**Resumen**: La bibliofilia es un fenómeno que no sólo alcanza el ámbito tradicional del libro clásico, sino que también se extiende a nuevos modos de edición. Uno de los formatos que mayor producción y popularidad están teniendo actualmente es el de los fanzines. Caracterizados por su austeridad económica y de medios, desarrollan una nueva manera de enfocar la edición y el coleccionismo bibliófilo. En este artículo haremos una breve historia del fanzine, un análisis de sus características técnicas, de sus posicionamientos y de las consecuencias de su práctica. Partiendo de concebir el fanzine como un margen editorial que introduce en el circuito de la cultura nuevas maneras de plantear la escritura, la edición, la práctica artística o los posicionamientos personales, defendemos la idea de que el cambio y el progreso cultural en general se nutren de las aportaciones y avances realizados en los márgenes de la cultura oficial, y que en la medida en que dichos márgenes van adhiriéndose a la historia de la cultura, ésta se va enriqueciendo y va forjando nuevos caminos para experimentar la edición y la bibliofilia.

**Palabras clave**:

# Los (otros) libros. Bibliofilia *underground*

Josué Coloma Sánchez
*jcoloma1974@gmail.com*

Irma Marco Cánoves
*irma.marco@gmail.com*

***Abstract***:

***Key-words***:

DATA PRESENTACIÓ: 10/01/2017 ACCEPTACIÓ: 12/02/2017 · PUBLICACIÓ: 23/04/2017

COLOMA SÁNCHEZ, Josué - MARCO CÁNOVES, Irma (2017). "Los (otros) libros. Bibliofilia underground". En Pasiones bibliográficas II. València: Societat Bibliogràfica Valenciana, 23-34

«¿Están seguros de que no hemos rebasado ya un límite a partir del cual tenemos
la necesidad de re-tornar a las cosas pequeñas: revuelta microscópca, para
preservar la vida del espíritu y de la especie?»
(Julia Kristeva, *El porvenir de una revuelta*)

En tiempos de consumismo cultural voraz, en el que parece que de tanta abundancia de contenidos, propuestas y formatos no hay espacio para nada más que para el dispendio, seguimos encontrando productos culturales de guerrilla que se posicionan plantando su bandera de reacción a lo establecido [1], dentro de lo que podríamos pensar como un margen no dominado por el imperativo de la ganancia y el éxito social.

En pleno siglo XXI, embarcados ya en la aventura digital, todavía existe el libro físico, en papel, como objeto heredado cuyo origen podemos situar en 1440 con la invención de la imprenta de Gutenberg, o todavía más lejos, si afinamos y miramos hacia los primeros manuscritos que, de alguna forma, son los precedentes del libro. Con el surgimiento de los textos digitales *online*, *e-book*, el *smartphone*, etc... una buena parte de los textos están editados en esa nube digital en la que el acceso es telemático, rápido y directo, independientemente del lugar donde el lector se encuentre. No deja de resultar curioso que entre tanta facilidad de acceso a la información siempre se perciba una cierta resistencia a la desaparición del formato físico [2]. Tal vez sea por alguna necesidad, no sabemos si económica, psicológica, socio-económica o si tal vez el motivo sea algo que escapa a nuestro ámbito de explicación. Lo que es innegable es que no sólo el formato físico permanece como formato entre nuevos lectores, sino que se podría hablar de una especie de renacimiento del interés por ese fetiche necesario que es el libro, cuyo envoltorio, digámoslo así, forma parte tanto del objeto como del contenido. Es en el interior de este renacimiento donde hay una cultura que también ha resurgido, aunque en realidad nunca cayó en la inactividad desde sus orígenes. Estamos hablando de los fanzines.

El fanzine simboliza en términos teóricos una especie de margen desde el cual el progreso cultural se desarrolla. Decía el filósofo Gilles Deleuze que el aprendizaje no se realiza en la reproducción de lo Mismo sino en el encuentro con lo Otro [3], porque en el encuentro con el signo, este comprende lo heterogéneo, es decir, todo aquello que genera una diferencia y una pluralidad. Y sólo sobre la base de dicha heterogeneidad es sobre la que las culturas cambian y se diversifican, y en ese mismo sentido se enriquecen. Siguiendo a Deleuze, el buen maestro no es aquel que dice «haz como yo» sino el que afirma «haz junto conmigo», porque en ese con- se emiten signos que invocan a la diferencia, a lo Otro. El fanzine sería como un foco de heterogeneidad que procede del libro y que, sin negarlo lo complementa y hace de sí mismo un libro-otro, haciendo que la tradición del libro sea una línea (in)interrumpida que depende de cómo se lea es línea recta o quebrada.

La lógica del libro también se desarrolla en el margen que el fanzine representa, un margen que genera la diferencia que aúna. Jacques Derrida, hablando de los límites de la filosofía, nos dice que «el margen se mantiene dentro y fuera»[4]. Hablar en contra de la filosofía es ya hacer filosofía, puesto que el margen que la define está en el interior y es, por ello, que lo único que podremos hacer en el campo filosófico es «escribir de otra manera». De una manera similar, planteamos en este texto el fanzine como un Libro-Otro que permite editar, mostrar y escribir de otras formas, sin que

**1**. Entendemos dicha expresión en el sentido de *establishment*, como un conjunto de personas y/o instituciones que ejercen una influencia poderosa y significativa en la sociedad, sobre la que pretenden mantener un orden según unas reglas y costumbres muy concretas. Naturalmente es una categoría algo discutible, sobre todo si entramos en la discusión de la frontera entre lo establecido y lo marginal, pero entendemos que a grandes rasgos encaja como hipótesis con los objetivos teóricos del presente artículo.

**2**. La resistencia a la introducción de nuevos formatos tecnológicos es una constante en la historia.

**3**. DELEUZE, Gilles, (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.. p. 52.

**4**. DERRIDA, Jacques (1994). *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. p.31.

realmente salgamos nunca de la lógica del Libro, ya que es desde el mencionado margen desde el que nos damos cuenta de que no hay límites y de que el desarrollo de la propia lógica del margen nos permite hacer de otros modos, postponiéndose así la cuestión del límite como problema y reformulándolo como una oportunidad para el desarrollo.

Esa otreidad que representa esta subcultura dentro de la cultura del libro es mostrada desde distintas perspectivas en el interior de determinados fenómenos que iremos analizando a lo largo de este texto. Pero empecemos desde el principio: ¿qué es un fanzine?

### *Fanzine: el concepto*

El término fanzine es una palabra de origen inglés, compuesta de dos voces: fan, que procede de la palabra *fanatic*, y que es traducible por *fanático* o *seguidor*, y magazine, la cual podemos traducir como revista, aunque el término original en inglés se utiliza con frecuencia también en castellano.

Las características esenciales del fanzine son:

a) Carácter no exclusivamente comercial. Los colectivos que producen un fanzine no suelen tener como objetivo el lucro comercial de la publicación. Su motivación suele estar centrada en producir contenidos de una forma determinada, teniendo el control absoluto del medio de producción [5], sin pasar necesariamente por la meta de ganarse la vida con ello. Dicho carácter no comercial no sólo impregna la manera de hacerlo sino también las temáticas incluidas en los mismos, ya que lo que guía la selección de contenidos son intereses de los productores, que hablan de cuestiones que tienen que ver con ellos y con grupos concretos a los que se vinculan.

b) Producción amateur o de pequeña escala. Los medios técnicos con los que se realiza el fanzine suelen ser amateur. Es decir, no se producen en organizaciones editoriales oficiales, con consejos de redacción y edición a gran escala, ni en grandes imprentas con maquinaria de reproductibilidad masiva. Su producción pasa por dos momentos:

i. medios de impresión económicos, como impresoras domésticas, fotocopiadoras o máquinas risográficas. Según la publicación los autores pueden acudir a una copistería, a pequeños estudios de impresión digital o incluso algunos de ellos tienen sus propias máquinas copiadoras.

ii. el manipulado artesanal: el plegado de los papeles, el grapado, así como cualquier otro detalle manufacturado como estampación de portadas, numeración, etc..., se realizan directamente en los pequeños estudios de estos colectivos, que intentan llevar a cabo el proceso de manufacturado de principio a fin.

c) Tiradas cortas. Las tiradas dependen de los recursos económicos y de la complejidad del objeto editorial en sí, ya que cuando es muy artesanal, se hace difícil la producción de muchos ejemplares. El número de copias puede ser muy pequeño (5, 10 copias...) o relativamente extenso (500 copias). No hay número explícito a partir del cual se puede dejar de considerar fanzine, ya que no es tanto la tirada de manera aislada lo que lo define como un conjunto de rasgos aplicados de manera simultánea.

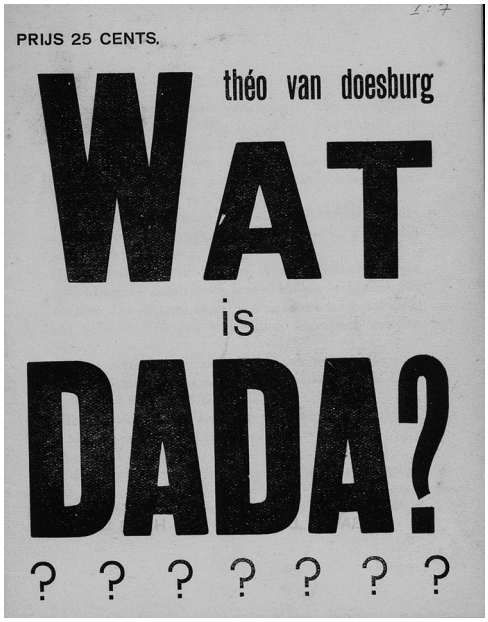
d) Difusión limitada. Tradicionalmente el fanzine se ha distribuido de mano de los propios editores, a pie de calle, por correo postal, en ferias o en círculos especializados, ya bien estuviesen estos centrados en la edición de fanzines o en la temática que el propio fanzine toca. En la actualidad, con la llegada de las nuevas tecnologías, estas publicaciones tienen una difusión mayor debido a que pueden ser conocidas por Internet o a través de blogs, webs y redes sociales, lo cual facilita la posterior venta por correo postal o de manera directa, previo contacto electrónico, así como publicaciones que directamente son difundidas únicamente de manera electrónica, sin pasar por la necesidad del objeto físico.

**5**. Esto vincula el fenómeno del fanzine con el panfleto político revolucionario o con la cultura DIY (*Do It Yourself* -Hazlo tú mismo), de los cuales hablaremos más adelante.

Como veremos en puntos posteriores, el fanzine es un fenómeno que va evolucionando en la medida en que va introduciéndose en distintos contextos y ámbitos. Podemos ver el desarrollo del llamado prozine -producido por profesionales- o el webzine, también llamado e-zine, que es editado en página web en lugar de en formato papel físico. No obstante, detengámonos antes en los inicios del fenómeno.

### *Antecedentes históricos*

El precedente del fanzine es el panfleto político del siglo XIX. Desde sus inicios surge como un margen editorial, en tanto que documento que revuelve y redefine el vocabulario de difusión de un modo paralelo y ajeno al de los medios oficiales de la prensa decimonónica. El lenguaje es más crudo, menos refinado, más volcado sobre la reacción impulsiva y/o reflexiva que pudiese despertar que sobre lo que en la época se podría considerar calidad literaria.



*Panfleto Dadá, Theo Van Doesburg*

En tanto que documento que revuelve un vocabulario paralelo y ajeno a los medios de comunicación de prensa oficiales ya surge desde un margen editorial, que queda representado en el modo precario en que se producía, recordando en este caso esa austeridad económica que sirve, en principio, como base al fanzine.

En cierto sentido, cabe vincular la publicación del fanzine a la autoedición, en tanto que el primero es un caso particular del segundo. Los creadores de fanzine publican sus obras, como ya hemos comentado, con el control sobre la propia producción. No obstante, la autoedición también surge en parte de una necesidad nacida del hecho del desinterés que habitualmente las editorales tienen por todo aquello que se sale del producto editorial seguro [6]. Hay numerosos casos históricos en los que algunos escritores autoeditaron algunas de sus obras: Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, el Conde de Lautrémont, Antonin Artaud, Virginia Woolf [7], H.P. Lovecraft, Anaïs Nin, Henry Miller, Jorge Luís Borges o Alejandra Pizarnik. Es llamativo que prácticamente todos los autores mencionados generaron ciertas rupturas en los hábitos literarios de sus respectivas épocas, antes de lo cual tuvieron que hacerse oír aunque fuera desde los lados de lo oficial, hasta convertirse poco a poco en referentes de la literatura.

Con más voluntad rupturista y ánimo provocador podemos encontrar ciertos atisbos ya no sólo de la autoedición sino también de carácter fanzinero en las obras escritas de los movimientos históricos de vanguardia. En especial, cabe mencionar el caso de la revista *Dadá*, editada en Zurich y que llegó a ser dirigida por el poeta dadaísta Tristan Tzara, y en la cual se publicaban manifiestos dadá, poemas sonoros y experimentos con el lenguaje y la impresión, que desde la estética del shock servirían de antesala a las aventuras editorales de movimientos posteriores como el punk.

Ya en los años 50 la corriente situacionista, capitaneada por Guy Debord, Asger Jorn o Raoul Vaneigem, introduce un concepto que tendrá una importancia capital en los estilos gráficos y tex-

**6**. Hoy en día, ante el llamativo éxito de los fanzines, ya existen editoriales, bibliotecas, museos y librerías que guardan un espacio para las fanzinotecas, en unos casos guardando más el espíritu original que en otros.

**7**. Junto a su marido Leonard Woolf creó su propia editorial Hogarth Press.

tuales que encontramos en los fanzines posteriores: el détournement. Dicho concepto amplifica el gesto del orinal de Duchamp [8], y lo lleva al campo de la cultura de masas y del capitalismo, cogiendo algún objeto, imagen o idea que represente una ideología dominante o hegemónica y cambiando algún detalle o el contexto en el que se encuentra, de manera que la obra final acaba irónicamente criticando el objeto original. Podría entenderse como una especie de tergiversación intencionada o retorcimiento semántico. Este gesto puede encontrarse en la actualidad en numerosos fanzines, cogiendo elementos visuales o textuales de una fuente y creando situaciones que disparan los sentidos en otras direcciones, distintas a la del sentido del elemento original.

### *Medios de producción*

En el caso de las publicaciones independientes autoeditadas, el método hace también el objeto. El hecho de ser productos editoriales surgidos del margen y a menudo prohibidos, hizo que no pudiesen elaborarse en talleres oficiales. La característica de elemento oculto y/o de corto alcance, hizo que se hubiesen de producir de manera casera y a menudo también clandestina, con maquinarias de pequeño tamaño, capaces de ser transportadas o escondidas fácilmente dado el momento. Debían ser también de fácil manejo, ya que no eran utilizadas por profesionales de la impresión sino por cualquier persona que en un momento dado quisiese difundir algún tipo de información propia. A continuación trazaremos los rasgos de algunas técnicas de impresión utilizadas para producir fanzines.

El primer medio de producción que encontramos estrechamente vinculado a los orígenes del fanzine es el llamado mimeógrafo, más tarde conocido como ciclostil. Esta máquina, que en su temprana época de existencia, allá a finales del siglo XIX, era totalmente manual, funcionaba con un papel que hacía las veces de stencil. En éste se escribía el contenido a reproducir perforando una parte del papel. Gracias a un rodillo entintado, se transferían pequeñas cantidades de tinta a los agujeros realizados en el stencil, quedando calcados los caracteres trazados en el stencil sobre el papel. Cada matriz tenía una reproductividad limitada de unas cincuenta copias aproximadamente, por lo que una vez superado ese número, era necesario producir un nuevo original para seguir copiando. Los mimeógrafos se utilizaban tanto para propaganda clandestina política como para la impresión de boletines de iglesias, escuelas y demás comunicaciones de corto alcance.

En este sentido podemos encontrar infinidad de ejemplos. Cabe destacar las técnicas Freinet de la Escuela Moderna. Se trata de un modelo educativo experimental implementado por el matrimonio Freinet en las escuelas europeas a partir de los años 20. Se defendía un modelo pedagógico en el que los alumnos eran instados a aprender a generar sus propios discursos, y a compartirlos a través de distintas técnicas, entre las que se encontraba la imprenta escolar, con la que los alumnos configuraban e imprimían sus propias publicaciones.

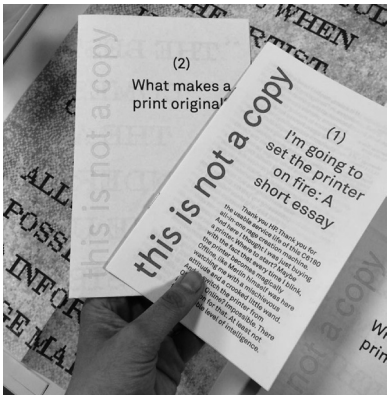
También es ampliamente conocido el uso del ciclostil para impresión de propaganda política de oposición. Durante la dictadura española, distintos colectivos que se oponían al régimen, imprimían sus octavillas con esta técnica. Un caso especialmente llamativo, sobre todo por el modus operandi, era el del polémico grupo MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), que financiaba sus publicaciones con el dinero que obtenían atracando bancos, para difundir sus mensajes políticos. Conforme fueron pasando los años, los mimeógrafos o máquinas de ciclostil fueron perfeccionándose, añadiendo un pequeño motor a las mismas, que las hacía más rápidas. Además del ciclostil, existían otras variantes, también de fácil manejo como el hectógrafo, que utilizaba una lámina de gelatina como máster, o la duplicadora de alcohol.

**8**. Recordemos como Marcel Duchamp intenta exponer un orinal en la muestra de la Sociedad Independiente de Artistas de Nueva York de 1917. Esta obra, *La fuente*, es un hito en el arte conceptual, en tanto que la obra de arte se crea mediante un mero gesto de sacar un objeto de su contexto cotidiano y trasladarlo a uno artístico, cuestionando así el concepto tradicional del arte.

Posteriormente, a partir de los años 60, aunque estas pequeñas imprentas todavía existían, empezaron a ser desplazadas por el auge de las máquinas fotocopiadoras. Estas últimas conseguían sacar copias mucho más rápidamente, con un porcentaje menor de pérdida en la calidad, una posibilidad de reproducción de más copias por original y sobre todo, un coste por copia realmente asequible. Desde su aparición y hasta nuestros días, la fotocopia ha sido el medio por excelencia para imprimir y producir fanzines. Aunque desde que apareció han surgido y proliferado nuevos tipos de reproducción, esta todavía se mantiene como la reina de las técnicas a la hora de producir fanzines. Hay quien dice incluso que un fanzine no es de verdad si no está hecho a base de fotocopia pura y dura.

Además de las fotocopias, actualmente se utiliza mucho la impresión digital. En algunos casos la apariencia de la impresión es la misma que la de una fotocopia, ya que se trata de máquinas que utilizan el mismo tipo de tinta (tóner en polvo), pero que son controladas a través de un ordenador en vez de exponiendo el original directamente sobre el cristal de escaneo. La impresión digital, aunque a menudo no es tan económica (sobre todo si imprimimos en color), permite la reproducción de muy pocos ejemplares, cosa que con otros tipos de impresión como el offset o la rotativa no es posible. Así pues al final resulta bastante económico, ya que permite publicar ediciones de muy pocos ejemplares.

*Vietnamita, máquina ciclostil muy utilizada durante los años sesenta en la España franquista para confeccionar propaganda clandestina*




*"This is not a copy" nº1 y nº2, publicaciones editadas e impresas en risografía por Do The Print.*

A pesar de lo que digan los defensores del fanzine fotocopiado, existen infinitos tipos de impresión y tratamiento que tienen cabida en este tipo de objetos. Un fanzine, como estamos viendo no es solo un objeto editorial, sino también una posición política e ideológica. Si el contenido está autoproducido y autodistribuido, da igual como haya sido impreso: es un fanzine.

Hay publicaciones independientes en las que encontramos una mayor atención por el color, la trama de impresión y sus texturas. Generalmente se trata de publicaciones de ilustración, cómic o foto, donde la imagen tiene un mayor protagonismo, pero también pueden ser literarias o ensayísticas. Estas publicaciones tan especiales, a menudo se acercan más al concepto de libro-objeto [9] que a una revista normal.

**9**. Entendemos por libro-objeto aquel en el que el propio libro es tomado como medio de expresión, manipulando y experimentado con cada una de sus partes (formatos de página, impresiones, tipografías, portadas, lomos...) y aplicando técnicas como incrustación de materiales, rasgados, pintura, plegados...), de manera que la comunicación visual adquiere casi más importancia que el propio contenido del libro.

Uno de los medios de reproducción más utilizado actualmente para imprimir fanzines de estética más cuidada es la risografía. La risografía es un tipo de impresión a medio camino entre la fotocopia y la serigrafía. Esta técnica proliferó durante los años 80 del pasado siglo, siendo utilizada principalmente para imprimir material de oficina. Rápidamente estas máquinas cayeron en desuso, y no fue hasta hace unos años que colectivos de artistas y editores independientes empezaron a recuperarlas. La técnica risográfica tiene un bajo coste, y utiliza tintas ecológicas. Funciona con un rollo de papel japonés vegetal en el que se realizan los másters y uno o varios tambores de impresión. Las máquinas de varios tambores permiten la impresión a varias tintas. Otra de las características de la riso es que genera errores de registro y que su tramado es muy característico.

También pueden utilizarse otras técnicas de impresión más conocidas como el offset o la serigrafía. Estas técnicas se emplean sobre todo en fanzines en los que se valora especialmente la calidad visual de sus contenidos, pero sobre todo en los que por su difusión tienen una tirada mayor de 200 ejemplares por número, cantidad a partir de la cual suele empezar a salir rentable económicamente imprimir con estas técnicas.

### *La actitud cultural del Hazlo tú mismo*

El origen real de la expresión Do It Yourself o Hazlo Tú Mismo se remonta a los años 50 del siglo XX, aunque fueron movimientos socio-culturales como el punk quienes se apropiaron del término para explicar su modo de vida y de producción. Si la cultura que había no les gustaba, la hacían a su manera, de la forma que les satisfacía. Si la sociedad no aceptaba sus modos de hacer, creaban sus propios códigos. Este enfoque se extendía a otros campos como la alimentación, la educación, la organización y gestión de los espacios públicos y privados, la vivienda, etc...

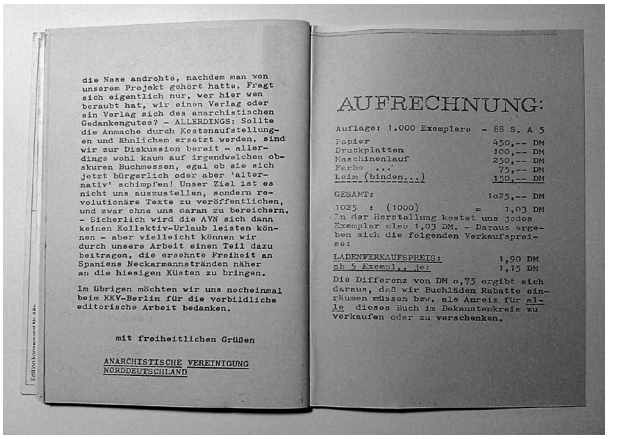
En realidad no puede hablarse del DIY como un movimiento o corriente histórica definida. Más bien se trata de una actitud o de un posicionamiento formal por el cual los autores son los que producen y distribuyen, evitando así determinadas manipulaciones o beneficios ajenos a los propios interesados. Aunque esta actitud crea una autonomía cultural, tiene el problema de que es difícil de mantener un mismo producto dentro de este mercado durante largos periodos de tiempo, pues exige gran cantidad de dedicación y esfuerzo por parte de los que lo producen. La autonomía siempre implica independencia, pero todo ello implica a su vez que absolutamente todo lo tiene que hacer uno mismo, sin ayuda externa.

La primera característica importante del DIY sería el control de la producción. En la mayoría de los casos en los que se genera un objeto dentro del engranaje de la industria, existe una gran red de intermediarios que al mismo tiempo que facilitan la difusión del objeto, condicionan su existencia y su creación. Las editoriales son empresas y en un gran número tienen determinadas líneas ideológicas que limitan lo que aparecerá en sus colecciones. Desde luego, cualquier publicación, por *underground* que sea, siempre selecciona sus contenidos ideológicos. Sin embargo, aquí el quid de la cuestión radica en el hecho de que la industria cultural *mainstream* condiciona la producción al beneficio masivo que potencialmente se pueda obtener, independientemente de la calidad de los contenidos o de las formas. Esto hace que muchas de las propuestas innovadoras queden al margen por considerarse invendibles, aunque años o décadas después muchas de ellas acaben formando parte de las filas de las grandes editoriales [10]. Los medios DIY tienen el control de la producción, ya que desde una posición autogestionada y autónoma deciden por sí mismos qué se edita y qué no, motivados más por los propios contenidos y formas que por los supuestos beneficios que, aunque se tengan y se valoren no son considerados como una motivación primaria de la producción.

Una segunda característica del DIY es lo que podríamos llamar difusión del conocimiento libre. De la misma manera que hay una oficialidad en la industria cultural, también la hay en el

**10**. Esto es un hecho que refuerza la idea de que los márgenes son uno de los motores del cambio cultural.

conocimiento. Se entiende habitualmente que el conocimiento es un corpus de ideas demostradas científicamente, en el caso de las ciencias positivas, o de hechos almacenados y contrastados por medios cuantitativos y cualitativos, en el caso de las ciencias sociales y humanas. Así pues se cree que hay un grueso de conocimientos intocables al cual se van acumulando otros nuevos en un proceso de progreso infinito. No es este el lugar de discutir si dicho progreso se da, o si simplemente lo que tiene lugar son periodos en los que unos paradigmas dominan sobre otros, de manera que cuando se da una revolución científica se cambian los presupuestos teóricos y por tanto todos los conceptos, incluyendo el de lo que se entiende por hecho demostrado científicamente [11]. Sin embargo, sí que aceptaremos la concepción, basada en la teoría de Kuhn, de que una idea que en un paradigma científico es considerada falsa y absurda puede convertirse en la piedra de toque que acabe con un paradigma antiguo, comenzando así una revolución científica y dando lugar a una nueva época de conocimiento, con un nuevo paradigma dominante. Ejemplos en la historia de la ciencia hay cientos. Piénsese en Copérnico o Galileo, demonizados en un principio, y convertidos en incuestionables en el paradigma siguiente. Toda esta reflexión no es para concluir que vale cualquier cosa y que todo es cierto o que todo es falso [12]. Lo que nos interesa es la idea, inspirada en Feyerabend, de que el origen del conocimiento científico puede estar en algo que a priori no es considerado en una época histórica como algo científico. Es por ello que sería más recomendable para el avance científico enfocar la mirada hacia perspectivas más inclusivas en las que se considere que puede haber aportaciones a la ciencia desde ámbitos no científicos. Eso es lo que constituiría un modelo de conocimiento abierto. Es en esta línea en la que pensamos que el conocimiento tiene que ser abierto y libre, en el sentido de que los contenidos editados y dados a conocer pueden proceder de cualquier colectivo o perspectiva, y de que ese hecho enriquece y hace que el grueso de conocimiento sea más rico y plural, y desde este punto de vista algo más verdadero [13]. El DIY abre nuevas vías de publicación con contenidos y formas que contribuyen a un progreso cultural.


die Nase androhte, nachdem man von unseren Projekt gehört hatte. Fragt sich eigentlich nur, wer hier wen beraubt hat, wir einen Verlag oder ein Verlag sich des anarchistischen Gedankengutes? - ALLERDINGS: Sollte die Anmache durch Kostenaufstellungen und ähnlichen ersetzt werden, sind wir zur Diskussion bereit - allerdings wohl kaum auf irgendwelchen obskuren Buchmessen, egal ob sie sich jetzt bürgerlich oder aber 'alternativ' schimpfen! Unser Ziel ist es nicht uns auszustellen, sondern revolutionäre Texte zu veröffentlichen, und zwar ohne uns daran zu bereichern. - Sicherlich wird die AVN sich dann keinen Kollektiv-Urlaub leisten können - aber vielleicht können wir durch unsere Arbeit einen Teil dazu beitragen, die ersehnte Freiheit an Spaniens Neckarmannstränden näher an die hiesigen Küsten zu bringen.

Im übrigen möchten wir uns nocheinmal beim KKV-Berlin für die vorbildliche editorische Arbeit bedanken.

mit freiheitlichen Grüßen

ANARCHISTISCHE VEREINIGUNG
NORDDEUTSCHLAND

AUFRECHNUNG:

Auflage: 1.000 Exemplare - 88 S. A 5

| | |
|---|---|
| Papier | 450,-- DM |
| Druckplatten | 100,-- DM |
| Maschinenlauf | 250,-- DM |
| Farbe ... | 25,-- DM |
| Lein (binden...) | 150,-- DM |
| GESAMT: | 1025,-- DM |

1025 : (1000) = 1,03 DM

In der Herstellung kostet uns jedes Exemplar also 1,03 DM. - Daraus ergeben sich die folgenden Verkaufspreise:

| | |
|---|---|
| LADENVERKAUFSPREIS: | 1,90 DM |
| ab 5 Exempl., der | 1,15 DM |

Die Differenz von DM o,75 ergibt sich daraus, daß wir Buchläden Rabatte einräumen müssen bzw. als Anreiz für alle diese Buch im Bekanntenkreis zu verkaufen oder zu verschenken.

*"Anarchie", Errico Malatesta, traducción alemana. Detalle de gastos de producción de la edición*

Esto nos lleva a una tercera característica del DIY: la voz de los que no la tenían. Todas aquellas perspectivas que son silenciadas por las grandes editoriales obtienen de este modo un medio de expresión. Si bien es verdad que no alcanza, en principio, la difusión de los medios oficiales, es innegable que es un medio de expresión que cada vez alcanza a públicos más numerosos. Además en este contexto no se considera el éxito como un mayor número de lectores, sino que simplemente el hecho de ser escuchado o leído y de ver realizada la idea que se tenía en mente sirve como principal motivación.

**11**. En este tema son recomendables las reflexiones filosóficos de Thomas S. Kuhn o la teoría anarquista el conocimiento de Paul K.Feyerabend. Consultar referencias en la bibliografía final.

**12**. Idea que Feyerabend mantiene (*«everything goes»*), aunque no de una manera literal, sino refiriéndose más bien a que cualquier cosa, independientemente del contexto del que proceda, sea científico o no, puede ser potencialmente parte del conocimiento. A este respecto se pueden consultar *Contra el método o Adiós a la razón* del mencionado Feyerabend. Consultar referencias en la bibliografía final.

**13**. Nos basamos vagamente en la idea Ortega y Gasset por la que podríamos concebir la objetividad como la suma las perspectivas particulares. Consultar *El tema de nuestro tiempo* de José Ortega y Gasset.

Actualmente se habla mucho de la cultura *Do It Yourself* o Hazlo Tú Mismo. Sin embargo, asistimos a una doble utilización del término. Por un lado, hay quien se sirve del mismo para hablar de medios de producción autogestionados, pero cómo no, también el discurso capitalista, haciendo alarde de su capacidad fagocitadora, se apropia del término en un cínico giro en el cual reivindica el «háztelo tú mismo» para abaratar los costes de producción de las empresas, pero no en beneficio del consumidor ni de los productores de base, sino en el de las cúpulas de la industria, dando lugar a un empobrecimiento de la calidad de los productos finales, ya sean culturales, alimentarios o de servicios. Podríamos pensar que vivimos en la época de un DIY mal entendido. No obstante, y por otro lado seguimos encontrando en los fanzines y en otras publicaciones independientes una coherencia en cuanto a la producción, los métodos de reproducción y la distribución. Este *Do it Yourself* bien entendido no busca el lucro por el lucro, sino una sostenibilidad económica y cultural.

### *No ISBN, una declaración de intenciones*

Creemos importante sobre todo dada la tipología de la edición en la cual este texto va a ser publicado hablar de un hecho a-legal característico de los fanzines. Ya hemos comentado que se trata de publicaciones de carácter inmediato que no utilizan medios de producción *standard* u oficiales. Y en cuanto a la distribución, la cosa no es muy diferente. La distribución es totalmente casera, o ecosostenible, de escala humana, utilizando los métodos y recursos que se tienen a mano. Los medios de distribución más habituales son las ferias clandestinas o simplemente alegales, de costes muy reducidos o incluso gratuitas, librerías afines a la filosofía del fanzine, intercambio y venta por correo o a través de redes sociales, etc.

Esa fascinación por funcionar desde los márgenes deriva en una alegalidad del fenómeno [14]. En el campo editorial oficial, y dentro de la producción masiva de libros, es esencial que cada referencia editorial tenga lo que se conoce como ISBN (*International Standard Book Number*), que es el número identificatorio de un libro a nivel internacional, un identificador que tiene, sobretodo, un claro uso comercial. En las revistas existe el ISSN (*International Standard Serial Number*) que viene a cumplir la misma función. Cabe mencionar que además de la función comercial, también tiene una utilidad de autoridad cultural. A la hora de preparar un currículum académico o investigador sólo tienen validez oficial aquellas referencias que lleven ISBN o ISSN, excluyendo cualquier acto o publicación que no entre dentro de estos cauces de oficiales. El fanzine no entra en el ISBN-ISSN. Por decisión propia no se inscriben en el registro, se mantienen una vez más a un lado, alejados del centro oficial. Es cierto que actualmente los fanzines conviven en las estanterías de centros culturales con las referencias editoriales con ISBN, pero aun así continúan asumiendo su aura de alegalidad como actitud de autonomía frente a la producción serializada editorial.

### *Coleccionismo y preservación*

De la misma manera que existe una bibliofilia con respecto al formato de libro clásico, podría hablarse en estos contextos de una fanzinofilia, que sería el equivalente en este ámbito de autoedición. Al principio de este artículo hablábamos de que uno de los focos de distribución de este tipo de material son las ferias en las que se dan cita editores y lectores, que fervorosamente buscan adquirir nuevos lanzamientos, números atrasados o completar colecciones. El hecho de que la producción de fanzines sea tan económica hace que sea ciertamente prolífica, lo cual acentúa el ansia coleccionista que existe de manera obsesiva para los asistentes a este tipo de ferias [15].

**14**. Cabe señalar la diferencia conceptual entre ilegal y alegal. Entendemos ilegal como un acto que transgrede una ley que regula un ámbito de la sociedad, mientras que pensamos en lo alegal como aquellos actos que se realizan en terrenos culturales que no están regulados por una ley, y que por tanto no pueden ser considerados ni legales ni ilegales.

**15**. En el estado español existen infinidad de ferias especializadas como GutterFest, Fun Fan Fest o la FLIA en Barcelona, Autoedita o Muere y Libros Mutantes en Madrid, Tenderete en Valencia o el BALA de Bilbao. A nivel internacional existen el Crack! en Italia, Vendetta en Francia, Novo Doba en Serbia, entre muchos otros.

*Fanzinoteca Ambulant en Medellín, Festival Entreviñetas. Foto extraída de www.fanzinoteca.net.*

En este sentido nos gustaría hacer una reflexión sobre el conocimiento y la bibliofilia en relación con los distintos ámbitos de la cultura. Existe una clásica distinción entre alta y baja cultura [16]. El término procede de una visión de la cultura en la que la alta cultura era la enfocada hacia las clases aristócratas, y en la cual se incluirían la pintura de los museos o galerías privadas, las partituras clásicas o los libros de temas académicos o tradicionalmente considerados como elevados, mientras que la baja cultura era aquella que tenía como destinatario al pueblo, al vulgo, como la música folklórica, los panfletos o las tradiciones orales. Cabe decir que ya en el siglo XIX, debido al progresivo desarrollo de la cultura de masas [17], la distinción entre alta y baja cultura, más allá de la cuestión teórica, podría ponerse en cuestión. Es cierto que en aquel momento todavía existía por regla general una frontera entre contextos y públicos que podría fundamentar dicha distinción. Pero ya en el siglo XX la distinción desaparece y todo, para bien y para mal, se difumina en la industria cultural, de la que forman parte tanto la antigua alta cultura como la baja, de manera que ambas ya aparecen como indistinguibles [18]. En esta coyuntura en la que la cultura, quizá debido al desarrollo de los medios de reproductibilidad técnica [19], ya se hace masiva, tanto si se trata de un cómic como si se trata de Beethoven (ediciones discográficas) o Goya (libros editados con fotografías de su obra), el coleccionismo ya no es sólo una cosa de bibliófilos de clase alta, sino que también dicha afición compulsiva se traslada a todas las capas del mundo cultural. Y de este modo cala en el

**16**. Incluso se ha hablado de media cultura (middle brow) que se combina la supuesta excelencia de la alta (*high brow*) y el destinatario de la baja (*low brow*). Se recomienda para una reflexión sobre esta distinción la lectura de *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco. Consultar referencia en la bibliografía final.

**17**. Cultura que en germen podríamos decir que aparece con el invento de la imprenta de Gutenberg, en el año 1440. En el siglo XIX podemos escuchar sinfonías plagadas de motivos folklóricos o novelas escritas en lenguajes coloquiales o dirigidas a las clases más populares, sin que en ningún caso se pierda el calificativo cultural.

**18**. Discos como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles o cómics como *From Hell* de Alan Moore son equiparables a obras literarias, musicales o pictóricas clásicas, desde la perspectiva de la teoría de la cultura.

**19**. Consultar el texto clásico de Walter Benjamin al respecto: "Sobre la obra de reproductibilidad técnica", artículo incluido en su obra Discursos interrumpidos. Ver referencia en nota 20.

mundo de las producciones *underground*, autogestionadas, autoeditadas y fanzineras.

En el artículo «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», Walter Benjamin le dedica unas páginas a este coleccionista de caricaturas y arte erótico de principios de siglo, en las que interpreta su actitud coleccionista como un ejemplo de materialismo histórico, por el cual se es consciente de la época en la que se está, y como coleccionista consciente de ello se orienta desde el principio hacia las masas lectoras [20]. Fuchs colecciona caricaturas y representaciones pornográficas, con lo que en tanto que coleccionista está poniendo en cuestión toda una serie de valores que habían caracterizado la concepción burguesa del arte: belleza, armonía, unidad en lo múltiple [21]. La belleza que Fuchs anuncia parece ser mayor que la antigua, ya que está llena, utilizando sus palabras, de un contenido grandioso anímico-espiritual. Es decir, si desde un punto de vista materialista nos colocamos en el momento histórico en el que estamos, entonces la teoría, el análisis, la práctica y, por tanto, el propio coleccionismo se abrirá hacia las realidades culturales contemporáneas, con lo que la propia concepción de valor cultural se amplía más allá de lo que en la antigua alta cultura se consideraba valioso.

En este sentido es en el que se pueden considerar bibliófilos a estos nuevos coleccionistas de fanzines, y en el que se puede comprender la pasión que para estos cazafanzines puede suponer reunirse con sus pares en tamaños eventos. Las muestras de este coleccionismo fanzinero son tantas y de tan variados contenidos y tamaño que resulta complicado hacer una enumeración apropiada, aunque podemos mencionar aquí algunas fanzinotecas que existen por todo el mundo, como por ejemplo la Fanzinoteca de Poitiers en Francia, El Archivo Edita de Punta Umbría o La Fanzinoteca Ambulant con sede principal en Barcelona. Y no sólo el fenómeno ha generado fondos de colecciones privadas, sino que pueden encontrarse colecciones en bibliotecas locales, archivos bibliográficos e instituciones culturales públicas en las que se están empezando a crear sus propias fanzinotecas, que conviven con las clásicas bibliotecas [22]. También hay coleccionistas como el artista Hubert Kretschmer que está realizando una importante labor de conservación por lo que refiere a fanzines y libros de artista [23].

### *Cultura desde los márgenes: los (otros) libros*

A modo de conclusión, y partiendo de las premisas expuestas en los puntos anteriores, pensamos que un fenómeno cultural como el fanzine es un motor del cambio y del progreso cultural. De la misma manera que ocurre en el conocimiento científico, en la historia del arte, el desarrollo de la tecnología o el pensamiento filosófico, las corrientes que generan revueltas de paradigma, cambios

**20**. BENJAMIN, Walter. (1994). «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs». En *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini. p.97.

**21**. Ibid. p. 103.

**22**. Cabe mencionar a este respecto el extenso archivo en el centro de documentación del MACBA de Barcelona.

**23**. http://www.kretschmer-hubert.de/

y giros inesperados en la gran narración de la historia comienzan en un lugar invisible, en un punto ciego de la cultura de la mayoría. No es que lo nuevo elimine lo antiguo sino que lo absorbe. No defendemos una idea de la historia como una vorágine en la que lo nuevo hace desaparecer lo antiguo, sino como un movimiento continuo e inclusivo que de manera sutil avanza en la medida en que lo nuevo es un desarrollo de aquello que lo anterior no se atrevía a mencionar. Si no se mencionaba era porque en cierto sentido no existía, y justo en el momento histórico en que se invoca, se puede decir y por tanto existe y genera un nuevo movimiento en el concurrir histórico. Insistimos en la idea de que el progreso no es una línea en que se superan unos estados y llegan otros nuevos. Más bien lo plantearíamos como una espiral concéntrica y excéntrica según el momento, que se mueve como una red hacia dentro y hacia fuera, y en la que todos sus puntos se conectan de manera que deviene inagotable. Siendo la historia de la cultura ese movimiento inestable e indomable, todo lo que forma parte de ella, incluido todo aquello que en un momento dado no forma parte de ella, acaba conformándose en un todo relacionado, dentro del cual las influencias se disparan en todas direcciones, desde el libro más clásico hasta el disco más innovador o la película más transgresora.

No obstante, todo aporte cultural requiere de una distancia crítica desde la cual se evalúa y se valora. Hoy en día, en una época de libertad nominal y de galería, en la que se dice permitir y tolerar, existen niveles de censura más cuidados y eficaces que la prohibición. Quizá se trate de la introyección de mecanismos de control por los cuales uno mismo rechaza, sin prestarle demasiada atención, todo aquello que determinada educación hegemónica nos brinda como camino para desarrollar nuestras vidas. Puede que prestar atención a todo aquello que no es visible pueda darnos distanciamiento crítico y facultades de discernimiento, al menos para llegar a ser conscientes de hasta qué punto uno actúa con libertad o simplemente juega dentro de un tablero diseñado.

Hablar de los márgenes culturales como los fanzines -esos (otros) libros- siempre aporta nuevas perspectivas, nuevos puentes de ideas, que pueden hacernos más conscientes de nuestro papel como singulares dentro de procesos más grandes que se nos escapan, pero que nos proporcionan comprensiones parciales de esas vacuolas o puntos ciegos que impiden que veamos el bosque. A lo mejor la libertad es eso, ser consciente de nuestros límites y conocerlos desde el centro y desde el margen, desde el saber aceptado y de lo todavía por decir.

## BIBLIOGRAFÍA


BENJAMIN, Walter (1994). *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.

DELEUZE, Gilles(2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

DERRIDA, Jacques. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

ECO, Umberto (1995) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

FEYERABEND, Paul K. (2003). *Tratado contra el método, Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.

FEYERABEND. Paul K. (2008). *Adiós a la razón*. Madrid: Tecnos.

KUHN, Thomas S. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: FCE.

http://www.monmagan.com/docu/pez3.pdf