

**EL FANZINE COMO APUESTA EDITORIAL DESDE LA
CONTRACULTURA. EL CASO DE ZARIGÜEYA EDITORIAL**

Tutora

DIANA CAROLINA TORO HENAO

Estudiante

SEBASTIÁN ÁLVAREZ QUESADA

Trabajo monográfico para optar por el título de

FILÓLOGO HISPANISTA

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE COMUNICACIONES**

FILOLOGÍA HISPÁNICA

MEDELLÍN, COLOMBIA

2020

Tabla de contenido

Al margen de la oficialidad: el fanzine	3
Apuesta editorial de contracultura	12
Algunas consideraciones sobre Zarigüeya Editorial.....	19
Zarigüeya Editorial como apuesta contracultural	27
Reflexiones finales sobre lo contracultural.....	33
Anexos	34
Referencias.....	39

El fanzine como apuesta editorial desde la contracultura. El caso de Zarigüeya Editorial

*La cultura canónica se vale de la historia
para endiosar a algunos y luego la contracultura
se alza para demolerlos.
Manifiesto del Movimentarismo*

En el presente trabajo se considera al fanzine¹ como manifestación de una postura contracultural que entra en juego con los valores instituidos en el sistema literario oficial y cómo, desde una apuesta marginal, plantea otras formas de valorar el producto y el proceso editorial. Para esto, se toma como objeto de análisis a Zarigüeya Editorial, una editorial independiente de la ciudad de Medellín que centra su ejercicio de producción alrededor del fanzine literario.

Al margen de la oficialidad: el fanzine

Al considerar la literatura como manifestación social y cómo esta funciona en el intercambio de valores que determinan su disposición y funcionamiento resulta pertinente comprender los factores que influyen en la configuración de sistemas literarios²: las instituciones literarias —críticos, academias, revistas—, los productores, los consumidores, el repertorio, el mercado y el producto son los que van estableciendo, de acuerdo con el contexto en el que se inscriben, una noción más o menos oficial de lo que tiene carácter de

¹ «Revista hecha y autoeditada por aficionados a un determinado tema. No se busca una rentabilidad económica directa con la edición, lo que se prioriza es publicar. La democratización por abaratamiento de las técnicas de impresión ha posibilitado una revolución para los trabajos más independientes y de bajo coste. Los fanzines son la punta de lanza de fenómenos como la autoedición, que pueden definirse como formas estimulantes de edición, en la que el autor controla y realiza también el papel del editor, e incluso a veces la del distribuidor. El fanzine es heredero del DIY (Do It Yourself, Hazlo Tú Mismo) y del arte amateur (se refiere a lo aficionado o actividad no profesional) y defiende la capacidad de expresarse con libertad por encima de dominar las capacidades necesarias para desarrollar una publicación» (Magán, 2020).

² «Conjunto asumido de observables que se supone gobernados por una red de relaciones y que, en vista de la naturaleza de tales relaciones hipotetizadas, llamaremos “literarios”» (Even-Zohar, 2017, p.25).

literario. Cabe anotar que, por esto, un sistema literario se considera a partir de las relaciones que se reconocen entre sus componentes y cómo estos componentes adquieren sentido a partir de sus diversas relaciones-oposiciones, que dotan de valor a cada uno de sus elementos y permiten su interacción sistémica.

Esta cadena de procesos se ha determinado históricamente de acuerdo con el contexto en el que se le determine, pues, en últimas, se entiende y estima lo literario «como el producto histórico de una sociedad [...] a partir de las relaciones de clases» (Dubois, 2014, p.25).

La consideración del sistema literario como un conjunto de elementos que se reconoce de acuerdo con las relaciones que acontecen entre estos «implica que el conjunto de observables asumidos no es una entidad independiente en la realidad, sino dependiente de las relaciones que uno esté dispuesto a proponer» (Even-Zohar, 2017, p.25). Esto es, el producto literario toma forma en la interacción que se da entre los elementos que componen el sistema, y que le da un lugar en el entramado polisistémico³ que permite su comprensión como resultado de diferentes estratos de la esfera cultural. Es la interdependencia entre los factores compositivos del sistema literario lo que les permite funcionar, no ya la consideración jerárquica, no es que uno de los elementos necesite reconocerse en primer plano relegando a los demás (Even-Zohar, 2017).

La estratificación⁴ de las manifestaciones culturales en la sociedad lleva a que se determinen cuáles son los valores que rigen la producción y el consumo de las obras desde

³ «Polisistema: un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas. Su propósito es hacer explícita una concepción del sistema como algo dinámico y heterogéneo, opuesta al enfoque sincronístico» (Even-Zohar, 2017 p.10)

⁴ jerarquización en capaz de los productos culturales, esto desde las esferas dominantes que determinan lo más o menos canonizado.

lo «canonizado». A lo largo de la historia ha sido el «estrato central» el que ha determinado los valores de la cultura dominante; sin embargo, existen al margen manifestaciones literarias que no coinciden con el comportamiento relacional que se impone desde la cultura hegemónica y que da lugar a un repertorio «no-canonizado» que puede llegar a influir el orden establecido, aunque esté dotado de menos prestigio. Esto genera un dinamismo que permite la evolución constante del sistema en puja por su centralidad y periferia, para así instaurar un «equilibrio regulador» (Even-Zohar, 1990, p.8) que se manifiesta en la estratificación de estos repertorios⁵, es decir, existe un equilibrio en la producción literaria cuando esta se diversifica y se gesta no solo desde la “centralidad” y la “hegemonía”, sino también desde la “disidencia” y la “periferia”.

A partir de una concepción de lo literario, constituida por este equilibrio regulador, se tejen diversas manifestaciones literarias en formatos diferenciadores y con contenidos alternativos; que bien pueden responder al «canon», en una búsqueda por considerarse el repertorio central, o resistirse a este. Esto procura otras centralidades sistémicas que dan lugar a un «(poli)sistema» en que además del centro instituido por el canon pueden reconocerse otros que no buscan el aval de los estratos dominantes de la cultura, sino que procuran el establecimiento de unas subculturas⁶ que se dan como ejes de otros sistemas que garantizan la existencia de lo polisistémico. Para Itamar Even-Zohar

El sistema ha sido identificado exclusivamente con el estrato central —esto es, con la cultura oficial tal como se manifiesta en la lengua estándar, la literatura canonizada o las pautas de conducta de las clases dominantes—, las periferias se han concebido en el mejor de los casos como categóricamente extrasistémicas. (1990, p.6)

⁵ Se entiende por repertorio «como el agregado de leyes y elementos que rigen la producción de textos. Gran cantidad de estas leyes y elementos están sujetos a condiciones cambiantes en diferentes períodos y culturas» (Even-Zohar, 1990, p.10).

⁶ Esto es: «literatura popular, arte popular, “cultura inferior” en cualquier sentido, etc.» (Even-Zohar, 1990 p.9).

Esta exclusión de las manifestaciones periféricas en el conjunto sistémico ha llevado a ignorar tensiones que se han dado entre estratos de la producción literaria, y ha desatendido la pluralidad de estas manifestaciones y la consideración de esferas que presentan una marcada oposición con el sistema oficial, depurado por los intereses de las clases que dominan la producción cultural. De esta manera, se ha desatendido un proceso de cambio que puede darse por influjo de estas tensiones entre centralidad y periferia y que dan paso a un cambio material en la producción de obras literarias.

Dentro de estas distinciones que se establecen en la producción literaria es importante considerar las manifestaciones que se dan desde la centralidad —canonizado— y la periferia —no-canonizado— para atender más detenidamente este asunto. Even-Zohar en su *Teoría de los polisistemas* realiza la distinción de esta manera: por *canonizadas*⁷ «entendemos aquellas normas y obras literarias que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de esta» (1990, p.8), y por *no-canonizadas* «aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo» (1990, p.8).

Esto quiere decir que se entiende por canonizadas a las obras que han recibido el aval de las instancias de legitimación⁸, y que han adquirido características de prestigio determinadas por los estratos dominantes de la esfera cultural y por no-canonizadas a las

⁷ Entre lo canónico y lo canonizado se considera la distinción sugerida por Even-Zohar entre lo canónico como los valores intrínsecos —lo santificado—, y lo canonizado como «resultado de un acto ejercido sobre un cierto material» —lo profano— (1990, p 8). No se cree aquí que el canon —visto como canónico o canonizado— sea un rasgo inherente del producto textual, sino más bien como un valor de agrupación de productos que reciben un *status* central en un período específico. Lo canónico aquí se refiere a lo que dentro de la cultura oficial ya se considera dentro del *status* central y lo canonizado lo que está en proceso de adquisición de esos valores.

⁸ Emergencia, reconocimiento, consagración y canonización. «Cada una de estas instancias puede representarse a partir de la jurisdicción que ejerce en un momento de la trayectoria de una obra en la historia» (Dubois, 2014, p74), son las que dotan a las obras de legitimidad dentro de la industria cultural.

obras que son mantenidas al margen de esta legitimidad. Esta distinción entre lo canonizado y lo no-canonizado existe en todas las manifestaciones sociales.

La estratificación de estas manifestaciones siempre se hace presente, bien sea que las ideas dominantes consideren o no la existencia de unos comportamientos periféricos en la definición de su canon. Desde la periferia —lo no-canonizado— se da una constante puja con respecto a lo que determina los valores dominantes. Esta puja se puede dar por dos razones: la primera, con la intención de descentralizar las manifestaciones sistémicas en miras a la consideración de otros centros no hegemónicos de producción; o la segunda, en procura de la modificación del repertorio de valores canonizados que buscan la descentralización de estos valores para hacer de la periferia un nuevo repertorio de valores hegemónicos.

Esto permite la aparición de una tensión dinámica que hace que la sociedad se mueva en un constante pulso, de esta manera se estimula la evolución y fluctuación del comportamiento del sistema para impedir su estancamiento, y reconfigurar los valores de uso de lo literario de acuerdo con el contexto en el que estos se dan para instaurar las características de lo canonizado. Es así como el grupo social que se rige por el canon o lo determina puede ser «empujado al margen por otro grupo, que se abre camino hacia el centro canonizando un repertorio diferente» (Even-Zohar, 1990). Es decir, se pueden reconfigurar los valores que determinan lo más o menos canonizado poniendo en centro lo que en otra ocasión fue considerado como no-canónico o estimulando su posición de postulado periférico con respecto a valores propuesto desde una centralidad elitista.

Dentro de esta consideración de las manifestaciones más o menos canonizadas y cómo estas se comportan en el aparato sistémico se considera la revisión de las

publicaciones que se dan al margen de la oficialidad institucional⁹, como son las editoriales y revistas de corte independiente, que han hecho parte de la producción editorial a lo largo de su historia. Dentro de este conjunto de productos puede encontrarse un sinnúmero de manifestaciones, cada una con características particulares, que van desde el lugar más cercano a lo que el canon determina hasta lugares que se alejan y resisten a este, y que encuentran en esa independencia la posibilidad de transgredirlo. Un ejemplo de las publicaciones que se resisten y transgreden puede reconocerse en el fanzine¹⁰, una revista alternativa y de subcultura, producida a través de técnicas artesanales bajo la consigna del «hazlo tú mismo» —o *do it yourself* (DIY) en inglés¹¹.

A partir de finales del siglo XX en Latinoamérica comenzaron a formarse como manifestaciones contraculturales las editoriales llamadas cartoneras¹², que han publicado y fomentado el fanzine como expresión literaria contrahegemónica o contestaria. Algunas de las características de estas editoriales son: el uso de material reciclado para la confección de portadas pintadas a mano, el cuerpo del texto hecho de fotocopias, la distribución callejera, la formación de un colectivo de trabajo sin miras al reconocimiento autorial, la autorización de la reproducción de los contenidos, la supresión de los derechos de autor.

La reproducción de estas editoriales suele darse de manera local, dados los bajos recursos de los que se vale para la producción de su material, sin embargo, muchas de ellas establecen lazos de comunicación que permiten el intercambio de archivos y la divulgación

⁹ Se entiende por oficialidad institucional el «agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad sociocultural. la institución es lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras» (Even-Zohar, 2017, p.25).

¹⁰ «El *fanzine*, literalmente revista de los fans, suele ser una publicación periódica hecha con pocos medios, de tirada reducida, y a menudo con propósitos críticos o alternativos» (Sholette, 2015, p.30).

¹¹ Esto incluye no solo la producción a bajo costo, sino también la libertad creativa y editorial.

¹² La información referente a las editoriales cartoneras se extrajo del artículo en línea «Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas» publicado en la revista *Nueva Sociedad*.

de sus materiales a lo largo y ancho del continente. Algunas de las más reconocidas editoriales cartoneras son: Eloísa Cartonera (Argentina), Sarita Cartonera (Perú), Yerba Mala Cartonera (Bolivia), Animita Cartonera (Chile), Dulcinéia Catadora (Brasil). Sin embargo, su conteo se hace muy difícil, pues se dan de manera espontánea y algunas con pequeña proyección.

La propuesta del fanzine, alejado de los cánones oficiales, se ha expandido con su circulación descentralizando la producción literaria de los medios masivos. Con tirajes pequeños y una particular forma de distribución¹³ genera espacios de sociabilidad¹⁴ en los que grupos de personas, a partir de un intercambio de textos, logran la emergencia de unos círculos que giran alrededor de lo literario, pues en la producción del fanzine quien crea es quien edita, encuaderna y vende lo que produce, o sea que el sistema de producción queda a cargo de quien se propone expresar sus ideas o intenciones.

El trueque es la forma primera de intercambio. De esta manera, pequeños círculos de distribución que comparten la intención de no-sometimiento a la gran industria económica de edición y publicación procuran diálogos directos entre productores y consumidores de fanzine, al punto que logran desdibujar la diferencia entre estos dos lugares del proceso de producción¹⁵. El productor de fanzine es su consumidor objetivo, ya que estos artefactos editoriales se suelen distribuir a pequeña escala y entre cerrados grupos de personas que se interesan por este tipo de transmisión marginal de comunicación.

¹³ Quien produce, distribuye y suele hacerlo en ferias y lugares públicos.

¹⁴ «Maneras diversas en que los hombres se relacionan en sociedad, las expresiones y manifestaciones más o menos formalizadas de la vida en sociedad de acuerdo con el tiempo, el espacio y las jerarquías» (Pereira, 1992).

¹⁵ Esto se puede aplicar a la figura de los prosumidores que se define más adelante.

La divisa de «el fanzine por el fanzine» permite construir una concepción específica del producto literario no dependiente del valor monetario¹⁶, así busca cierta autonomía de la estructura económica que tiene una importante incidencia en el mundo de las producciones artísticas y en la divulgación de los productos editoriales. Esto marca una oposición radical hacia el estado de cosas que es impuesto por las maquinarias económicas predominantes.

La búsqueda principal de las producciones de fanzine desde sus comienzos ha sido la de ser el soporte de un arte amateur, que no obedece a los valores estéticos canónicos, sino que intenta la constitución de nuevas formas de creación que posibilitan nuevas exploraciones, que no se someten a la esfera dominante de los valores culturales pero que permiten que exista un equilibrio que dinamiza la esfera cultural, pues «los sistemas culturales necesitan también un equilibrio regulador para no colapsarse o desaparecer» (Even-Zohar, 1990, p.8).

La cultura canonizada existe en tanto se manifiestan otros sistemas que ejercen presión o crean sus propios valores estratificando y descentralizando comportamientos que abandonan los valores hegemónicos y desplazan el centro de sus sistemas hacia lugares no-canónicos, esto es lo que permite configurar diferentes sistemas literarios en el que cada uno determina sus relaciones internas y cómo estas legitiman su comportamiento particular.

La informalidad que presenta el fanzine, su consciente desorden y descuido intencional en procura de sus propios valores estéticos —como soporte para las expresiones gráficas y narrativas visuales, reseñas musicales y políticas, y textos literarios— dan cuenta de una apuesta no-canónica de expresión artística que se acerca al arte *kitsch*, al *collage* o al arte dadá y busca la apertura a nuevas narrativas urbanas que no obedecen de manera

¹⁶ «Formas económicas alternativas o de oposición se ligan con patrones colectivos de creación artística comprometida» (Sholette, 2015, p.41).

directa a los valores estéticos predominantes sino que están «fuera y/o en contra de los parámetros de la corriente principal del mundo del arte por razones de crítica política y social» (Sholette, 2015 p.15). El fanzine está dotado de una marcada posición contestataria que busca independencia en la autogestión «ya sea por elección o por las circunstancias, esta [materia oscura]¹⁷ muestra un grado de autonomía respecto de las estructuras decisivas y económicas del mundo del arte» (Sholette, 2015, p.16).

La intención inicial en la creación de fanzines es, innegablemente, política, pues quien decide producir sus propios objetos editoriales, sin intermediación alguna, está, de entrada, resistiéndose a cualquier tipo de intromisión de terceros en el proceso creativo. Está permitiendo que sean sus recursos e intereses los que marquen la pauta por la cual se buscará decir algo de acuerdo a las posibilidades que estos presenten. Establece unas relaciones particulares que diferencian este sistema literario del sistema canónico u oficial, caracterizadas fundamentalmente por el lugar de emergencia ideológico o la pertenencia a una comunidad al margen de lo hegemónico, lo que aporta a la diversificación de la forma de creación y distribución, que se construye con base en unos postulados políticos de resistencia a los valores establecidos.

La búsqueda de libertad en la creación editorial que se da en la producción de fanzines es un ejercicio que se vuelca hacia el diálogo que pone en primer plano al individuo y lo que este pretende decir, un diálogo beligerante, contestatario, que procura el derrumbe de la idea de un autor que actúa de manera activa y un lector que lo hace de manera pasiva. «El mensaje que usted recibe de los fanzines es que debería no solo recibir

¹⁷ Sholette analiza las producciones artísticas que se dan al margen con el concepto Materia Oscura y la define como «Esfera creativa poco iluminada y en gran parte excluida de las estructuras económicas y discursivas del mundo del arte» (Sholette, 2015, p.4).

mensajes, sino que debería producirlos también» (Sholette, 2015, p.31). Es este un modelo de participación y producción en el que se derrumba la idea del objeto-libro como elemento unidireccional de comunicación donde un productor —escritor— crea un producto —mensaje/libro— que es recibido por un consumidor —lector— para terminar ahí el proceso comunicacional. El llamado del fanzine al lector se dirige a la creación de sus propios productos. Esto estimula un modelo participativo de producción en el que el «hazlo tú mismo» marca la pauta de producción editorial.

Apuesta editorial de contracultura

En el marco de la consideración de formas no hegemónicas de producción, que se dan al margen de lo instituido por los estratos dominantes de la cultura, es importante reparar en cómo se dan las manifestaciones no-canónicas, qué es lo que mueve las intenciones de los creadores de productos culturales que no pretenden acogerse a las demandas de un estado de cosas instaurado desde las clases dominantes.

Las manifestaciones sociales que no se someten a los valores que las clases dirigentes les heredan se pueden comprender, desde el concepto que aquí se propone, como *contracultura*. Este fue introducido por Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1969), en el que plantea que la contracultura se da primordialmente entre una «juventud disidente» como «profundo sentimiento de renovación y descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización nuestra» (Roszak, 1984, p.11); esto, como resistencia a valores fundamentales de una sociedad que se ha desdibujado. Roszak considera que la búsqueda fundamental de la contracultura «es ese instinto que rechaza, tanto a nivel personal como político, la violación de nuestra sensibilidad humana»

(1984, p 62) y que produce un cambio sociopolítico al instaurar nuevas formas de ser y de ver el comportamiento de una sociedad que insiste en su propia aniquilación.

Para Roszak estas juventudes disidentes ven en «exóticas fuentes» el influjo principal para forjar su posición frente al conservadurismo predominante, algunas de estas son «la psicología profunda, las ideologías de izquierda, las religiones orientales, la teoría social anarquista, el dadaísmo» (1984, p.11), que como posturas alejadas de la búsqueda totalitaria enajenante permiten un cambio social radical, que se da en el seno de una experiencia periférica de disensión radical y de innovación cultural.

Es importante convenir con la idea de una constante transición en el devenir histórico en la que las generaciones jóvenes promueven un desacuerdo con lo establecido y propician cambios en el desarrollo social, pero a partir de la década de los sesenta se recrudeció esta disidencia «hasta tal punto que no parece una exageración el llamar “contracultura” a lo que está emergiendo del mundo de los jóvenes» (Roszak, 1984, p.57).

Los cambios que se dieron a partir de esta década como la radicalización política de los movimientos sociales a partir de las Protestas del 68, el ejercicio intelectual de la nueva izquierda, la fuerte influencia del hipismo y de los *beatniks*, el nacimiento del movimiento punk propiciaron el nacimiento de «una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional» (Agustín, 1996, p.129).

La contracultura aparece como lugar de no sometimiento, de planteamiento de nuevas posibilidades, la ramificación de lo que en otro momento se vio como única forma de actuar cultural. Ya no existe una cultura que domina todos los ámbitos de comportamiento e interacción social, es necesario reconsiderar la cultura como lo establecido por las clases dominantes, replantear las apuestas de los ideólogos culturales del

sistema capitalista, donde el valor de las producciones humanas es meramente de cambio, donde el arte y los productos culturales están sometidos al influjo económico en el proceso de distribución. Es aquí donde juegan un importante papel las apuestas que se han consolidado desde lo contracultural, pues permiten entender la cultura como una construcción en múltiples sentidos.

Es importante considerar la contracultura como manifestación que se da desde los márgenes de la sociedad y que nace como un desafío al orden establecido, que enuncia un rechazo hacia la cultura institucional y a los valores que en esta predominan. Para Ludovico Silva, filósofo y escritor marxista, la contracultura es la única y «verdadera cultura de la época capitalista, contrapuesta a la ideología del sistema capitalista» (2013, p.19), pues es la única que no está al servicio de las clases dominantes.

Se da desde los procesos colectivos que no pretenden acogerse a las demandas económicas que mueven el mundo cultural, como subversión de las formas institucionales. Son las otras partes que aportan a una construcción plural de la idea de cultura, permiten la diversificación no solo de las ideas, sino también de las producciones; lo que crea la contracultura «expresa la utopía de la libertad» (Basilio, p.9), se da a partir de las pulsiones por la construcción del individuo, alejado de la estructura económica y de las imposiciones que esta determina en el quehacer social. En una sociedad deshumanizada donde el valor de cambio determina el intercambio social es fundamental el papel que cumplen las partes que se resisten, que no están al servicio del capital, sino que intentan dotar de valor humano a las creaciones sociales.

Es así como a partir de un colectivismo que se opone a los valores de cambio impuestos por la sociedad capitalista se gestan apuestas desde las artes y sus modos de producción. Estas apuestas buscan autonomía respecto a la imposición del valor económico

como eje central de la creación y fomentan «formas económicas alternativas o de oposición [que] se ligan con patrones colectivos de creación artística comprometida» (Sholette, 2015, p.41), de esta manera dinamizan las creaciones colectivas que procuran una desideologización cultural.

En cada área de producción cultural se dan resultados tanto marcadamente ideologizados como otros contraculturales que se oponen a la ideología dominante, entre estos se da un constante juego de influencias e intercambio de energías. Unos desde el lugar central de la producción, con el factor económico a su favor; y otros desde unas apuestas que ven en el valor de uso de los artefactos que producen el lugar que los dota de importancia.

Es en este punto donde aparece un diálogo entre lo central y lo periférico, cada uno con un aparataje que le da un campo de acción determinado por las condiciones materiales y las ideas e intenciones sobre las que funda su ejercicio creador.

Al centrar el interés en las producciones literarias y la discusión sobre el influjo ideológico que estas tienen, es decir, qué tan al servicio de las elites se han puesto y qué formas literarias se han opuesto a este estado de cosas determinado por el valor económico. Puede considerarse la literatura como aparato ideológico diversificado que cubre todo el terreno social desde el centro hegemónico hasta las periferias y desde cada uno de estos lugares interviene de formas particulares, «la ideología de la clase dominante se constituye como discurso general» (Dubois, 2014, p.58), en cambio «la literatura creadora se ve obligada a marginalizarse» (2014, p.73).

Tanto autores como editores de obras literarias están sometidos a la instancia de control dominante por parte del régimen económico, «por regla general, el editor toma todas las precauciones para publicar solo aquello que es publicable» (Dubois, 2014, p.72),

esto dentro de las diferentes instancias de legitimación que considera Dubois y que «codifican y reproducen más ampliamente las normas que rigen el conjunto de la producción [...] y que orienta las sanciones en materia de reconocimiento, consagración y clasificación» (Dubois, p.74). Esto lo plantea el autor a partir del «buen uso» que puede dársele a la literatura, y en procura de las sanciones que permiten un reconocimiento.

Habría que revisar este postulado de «lo publicable» en lo que Dubois llama «literaturas minoritarias» y que son «las diversas producciones que la institución excluye del campo de legitimidad literaria o que aísla en posiciones marginales al interior del campo» (Dubois, 2014, p.104), ya que estas literaturas no obedecen a los valores instaurados en el centro del campo, sino que se oponen a ellos.

Las producciones literarias no hegemónicas que se resisten a ser transmisoras de ideologías dominantes pueden considerarse como relegadas a una posición secundaria, lo que permite valorizar la «buena» o «mejor» literatura con respecto a la «menor» o «no-canonizada» que se encuentra a la sombra de la hegemónica; pero en otras ocasiones estas literaturas marginales se presentan como manifestaciones que están en contra del sistema dominante, que no consideran la legitimidad que entregan las instituciones oficiales, por lo que plantean una consciente marginalización en su producción, sin interés por ocupar un lugar central en la industria cultural.

Esta postura de las producciones contraculturales no solo tiene que ver con el desarrollo del contenido de las obras literarias, se da también desde la construcción del objeto-libro, no sometiendo el proceso de creación a «la mercantilización del producto literario [que] se acrecienta por efecto de los fenómenos de concertación de la industria editorial», (Dubois, 2014, p.73), sino manifestando una reacción en contra del sistema dominante.

Estas formas de concebir la producción editorial que se dan desde los márgenes de la institución literaria crean un sistema cuyas búsquedas primordiales son la generación de otros valores estéticos no canónicos, no representados por el valor económico ni de gran distribución, cuyos «criterios primordiales son la rareza y la diferencia» (Dubois, 2014, p.86). Admiten el rechazo o marginación de la cultura dominante subvirtiendo las formas institucionales, tanto en el ejercicio de búsqueda de contenidos alternativos como de formas o soportes menos industriales que se acerquen más a lo artesanal.

La creación y producción de estas formas alternativas de edición es un asunto que se da como respuesta espontánea a una «cultura hegemónica». La consolidación de «una comunidad de individuos que comparten unos códigos, ideología, identidad y conductas que no están en sintonía con la cultura dominante» (Giménez, 2016, p.258) obedece a la instauración de la subcultura¹⁸ o contracultura, que establece sus valores a partir de la colectividad que la conforma.

En este contexto aparece el fanzine, que se convierte en el medio de comunicación mano a mano entre grupos de personas que no se adscriben a los medios de producción dominantes y buscan un medio que se adapte a sus necesidades tanto económicas como prácticas. Uno que les permita ser autores que controlan y realizan el papel de editor y distribuidor para así construir un círculo de «editoriales que comparten la fe en lo literario como un valor de resistencia cultural, lo que hace que sus proyectos se inscriban en un “activismo cultural” parte de una tradición que se sostiene en redes colaborativas» (Belén, 2018, p.160), instaurando valores literarios que no se someten al *statu quo* de la institución oficial.

¹⁸ Subcultura: desafío hacia la cultura hegemónica. Negación del estado político (Pérez y Vargas, 2010, p.23).

La autoedición y distribución del fanzine significa libertad creativa para el productor de estos, significa tejer con sus propias manos el entramado llamado subcultura que se construye por debajo de la cultura oficial

supone pocos medios para su producción, su formato se adapta buscando efectividad en la comunicación en forma y contenido. Es utilizado, generalmente, por organizaciones independientes que entregan información sobre sus trabajos realizados o para generar discusiones en torno a diversas temáticas. (Fierro, 2016, p.65)

El bajo costo y la elaboración artesanal son formas de transmitir una postura ideológica determinada o —como lo diría Ludovico Silva— una contracultura, verdadera forma de manifestar el aspecto cultural de la sociedad, alejado de la ideología dominante del sistema capitalista.

Estas subculturas también

son visibilizaciones de un problema que tiene que ver con el grado de satisfacción social. De hecho, las subculturas han sido [...] intentos por visibilizar una disidencia en la forma y en el contenido acerca de cómo se expresa y, por supuesto, se impone la sociedad moderna. (Rocha, 2008, p.12)

Los grupos al margen expresan la insatisfacción con respecto a cómo los grupos dominantes determinan la participación de unos particulares en la producción y distribución de la información en los sistemas de comunicación.

La contracultura toma su voz y le da la forma de acuerdo con las condiciones materiales que se le presentan, las formas literarias de las que se apropia representan la fuerza social que ha sido marginada, con soportes sencillos, para dar prioridad a contenidos, incluso en ocasiones reconsiderando los valores estéticos instituidos y los géneros literarios tradicionales. Estos tipos de literatura, que en ocasiones se dan al extremo marginal del sistema, suelen ser censuradas, ignoradas o incluso invalidadas por la tradición instituida. Dan lugar a una puja que permite la consolidación de un postulado contrainstitucional de

formas y producciones editoriales que se dan como movimiento colectivo que reacciona contra los discursos hegemónicos instituidos por las clases dominantes que controlan la producción y el consumo de las obras culturales.

Es así como desde lo contracultural aparecen diferentes soportes que sirven, como el fanzine, de lugar propicio para las intervenciones contrainstitucionales, que subvierten los valores oficiales que definen el ejercicio de producción editorial a partir del mercado y del intercambio económico.

Algunas consideraciones sobre Zarigüeya Editorial

En el año 2014 nace Zarigüeya Editorial¹⁹ en la ciudad de Medellín. Se trata de una «editorial independiente, autárquica y ambulante» (C. De fex, entrevista personal, noviembre de 2019), que publica en general textos de ficción y prescinde de los grandes intermediarios en el proceso de producción, publicación y distribución editorial. Evita la búsqueda de editor y casa impresora para hacer de la autopublicación el medio ideal para la distribución de nuevos autores locales. Para ellos, por medio de la autopublicación desaparece todo el aparataje económico y de legitimación que define a la industria editorial y que dificulta la participación de nuevas formas del quehacer literario.

El grupo de autores que componen esta editorial confluyeron por azar en la Universidad de Antioquia. Empezaron por autoeditar —enmendar y modificar una obra con miras a la publicación— y distribuir sus contenidos de manera ambulante y de cara al lector. Al ocupar lugares de tránsito constante y convivencia, como universidades y aceras, exhibieron su material sobre un paño, dispuestos a compartirlo directamente con los lectores. De ahí el apelativo de «ambulante», pues lo que intenta es crear un vínculo directo

¹⁹ Lista de obras publicadas por la editorial se encuentra en: *Anexos, Tabla 1*

con su público y así poder abogar por modelos alternativos de distribución —el voz a voz, el trueque, las lecturas en voz alta al aire libre—, y el establecimiento de lugares no convencionales para la distribución editorial —mano a mano, parques, corredores, plazoletas, aceras— para poner en primer plano la contracultura como la subversión de las formas institucionales, y aportar desde otros lugares a la dinamización de los valores que definen las relaciones sociales de poder.

Al comienzo de la editorial se publicaron primordialmente «fanzines con textos e imágenes, recopilaciones o entregas temáticas, con el predominio de narrativa y ensayos no académicos» (T. Dannazio, entrevista personal, noviembre 2019). Estas primeras publicaciones²⁰ tienen una marcada inclinación por la metaficción²¹ y la autoficción²². Géneros en los que se centraba la reflexión y creación de los autores en un primer momento. Posteriormente, empezaron a publicar poesía y novela, además de *collages* y comics. De este ejercicio de autopublicación surgió una línea editorial múltiple que con el tiempo se decantó hacia la ciencia ficción, la línea de cómics, las prosas íntimas y el horror. Estos cambios y la elección de los géneros parte de la suma de autores a la editorial y de los diálogos que se establecen entre ellos y con los lectores que se han ido sumando al consumo y retroalimentación de los fanzines que producen.

Los primeros ejercicios de creación de la editorial se nutrieron inicialmente de la experiencia de creación de los autores, pues ellos narraban su experiencia creativa en sus

²⁰ No todas las obras están atravesadas por estos conceptos. Fueron las primeras obras publicadas las que hablaban de la experiencia de vender los textos y de cómo los escribían, ahí es donde primaban estos géneros, la autoficción y la metaficción.

²¹ «La metaficción es la narrativa en la que son puestas en evidencia las convenciones que hacen posible la existencia misma de la narrativa, en otras palabras, es toda narración cuyo objeto (tematizado o actualizado) es la narrativa» (Zavala, 1998, p.11).

²² «La autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje» (Alberca, 2005, p.5).

textos y las reflexiones centrales giraban en torno al ejercicio de creación literaria y de distribución de sus textos; pero no de manera autobiográfica ni documental, sino con un componente ficcional en el que jugaban con las posibilidades que se les presentaban en la imaginación.

De ahí la marcada inclinación por la autoficción y la metafiction: textos literarios que narran cómo los autores crean los textos y los distribuyen y están dotados de la «personalidad y gustos de cada uno de los autores que participan de la editorial» (T. Dannazio, entrevista personal, enero de 2020). Esto le da a cada uno de los textos unas influencias desde el plano personal, pero partiendo todos de la misma reflexión: la autopublicación.

Estos ejercicios se enfocaron en un género o conjunto de géneros en los que cada uno se interesaba —ciencia ficción, prosas íntimas, horror—, y partieron de la búsqueda no solo por parte de los autores, sino también de un público particular que accedía a las publicaciones y que permitieron la decantación por varias líneas editoriales en las que coincidían los intereses tanto de un público objeto como de los autores de la editorial.

Esto muestra cómo dentro de un pequeño nicho de producción editorial pueden confluir intereses muy variados, y estos coincidir con las búsquedas de un público que tiene sus intereses en las producciones independientes. Es en este diálogo donde puede verse cómo se tejen narrativas contraculturales, pues es precisamente en la posibilidad de un diálogo directo entre prosumidores²³ que potencian espacios de libertad, que no se someten a las exigencias de una industria productiva, sino, más bien, se oponen a esta al propiciar modos de organización que definen el valor de uso de los objetos que distribuyen.

²³ Esto es: «aquel individuo que realiza actividades para sí mismo, está vinculado con la economía: el productor que elabora sus propios productos y los consume, sin necesidad de intermediarios» (Sánchez, 2012, p.64).

Camilo De fex, autor y cofundador de la editorial plantea que «entre el autor del siglo pasado y su público se erigía la gran muralla del intermediario editorial. En ese viejo paradigma, el autor, ser encumbrado, no tiene contacto directo con su público, que es anónimo» (comunicación personal, 2019), y es esa concepción de magnificencia hacia los agentes literarios la que pretende replantear la apuesta editorial del fanzine para activar una participación directa en el proceso comunicacional.

Las publicaciones realizadas por la editorial en un primer momento tomaron el matiz «novela atomizada conjunta disgregada en fanzines» (Zarigüeya Editorial, comunicación personal, 2016). Las publicaciones se hacían de manera conjunta y eran recopilaciones de textos cortos en los que participaban «los autores»²⁴ miembros de la editorial. Cada uno aportaba desde sus intereses particulares a la construcción de un imaginario autoral que podría considerarse como unidad productiva que presentaba textos recopilatorios que mostraban, en un primer momento, la deconstrucción de la figura de autor. Se volcaba más bien hacia una idea de colectivo en la que la existencia de autores particulares se veía desdibujada en un intento por la creación de un proyecto cocreativo en el que los derechos sobre los contenidos pertenecían por igual a quienes hacían parte del colectivo. Esto con el objetivo de dejar de ver los derechos de autor como propiedad privada y pensarlos más como acumulación del capital intelectual de la sociedad.

Muchas de estas publicaciones no llevan el nombre del autor y los autores ni en la portada ni en el cuerpo, o están firmados por heterónimos que se hacen también personajes independientes o *alter ego*. Esto debido a «una postura política que se opone a la idea

²⁴ La figura de «autor» o «autores» para los miembros de la editorial es, en sus palabras, «un médium de ideas humanas que las invoca, las escribe, las plasma. Nadie crea nada de la nada. Las novelas, los cuentos, los poemas, las canciones nos pertenecen a todos, no al autor, que es tan solo el intermediario» (Zarigüeya Editorial, comunicación personal, 2016).

convencional de autor como personaje o figura pública» (C. De fex, comunicación personal, enero de 2020), pues si bien al momento de los autores ponerse de cara al lector en la distribución de sus obras se busca establecer un diálogo directo entre estos, más que la búsqueda de una figura pública de autor, influyente. Y como actor primordial en el ejercicio de lectura se intenta es el establecimiento conjunto de un ejercicio de lectura-escritura, donde la producción de las obras se hace en procura de una voz colectiva que da cuenta de un ejercicio conjunto. Es en este punto donde adquiere un papel primordial la figura de prosumidor, pues las ideas no pertenecen a un solo agente que crea y entrega obras terminadas, sino que las obras se construyen de manera colectiva; además del trueque de fanzines que da valor al producto no desde lo económico, sino desde su valor de uso, esto es el valor del objeto mismo, como fanzine que vale por fanzine, así se produce y se consume sin necesidad de intermediarios.

La editorial tiene dos formatos de publicación: en el primero participan quienes hacen parte del comité editorial porque pertenecen a esta —ellos se encargan, cada uno, de sus propias publicaciones—; la segunda forma de publicación funciona cuando un autor externo a la editorial quiere publicar con ella y alguno de los que la conforman se encarga de apadrinar la publicación, «en calidad de editor y de orfebre²⁵ —persona que hace el objeto—» (T. Dannazio, entrevista personal, enero de 2020).

En este caso al autor le corresponde el cincuenta por ciento de los ejemplares publicados y se intenta darle a conocer el proceso de producción para que este pueda seguir reproduciendo el texto por su cuenta. Este segundo modo de publicación no es muy común

²⁵ Artesano, ya que la creación de los fanzines se hace de manera manual, alejado de los modos de producción industrial y masivo.

en la editorial, se ha dado solo en casos excepcionales²⁶ ya que esta funciona sobre todo en el formato de autopublicación.

Si alguien se acerca a la editorial con intención de publicar y nadie está dispuesto a acompañar su proceso de producción —bien sea por el no consenso en el equipo editorial o al considerar que el texto no es acorde a ninguna línea editorial— se le ofrece la opción de mostrarle cómo puede producir su propio material, pues lo que se busca es «democratizar la posibilidad de publicar» (T. Dannazio, entrevista personal, diciembre 2019), asunto del que la editorial se considera abanderada.

Al momento de elegir una obra para ser publicada, el autor se encarga de «hacer una corrección minuciosa del texto, en busca de todas las erratas que pueda cazar» (integrantes de Zarigüeya Editorial, entrevista personal, 2019) y realizan de esta manera la lectura exhaustiva del material. Generalmente alguien más del equipo editorial revisa el texto en busca de más errores, luego se le da formato de impresión, maquetado en InDesign —en este punto se procura que el resto del equipo editorial revise el texto en busca de más erratas—. En algunas ocasiones entre los autores de la editorial se presenta un intercambio, editando y maquetando obras entre sí o bien intercambiando obras impresas. En el ejercicio de distribución y venta del material, quienes hacen parte de la editorial tienen derecho mancomunado sobre todo el catálogo publicado por esta, teniendo primero sus propias obras a disposición y todas las que han sido publicadas.

Sus tirajes son a pequeña escala, inicialmente se saca un tiraje de entre veinte y treinta ejemplares; una vez estos se distribuyen, se sacan nuevos tirajes de entre diez y veinte y se van distribuyendo poco a poco de acuerdo con la fluidez que tenga la venta del

²⁶ Como de esto se encarga sólo uno de los autores que pertenece a la editorial hace difícil su rastreo.

texto. El tiempo que tarde en sacarse nuevas reimpresiones depende de cuánto demore el texto en agotarse, y el número de reimpresiones que se hacen de cada material está condicionado por la acogida que tenga entre los lectores de la editorial además de la intención de cada autor de sacar más o menos copias, pues este suele dejarse de imprimir una vez que el autor considera que el ciclo de este ha terminado, y busca la posibilidad de crear nuevos documentos.

Este ejercicio editorial se hace con la intención de desacralizar la literatura, en un intento por sacarla de las esferas cultas y de los pequeños círculos que consumen los productos literarios para llevarla a los espacios públicos y «procurar la popularización del libro de género y la literatura *pulp*²⁷» (T. Dannazio, entrevista personal, enero 2020).

En el año 2018 nace Zarigüeya Editorial, junto con otras editoriales independientes de la ciudad, bajo el nombre de Colectivo Editorial Mutante²⁸. Luego abre en el Centro Popular del Libro, ubicado en el pasaje La Bastilla en el centro de Medellín, la Librería Mutante, con la idea de fortalecer espacios alternativos de distribución. En esta librería se procura proyectar la mayor divulgación local de editoriales independientes, fanzines, comics y demás producciones de corte independiente y autogestionado. Es un espacio sin ánimo de lucro, «no se cobra ningún tipo de porcentaje, y se busca en cambio que se sostenga a través de proyectos de investigación y talleres de escritura» (T. Dannazio, entrevista personal, enero de 2020).

Alrededor de este espacio se ha fortalecido la producción de la editorial, pues allí se han creado talleres de producción literaria que han sido publicados en la editorial a partir de

²⁷ Revistas de comics y de literatura popular bastante difundidas en Estados Unidos y España en la década de los cincuenta y que puede considerarse como un referente para el fanzine.

²⁸ Compuesto por Editorial Mutante, Culo de Guayabo Editores, Imprenta Comunera, Pabellón Seis, Electrodependiente Ediciones, Mapache Cómix Kuskina Mat, entre otras.

semilleros de narrativa en los que se experimenta con las formas y géneros literarios y visuales que se ven como un lugar común para construir historias de ciudad. Este es un intento por considerar el proceso material de las publicaciones a través de la creación del libro como objeto y así buscar formas de contar y de crear ese objeto-libro que den cuenta de las búsquedas colectivas de la editorial.

Además de estos semilleros se han creado clubes de lectura en los que se lee principalmente los textos que se distribuyen en la librería y que hacen parte de las publicaciones de las editoriales que componen el Colectivo Editorial Mutante, lo que estimula círculos de autores-lectores que nutren el ejercicio de creación, producción y divulgación de nuevas formas locales de distribución propia y alrededor de la autopublicación, pero se consideran también autores de la literatura universal que nutren estos ejercicios ficcionales y editoriales que se busca estimular.

Para el sostenimiento de la librería se venden libros de segunda que las personas donan o consiguen a muy bajo precio. Además, se tiene un repositorio libre con fotocopias de libros y artículos que sirvieron para estudios e investigaciones universitarias y que podrían ser usados de nuevo por otras personas. Todo esto para apuntar siempre a la intención de hacer de este un espacio abierto y dispuesto al intercambio libre y la democratización del conocimiento.

Posterior a esta propuesta de librería, en el año 2019, y alrededor de la intención de divulgar las formas de narrar los espacios habitados por los colectivos locales de autores que se autopublican, logran crear un Taller Editorial Colaborativo, donde «creadores, lectores, editores, críticos, traductores, dibujantes, fotógrafos, y todos aquellos que quieran aprender del quehacer editorial, se puedan acercar a participar de laboratorios de creación, edición, diagramación e impresión de fanzines y libros» (comunicación personal, Zarigüeya

Editorial, 2019). Este lugar lleva el nombre de Casa Mutante y tiene la intención de funcionar como taller editorial al que pueda acercarse toda persona que busque un lugar para producir sus propios documentos impresos, y se busca optimizar un lugar donde poder establecer un diálogo directo con otros creadores independientes.

Además de taller se proyecta también como casa cultural, donde puedan encontrarse personas que consideren la autogestión como lugar óptimo para la divulgación de ideas, lo que optimiza este espacio para el diálogo desde y por la autogestión, por medio de la constante propuesta de talleres, conversatorios, laboratorios que permitan que se nutran nuevas formas de creaciones desde la periferia.

Zarigüeya Editorial como apuesta contracultural²⁹

En la ciudad de Medellín se han producido fanzines desde los años ochenta³⁰, alrededor del fuerte influjo que tuvo el punk y sus manifestaciones contraculturales en la ciudad. Desde las primeras creaciones fanzineras que se dieron en la ciudad el ejercicio de producción de textos estaba presente, pero inicialmente alrededor de reseñas y entrevistas, y no estrictamente alrededor de la creación de textos literarios de ficción.

A pesar de la dificultad que plantea hacer el rastreo de los fanzines publicados, debido a sus pequeños tirajes y a su limitada distribución, puede notarse que la mayoría de los productos que se encuentran tienen un marcado contenido visual, donde el *collage* y la ilustración acompañan textos sobre todo de sátira política y reseña musical.

²⁹ Este apartado se ha escrito a partir de entrevistas, textos no publicados, conversaciones y chats con los integrantes de la editorial, de acuerdo con las Normas APA estas son citas de comunicaciones personales, para efectos prácticos se citará a Zarigüeya Editorial con las siglas Z. E. de esta manera (Z.E., Comunicación personal), ya que se considera que lo referenciado más que dar cuenta de la visión específica de uno de los autores muestra una visión colectiva de quienes componen la editorial.

³⁰ Subterráneo Medellín es considerado por muchos como el primer fanzine publicado en la ciudad, en el que se publicaban reseñas y entrevistas de bandas de escena la *underground* local e internacional (Frix, A. 2014) [video].

En la ciudad no se ha considerado el fanzine como un soporte para la creación literaria. En este punto podría decirse que Zarigüeya Editorial entra a interactuar con una apuesta editorial contracultural que existe en la ciudad hace décadas, pero que ha visto en este soporte el lugar propicio para comunicar otro mensaje que no es el literario. Así se hace a un lugar en esta apuesta marginal para presentar un discurso que ha estado en manos de los estratos dominantes de la producción cultural y reconfigura las formas de concebir lo literario en la ciudad de Medellín. Es de esta manera que representa una marcada apuesta dentro del sistema literario local y abre espacio para, lo que Jacques Dubois llama, «literaturas paralelas y salvajes»³¹. Estas se dan en medio de un sistema que tiene un fuerte control sobre la codificación de sus discursos y «representan el retorno de esa fuerza social marginada que es la expresión espontánea y personal» (Dubois, 2014, p.116), lo que busca romper el sometimiento que los productos literarios tienen al orden institucional.

Se permite resignificar el papel de los agentes que intervienen en el sistema: nuevos papeles que cumplen los autores y los lectores en el recíproco proceso de producción que posibilita el fanzine y las distribuciones alternativas. Asimismo, cómo los centros hegemónicos de producción se reconfiguran y buscan la descentralización y consideración de otras maneras no elitizadas de producción y valoración de lo literario.

Hay unos adjetivos que han enmarcado el ejercicio creativo de Zarigüeya Editorial, estos son: «independiente, autárquica, ambulante, semicartera y de iniciación». De esta manera se han definido desde el momento de su conformación los integrantes de este colectivo alrededor de la apuesta que han asumido desde el principio: publicar sus propios textos e ilustraciones, a su manera, con sus recursos.

³¹ «En los extremos confines del sistema general de letras, existe toda una actividad de escritura poco controlada y poco reconocida» (Dubois, 2014, p.116).

La independencia que enarbolan los integrantes de esta editorial nace como un experimento, como una iniciativa individual a la que se fueron sumando personas de forma azarosa. Un autor con un texto al que se decide a darle formato de libro y ponerlo sobre una tela junto con libros de segunda. Este primer texto da cuenta de la que será la postura de la editorial, parte de un sinsabor hacia el orden de las cosas, el *Manual de autodestrucción* (2015) es un texto en el que el narrador invita a los lectores a renunciar a todo, a darse cuenta del vacío de la vida: «Haga maletas. Abra la puerta. Cíérrela y no mire atrás» (De fey, 2015, p.17). Este texto es el que permite el acercamiento, uno a uno, de los autores que se van sumando, sin más intenciones que compartir los textos que escriben con colegas y sumar con el capital necesario para sumarse a la editorial. No existen en sus encuentros grandes pretensiones de escritores nacientes, lo que está presente es el deseo de comunicar, en un pequeño círculo, el interés creativo y las búsquedas en el ejercicio de escritura.

Su «guarida» ha sido desde el comienzo la casa de alguno de sus integrantes, ubicada usualmente en los barrios más céntricos de la ciudad, lo que permite tener cerca la materia prima más barata para la producción de los textos. No solo desde el material, sino desde las historias que nutren sus textos, historias de ciudad, de calle, de centro explorable con historias por contar, muchas de sus narraciones se desarrollan en la ciudad, como *La Mariamulata* (2017), novela por entregas que cuenta la historia de unos estudiantes universitarios que viven el exceso de la ciudad, en una de sus caminatas llegan a un: «barrio [que] se abre hacia la nada inmensurable luciendo su mal gusto altanero: sus renglones torcidos: los enchapados de narco, las calles estrechas, zigzagueantes y siempre en ascenso, los techos de plástico y latón» (Dannazio, p 47) o en *Otro Cielo Muerde el Fango*, novela corta donde un personaje sale a la ciudad y la reconoce de esta manera: «Medellín chorrea por la paredes y se desbarranca por las azoteas ¡Qué nombre imbécil Medellín!;No puedo

creer que haya vivido tanto tiempo en una narrativa tan pusilánime! Ciudad pozo, ése sí es un nombre acorde a lo que es esta excrecencia gris, Camino por ciudad pozo» (A través de R. 2018, p.78). Se narra la ciudad como espacio habitado y construido por los personajes, como lugar con convergencia de ánimos y situaciones.

Su taller, compuesto por un computador y una impresora casera era suficiente para producir pequeños fanzines. El material, si bien no es material reciclado como el usado por las editoriales cartoneras —por esta razón se declara semicartonera—, procura ser de bajo costo para poder sustentar la autarquía buscada por la editorial, en la que un porcentaje de lo vendido se reinvierte en material para más textos. El bajo costo del material, sumado a los pocos gastos en mano de obra e infraestructura permite vender los fanzines «a precio de empanada [...] Es en el trabajo de campo en la calle donde nos sentimos cartoneros, en el contacto cara a cara con los lectores y en la desmitificación del libro como objeto de lujo» (Zarigüeya Editorial [en adelante Z. E.], comunicación personal, 2016).

Las telas en el piso, en lugares públicos, se convirtieron en el lugar ideal de divulgación. La desacralización del libro encerrado detrás de las vitrinas de bibliotecas y librerías, puesto en la mano del lector por la mano del autor, resignifica la idea del libro como algo sedentario. «Lo sedentario es colosal, lento, institucional, monolítico, rígido» (Z. E., comunicación personal, 2016), contrario al ejercicio de esta editorial, en la que los libros van a lomo de escritor(a) por parques y avenidas. «A pie o en bicicleta, nuestros libros llegan hasta usted. En el recorrido surgen nuevas historias, porque, aunque muchos lo nieguen, el movimiento es el germen de las aventuras» (Z. E., comunicación personal, 2019). Esto se ilustra también en otro texto publicado por la editorial, *Planeta Personal* le da la voz a un personaje que cuenta sobre su experiencia de trabajar con la literatura en los parques:

agarré la costumbre de también de salir a escribir en los parques. Un día en el parque obrero se me acercó una niña de colegio y me pidió un poema. Le escribí una cosa repodrida en el acto y me dio diez mil pesos. Se fue sonriente. A medida que me volvía el arquetípico escritor de máquina de escribir, la gente común empezaba reconocerme (y acercarse). Nunca más volví a conseguir eso que ustedes llaman trabajo. (De fex, p.76-77)

La distribución y la creación «ambulante» hacen parte esencial de las producciones de fanzine.

«El nomadismo es una idea que fascina a los autores fundacionales de esta editorial» (Z. E., comunicación personal, 2015). La mano del autor puesta al lado de la mano del lector, sobre una acera del centro de la ciudad construye nuevas relaciones comunicacionales entre estos, ya no están encerrados en el hermetismo de una librería o de un salón, en esta situación la calle es el escenario propicio para el intercambio literario.

En esta editorial el autor es ensamblador, refilador y vendedor de sus libros, no es el lugar al que se llega con la gran idea literaria esperando ser producido y distribuido con miras a la gran remuneración. El ejercicio colectivo es el eje central sobre el cual se mueve, «hazlo tú mismo» sigue siendo un factor importante en la producción. No se ve aquí al autor como un «ser encumbrado y ungido por los favores de las musas» (Z. E., comunicación personal, 2019). Se le ve más bien como un intermediario, que traduce pensamientos colectivos en textos y los comparte directamente al lector, «así pues, tenemos a un autor pequeño, humano, local; con un público igualmente pequeño, pero reconocible y, por lo tanto, humano también» (Z. E., Comunicación personal, 2016).

El autor no es ya ese personaje inspirado cuya pretensión es escalar en la esfera social y legitimarse al ocupar lugares de privilegio, sino quien ve en la creación su oficio y en el diálogo con otros el lugar para nutrirlo. No se piensa al autor como un sujeto con miras a ocupar un estandarte en el alto estrato social donde tiene la última palabra, quien

crea aquí está dispuesto a que el diálogo con los lectores sea el punto de partida para el engrosamiento de las obras que compone.

Es importante también considerar los lazos que entre editoriales fanzineras como estas establecen, pues los círculos que se crean alrededor de estos lazos nutren considerablemente la distribución e intercambio de materiales. Z. E. ha logrado establecer contactos de distribución independiente con otros proyectos en diferentes ciudades latinoamericanas, estos intercambios se dan sobre todo con archivos digitales o con materiales impresos a modo de trueque. Algunas de estas editoriales son: Afasia (Bogotá), Ediciones con Tinta Ebria (Bogotá), Culo de Guayabo Editores (Popayán), La Silla Renca (Popayán), Kuzkina Mat (Quito), Ediciones Deformes (Lima) y Electrodependientes (Cochabamba). Estas conexiones que se dan de manera subterránea, ya que no obedecen a ningún tipo de intercambio estatal ni oficial, sino que crean todo un entramado de movimientos contraculturales, donde el motor de interacción es la autogestión, la liberación de grandes estructuras económicas y la confianza en las voces que resuenan desde abajo.

Hace parte también de las ideas de esta editorial la búsqueda de la «democratización de la posibilidad de publicar» (Z. E., comunicación personal, 2020). Al encontrar unas formas de fácil acceso para la publicación en el fanzine se procura divulgar los medios para producirlos, no solo se crea para la propia editorial, se intenta dar a conocer a otros autores este soporte como facilitador de la autopublicación. Es en este sentido que se le da el adjetivo de «editorial de iniciación», pues muestra a nuevos creadores la opción de experimentar por su propia cuenta en el ejercicio editorial.

La producción cartonera/fanzinera es una clara muestra de cómo desde los límites de la industria se hace posible la publicación, sin obedecer al orden hegemónico de producción. Se crean así pequeñas resistencias, pequeñas resignificaciones de quehacer

literario y editorial. Los autores de Zarigüeya Editorial, en un manifiesto declaran: «oponemos a la gran revolución que nunca llega un millar de pequeñas revoluciones locales y personales que nunca cesan, claudican o pactan» (Varios autores, 2019, p.14), pequeñas batallas que, enmarcadas en lo contracultural, permanecen.

Reflexiones finales sobre lo contracultural

En una sociedad donde el discurso está fuertemente controlado por los estratos dominantes, formas como esta representan el traslado de los valores hacía un lugar marginal. En un intento por instituir otras formas de ver y hacer que luchan contra la norma reguladora, para buscar formas contrainstitucionales de organizarse y crear, que sean autónomas respecto a la estructura económica del mundo literario.

En este sentido lo contracultural permite establecer otros ejes que se dan en la periferia de la centralidad oficial y que posibilitan la consideración de sistemas literarios que no necesariamente buscan crear una pugna por el lugar dominante de la legitimidad, sino que crean sus propias relaciones sistémicas.

Es cierto que las altas esferas del poder siguen determinando los valores canónicos de la producción literaria, pero también lo es que la contracultura ha permitido la apertura a nuevas formas de valorar esa cultura institucional dominante que muchas veces enajena y deshumaniza las búsquedas sociales. La apuesta contracultural vuelve a permitir la consideración de las obras literarias como constructo social donde no existe un solo centro omnipotente que determina los valores de las manifestaciones humanas, sino que abre la posibilidad a la consideración otras formas de ser, crear y valorar la actividad humana.

Anexos

Tabla 1

Obras publicadas por Zarigüeya Editorial

Año	Título	Género	Autor(es)
2014	<i>Cuarta dimensión a la derecha</i>	Microhistorias	Camilo De fex
2015	<i>Manual de autodestrucción</i>	Panfleto poético	Camilo De fex
2015	<i>Soledad craneal</i>	Noveleta de ciencia ficción	Camilo De fex
2016	<i>Portal anónimo</i>	Antología de cuentos cortos	Laura Henao
2016	<i>Metamorfosis ambulante</i>	Colección de historias de viaje	Camilo De fex
2016	<i>El vanguardista invisible</i>	Cuento largo	Francisco Saldarriaga
2016	<i>¡Qué voy a inventar!</i>	Antología de cuentos cortos	Francisco Saldarriaga
2016	<i>Sinestesia</i>	Colección de textos ilustrados	Camilo De fex y Laura Henao
2016	<i>DEP</i>	Fanzine de dibujo	Laura Henao
2016	<i>Los amantes</i>	Fanzine de dibujo	Laura Henao
2016	<i>Chicas tristes</i>	Fanzine de dibujo	Laura Henao
2016	<i>La pérdida y el retorno</i>	Cuento largo	Tobías Dannazio
2016	<i>Sinfonía estelar</i>	Novela de ciencia ficción	M.H Muñoz
2017	<i>Deus-ExOrcista</i>	Fanzine de literatura extraña	Tobías Dannazio
2017	<i>Bitácora del instante</i>	Prosas poéticas	Laura Henao
2017	<i>La Mariamulata</i>	Novela por entregas	Tobías Dannazio
2017	<i>Nullus ars poiësis</i>	Poesía	Tobías Dannazio
2018	<i>Libro para desocuparse</i>	Poemario	Santiago Vargas

2018	<i>Escrituras</i>	Antología de relatos	Sebastián Giorgi
2018	<i>El Aviador Dro y sus obreros especializados</i>	Manifiestos	Aviador Dro
2018	<i>La lucha contra el viento</i>	Cuento largo	MH Muñoz
2018	<i>Imágenes</i>	Prosas poéticas ilustradas	Laura Henao
2018	<i>Cómo ser naturalmente bella</i>	Collage	Laura Henao
2018	<i>Montaraz</i>	Antología poética	Jony Albino
2018	<i>Planeta personal</i>	Novela	Camilo De fex
2018	<i>Protofixiones</i>	Prosas poéticas	Juan Calzadilla
2018	<i>Los secos labios de dios</i>	Noveleta de fantasía	M.H Muñoz
2019	<i>Jamais Vu</i>	Novela	Juan Restrepo
2019	<i>Cocinar no es para todos los poetas</i>	Poemario	Nicolás Peña
2019	<i>Hablando con el lobo</i>	Colección de historietas	Laura Henao
2019	<i>Los necroterios de sal</i>	Poesía	Andrés Vásquez
2019	<i>Los Cafés</i>	Fanzine de dibujo	Laura Henao
2019	<i>Todas las plantas que traigo a casa mueren</i>	Plaquette de poesía	Juan Restrepo
2019	<i>Edén #1761</i>	Noveleta	Patricia Requiz Castro
2019	<i>PCUC (Papeles en Cultura Ultra-Contemporánea)</i>	Revista de pensamiento	Varios autores



Figura 1. Fanzine.



Figura 2. Publicaciones de Zarigüeya Editorial exhibidas en un parque junto con libros usados.

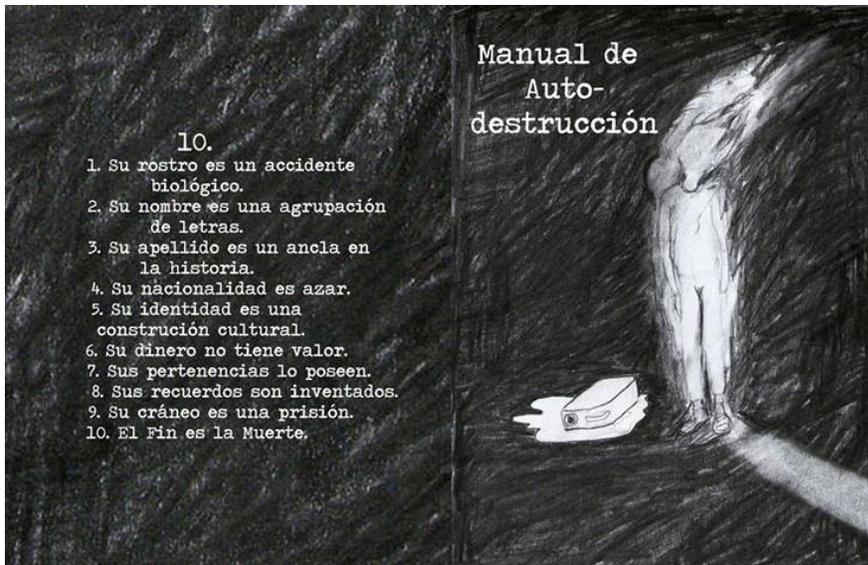


Figura 3. Portada del *Manual de autodestrucción*, una de las primeras publicaciones de Zarigüeya Editorial.



Figura 4. Impresora usada para imprimir los textos.



Figura 5. Algunos fanzines publicados por la editorial.

Referencias

- Agulhon, M. (1992). La sociabilidad como categoría histórica. En Pereira, T. (Ed.). *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940* (1-10). Santiago de Chile, Chile: Fundación Mario Góngora.
- A través de R. (2018) *Otro Cielo muerde el fango*. Medellín, Colombia: Zarigüeya Editorial.
- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), 115-127 Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1817/181720523003>
- Andrés Flix. (2014, julio 6). *A la postre subterránea* [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=McojDqRvzbg&t=3286s>
- Belén Riveiro, M. (2018). Trayectorias editoriales inversas: escritores argentinos de narrativa entre fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI. *Revista Badebec*, 8(15), 155-178.
- Bilbija, K. (2010) Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. *Nueva Sociedad*. (230) Recuperado de <https://www.nuso.org/articulo/borron-y-cuento-nuevo-las-editoriales-cartoneras-latinoamericanas/>
- Dannazio, T. (2019) *La Mariamulata*. Medellín, Colombia: Zarigüeya Editorial.
- De fex, C. (2015) *Manual de autodestrucción*. Medellín, Colombia: Zarigüeya Editorial.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín, Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.

- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura*. Tel-Aviv, Israel: Universidad de Tel Aviv y Laboratorio de Investigación de la Cultura.
- Fierro Corral, C. (2016). Fanzines de arquitectura en Chile (2005-2016): El rol de las revistas independientes de arquitectura en el siglo XXI. *Arquitecturas del sur*, 34(50), 62-75. Recuperado de <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/2488>
- Giménez Devís, A. e Izquierdo Castillo, J. (2016). El movimiento fanzine español y su evolución en la era digital: una propuesta conceptual para el webzine. *Icono 14*(2), pp.353-376.
- Magán M. (2020). *Fanzines: Todo sobre el fanzine y la edición independiente*. Recuperado de <https://www.monmagan.com/fanzine> Recuperado marzo 2020
- Rocha, S. (2008). *Agotados de esperar el fin: subculturas, estéticas y políticas del desecho*. Barcelona, España: Virus Editorial.
- Sánchez, J. y Contreras, P. (2012). De cara al prosumidor. *ICONO 14*, 10(3), 62-84. doi: 10.7195/ri14.v10i3.210.
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Sholette, G. (2015). *Materia oscura: Arte activista y esfera pública de oposición*. Cali, Colombia: Editorial Archivos del Índice.
- Silva, L. (2013). *Contracultura*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.

Varios Autores. (2019). *Papeles de Cultura Ultracontemporánea (PCUC)*. Medellín, Colombia. Zarigüeya Editorial.

Zavala, L. (1998). *Cuentos sobre el cuento. Teorías del cuento, IV*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.