

La admiración hacia el autor se sustenta en su nivel creativo que no se limita al idioma, tal es así que inventó el lenguaje glíglico, el cual figura en el capítulo 68 de su novela "Rayuela" que es considerada como una contranovela. En adición, se publicó un dossier o extra en tributo a Cortázar "El cronopio" con la reproducción total, sin derechos de autor, de la entrevista realizada por el periodista Martín Caparrós en Buenos Aires (1983).

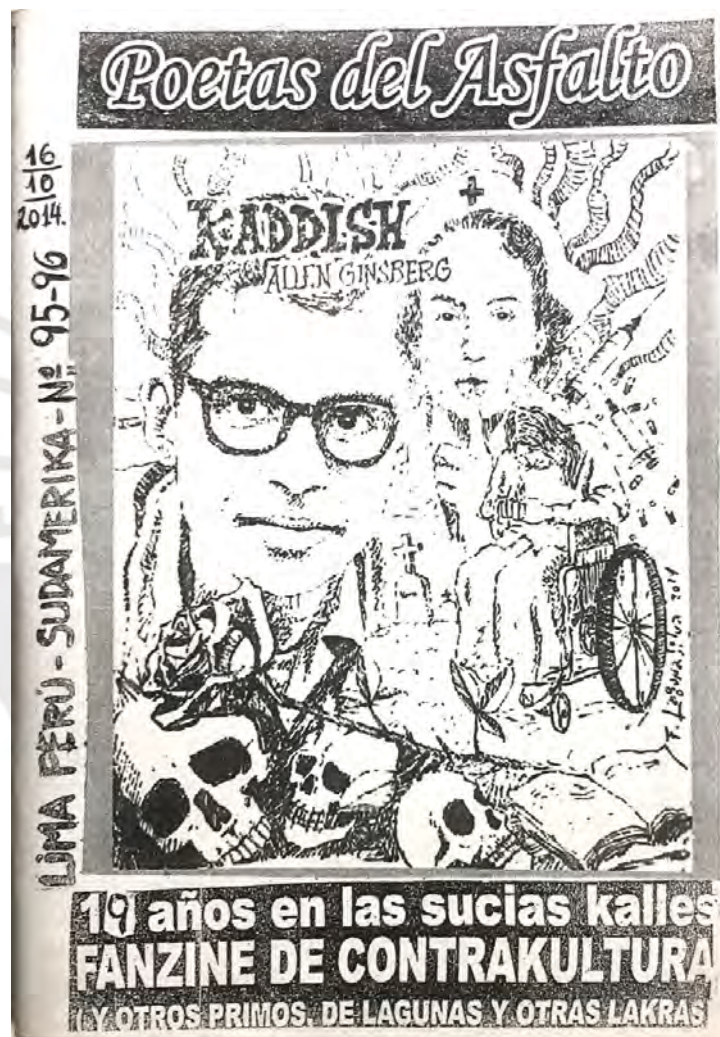
El nombre del *fanzine* PDA, está dedicado a Lou Reed, compositor y ex integrante de la banda The Velvet Underground, considerado como un poeta del asfalto debido a su estilo lírico que captura la decadencia de la ciudad, sus personajes marginales, asimismo explora temas como el amor, la drogadicción, la sexualidad, la violencia y la alienación.

Otro personaje admirado es Allen Ginsberg, integrante del movimiento literario estadounidense Beat, defensor de la libertad de expresión y de los derechos civiles, posturas que repercuten con los ideales *punk* de la autenticidad y la lucha contra la

opresión. La poesía de Ginsberg, en particular su famoso poema "Aullido", tiene un estilo provocativo que explora temas tabúes y marginales, del mismo modo "Kaddish", es un poema elegíaco en homenaje a su madre, el cual aparece como tema central en el PDA n.º 95-96, 2014 (Figura 44).

Figura 44

PDA n.º 95-96: portada con Allen Ginsberg



El listado de personajes emblemáticos no excluye a figuras limeñas de la escena subterránea, por el contrario, celebra a colaboradores destacados o figuras influyentes dentro del entorno *punk*, dedicándoles secciones o ediciones especiales. Es el caso de

Fernando Laguna, apodado el "artista abstracto", quien cumple la función de componer, por medio de ilustraciones, la escena subterránea entre ratas de alcantarilla y personajes emblemáticos como Bukowski, quien comparte un mismo espacio fanzinerero con los integrantes del grupo (Figura 45).

Los poetas de la generación beat, Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, ellos son los que siempre han estado en la pandilla de *Poetas Del Asfalto*. Es por eso que cuando se hacen los dibujos, ellos salen siempre con nosotros. Salimos en una mesa tomando, o sea como que ellos son parte del *fanzine*. (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023)



Figura 45

PDA n.º 105 de 2015: jefatura PDA y Bukowski en ilustración



Nota. La ilustración representa a los gestores del *fanzine* PDA con Bukowski al centro.

La habilidad de Laguna por captar el estilo *punk*, entre el alto contraste y su particular pluma ilustrada, ha sido reconocida y honrada en el PDA n.º 94 de 2014. Del mismo modo, el homenaje a difuntos personajes subtes “Ke no están pero ke nos legaron un kamino... una aktitud” (PDA n.º 97-98, 2014), es un gesto significativo para recordar y celebrar la contribución de quienes fueron entes activos en la promoción de la música, la poesía y las artes contraculturales. La edición incluye testimonios, recuerdos, fotografías

y otros elementos que destacan la importancia de sus contribuciones que mantienen su recuerdo.

Como se evidencia, el *fanzine* PDA es un medio alternativo con protagonistas netamente masculinos que se reconocen y veneran en varias ediciones. Por ello, es interesante también discutir la presencia de las mujeres en el *fanzine* y su aporte contracultural.

Aporte femenino

Durante la investigación, destacaron ediciones del *fanzine* PDA, las cuales incluyen un tipo de contenido realizado por mujeres del entorno subterráneo. Este contenido es relevante ya que la imagen femenina no es frecuente en este escenario.

Si bien la presencia femenina en la escena subte fue casi nula en los años ochenta, con excepción de la fugaz participación de María T-ta, en la actualidad es más visible la formación de bandas con mujeres en su totalidad. La igualdad de género y la voz de las mujeres en la escena subterránea es un tema relevante y significativo que ha sido plasmado en cinco ediciones del *fanzine* PDA incluidos en esta investigación. La versatilidad del *fanzine* ofrece una alternativa a la representación femenina en los medios de comunicación no oficiales. En ese sentido, la visibilidad de las subtes demuestra la capacidad de las mujeres para moldear y redefinir su propia identidad dentro de espacios contraculturales.

Otra era la situación en los años ochenta, inicios del *punk* limeño, donde la figura femenina no era legitimada en los entornos subterráneos, por el contrario, su participación quedaba relegada a la estigmatización. El caso de María T-ta es uno de los principales en el entorno subte. Su propuesta artística fue desaprobada en cada presentación, en adición, la agresión verbal que trascendía al escenario y se establecía en los medios alternativos subte con calificativos sexistas y despectivos (Bazo, 2017). Este aspecto es reforzado

cuando “los detractores intentan ridiculizar la liberación que las mujeres encuentran en el *punk* y la desprecian, asegurando que el género se ha desgastado” (Goldman, 2020, p. 239). El aporte y perspectiva femenina era subyugada por la presencia masculina, de mayor participación en el entorno *punk*.

Aun siendo una escena abanderada en la crítica hacia los *mass media* y con argumento contestatario, no permitía el desarrollo de la propuesta femenina y mostraba su posición más conservadora. En la actualidad, las mujeres tienen mayor libertad para exteriorizar sus puntos de vista y contemplan más aceptación en diversos entornos, como en los medios de comunicación no oficiales, en este caso el *fanzine*.

En tal sentido, el *fanzine* PDA incluye en sus ediciones la propuesta femenina, como en el n.º 91 - 92 de 2014 (Figura 46), el cual funciona como ayudamemoria y presenta los temas tratados en el conversatorio “El útero del rock subterráneo. Mujeres del *underground* en Lima - Perú”, además de complementar con material poético de las integrantes. Frases como “las mujeres al poder” seguido por “el poder es una mierda”, formaron parte de la discusión para identificar la poca participación de las subtes en un ambiente de no líderes netamente masculino.

Figura 46
Fanzines PDA con participación femenina como tema principal



En estas ediciones del *fanzine*, relacionadas a las mujeres subtes, se publican composiciones y dibujos de autoras e invitadas, quienes muestran su afinidad ante el escritor estadounidense Bukowski, por el uso del realismo sucio en su estilo literario, con enunciados sobre pobreza, alcohol, drogas, entre otros.

Otro material resaltante, son las ediciones n.º 103 - 104 y 105 (Figura 47), las cuales registran como editora principal a Gabriela Utopika, quien se encargó de la diagramación y publicación de esas ediciones en cooperación con “Richi Lakra”. Esta visión ha contribuido al *fanzine* PDA, diversificando su contenido con la representación y la escucha de diversas perspectivas desconocidas o excluidas. Sin embargo, la notoria presencia masculina resalta, aún en la actualidad, tanto en la jefatura del *fanzine* como en la participación de su contenido. Ante esta realidad, N. Celio (comunicación personal, 24 de junio de 2024), afirma que antes del año 2000 la presencia femenina era ínfima:

Las mujeres en la poesía en ese tiempo eran una minoría. No había mucho. Estaban más interesadas en la música. Cantantes, sí ha habido un montón de mujeres cantantes y bandas, pero poetas, poco.

Asimismo, comenta que su acercamiento hacia el *fanzine* PDA fue a los 16 años por su interés en publicar su poema Alicia Encadenada. Su oportunidad fue en una jornada contracultural donde se presentó ante “Richi Lakra”:

En eso yo le tocó el hombro y le digo: ¿a ti te dicen Richi Lakra? Me dice: Sí, doctorcita ¿en qué le puedo ayudarla? Yo quiero escribir, quiero ser parte de su colectivo. Y todos se rieron. Dice: ¿En serio? porque ya serían muchas. Ha habido mujeres, pero muchas se han ido, seguro vas a durar poco, pero bueno dame tus poemas.

La incredulidad del grupo infiere en la infrecuente participación femenina en un entorno con más participación masculina, sin embargo, la propuesta poética de N. Celio fue revisada, como cualquier otro participante, y publicada en la edición del *fanzine*.

Figura 47

PDA n.º 105 de 2015: editora principal Gabriela Utopika



4.3. Elementos de desarrollo gráfico

El desarrollo gráfico del *fanzine* PDA incluye componentes que contribuyen a su concepción como material contracultural. Por medio de la composición gráfica se reafirma su discurso social como una comunidad en desacuerdo que critica modelos tradicionales de comunicación y crea otros medios autogestionados, los cuales causan un efecto empoderador que destaca y celebra las voces marginales y disidentes.

En este punto de la investigación se explica cómo la distribución de los elementos gráficos perfila el sentido de la espacialidad en un tipo de diagramación *underground* que persigue las corrientes anti hegemónicas.

Composición y diagramación

El *fanzine* PDA utiliza dos tipos de composiciones: (1) las primeras ediciones muestran una diagramación equilibrada con necesarios espacios vacíos que facilitan el recorrido visual (Figura 48), (2) en segundo lugar, a partir de la edición n.º 86 - 2013, se visualiza un mayor uso del espacio negativo, que se enfatiza en el proceso de fotocopiado, para resaltar la gráfica central de la carátula. El uso del espacio negativo funciona como un marco que otorga mayor profundidad al contenido y posiciona los componentes de la portada. En ese sentido se identifica: cabecera, ilustración que representa la edición, datos y pie de página.

Igualmente se utiliza el enfoque deconstructivo, el cual busca generar una ilegibilidad intencional y romper con el orden convencional de los textos al que estamos acostumbrados. Este enfoque abandona la formalidad lingüística y los sistemas de cuadrículas establecidos por las normas tradicionales del diseño editorial (Gómez, 2022). En ese sentido, aplica diversas técnicas de diseño gráfico como fragmentación, irregularidad, monocromatismo, yuxtaposición, entre otras, contribuyendo al desarrollo

de una estética visual propia del *punk*, que, aunque influenciada fuertemente por el Dada, también refleja proximidad con los principales estilos de diseño: primitivismo, expresionismo, clasicismo, funcionalidad y decorativismo (Dondis, 2018, como se cita en Mas, 2021).

Figura 48

Fanzines PDA: primera edición de 1995 vs. n.º 86 de 2013



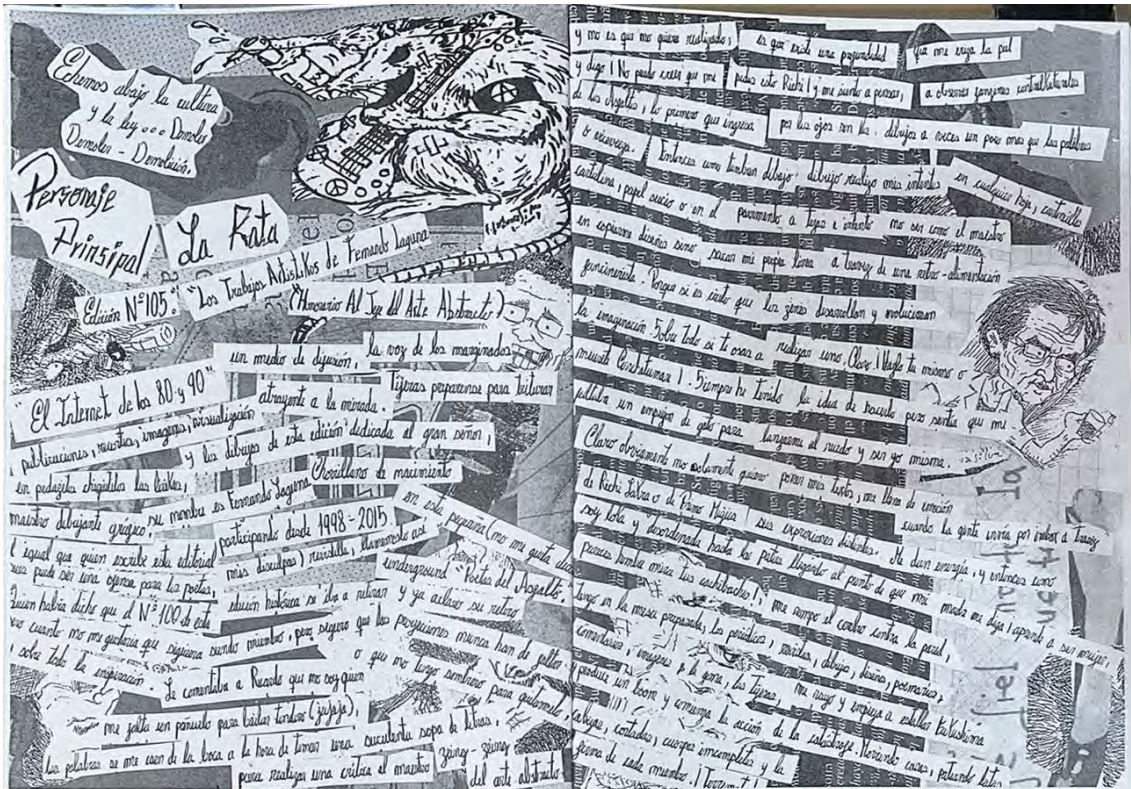
Los elementos que componen las ediciones son parte de la identidad visual del *fanzine* por transmitir personalidad y valores que construyen una imagen anti hegemónica:

La estética del *fanzine* PDA, se vincula a los elementos *punk* como el uso del color negro, ponerle bastante contraste, *collages*. Eso es lo que siempre ha estado en *Poetas Del Asfalto* (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

La bidimensionalidad de la tipología ilustrativa muestra la función de la línea con la intención de agregar volumen a los elementos mediante el sombreado. La profundidad y

el contraste están muy presentes en las páginas del *fanzine*, así también las diagonales en el plano para enfatizar la propiedad de movimiento y agresividad como valor ilustrativo (Figura 49).

Figura 49
PDA n.º 105: diagramación de la editorial



La identidad visual del *fanzine* PDA se reconoce a partir de la presentación de la carátula que muestra la manipulación de la línea como elemento plástico con características estructurales de forma, proporción, etc. En ese sentido, “las líneas no siempre se perciben con igual intensidad, pues hay diferencia entre las que delimitan un perfil concreto y las que están incluidas, contenidas e incluso disimuladas en formas e imágenes...” (Amo, 1987, p. 137). Es decir, la percepción de las líneas y su intensidad varía considerablemente en función de su contexto y su función dentro de una composición visual. Las líneas pueden desempeñar diferentes roles en un lienzo o tipo de diseño, y su

percepción depende de la manera en que se utilizan para delimitar formas, sugerir movimiento, crear texturas o evocar emociones.

Según los ejemplares revisados del *fanzine* PDA, la línea es curva, sinuosa y adaptable, la cual a veces cumple el papel de garabato para completar los espacios a modo rudimentario, convirtiendo al *fanzine* en un material reactivo, intenso y fortuito. En este marco de constante movimiento, el diseño modular se compromete con lo dinámico y asimétrico, considerando una estructura flexible que permite cambios y adaptaciones, reutilizando recursos repetidos con un estilo visual disperso. La asimetría en el diseño se sustenta en la carencia de equilibrio visual habitual, donde los componentes no se distribuyen uniformemente alrededor de una pieza clave. En los medios convencionales, la simetría es constantemente empleada para presentar el contenido y que este sea más organizado y esquematizado. Sin embargo, en entornos contraculturales, el diseño asimétrico predominante del *fanzine* PDA se enfoca en evitar la monotonía por medio del interés visual a través de la desigualdad en la disposición de los elementos.

Por otro lado, la gráfica del *fanzine* PDA se acompaña con frecuencia de enunciados soeces y sin ninguna censura. Estos términos son particularmente característicos, por consiguiente, normalizados en el material contracultural para transmitir un mensaje sin eufemismos.

Cuando me dicen, haz una portada, yo más o menos sé como va a ir (...) siempre va una lisura, porque si no va eso, entonces ya no es. (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

El uso de términos vulgares, es una forma de provocar y causar impacto sobre el contenido difundido que es ignorado por la sociedad *mainstream*. Usar un lenguaje soez es una valoración de la honestidad, una declaración en contra de la prohibición y rechazo hacia las convenciones.

Tipografía

El universo de fuentes tipográficas en el *fanzine* PDA es bastante diverso (Figura 50). Por lo mismo que profesan el arte libre y autodidacta, se encuentran tipos de letras hechas a mano con trazos irregulares con efectos de distorsión o con el uso del tipo script, el cual simula el estilo fluido del trazo escrito. También hay una mezcla entre letras con serifas, palo seco y decorativas, de tamaños distintos y sin ningún tipo de relación. En ese sentido es frecuente el uso de diferentes estilos tipográficos en una misma página o en el contenido del participante. Estos esfuerzos evidencian una actitud de rechazo a la uniformidad y a la unidad tipográfica que sugieren los manuales clásicos de Kane (2012) y Poulin (2016). Sin embargo, este enfoque puede entenderse también desde dos perspectivas adicionales: 1) la desprofesionalización, como se mencionó anteriormente, y 2) la influencia de movimientos artísticos previos como el dadaísmo, el constructivismo y el pop art. La desprofesionalización permite una mayor libertad creativa al alejarse de las normas establecidas por la industria del diseño, mientras que las referencias a estas vanguardias artísticas aportan una riqueza estética y conceptual que promueve la experimentación en el uso de tipografía y composición visual. En la combinación tipográfica, aparecen letras desordenadas, rotas o caóticas, las cuales simulan el estilo de la gráfica *punk* utilizada en los afiches de los conciertos o portadas discográficas.

Las normas artísticas son reescritas e intervenidas con un carácter artesanal sin ninguna normatividad aparente, sin embargo, se relacionan al ethos "hazlo tú mismo" que se desliga de la homogeneidad de la sociedad dominante (Gallego, 2009).

La consigna de expresión y fluidez creativa permite encontrar similitudes como reglas contraculturales, así tenemos: el uso de diferentes fuentes tipográficas, la inconsistencia

en jerarquía de elementos, el uso indiscriminado de las mayúsculas y la falta de legibilidad en el recorrido visual (Figura 51).

En cuestión del formato, el espaciado entre líneas no está estandarizado, tampoco el alineado del párrafo queda establecido. Por esta razón, una edición puede incluir el interlineado doble o sencillo con disímiles tamaños de letra que se eligen a disposición del gestor.

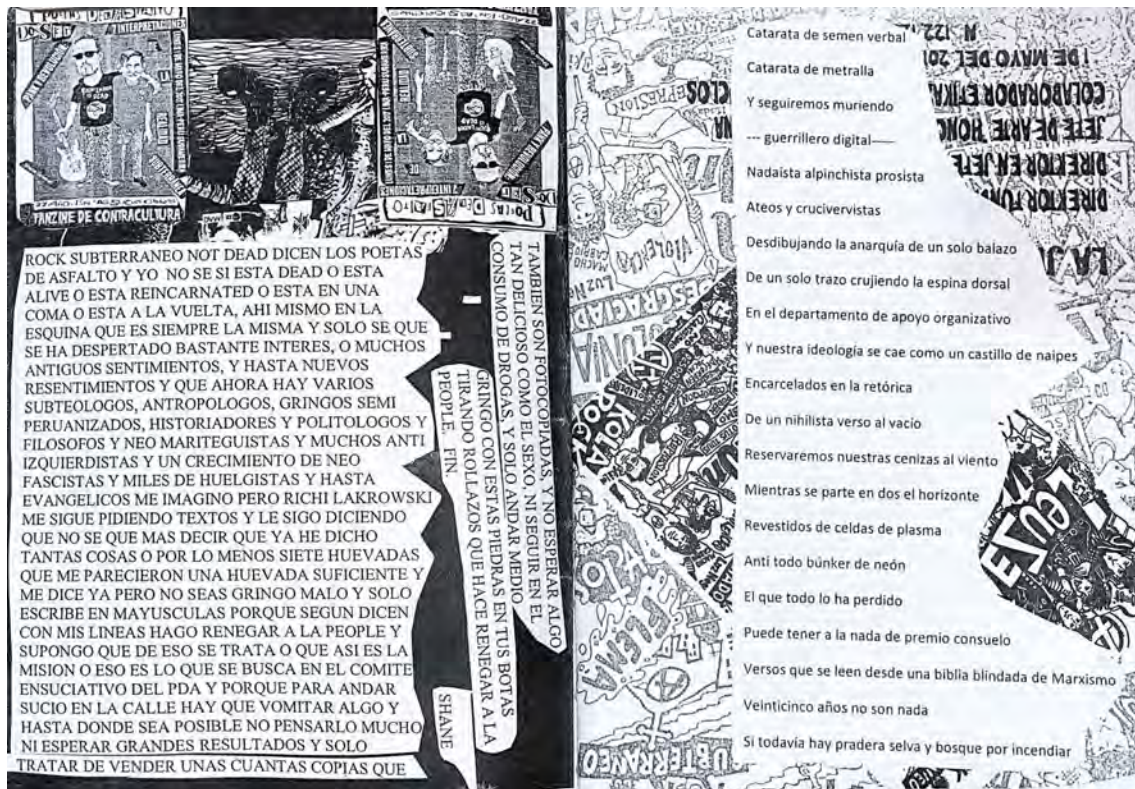
Figura 50

Algunas de las tipografías utilizadas



Figura 51

PDA n.º 126 de 2017: uso de mayúsculas e interlineado diverso



Además, el uso deliberado de sustituir letras en el contenido como la letra “c” por la “k” y la incorporación de la arroba en reemplazo de la letra “a”, son prácticas estilísticas y simbólicas que reflejan la filosofía, los valores y las estrategias de comunicación de la subcultura *punk* (Savage, 1991). Estas preferencias en los modos de redactar, representa una escritura heterodoxa que rechaza las normas y niega los modelos desde su discurso de identidad y resistencia. El desafío a la normatividad lingüística es una forma de subvertir las reglas ortográficas estándar y de rechazar los estereotipos, alineándose a la actitud iconoclasta del movimiento *punk*. Por medio de este modelo de lenguaje contracultural, se rechaza simbólicamente a la autoridad que regula las normas del lenguaje. Asimismo, se crea una identidad visual y lingüística que reconoce al entorno *punk* sobre todo con el uso de la letra “k” que involucra una simbología radical heredada del contexto anarquista que lucha contra el sistema. El *fanzine* PDA utiliza palabras que refuerzan la identidad *punk* como “tokada”, “radikal”, “kamaradas”, “contrakultura”,

“sudamérica”, “crítico”, “lakras”, “anarkía”, entre otras. Igualmente, incluyen la arroba para definir “L@ JEF@TUR@” o también como parte del contenido poético.

Técnica y referentes artísticos

La superposición de elementos gráficos es utilizada como una estructura enmascarada donde la combinación de dos o más componentes forma una composición nueva, con la facultad de poder identificar cada unión por separado o por el contrario imposibilitar su división (Kanizca, 1998). En este caso, cada elemento gráfico del *fanzine* PDA es elegido intencionalmente con una fuerte cohesión que es posible desprender a costa de perder su significado original como discurso. El acoplamiento de los elementos se realiza por medio del *collage* y fotomontaje, siendo esenciales para elaborar un mensaje contracultural y conformar la matriz gráfica que se considera irrepetible.

El *fanzine Poetas Del Asfalto* es más artesanal hecho a mano, pegado, tipo *collage*, tipo *cut up* como en los ochenta (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023)

El *collage* y fotomontaje son técnicas presentes en el *fanzine* PDA con el uso de fragmentos de textos y fotos extraídas de revistas y libros, así como de páginas recicladas de ediciones anteriores del *fanzine* (Figura 52).

Figura 52
 PDA n.º 126 de 2017: diagramación con collage

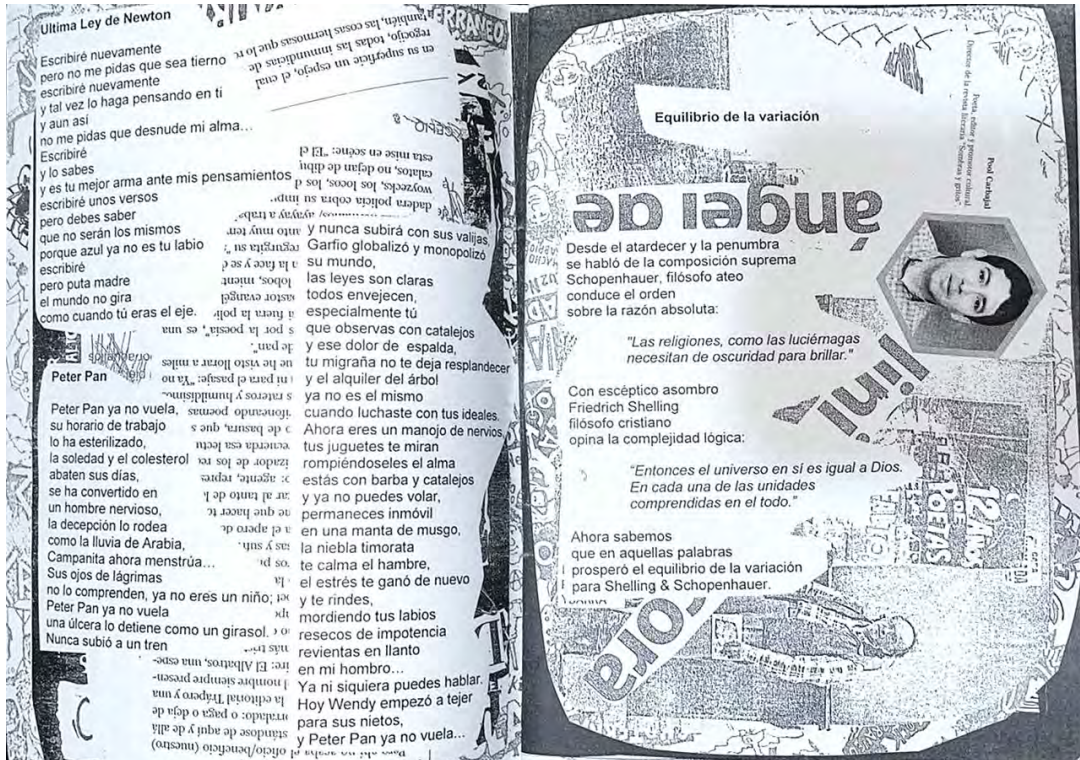
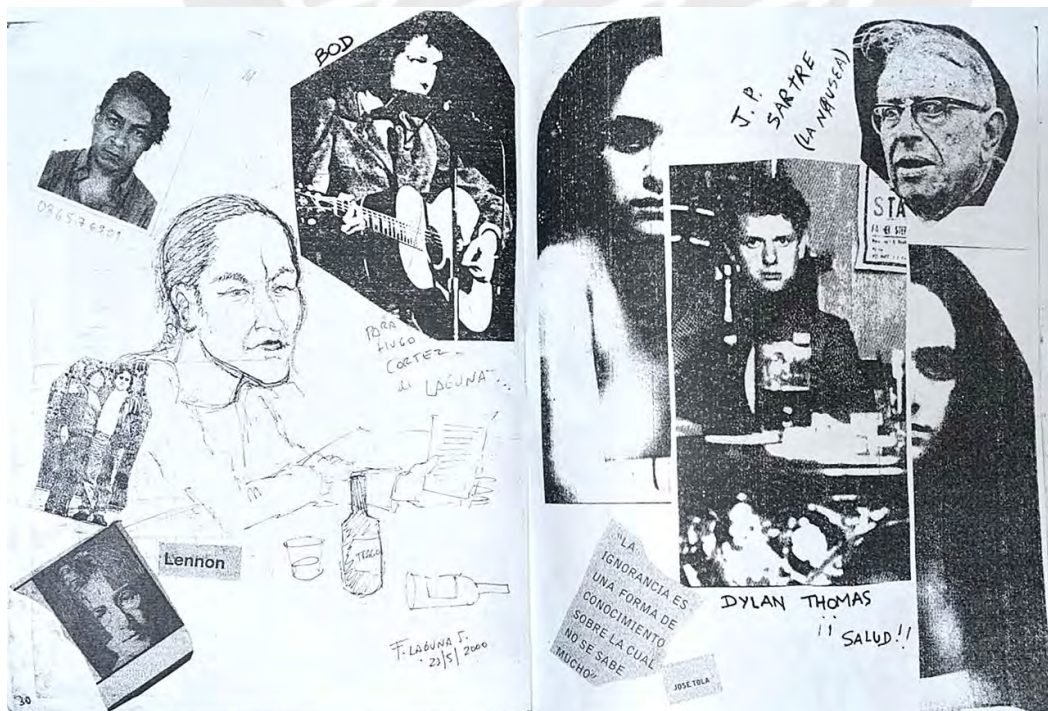


Figura 53
 PDA n.º 12 de 2000: diagramación con collage



La yuxtaposición de fragmentos textuales y fotográficos sitúa al *fanzine* PDA como un material caótico que potencia la agresividad de su mensaje. Al igual que el movimiento artístico (o antiartístico) Dadá, los gestores del *fanzine* encuentran en el fotomontaje la representación de un contenido revolucionario que permite crear con estructuras anómalas y de significados antagónicos las representaciones gráficas.

El *fanzine* más que nada es corta y pega, o sea en base a lo que tú estás proyectando, podríamos buscar en periódicos o revistas y encontrar gráficamente algo que nos motive. (...) de repente algo de Vallejo, de Javier Heraud o de bandas como Eutanasia, o sea, tratar de fusionar, o de contraponer las cosas, porque justamente si tú contrapones las cosas es donde se da más fuerza (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

La necesidad de repensar el arte y desligarse del carácter formal de las composiciones académicas, surge en diferentes etapas durante la evolución del arte y forma hitos que se incorporan a los movimientos pictóricos. De ese modo, la representación visual del *fanzine* PDA recurre a movimientos anti artísticos (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023) para crear una nueva propuesta que gira en torno a la libertad de expresión y al compromiso en contra de la cultura hegemónica que funciona como transmisor del discurso del poder. Del mismo modo, las formas de los movimientos artísticos, con características vanguardistas y transgresoras para el arte tradicional (Denvir, 1975; Jarillot, 2010; Nochlin, 1991), como el Fauvismo (con el uso de colores puros), Futurismo (sensación óptica), Naif (plasma lo real con ingenuidad), Realismo (representación objetiva), entre otros. En el caso del *fanzine* PDA, se utiliza en algunas ediciones el Dadaísmo para rechazar las normas y convenciones artísticas establecidas.

También representa, subjetivamente por medio del arte, la postura grupal sobre las concepciones sociales, como: muerte, sentimientos, sexualidad, poder, capitalismo, entre otros. Es por ello que la naturalidad ante las formas artísticas y sus composiciones recae en la complicidad identitaria entre los participantes, quienes reconocen y validan los principios plasmados en el *fanzine* PDA. Por ese motivo, se perfila como un medio alternativo utilizado por el participante quien rechaza el entorno oficial de comunicaciones, y “destruye totalmente el orden recibido y propone otro” (Eco, 2002, p. 246). En ese sentido, así como los movimientos anti artísticos, los elementos *punk* “aparecen y rompen con todo, como queriendo asesinar, queriendo matar esa época que ya había pasado, entonces quieren algo nuevo” (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

Esta nueva propuesta gráfica, que sobresale de los cánones determinados, es la muestra de diferenciación que devela su resistencia en la materialidad, con un lenguaje visual divergente que se expresa en el objeto mismo.

El *fanzine* PDA es visualmente complejo y tiene un tipo de contenido que habitúa a sus lectores a trayectos visuales dispersos que complican identificar el inicio y fin del relato. En muchas ocasiones el contenido de los autores se mezcla y dificulta la identificación de uno y otro (Figura 54), aun así, el *fanzine* se mantiene vigente con prácticas de un orden caótico que enlista su singularidad.

Figura 54

PDA n.º 108-109 de 2015: mezcla de contenido entre autores



que la poesía no tiene género y es aquí que lo confirmamos. Las líneas que aluden cierto humorismo aunado a la redundancia por ejemplo "Poema para la vagina palpitante/ Déjame entrar a ese universo de colores/ Quiero entrar hasta adentro". Aunque lo obvio no debe ponerse en el erotismo, vemos esto "Se me está parando,/ Vamos baby ayuda a este amiguito a levantarse" Existe además los ingredientes del fellatio. Parece muy bien la palabra compuesta "pielmelosa", ese coito subrepticio sin orden ni cuartel, pero en un cuarto. El pecado carnal en una imagen piadosa ""Hija de Satanás con cuerpo femenino" es típico en esas orgías. En una picazón simultánea en donde gana la satisfacción de la Musa resbaladiza leyendo versos desnuda en donde el sexo ya no es pecado. Felicitaciones.

CARLOS DENVER.

La adopción del ethos "hazlo tú mismo", se enraíza en las maneras de componer y producir, considerando una doctrina heterodoxa que rechaza lo convencional. Asimismo, se apropia de la estética *punk* utilizando el *collage* como un recurso de rebelión, con un sentido de composición alborotado más orientado hacia el desorden con elementos de alta carga visual, lo cual es poco conveniente para el lector.

Acorde a ello, M. Vidal (comunicación personal, 22 de mayo de 2023) comenta sobre la manera en que el entorno *punk* entiende el ethos "hazlo tú mismo":

¿Sabes lo que no me gustaba del *punk* en cuanto a las publicaciones? Claro es una estética *punk* si quieres, pero no era una estética didáctica, no era

pedagógicamente, en términos políticos, útil, era muy limitante. Yo tenía un sentido de la composición diferente. Para mí, el “hazlo tú mismo” era tomarte todo el tiempo que quieras para hacer lo mejor (...).

La trayectoria de Vidal en el entorno musical, transcurre entre el *punk* y el metal, por lo que su comentario se extiende a términos gráficos de ambos grupos, donde resalta el evidente diseño caótico de los materiales *punk*, que contrasta con los elementos de las publicaciones metal como las diagramaciones estandarizadas en retícula, el estilo *gore* con ilustraciones de tripas, huesos, uñas; sin embargo, los logotipos son más inteligibles en comparación con el *punk*.

En ese sentido, en la gráfica *punk* resalta el uso de *collages*, fotocopias en blanco y negro, textos escritos a mano y tipeados, lo que da una apariencia improvisada. Esto se refleja en el uso de materiales accesibles y técnicas caseras para la producción de los *fanzines*. Frecuentemente se utilizan tipografías variadas y recortadas de periódicos o revistas, así como fuentes hechas a mano o distorsionadas. Las páginas se componen de textos superpuestos, márgenes irregulares con falta de alineación, lo que crea una sensación de anarquía visual, diseñada para incomodar y cuestionar las convenciones culturales y sociales.

Tipología ilustrativa y elementos gráficos

Por ser un material colaborativo, los participantes aportan sus ilustraciones en diferentes modos. Por ese motivo, se resalta la variación en el trazo de la ilustración, lo que conlleva a la agrupación por estilos: (1) ilustración conceptual: representa la visión personal del ilustrador que aporta una idea genérica del contenido que presenta, la cual puede ser la creación de mundos imaginarios (Figura 55 y 56); (2) ilustración decorativa: funciona

como ornamento que acompaña al texto y lo integra gráficamente con formas abstractas o manchas (Figura 57).

Figura 55

PDA n.º 101 de 2015: ilustración conceptual

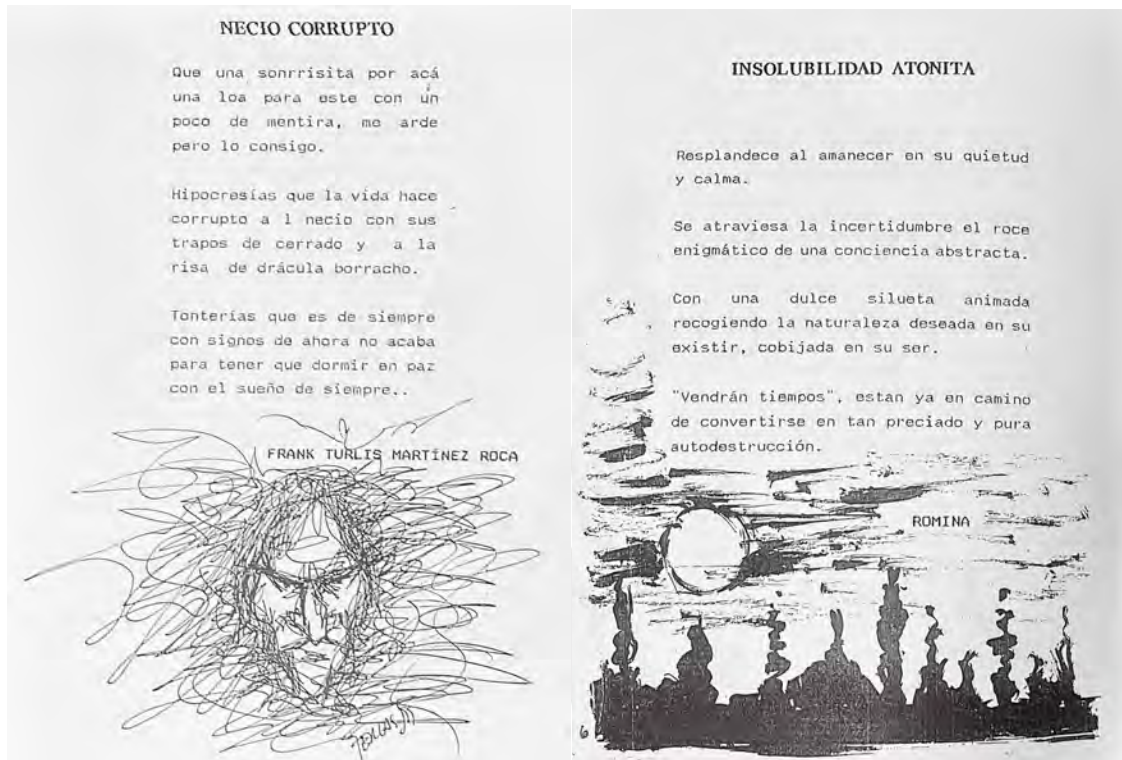


Figura 56
PDA n.º 86 de 2013: ilustración conceptual



Figura 57

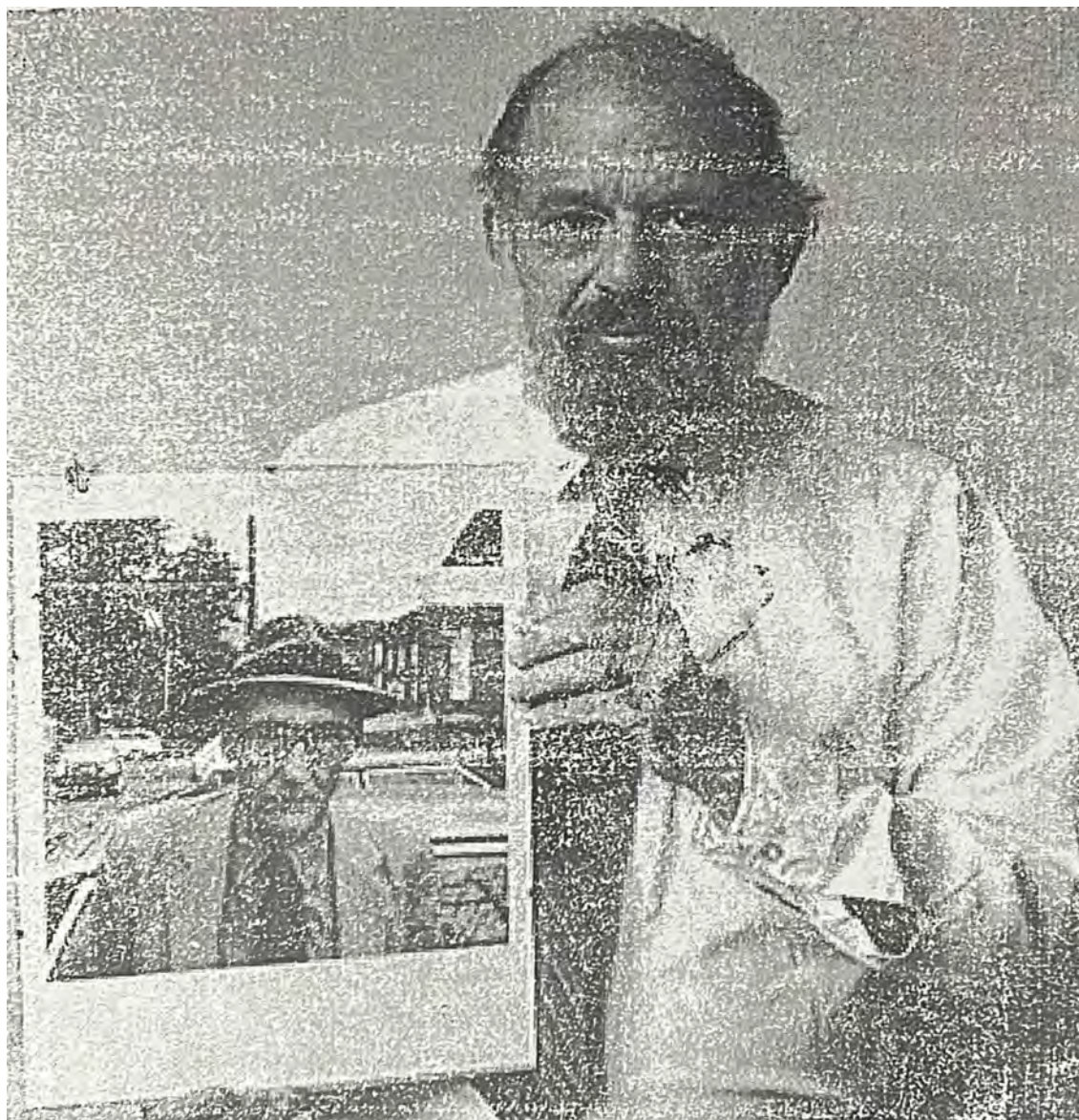
PDA n.º 8-9 de 1999: ilustración decorativa



Asimismo, se destaca el uso del trazo fuerte con líneas negras, altos contrastes y dibujos de estética agresiva, que representan lo sórdido de la gráfica fanziner *punk*. También, en muchas ocasiones, el estilo tiene apariencia de boceto, revelando que la importancia recae, en mayor grado, en la manera de expresarse que en la técnica en sí misma. Por ese motivo, el estilo visual tiene características desprolijas e imprecisas que se presentan en las ediciones de PDA. Acompañado a esta clasificación, se ubica el estilo rústico de las fotos en blanco y negro, granuladas, pixeladas, sin equilibrio de tonos grises y con baja resolución (Figura 58 y 59), que documentan la escena *punk* a manera de fotoreportaje, con momentos espontáneos, cobertura de eventos y panorama de lo cotidiano.

Figura 58

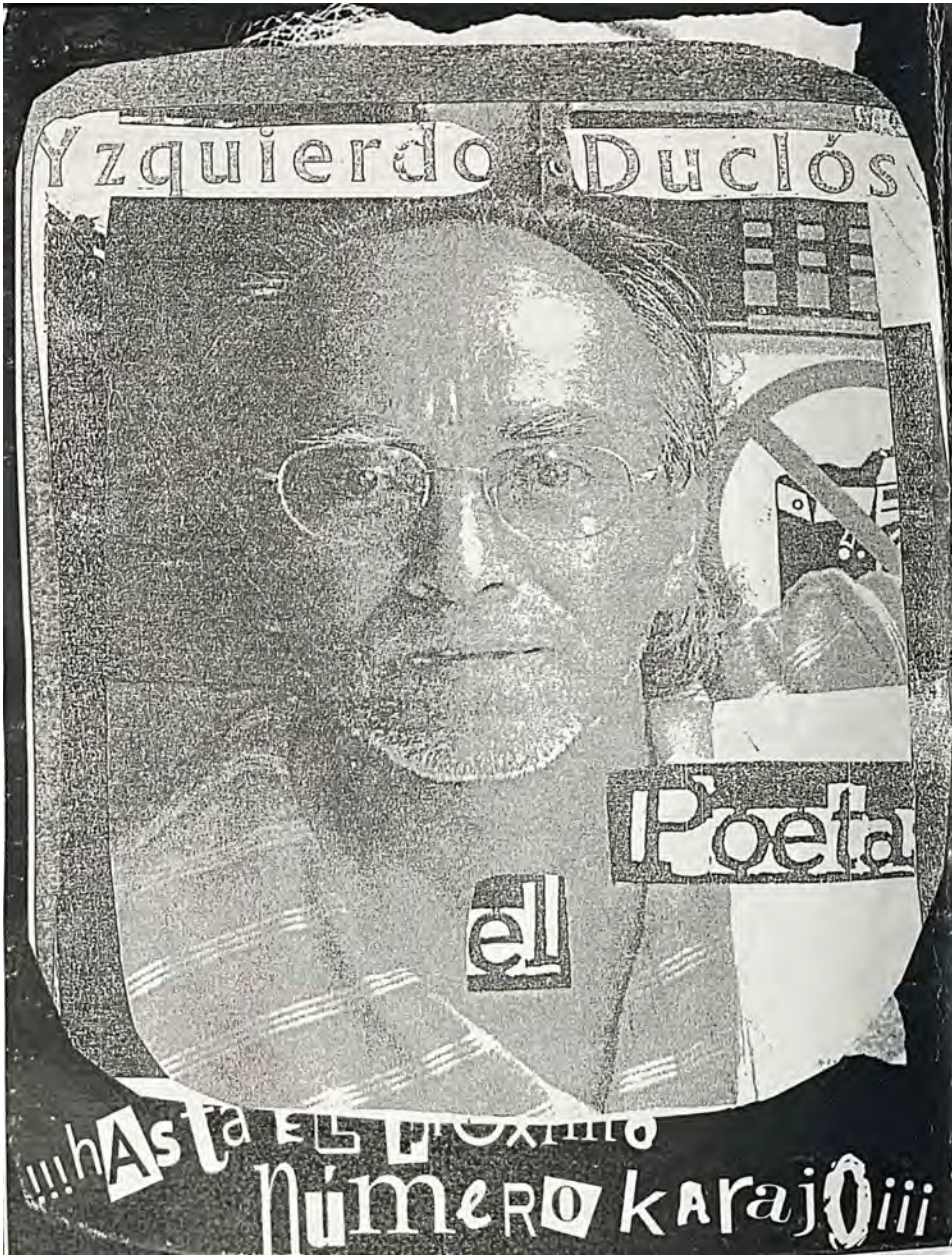
PDA n.º 95-96 de 2014: fotografía granulada con baja resolución



Nota. Allen Ginsberg con el retrato de William Burroughs.

Figura 59

PDA n.º 126 de 2017: fotografía granulada sin equilibrio de tonos grises



El estilo artístico del *fanzine* PDA plasma a seres como la rata o el ratón, siendo objeto de caricaturización, otorgándoles cualidades humanas que permiten convivir en la ficción con personajes emblemáticos como el escritor estadounidense Bukowski (Figura 60). La cercanía con estos seres deriva de la connotación social negativa hacia este tipo de animales que pululan en las alcantarillas y sobreviven debajo de las ciudades. Esta

analogía es apropiada en el *fanzine* PDA y es especialmente identitaria para la jefatura y el personal colaborador, además de ser la concepción del rechazo al capitalismo, consumismo y a entidades hegemónicas, según se afirma en las ediciones: 1, 5-6, 103 y 105.



Figura 60

PDA n.º 94 de 2014: ilustración de Bukowski por Fernando Laguna



En esa misma línea, se utiliza la letra A dentro de un círculo, también conocida como el símbolo de la anarquía (Figura 61), siendo un emblema que representa la lucha contra la

autoridad y el gobierno, promoviendo la idea de una sociedad sin jerarquías o estructuras de poder.

Del mismo modo las calaveras son un símbolo recurrente, a menudo asociadas con la muerte, la rebeldía y la subversión. Son utilizadas en diversas formas, desde calaveras simples hasta calaveras decoradas con elementos *punk* como crestas o tachuelas.

Dichos elementos gráficos se desenvuelven en escenarios bohemios, como bares o callejones con tonalidades oscuras que acentúan la intención de transmitir una actitud de desobediencia y autenticidad.



Figura 61

PDA n.º 97-98 de 2014: símbolo anarquista, calavera y ratas



La representación visual en el *fanzine* se concibe como una forma de liberación que fomenta expresiones visuales oprimidas y restringidas en entornos hegemónicos. En ese sentido, la base narrativa del *fanzine* PDA encaja en la micronarrativa visual que engloba el discurso de las minorías a través del lenguaje (Acaso, 2005). Este tipo de micronarrativa cuestiona y desafía los discursos convencionales por medio de la deconstrucción de estereotipos y la redefinición de identidades para crear

representaciones más auténticas. Al hacerlo, contribuye al desarrollo de una historia alternativa que refleja experiencias y perspectivas de las minorías dentro de la escena *punk*. Asimismo, se orienta hacia la inclusión y la diversidad con el fin de desafiar estereotipos que limitan nuevas concepciones para reflejar la multiplicidad de identidades y experiencias dentro del entorno *punk*.

La creación de una narrativa visual en el *fanzine* es un proceso colaborativo que fomenta la participación activa de la comunidad. Diversos puntos de vista y experiencias se entrelazan para construir una imagen colectiva de resistencia que fomenta la crítica social y cultural imperante.



Figura 62
 PDA n.º 5 - 6 de 1997: historieta "La farsa"

Poetas del Asfalto

16 OCTUBRE LIMA - PERU 1997 N°5/6

POESIA
 Y
 ARTES

LA FARSA

NOCHES DE DOLOR INTENSO
 ¿VALE LA PENA VIVIR ASI?
 LO DE SIEMPRE, INSOMNIO... VACIO

TIENE UN NOMBRE AUNQUE
 NO LE GUSTE A NADIE
 ... DEPRESION ...
 ... ODIO ...

... Y LUEGO EL MALDITO DIA
 Y SOPORTAR EL BUENOS DIAS
 Y SALIR A ESA INMENSA CARCEL
 QUE ES EL MUNDO... MIERDA!



NO HAY SALIDA... CUANDO SE
 ACABA LA CERVEZA ... O LA COCA..
 TENER QUE SOPORTAR LA FALSEDAD
 DE TODA LA GENTE

TODO EL MUNDO LLORA POR LOS REHENES
 SE SIENTEN MUY MAL... PERO NO HAY SALIDA...
 NO PARA NOSOTROS... SOMOS REHENES DE LA FAMILIA
 DE LOS AMIGOS... DE NUESTRA IMAGEN EN EL ESPEJO!
 ¡HIPOCRITAS!



CHAO HITITO
 POBRECITO MI VIEJO
 YA ME VOY A TRABAJAR
 ABUELITA REGRESO EN LA
 NOCHE Y TE RECOJO YA?

DESDE QUE DESPIDIERON AL VIEJO DE LA
 CHAMBA LA ABUELITA SALE A LA VEREDA
 Y ENCIMA MARIA PREÑADA SIN TERMINAR
 EL COLE... Y MI VIEJITA GANA MI
 MIERDA LAVANDO ROPA PORQUE
 CERRARON EL TALLER DE LANAS
 Y YA HE LLEGADO AL PINCHO EL
 COLE... AUNQUE NO SE...
 EEN FINN A CHAMBEAR!



4.4. Procesos de producción y distribución

La producción y distribución de los *fanzines* PDA se desarrolla con aspectos esenciales del entorno *punk* relacionados a la creación con recursos limitados, en formatos independientes y con el enfoque “hazlo tú mismo” como pilar fundamental del quehacer contracultural. En ese ejercicio, se utilizan formatos prácticos de publicación, como la fotocopia o la impresión de bajo costo para mantener la esencia subterránea. La producción del *fanzine* implica la creación de contenido original, que incluye artículos, entrevistas, reseñas de música, poesía, arte, entre otros temas, que reflejan la naturaleza ecléctica y descentralizada de la movida *punk* limeña.

La producción y distribución de *fanzines punk* promueve la participación activa, de los fanzineros y lectores, en la invención y difusión de contenido alternativo. Esto refuerza los valores de autonomía, autenticidad y resistencia como pilares fundamentales de la escena *punk*. El *fanzine* PDA es un medio accesible de expresión contracultural que permite a los aficionados difundir sus ideas y discursos sociales con autonomía sin disponer de reconocidos grupos editoriales.

Elaboración del *fanzine* PDA

La planificación del *fanzine* PDA combina diversas formas de expresión artística en un formato alterno. La planificación involucra dos aspectos clave: 1) producción y 2) presentación y distribución del *fanzine*.

Sin embargo, antes de dichos pasos, la primera acción es decidir la temática de la edición a publicar, en ese sentido, se valida un hecho relevante en el contexto *underground* o se elige un personaje a conmemorar con el fin de enfocar el desarrollo del contenido hacia ese tema. Sobre este paso inicial, R. Vega (comunicación personal, 2 de mayo de 2023), promotor del desarrollo del *fanzine* PDA, explicó:

En base a una idea, un personaje, una banda o de repente a un hecho. Por ejemplo, se podía dar la conmemoración por los 20 años del *punk*, de una banda subterránea en el Perú, de la publicación de un libro que tenemos afinidad o que pudiera generar una controversia.

Con el tema definido, se organiza el contenido del *fanzine*. Esto incluye la selección de material enviado por los participantes, relacionado a la temática de la edición. En esta etapa, el tiempo de la convocatoria, para recibir el material de los colaboradores, frecuentemente se extiende y aplaza la producción del *fanzine*.

L. Mujica (comunicación personal, 30 de marzo de 2023), uno de los gestores del *fanzine* indicó que:

Se busca material, ya sea en libros y se invita a la gente nueva que asiste a los recitales o a los mismos amigos. El tema es libre, el único requisito es compartir el sentido de la contracultura. Conocer a los iconos de la contracultura que vayan con la temática del *fanzine*, no del *establishment*.

En adición, la recopilación de contenido es con frecuencia tediosa dado que se realiza un monitoreo constante a los participantes para que envíen sus temas con anticipación y sean incluidos en la edición. Por este tipo de complicación, el retraso puede repercutir en la elaboración del *fanzine* y en su fecha de presentación.

Producción

La producción es meramente artesanal, por medio de la elaboración del machote, que consiste en utilizar, como base del *fanzine*, papel folcote de tamaño A4 en formato horizontal para pegar los recortes de las impresiones que integran el contenido del *fanzine*, sean artículos, poemas e ilustraciones. El machote, en el contexto de los *fanzines*, se refiere a la versión final o plantilla del *fanzine* que se utiliza como base para hacer copias.

Este machote suele tener un volumen mayor por contener todos los retazos de *collage*, asimismo incluye los elementos de diseño y el contenido listos para ser reproducidos.

Figura 63

Laboratorio de *fanzine* y *collage* a cargo de los PDA



Nota. *Poetas Del Asfalto* en el Museo de Arte Contemporáneo, 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=SfhWJgRd0to>)

Su elaboración es impulsada por Ricardo Vega Jaime, promotor principal del *fanzine*, quien monitorea y coordina el diseño de las carátulas en la Av. Wilson en el Centro de Lima o con el ilustrador Fernando Laguna.

En paralelo, “Richi” realiza manualmente la parte interna del *fanzine*, “le da otro estilo, rompe el esquema, la diagramación muy al estilo lakra, *collage*, artesanal. Corta una figurita y la pone encima” (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023).

Para el contenido, la convocatoria se realiza a través de mensajes privados en Facebook a colaboradores reincidentes o se alienta a nuevos integrantes. A pesar de utilizar un medio masivo, esta etapa preliminar no es difundida públicamente, por el contrario, se desarrolla herméticamente ya que las personas interesadas en participar se encuentran en el mismo evento o son recomendados en el círculo.

Conocemos amigos, amigas que nos parece que tienen un interés determinado sobre lo que queremos sacar. Entonces, les pedimos colaboración, si nos pueden mandar un arte, una crítica o un comentario. Libre, libre. O sea, no es necesariamente que esté a favor o en contra. Así, como algo esquemático de lo que nosotros vamos a publicar (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

El *fanzine* PDA es un espacio de expresión y creatividad que incorpora diversos discursos y respaldan la libre opinión, ofreciendo a sus creadores y lectores la posibilidad de expresar ideas, opiniones y experiencias personales. Esta acción refleja la multiplicidad de voces y la amplia variedad de perspectivas que contiene. La producción es accesible para los participantes ya que permite crear y distribuir su propio contenido, fomentando la autonomía y la autoexpresión por medio de la filosofía “hazlo tú mismo”.

El *fanzine* PDA destaca la poesía existencial de cada persona. Cada uno tenía su rollo. Unos eran más académicos, otros más callejeros, otros eran más subtes. Había un montón de vertientes, algunos eran políticos, otros románticos, otros de desamor. O sea, había un montón de temas, era variado. Así, locura también, locos había, de todo tipo de textos (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023).

Uno de los pilares de la jefatura de PDA es apoyar a quienes no tienen la facilidad de publicar sus escritos, en complemento, los participantes se rigen a los requisitos de calidad del *fanzine*: fluidez de escritura, expresión de protesta y rebeldía.

En ese sentido, permite que autores aficionados y desconocidos con necesidad de difundir su arte, utilicen el *fanzine* como un medio alternativo que valida y promueve un discurso público con mayor diversidad, de ese modo empodera las voces marginadas que a menudo

son ignoradas en la narrativa oficial. Asimismo, fortalece la construcción de comunidades que comparten valores e ideas contraculturales, las cuales se plasman con más libertad sobre el contenido y el formato que transgrede los límites tradicionales de una editorial como los tiempos y los modos de trabajar.

En el caso del *fanzine* PDA, el tiempo invertido en su elaboración dependerá del tema a publicar:

Por ejemplo, si se quiere proyectar un trabajo de un músico, de una banda, o de repente de algunos escritores, de algunas chicas poetas, puede demorar, digamos, la elaboración de una edición 20, 30 días, hasta un poco más. (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

Durante este lapso de tiempo, se selecciona el tema y los pormenores con los participantes, sin embargo, han ocurrido circunstancias de producción a último momento:

(...) hemos hecho *fanzines* hasta una hora antes de presentarlo en un evento, armando apurados en un bar (...). Me acuerdo que varias veces ha pasado así para presentarlo físicamente, a veces no se podía porque estábamos con las justas fotocopiando, llegamos con las justas para presentarlo (L. Mujica, comunicación personal, 30 de marzo de 2023)

La falta de gestión del tiempo y la premura, son componentes del *fanzine* que lo convierten en un formato contracultural, que muchas veces recurre a una precipitada línea editorial que enfrenta e incluye problemas técnicos, como fallas en la reproducción de las fotocopias, deficiencia en la calidad de imágenes, errores de ortografía y gramática, entre otros. Estas deficiencias serían consideradas como desaciertos editoriales en entornos tradicionales donde cumplen los tiempos de publicación, por el contrario, en los círculos contraculturales se normalizan las limitaciones técnicas o de tiempo siendo una característica que refuerza la autenticidad y el espíritu *DIY* (hazlo tú mismo). Asimismo,

las imperfecciones se consideran auténticas y demuestran que han sido creadas dentro de parámetros anticomerciales y con recursos autogestionados. Por ello, el *fanzine* PDA refuerza su compromiso con el estilo *underground* por medio de su formato disidente a los medios tradicionales.

La culminación de la producción lo representa el machote acabado con el diseño y diagramación final, el cual es fotocopiado para reproducir el lote de ediciones. Posteriormente, se realiza la promoción en las plataformas virtuales del *fanzine* PDA, como Facebook o YouTube, o en espacios aliados de la escena alternativa.

Figura 64

Promoción de jornada kontrakultural 2010



Nota. Richi Lakra promociona la edición sobre el concierto en homenaje a Eutanasia, por Revista Lima Gris, 2010 (<https://www.youtube.com/watch?v=stZS6fcF-RM>)

Presentación y distribución del *fanzine*

Semanas antes de culminar con el machote y de fotocopiar sus páginas, se coordina la fecha de presentación de la edición en donde se dará inicio a la etapa de distribución del *fanzine*, la cual se realiza “fundamentalmente de mano en mano, en conciertos y tocadas” (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023). Es decir, la distribución es

autogestionada por los integrantes y se realiza de manera independiente, generalmente en bares, conciertos y clubes de lectura, que no necesariamente guardan relación con el entorno *punk*, donde se presentan las ediciones del *fanzine* PDA.

En dichos lugares se realiza la jornada contracultural, con ingreso gratuito, para presentar la última edición del *fanzine* PDA en compañía de participantes e invitados que dan sus comentarios o explican brevemente el contenido de la edición. Ese espacio se convierte también en un escenario de debate e intercambio de opiniones que enriquece la sesión contracultural. Al culminar la exposición, se indica el precio del *fanzine* entre S/ 3 y S/ 5 soles, monto que sirve para recuperar la inversión de las fotocopias, papel y pegamento. En este punto, la materialidad del *fanzine* es significativa la cual cumple un papel importante en la forma en que se perciben y experimentan los procesos, sobre todo en estos tiempos digitales, el *fanzine* ocupa las características de un material alternativo que se aferra a lo análogo (Duncombe, 2008).

Su formato tangible y con autenticidad a sus lineamientos, no puede replicarse completamente en formatos digitales por la falta del valor sensorial que se relaciona directamente con su superficie y con la experiencia física que proporcionan al lector.

(...) creo que lo valioso es lo físico, el libro, inclusive tener un casete, un CD, tener un poemario o un *fanzine*, para nosotros es algo histórico poder leer, releer, avanzar o retroceder, hacer desde la lectura todo un laberinto, inclusive a veces podríamos comenzar a leer desde las últimas páginas y luego terminamos al comienzo de la edición. Entonces eso es lo esencial para nosotros (R. Vega, comunicación personal, 2 de mayo de 2023).

La percepción táctil se estimula con la sensación de manipular el objeto e interactuar con el mismo, obteniendo una experiencia más inmersiva que se inicia desde la elaboración del *fanzine*, doblando y cortando los elementos que lo componen en un ambiente de

participación activa. Asimismo, por ser una práctica que inicia en los ochenta, el efecto nostálgico evoca emociones y recuerdos vinculantes al machote del *fanzine* hecho a mano o incluso porque es un método artesanal de conocimiento arraigado que funciona en estos entornos contraculturales que valora la singularidad de sus componentes.

Nosotros venimos de una época, pues todo era como tu dices analógico. Tenías que tocar el papel, la goma, la tijera, todo eso, la tinta. (...) es un poco difícil para nosotros adecuarnos a las nuevas tecnologías y Richie peor. Es un pata que hasta el final de sus días creo que va a seguir agarrando la goma y pegándolos porque es parte de lo que él sabe (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

Adicional a la jornada contracultural, donde se presenta y distribuye la última edición del *fanzine*, también se circula en ferias autogestionarias donde se alquila el espacio por el pago de S/ 10 soles para la venta del material. Otros puntos son las tiendas *underground* en el Centro de Lima, donde promocionan *fanzines*, polos, casetes, afiches y otros artículos del entorno subte. También los conciertos de la escena *punk* o relacionados son una oportunidad para la venta del *fanzine* PDA. El posicionamiento del *fanzine* PDA se encuentra en el circuito contracultural ya que en ese escenario se aceptan los modos de emplear el lenguaje y su postura crítica: “tiendas ahorita hay muy pocas, al menos tiendas que acepten tu trabajo porque de repente ven que hay una lisura o un artículo en contra del gobierno, dicen: no, esto no vendo” (F. Laguna, comunicación personal, 9 de abril de 2023).

Las jornadas contraculturales del *fanzine* PDA comprenden obligatoriamente tocadas o conciertos gratuitos de bandas musicales que desean formar parte de la presentación. Esta última fase es la más ovacionada y de mayor interacción, además refleja un alto nivel de fraternidad al compartir los instrumentos musicales, de ser necesario, entre unas bandas

con otras o de adecuarse a las limitaciones del local, como fallas técnicas o en el abastecimiento de instrumentos.

Figura 65

Jornada contracultural: comentaristas



Nota. Presentación del *fanzine* PDA n.º 103 - 104, por Subte Rock, 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=OXw6ouJ7WAc>)

Figura 66

Jornada contracultural: concierto



Nota. Banda punk Morbo, tocando *Muy punk* en Vichama Bar, por Los Poetas Del Asfalto (PriMoTV), 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=B6kJ2C4jAaE>)

En síntesis, la producción y distribución se realiza con los principios fundamentales de la subcultura *punk* como la autogestión y el rechazo a las disposiciones comerciales. Asimismo, su elaboración es de bajo costo y artesanal que se difunde en las jornadas contraculturales especialmente organizadas para la presentación del *fanzine* que incluye conversatorios y conciertos gratuitos que incentivan la participación de los integrantes. Podemos decir que su medio para replicar las ediciones es la fotocopia, siendo, el material final, ensamblado manualmente con una grapa, además son de tiraje reducido y se obtienen directamente con el director fundador “Richi Lakra”.



Conclusiones

1. El *fanzine* como medio de comunicación alternativo, funciona como soporte ante la falta de representación de minorías en los medios tradicionales. En ese sentido, el *fanzine* PDA alberga diversos discursos que se representan en estilos gráficos y literarios particulares. De ese modo, el *fanzine* se consolida como un espacio para proponer temas que se excluyen o que no se desarrollan en gran medida en los medios masivos. Asimismo, los recursos que utiliza resaltan los modos de aplicar una propuesta autogestionaria la cual deriva a una comprensión divergente sobre el diseño y la comunicación visual.
2. El discurso y la estética *punk* limeña estudiada discute su entorno y desafía el *status quo*, adoptando una estética y lenguaje desafiante por las condiciones desfavorables durante su gesta en los años ochenta. En este contexto, el énfasis en el "no futuro" representa una expresión profunda de frustración en un entorno fragmentado, violento y con cambios socioeconómicos negativos que afectan la perspectiva aspiracional de los jóvenes por la falta de oportunidades y desigualdades. Por otro lado, el análisis de las entrevistas demuestran que el grado de subjetividad en los enunciados performativos y en las auto-narrativas, conllevan a un papel esencial en la construcción de la identidad del grupo al reflejar agendas e intereses específicos. Declaraciones como "del pueblo" o "nunca se vende" pueden contrastarse con la realidad.
3. Los valores *punk* se manifiestan por medio del interés hacia los materiales analógicos, utilizados para difundir la producción musical y demás subproductos artísticos *punk*. La autenticidad y la experiencia tangible que ofrecen los formatos analógicos contrastan con el hábitat digital y la desmaterialización musical presente en entornos virtuales. En esa línea, es muy frecuente la elaboración de

fanzines hechos a mano y fotocopiados para su distribución, asimismo la realización de grabaciones artesanales en casetes. Este *modus operandi* se justifica como resistencia al *mainstream*, donde el consumo de contenido musical es por medio de la radio, y donde la obsolescencia de formatos analógicos es reemplazada en la sociedad de consumo. Sin embargo, es importante considerar que también han surgido y continúan existiendo subculturas digitales que adoptan valores anarquistas y *punk*, creando espacios alternativos en línea que fomentan la autogestión, la creatividad y la resistencia frente a las estructuras de poder convencionales.

4. El *ethos* "hazlo tú mismo" es fundamental para la comunidad *punk* estudiada en esta tesis. Dicho *ethos* se basa en la creación, producción y participación activa de manera autogestionada sin depender de instituciones, corporaciones u otras autoridades. No obstante, este principio no se aplica de manera estricta; existen excepciones, como las colaboraciones con museos o editoriales independientes, que muestran la flexibilidad del movimiento frente a determinadas circunstancias. La filosofía DIY es enaltecida por los integrantes de la escena *punk* la cual se evidencia en diversas formas de expresión, como el *fanzine*, que fomenta la autoexpresión y la participación genuina e independiente. Su enfoque motiva a los integrantes a convertirse en agentes activos para crear su propio entorno y sostener la escena a través de la contribución personal.
5. Entre los tipos de contenido del corpus del *fanzine* PDA estudiado se encuentran entrevistas, ensayos, ficción, poesía, reportajes, historias, anécdotas y reseñas, sin embargo, los que contemplan más presencia en las páginas son las columnas de opinión y el género poético, donde los participantes expresan sus ideas, perspectivas y emociones. Ambas formas de expresión difieren en su enfoque y

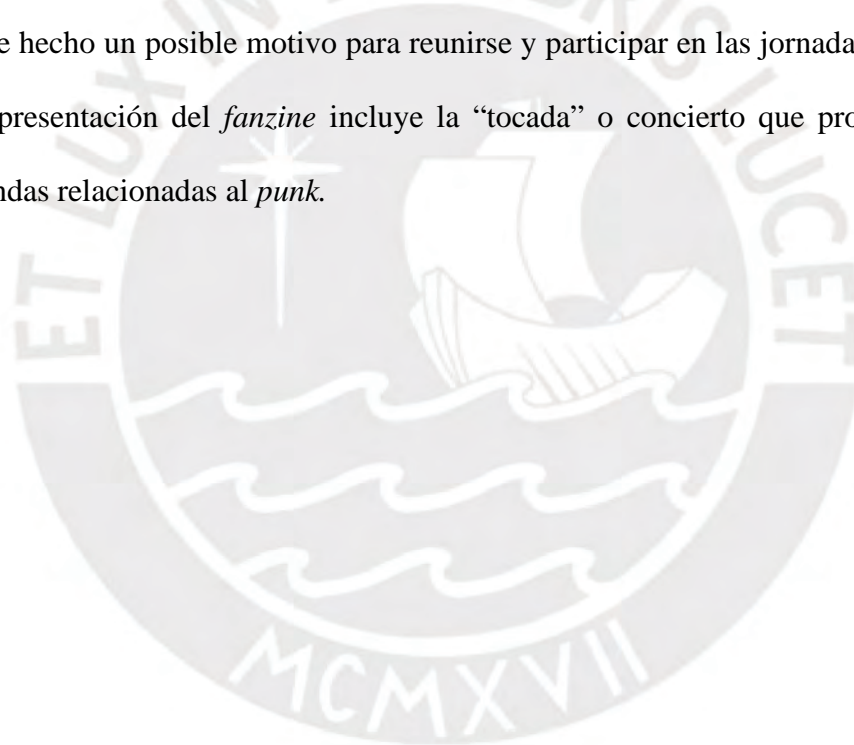
estructura, ya que las columnas de opinión se orientan hacia la argumentación y el análisis del entorno *punk*, mientras que la poesía se centra en la expresión artística y la exploración emocional. Del mismo modo, en el contenido se incluye a personajes emblemáticos recurrentes que se relacionan con la Generación Beat como Allen Ginsberg y William Burroughs, siendo Charles Bukowski el escritor más referenciado. Asimismo, se han dedicado menciones al escritor Julio Cortázar y al compositor Lou Reed, siendo todos estos autores parte de la propuesta contrahegemónica.

6. Los géneros periodísticos y literarios que utiliza el *fanzine* PDA son los desarrollados también en los entornos hegemónicos de la comunicación de masas; no obstante, la forma en que se desarrollan es distinta. En los medios masivos el autor cuenta con experticia sobre el tema y comparte las políticas de la edición. Por otro lado, el autor *underground* del *fanzine* PDA no se considera especialista, su propuesta literaria es con frecuencia vehemente y defiende su política personal antisistema.
7. La ausencia de los derechos de autor, en los artículos incluidos, está muy presente en gran parte de las ediciones del *fanzine* PDA estudiadas. Esto se debe a su lema sobre democratizar la información hacia sus lectores, es decir, la oportunidad de difundir contenido de difícil acceso sobre sus personajes emblemáticos o de temas relacionados. De manera que, el *fanzine* sirve como mediador de carácter alterno, oculto e ilícito frente a las publicaciones de las editoriales formales. Asimismo, la consigna de piratear y difundir es normalizada en los circuitos subterráneos y reconocida como una acción de rebeldía frente a los mecanismos hegemónicos.

8. La diagramación del *fanzine* PDA utiliza una estructura asimétrica el cual se apoya en las composiciones fragmentadas del *collage*, siempre en blanco y negro, reusando páginas de ediciones anteriores del *fanzine* o pedazos de diarios comerciales para crear nuevas narrativas contraculturales. La diversidad de tipografías, presentes en el *fanzine*, valida el estilo gráfico emergente del *ethos* “hazlo tú mismo”. Se manifiesta otro orden visual, representativo de la línea gráfica identitaria *punk*, diferente a la hegemónica, considerando la espontaneidad en los cambios abruptos de estilo entre un contenido y otro, utilizando un enfoque deconstructivo que busca generar una ilegibilidad intencional y desafiar el orden tradicional de los textos. Asimismo, el estilo *punk*, fuertemente influenciado por el movimiento artístico Dada y su afinidad con el posmodernismo, ambos caracterizados por un espíritu crítico y rebelde, adopta este enfoque para excluir las estructuras lingüísticas formales (como reemplazar la "c" por la "k" e incorporar el uso de la arroba en lugar de la "a") y los sistemas de retículas que habitualmente dominan el diseño editorial convencional.
9. La producción del *fanzine* PDA es de tiraje limitado debido a su naturaleza como proyecto independiente, financiado directamente por sus creadores. Esta característica no solo contribuye a su singularidad y autenticidad, sino que también refleja las restricciones económicas y logísticas que afectan la cantidad de material que pueden producir. Sobre la distribución, se realiza en las jornadas contraculturales y en espacios alternativos por ser coherente con los principios del movimiento *punk*, como la valoración de la autonomía, la creatividad y la resistencia a las estructuras comerciales tradicionales. En tal sentido, la forma de distribución alternativa permite el acceso directo a la audiencia que asiste a las

jornadas contraculturales, además de realizar el intercambio de mano en mano, evitando intermediarios y comercializaciones masivas.

10. Las jornadas contraculturales se realizan generalmente en bares ubicados en el Centro de Lima con ingreso gratuito, y su planificación es exclusiva para la presentación de la última edición del *fanzine* que se distribuye por medio de la venta. Durante el desarrollo de la jornada se evidencian con frecuencia particularidades como descoordinaciones internas, desalojos por altercados, impuntualidad y desorden. No obstante, en el conversatorio es perceptible que los asistentes rememoren los pilares del *punk* y sus inicios en los años ochenta, siendo este hecho un posible motivo para reunirse y participar en las jornadas. Además, la presentación del *fanzine* incluye la “tocada” o concierto que promociona a bandas relacionadas al *punk*.



Referencias bibliográficas

- Acaso, M. (2005). Didáctica de la sospecha que considero interesante investigar en el campo de la educación artística a principios del siglo XXI. *Investigación en Educación Artística: temas, métodos y técnicas de indagación sobre el aprendizaje y la enseñanza de las artes y culturas visuales*, 11-18.
- Acosta, L. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*. Gredos.
- Aguirre, J. (1981). Apuntes sobre la comunicación alternativa. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (23-28). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Alarcón, J., (2019). *Cultura juvenil e identidad: origen y desarrollo de la cultura del metal en la ciudad de Lima entre los años 1980 y 2017* [Tesis para optar por el Título Profesional de Licenciado, Universidad Nacional Federico Villarreal]. <https://hdl.handle.net/20.500.13084/3804>
- Alcántara, M. (2016). *Una archiva del DIY (Do it yourself): autoedición y autogestión en una fanzineteca feminista-queer* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/10201/47979>
- Alfaro, R. (2004). Culturas populares y comunicación participativa: En la ruta de las redefiniciones. *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, 198(126), 12-19. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7949792>
- Amo, J. (1987). Algunas consideraciones sobre la línea. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (1), 135-148.
- Amorós, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Editorial Castalia.
- Ananías, N., y Canales, J. (2016). “Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco”: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80. *Revista Argentina de Musicología*, (17), 151-166.
- Aragón, M. y Vázquez, G. (2017). El imaginario de lo decante y la ruina de la modernidad: de lo sacro a lo profano. *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 21 (3), 20-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6678050>
- Arias, F. (2012). *El Proyecto de Investigación. Introducción a la Metodología Científica*. Editorial Episteme.
- Armentia, J. y Caminos, J. (2003). *Fundamentos del periodismo impreso*. Ariel.
- Arribas, A., e Islas, O. (2021). El Prosumidor en la economía colaborativa: nueva manera de participar en el mercado de consumo. *Palabra Clave*, 24(2), 1-22. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.2>
- Asociación Trabajo y Cultura. (1981). *Manual de prensa obrera y popular*. ATC-TAREA.
- Babcock, B. (1978). *The reversible world: symbolic inversion in art and society*. Cornell University.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales*. Ediciones Nueva Visión SAIC.

- Barbero, J. (1981). Colombia: Prácticas de comunicación en la cultura popular. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (237-252). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Barbero, J. (1978). *Comunicación masiva: Discurso y Poder*. Ediciones CIESPAL.
- Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Barbosa, M. (2020). *Bogozine: fanzine de disconformidad social en jóvenes bogotanos. El fanzine como medio de expresión de inconformidad* [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/50131/TG-BARBOSAGARCIAMICHELLEVANNESA.pdf?sequence=5>
- Barranquero, A. (2015). Trayectorias, cruces y diálogos entre la tradición latinoamericana y anglosajona en comunicación comunitaria y ciudadana. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 1 (1), 19-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4981148>
- Barrett, D. (2013). DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives. *American Studies*, 52(2), 23–42. <http://www.jstor.org/stable/41809730>
- Bazo, F. (2017). *Desborde subterráneo 1983-1992*. Instituto de Arte Contemporáneo.
- Bazo, F. (2017). Transgredir a los transgresores: Ser joven, «subte» y mujer en los ochenta. *Revista Argumentos*, 1 (1), 10-18. http://argumentos-historico.iep.org.pe/wp-content/uploads/2017/05/BAZO_11_1_2017.pdf
- Béjar, H. (2015). *Retorno a la guerrilla*. AcHeBe.
- Beltrán, L. (23 febrero de 1993). *Comunicación para el desarrollo en Latinoamérica: una evaluación sucinta al cabo de cuarenta años*. Infoamérica. Portal Infoamérica. https://www.infoamerica.org/teoria_articulos/beltran1.htm#:~:text=La%20comunicaci%C3%B3n%20alternativa%20para%20el,de%20beneficios%20materiales%2C%20la%20justicia
- Bell, A. (2017). Educación para la transformación social: la propuesta pedagógica de Paulo Freire y el contexto universitario. *Revista Posgrado y Sociedad*. 15(2), 37-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6228713>
- Bendezú, R. (1989). Aproximación semiótica al discurso de la comunicación alternativa. *Contratexto*. 37(04), 149-165. <https://doi.org/10.26439/contratexto1989.n004>
- Benjamin, W. (2014). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (A. E. Weikert, Trad.). Itaca. <https://artes.lapiedrahita.com/wp-content/uploads/2014/07/La-obra-de-arte-en-la-era-de-la-reproductibilidad-te%CC%81cnica.pdf>
- Bernal, C. (2016). *Metodología de la investigación*. Génesis Ltda.
- Bivar, A. (1982). *O que é Punk?* Editora Brasiliense.
- Boal, A. (2013). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.

- Bourdieu, P. (1987). *Los Tres Estados del Capital Cultural* (Trad. M. Landesmann). Sociológica, 2(5). <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/1043>
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Brioschi, F. y Di Girolamo, C. (1996). *Introducción al estudio de la literatura*. Ariel
- Busquet, J. y Medina, A. (2017). *La investigación en comunicación: ¿Qué debemos saber? ¿Qué pasos debemos seguir?* Editorial UOC.
- Cabello, J. y García-Belaúnde, D. (1992). El terrorismo en el contexto actual. Entrevista a Raúl González. *IUS ET VERITAS*, 3(5), 113-117. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/iusetveritas/article/view/15365>
- Calvo-González, P. (2018). La prensa clandestina en la insurrección cubana (1953-1958): mismo objetivo, diferentes tácticas. *Revista Izquierdas*, 51(41), 117-140. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492018000400117>
- Carraro, F. (2000). Movimientos sociales y medios de comunicación alternativos. La experiencia de SODEPAZ. *Psychosocial Intervention*, 9(3), 361-370.
- Cassamar, F. (2020). *Subculturas contemporáneas*. Laberintos Suburbanos Ediciones.
- Cassigoli, A. (1981). Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (29-40). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Castells, M. (2005). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura*. Siglo XXI Editores.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Chainsaw Fanzine. (s.f.). Wrench Records. <http://www.wrench.org/chainsaw.htm>
- Collins, K. (2005). Dead Channel Surfing: The Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music. *Popular Music*, 24(2), 165-178. <http://www.jstor.org/stable/3877641>
- Colubi, P. (2000). Tribus urbanas o la fuerza del etiquetado. *Ábaco*, 23, 124-130. <http://www.jstor.org/stable/20796574>
- Contreras, M (1983). Prensa Alternativa y Nuevas Fuentes de Información, en F. Reyes (Eds.), *Las revistas alternativas: expresiones democráticas en medio de los autoritarismos; éxitos y fracasos*. (pp. 141-153). ILET - Friedrich Ebert Stiftung.
- Cornejo, P. (2002). *Alta tensión: breve historia del rock en el Perú*. Emedece Ediciones.
- Cortés, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, 6(11), 257-271.

- Daniel F. (2007). *Daniel f: los sumergidos pasos del amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el rock subterráneo y el panorama de la música alternativa*. Martínez Compañón.
- Denvir, B. (1975). *El fauvismo y el expresionismo*. Labor.
- Duncombe, S. (2008). *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*. Microcosm Publishing
- Durán, J. (2010). *Incendiar la ciudad*. Gráfica Delvi S.R.L.
- Düster, B. (2021). *Cassette Culture 2.0: On how the Cassette prevails in the Digital Age* [Tesis de doctorado, Griffith University Queensland, Australia]. <https://research-repository.griffith.edu.au/handle/10072/405209>
- Eco, U. (2002). *La definición del arte*. Ediciones Destino.
- Echevarría, S. (2023). La museificación de la performance. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (177), 101-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8869549>
- Edmondson, J. (2013). *Music in American life: An encyclopedia of the songs, styles, stars, and stories that shaped our culture*. ABC-CLIO.
- Ego-Aguirre, M. (2019). *Diálogo entre lo analógico y lo digital en el proceso creativo del fanzine peruano contemporáneo* [Tesis de maestría, Universidad Internacional de La Rioja]. Repositorio digital de UNIR. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/8805>
- El Buen Librero. (6 de setiembre de 2024). *Los ENEMIGOS del ROCK PERUANO que NUNCA viste / Rafo Ráez / Podcast librero* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/syRcsKCbG3g?si=j2CoJE2IO8QbbXHI&t=602>
- Enzensberger, H. (1972). *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Editorial Anagrama.
- Erikson, E. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. W. W. Norton & Company.
- Escudero, C. y Cortez, L. (2018). *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. Ediciones UTMACH.
- Esteinou, J. (1991). Medios de comunicación y desplazamiento educativo. *Revista CONAFE*, (3), 4-12.
- Feixa, C. (1998). *El reloj de arena: culturas juveniles en México*. Causa Joven.
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus*. Ariel.
- Ferrer, E. (1997). *Información y comunicación*. Fondo de Cultura Económica.
- Festa, R y Lins, C. (1986). *Comunicación popular y alternativa*. Ediciones Paulinas.
- Fischer, E. (2001). *La necesidad del arte*. (A, Solé-Tura, Trad.). Península (Obra original publicada en 1967).
- Fisher, A. (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (A, Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora (Trabajo original publicado en 2016).
- Fokkema, D. y Ibsch, E. (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción semiótica*. Cátedra.
- Fontcuberta, B. y Gómez, M. (1983). *Alternativas en comunicación: Crítica de experiencias y teorías*. Mitre.

- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial.
- Freitas, F. (2023). *El collage como trayectoria amorosa* (A, Hurtado, Trad.). Camara Brasileira do Livro (Obra original publicada en 2011).
- Furness, Z. (2012). *Punkademics*. Minor Compositions.
- Gallego, J. (2009). Do It Yourself. Cultura y Tecnología. *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 7(2), 278-291. <https://www.redalyc.org/pdf/5525/552556589015.pdf>
- García, G. (2019). Aproximaciones al concepto de imaginario social. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*. 19(37), 31-42. <https://doi.org/10.22518/usergioa/jour/ccsh/2019.2/a08>
- Gargurevich, J. (1981). Perú: La alternativa dentro de la alternativa. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (191-214). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Gelder, K. (2007). *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. Routledge.
- Giménez, A. e Izquierdo J. (2016). El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine. *Icono 14*, 14 (2), 353-376. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/167465>
- Giner, S. (1963). Comentarios liminares sobre la llamada sociedad de masas. Boletín informativo del seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca, 1(28), 13-24. https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/articulo.php?id=ANU-S-1963-10001300024
- Golda-Pongratz, K. (2014). *El Jirón Camaná: un retrato contemporáneo. Notas del paso, lecturas de historia, apuntes de archivo y cuentos de adentro y afuera*. En C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.), Lima Siglo XX Cultura, socialización y cambio (pp. 69 - 84). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Goldman, V. (2020). *La venganza de las She-Punks: Una historia feminista de la música desde Poly Styrene hasta Pussy Riot* (P. García, Trad.). Faber and Faber. (Trabajo original publicado en 2019)
- Gómez, A. (2017). Mujeres y punk en España durante la transición: principios iconográficos de una actitud. *Lectora*. 27(23), 67-81. <https://doi.org/10.1344/Lectora2017.23.5>
- Gómez, G. (2022). La mirada de la comunicación y la expresión en la tipografía. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (172). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi172.7130>
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Greene, S. (2015). *Peruanicemos al punk*. En R. Romero (Eds.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 259 - 281). Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/134538>

- Greene, S. (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Pesopluma.
- Grijalva, P. (2019). *Eutanasia y nosotros Ké?* Muki Perú.
- Guerra, P., y Grimaldi, H. (2018). Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual. *Modapalavra*, 12 (23), 73-111. <http://dx.doi.org/10.5965/1982615x12232019073>
- Gutiérrez, F. (2020). Al diablo con la revolución. Rock peruano en tiempos de Velasco. En M. Sánchez (Eds.), *Mitologías velasquistas Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)* (pp. 28-38). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hage, E. (2017). Bay Area Dadazines and Punk Zines in 1970s San Francisco: Interactive, Ephemeral, Live. *American Periodicals*, 27(2), 180–205.
- Hannon, S. (2010). *Punks: A Guide to an American Subculture*. Greenwood.
- Hays, A. (2018). Zine Authors' Attitudes about Inclusion in Public and Academic Library Collections: A Survey-Based Study. *Library Quarterly*, 88 (1), 60-78. <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=lih&AN=126780421&lang=es&site=ehost-live>
- Heath, J. y Potter, A. (2004). *Rebelarse vende: El negocio de la contracultura*. Taurus.
- Hebdige, D. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Paidós.
- Hernández, D. (2009). El papel de los medios alternativos en la democratización de la comunicación y la sociedad. En S. Sel (Ed.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías* (pp. 37-57). Clacso. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229045249/03herna.pdf>
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Editorial Mc Graw Hill Education.
- Hidalgo, C. (1991). *Valores y comunicación alternativa a través de las fotonovelas asesoradas por el CIDAP*. PUCP.
- Honour, H., & Fleming, J. (1986). *Historia del arte*. Reverté.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.
- Jarillot, C. (2010). *Manifiesto y vanguardia: los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*. Universidad del País Vasco.
- Kane, J. (2012). *Manual de tipografía*. Editorial GG.
- Kanizca, G. (1998). *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Krippendorff, K. (1990) *Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica*. (A. Wolfson, Trad., 1ª. ed.). Paidós (Obra original publicada en 1980).
- Kruse, H. (1993). *Subcultural identity in alternative music culture*. *Popular music*, 12(1), 33-41. <https://www.jstor.org/stable/931257>
- Laymon, S. (1994). Look! I'm All Glue-soaked and Rag-tag: I'm an Authentic Fanzine! *The Baffler*, 6, 106–112. <http://www.jstor.org/stable/43555689>

- Lepiqueo, A. (2018). *Una propuesta inclusiva para la Democratización del acceso a las Artes Visuales: "Manos en la Masa, Fanzine"*. [Tesis de pregrado, Universidad Viña del Mar]. <https://repositorio.uvm.cl/items/Off4d637-75ea-4da2-8430-0731286f3fe1>
- Lewis, P. (1995). *Medios de comunicación alternativos: La conexión de lo mundial con lo local*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134843.locale=es>
- Lodder, C. (1983) *Russian Constructivism*. Yale University Press.
- Luhmann, N. (1996). *La realidad de los medios de masas*. Ediciones Paidós.
- Madueño, M. (2021). El movimiento punk: De contracultura a amenaza menor. En J. M. Azcona, M. Abdiu y M. Burón (Eds.), *De la beat generation al movimiento punk. Vástagos culturales de la Sociedad de la abundancia* (pp. 313-338). Silex.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Icaria.
- Margolin, V. (1984). Constructivism and the Modern Poster. *Art Journal*, 44(1), 28–32. <https://doi.org/10.2307/776670>
- Malhotra, N. (2004). *Investigación de mercados: un enfoque aplicado*. Pearson Educación.
- Mariátegui, J. (1929, 1 de mayo). *Manifiesto a los trabajadores de la república lanzado por el comité pro 1º de mayo*. Obras completas de José Carlos Mariátegui. https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/manifiesto.htm#1
- Márquez, I. (2008). Lévy, Pierre: Cibercultura. La cultura de la sociedad digital. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 13, 266-267. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93511742018.pdf>
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Santillana Ediciones Generales.
- Martínez, M. (2006). La Investigación Cualitativa (Síntesis conceptual). *Revista de investigación en psicología*, 9(1), 123-146. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2238247>
- Mas, O. (2021). Articulaciones entre el diseño gráfico y el punk rock en Lima. *Actas de Diseño*, (37). <https://doi.org/10.18682/add.vi37>
- Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado*. IEP ediciones
- Mbembe y Roitman. (1995). Figures of the Subject in Times of Crisis. *Public Culture*, 7(2), 323-352. <https://doi.org/10.1215/08992363-7-2-323>
- McKay, G. (Ed.). (1998). *DiY culture: party and protest in nineties' Britain*. Verso.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press.
- McMurray, D., & Swedenburg, T. (1991). Rai Tide Rising. *Middle East Report*, 169, 39–42. <https://doi.org/10.2307/3012952>
- McNeil L. y McCain, G. (2006). *Por Favor, márame. La historia oral del punk*. Libros Crudos.

- Melgar, G. (2012, 23 de octubre). *El Averno cierra sus puertas tras 14 años de contracultura*. LaMula. Recuperado de <https://redaccion.lamula.pe/2012/10/23/el-averno-cierra-sus-puertas-tras-14-anos-de-contracultura/ginnopaulmelgar/>
- Meso, K. (2008) *Los webzines en el nuevo panorama mediático que conforma Internet. Análisis del caso vasco*. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación.
- Morgan, C. (2015). Punk, DIY, and anarchy in archaeological thought and practice. *AP: Online journal in public archaeology*. (5), 123-146. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5966082.pdf>
- Muntanyola, D. (2021). Mètodes naturalistes de la sociologia de la creativitat: Contra el reduccionisme. *Debats. Revista De Cultura, Poder I Societat*, 135(2), 25–38. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-135-2.2>
- Muñoz, G., y Marín, M. (2006). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza... *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XII(23), 45-70.
- Muñoz-Tapia, S. y Rodríguez-Vega, N. (2022). La experiencia del casete como meta-dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile (1983-1999). *Revista Argentina de Musicología*, 23(2), 148-171.
- Nochlin, L. (1991). *El realismo*. (A, Suárez, Trad.) Alianza.
- O'Hara, C. (1999). *The philosophy of punk: More than noise*. AK Press.
- Organización Regional Interamericana de Trabajadores. (1957). *Manual de prensa obrera*. ORIT.
- Ojeda de López, J., Quintero, J., y Machado, I. (2007). *La ética en la investigación*. Telos. 9(2), 345-357. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318750010>
- Otzen, T., y Manterola, C. (2017). Técnicas de Muestreo sobre una Población a Estudio. *International journal of morphology*, 35(1), 227-232.
- Paiva, A. (1983). La comunicación alternativa: sus campos de influencia, sus limitaciones y sus perspectivas de desarrollo. En F. Reyes Matta (Ed.), *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas* (pp. 29-56). ILET.
- Parales-Quenza, C. (2008). Anomia social y salud mental pública. *Revista de Salud Pública*, 10(4), 658-666.
- Parodi, C. (2007). *El gobierno militar de Velasco (1968-1975)*. Universidad del Pacífico. <https://hdl.handle.net/11354/2985>
- Peñaranda, C. (2020). *El gesto contracultural: una lectura del streetwear a través del punk*. [Proyecto de grado para optar al título de diseñador, Universidad de los Andes]. Repositorio institucional Séneca. <http://hdl.handle.net/1992/51131>
- Pérez, A. [Álamo Pérez Luna] (21 de marzo de 2015). *PCP-SL y rock subterráneo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xGpYxnXJzxw>
- Pérez, D. (2020). *¿Quién escupió el asado?* Alter Ediciones.
- Pérez, G. (1994). *Investigación Cualitativa. Retos e interrogantes*. La Muralla.
- Perry, M. y Baker, D. (2011). *Sniffin'Glue... And Other Rock'n'Roll Habits*. Omnibus Press.

- Pila, D. (2022). *Ser groupie jamás fue una opción. La música underground como medio de expresión y protesta social de las mujeres punk en Quito entre 2015 y 2022* [Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador]. Repositorio Digital ECE. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/27054>
- Piñuel, J. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Sociolinguistic Studies*, 3(1), 1-42.
- Pizarro, E. (2020). Insurgencia y contrainsurgencia en América latina tras la Revolución Cubana. *Rúbrica contemporánea*, 9(18), 95-117. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.212>
- Porrah, H. (2006). *Negación punk en Euskal Herria*. Txalaparta.
- Portales, D. (1981). Perspectivas de la comunicación alternativa en América Latina. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (61-79). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Porter, D. (2003). *Ramones: The Complete Twisted History*. Plexus.
- Portocarrero, G. (2014). *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Fondo Editorial de la PUCP.
- Poulin, R. (2016). *Fundamentos del Diseño Gráfico*. Promopress
- Quintero, N. (2020). *El lado B de la cultura: análisis del Fanzine y su relación con la cultura escrita y Underground en Colombia* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/11349/23079>
- Radway, J. (2011). Zines, Half-Lives, and Afterlives: On the Temporalities of Social and Political Change. *PMLA*, 126(1), 140–150. <http://www.jstor.org/stable/41414086>
- Ramírez, I., y Nureña, C. (2012). El "pensamiento Gonzalo": la violencia hecha dogma político. Secretaría Nacional de la Juventud – Ministerio de Educación. <https://hdl.handle.net/20.500.12799/9671>
- Reátegui, L., Urrutia, C., Cuenca, R., & Carrillo, S. (2017). *Los jóvenes de Lima: encuesta sobre las desigualdades en la juventud de Lima Metropolitana y el Callao*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Rebollo-Bueno, S. (2022). La representación audiovisual de la música punk: un estudio ideológico y contextual. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 27(52), 199–216. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.1387/zer.23264>
- Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. *Historia crítica*. 86(29), 9-37. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1271323>
- Reyes, F. (1981). La comunicación transnacional y la respuesta alternativa. En M. Simpson (Ed.), *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* (81-108). UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Reynolds, S. (2005). *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. Penguin Books.
- Richter, H. (1965) *Dada: Art and Anti-Art*. Thames and Hudson.
- Rivadeneira, R. (2018). *La opinión pública: Análisis, estructura y métodos para su estudio*. Trillas.

- RockMochica. [@RockMochica]. (8 de enero de 2024). *Fanzine creyentes* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/RockMochica/status/1744391719045517605/photo/1>
- Rodríguez, M. (2007). La difusión de las creaciones en la era digital: El Copyleft para distribuir creaciones en la era digital. *ACIMED*. 15(1), 1-22.
- Rodríguez, R. (2018). Fundamentos del concepto de desinformación como práctica manipuladora en la comunicación política y las relaciones internacionales. *Historia y comunicación social*. 23 (1), 231-244. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/52768>
- Rojas, G. (19 de septiembre de 1986). Las honduras del rock subterráneo. *La República*.
- RPP. (2012, 31 de agosto). *El Averno cierra sus puertas mañana luego de 14 años*. RPP. <https://rpp.pe/cultura/literatura/el-averno-cierra-sus-puertas-manana-luego-de-14-anos-noticia-533794>
- Sabin, R. (2002). *Punk rock: so what? The cultural legacy of punk*. Routledge.
- Saintout, F. (2023). *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico*. Ediciones de Periodismo y Comunicación (EPC).
- Sánchez, D. (2015). Los medios alternativos y comunitarios: nuevas formas mediáticas y humanizadas orientadas por una praxis transformadora de las relaciones sociales. *Revista Alterjor*, 11(1), 115-130. <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/aj11-a04>
- Sánchez, L. (1943). *Breve tratado de literatura general y notas sobre la literatura nueva: con una introducción sobre la enseñanza de la literatura y nuevos capítulos sobre el futurismo, el surrealismo, el existencialismo y las nuevas expresiones literarias*. Ediciones Ercilla.
- Sandoval, H. (2011). El movimiento anarcopunk de Guadalajara. Una apuesta por resistir-existir contra y más allá del Estado/capital. *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 61(37), 183-190.
- Santana, G. y Cleveston, G. (2018). *Fanzine e subcultura punk: produção, consumo e identidade na cena brasileira. Local, regional, popular – a mídia além do mainstream*, 17(1), 74-87. <https://periodicos.univali.br/index.php/vd/article/view/11703>
- Savage, J. (1991). *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*. Faber and Faber.
- Schmied, A. (2018). *Libro de fanzines*. Tren en movimiento.
- Schulein, S. y Robina, S. (1983). Prensa Alternativa y Nuevas Fuentes de Información, en F. Reyes (Eds.), *Comunicación alternativa y búsquedas democráticas*. (pp. 155-169). ILET - Friedrich Ebert Stiftung.
- Scott, J. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era.
- Sel, S. (2009). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Clacso.
- Shannon, C. y Weaver, W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press.

- Silva, G. (2017). *Por ella, por la escena: la construcción de la sociedad juvenil de los (chiki) punks de Lima* [Tesis de pregrado, PUCP]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/8941>
- Simpson, M. (1981). *Comunicación alternativa y cambio social: América latina*. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Sirc, G. (2002). Never mind the tagmemics, where's the sex pistols? *English Composition As A Happening*, 235–262. University Press of Colorado. <https://doi.org/10.2307/j.ctt46nx7x.9>
- Sklar, M. (2013). *Punk Style*. Bloomsbury Publishing.
- Soares de Quadros, J. (2017). Mass Media y consumo musical en estudiantes de enseñanza secundaria en Brasil. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (30), 187-209. <https://www.redalyc.org/pdf/3222/322252660010.pdf>
- Solar, F. y Pérez A. (2008). *Anarquistas: presencia libertaria en Chile*. RIL editores.
- Subterrock. (s.f.). *Centro Cultural "El Averno"*. <https://subterrock.com/centro-cultural-el-averno/>
- Szkudlarek, T. (2017). Punk theory: The future of thinking in the time of no future. *Research in Education*, 97(1), 49–55. <https://doi.org/10.1177/0034523717714070>
- Tahar, M. (2007). La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica. *Revista mexicana de sociología*. 69(3). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032007000300002
- Tejeda, F. (2017). Charles Bukowski, pensador decadentista. *La Colmena*, (48), 79-86.
- Thomas, J., Rubio, J., Muñoz, I. (2018). El Fanzine y la comunicación del riesgo: Una propuesta para el Valle del Cauca, Colombia. *REDER*, 2(1), 53-70. <https://www.revistareder.com/ojs/index.php/reder/article/view/11>
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Polity Press.
- Torre, C. (2022). Estética de la (auto)destrucción: Identidades punk en Cuba. *Cuban Studies*, 51(51), 163-190. <https://doi.org/10.1353/cub.2022.0023>
- Torres, C. (2012). *Se acabó el show: 1985 el estallido del rock subterráneo*. Contenidos Mutante.
- Torres, C., (2021). *La transformación del periodismo analógico en el entorno digital. El caso de los fanzines y la prensa especializada en rock* [Universidad de San Martín de Porres]. <https://hdl.handle.net/20.500.12727/9238>
- Triggs, T. (2006). *Scissors and glue: Punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic*. *Journal of Design History*, 19(1), 69-83.
- Triggs, T. (2010). *Fanzines: the DIY revolution*. Chronicle Books.
- Triggs, T. (2013). Ripped & Torn, But Never Thrown Away: The Legitimation of the Ephemeral Graphic Object. En L. Morgan (Eds.), *Intersections and*

- counterpoints: proceedings of the impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference* (pp. 20-28). Monash University Publishing.
- Turrini, J. (2013). Well I don't care about history: oral history and the making of collective memory in punk rock. *Notes*, 70(1), 59-77. <http://www.jstor.org/stable/43672697>
- Twanama, W. (1992). Los jóvenes peruanos en los años 80 (visiones y versiones). *Debates en Sociología*, (17), 243-289.
- Ugarte, G. (2019). *La experiencia social de la música en Chile y los orígenes del punk en dictadura (1983-1989)* [Tesis de licenciatura, Universidad Alberto Hurtado]. Repositorio UAH. <http://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/24667>
- Valdés, A. (2019). *El fanzine y el fortalecimiento de la escritura*. [Tesis para optar al título de Licenciada, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia]. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11717/TE-23927.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Velásquez, C. (2011). Una aproximación a los géneros periodísticos. En V. M. García y L. M. Gutiérrez (Ed.), *Manual de géneros periodísticos* (pp. 31 – 39). Universidad de la Sabana.
- Vélez, O., Tori, S. y Yong S. (1987). *El rock subterráneo en Lima*. (ML 3534.6.P4 V39). Archivo monográfico, Biblioteca CCSS de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Venturo, S. (2001). *Contrajuventud: ensayos sobre juventud y participación política*. Instituto de Estudios Peruanos. <http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/692>
- Villasante, M. (2012). Violencia de masas del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y campos de trabajo forzado entre los Asháninka de la selva central. *Memoria*, 38 (9), 1-79. https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/revista_memoria/dossier/
- Vinelli, N. y Rodríguez, C. (2008). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Darío Vive.
- Vivanco, M. (2005). *Muestreo Estadístico. Diseño y Aplicaciones*. Editorial Universitaria.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península.
- Wittenberg, P. (2009). Entrevista con John Downing. *Revista FAMECOS*, 16(38), 05-09. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2009.38.5293>
- Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Ediciones Paidós.
- Worley, M. (2015). Punk, Politics and British (fan)zines, 1976-84: 'While the world was dying, did you wonder why?'. *History Workshop Journal*, 79, 76-106. <http://www.jstor.org/stable/43917310>
- Yaguas, E., Maiz, G. y La Torre, S. (2021) *Archivo imperfecto. Antología de fanzines peruanos 2000-2015*. Ministerio de Cultura.
- Yrivarren, S. (2012). *Tribus urbanas en Lima: jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad, 1990-2010*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Zalvide, C. y Ramos, L. (2020). Piratas y creadores: autoría, creatividad y automatización en Youtube. *Cuadernos de documentación multimedia*, 1 (31), 1-8. <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/68441>
- Zapata, A. (2017). *La guerra senderista: Hablan los enemigos*. Taurus.
- Zavala, L. y Álvarez, C. (2015). Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17 (17), 297-314. <https://doi.org/10.31381/scientia.v17i17.396>



Anexos

- Matriz de consistencia

Problema de investigación	Preguntas de investigación	Objetivos	Categorías	Metodología
<p>A pesar de su significativa influencia en la subcultura <i>punk</i> limeña y su papel como medio de comunicación alternativa, los <i>fanzines punk</i> han sido insuficientemente documentados y estudiados.</p> <p>Principalmente, el <i>fanzine Poetas Del Asfalto</i>, el más longevo de Lima que sobrevive con más de 100 ediciones publicadas, representa a la escena <i>punk</i> limeña de los años ochenta.</p> <p>En ese sentido, hay una carencia de investigaciones sobre el análisis gráfico y la función que cumple como plataforma analógica para la expresión cultural <i>underground</i>.</p>	<p>Pregunta de investigación</p> <p>¿Por qué el <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de la comunidad <i>punk</i> limeña es un medio de comunicación alternativo que representa la gráfica subterránea?</p>	<p>Objetivo general</p> <p>Analizar las características de la comunicación alternativa del <i>fanzine</i> contracultural <i>punk</i> limeño <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre 1995 y 2017, la cual forma parte de la identidad subterránea.</p>	<p>Subcultura <i>punk</i></p> <p>Comunicación alternativa</p> <p>Características discursivas y gráficas del <i>fanzine</i></p> <p>Ethos “hazlo tú mismo”</p>	<p>Enfoque Cualitativo</p> <p>Diseño Estudio de caso</p> <p>Técnicas de recolección de datos Técnica 1: análisis de contenido Técnica 2: Entrevista</p>
	<p>Preguntas específicas</p> <p>Pregunta específica 1 ¿Cómo es el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión?</p> <p>Pregunta específica 2 ¿Cuáles son los tipos de contenido del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña?</p> <p>Pregunta específica 3 ¿Cuáles son los elementos de desarrollo gráfico del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017?</p> <p>Pregunta específica 4 ¿Cuáles son los procesos de producción y distribución del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones</p>	<p>Objetivos específicos</p> <p>Objetivo específico 1 Conocer el desarrollo de la subcultura <i>punk</i> limeña y sus medios de expresión.</p> <p>Objetivo específico 2 Conocer los tipos de contenido del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i>, de las ediciones entre los años 1995 al 2017, que lo clasifica como un medio de comunicación alternativo de la comunidad <i>punk</i> limeña.</p> <p>Objetivo específico 3 Explorar los elementos de desarrollo gráfico del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las ediciones entre los años 1995 al 2017.</p> <p>Objetivo específico 4 Conocer los procesos de producción y distribución del <i>fanzine</i> contracultural <i>Poetas Del Asfalto</i> de las</p>		

	entre los años 1995 al 2017?	ediciones entre los años 1995 al 2017.		
--	------------------------------	--	--	--

- Fichas de análisis, ediciones del *fanzine* PDA, entrevistas (consentimientos, transcripciones y videos)

<https://drive.google.com/drive/folders/1W5Q7UJZjoDPBiw0VwDOELZAbI6eiat?usp=sharing>

