
Artículos libres

DE LO QUE NO SE HABLA: SANYÚ Y EL POLICIAL EN LA HISTORIETA ARGENTINA

What Remains Unspoken: Sanyú and Crime Fiction in Argentine Comics



CLRELyL

 **Florencia Liset Jimenez Gumucio ***
Universidad Nacional de Salta, Argentina
lisetjimenez109@gmail.com

Cuadernos de Literatura

núm. 30, e3012, 2026

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

revistas@unne.edu.ar

Recepción: 05/05/2026

Aprobación: 11/08/2026

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.309679>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7855782012/>

Resumen: Este artículo analiza la obra policial del historietista argentino Sanyú (seudónimo de Héctor Alberto Sanguiliano) a partir de las historietas compiladas en *El inspector Justo y otras historias* (Colihue, 2007), publicadas originalmente en la revista *Fierro* durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Se examinan la figura del detective, el tratamiento del crimen y la dimensión visual de las obras en el marco de la tradición del policial negro. A su vez, el artículo reconstruye brevemente la historia del policial negro en la historieta argentina en los márgenes de la cultura letrada y examina un episodio crítico de censura de la obra en 2013, que permite interrogar las condiciones que regulan la circulación de la historieta en el canon escolar y su lugar aún disputado en el campo de la literatura.

Palabras clave: Sanyú, historieta argentina, policial negro, censura, canon escolar.

Abstract: This article analyzes the crime fiction work of Argentine cartoonist Sanyú (pseudonym of Héctor Alberto Sanguiliano) based on the stories compiled in *El inspector Justo y otras historias* (Colihue, 2007), originally published in *Fierro* magazine during the 1980s and 1990s. The figure of the detective, the treatment of crime, and the visual dimension of the works are examined within the framework of the hard-boiled tradition. The article also briefly reconstructs the

Notas de autor

- * **Florencia Liset Jimenez Gumucio** es Profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Salta (UNSa). Cuenta con un diplomado en Literatura Infantil y Juvenil en el Sistema Educativo y su Contexto, otorgado por la Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Actualmente se desempeña como docente en los niveles secundario y superior, y forma parte del equipo de trabajo del Sistema Institucional de Educación a Distancia (SIED) de la UNSa. Desde 2022 hasta la actualidad ha sido asistente técnico-pedagógica del Plan Provincial de Lectura de Salta y ha colaborado en el proyecto de investigación “Los impactos de la pandemia en las prácticas de lectura y escritura en la escuela secundaria salteña”.

history of crime fiction in Argentine comics on the margins of literary culture, and examines a critical episode of censorship of the work in 2013, which allows for an interrogation of the conditions that regulate the circulation of comics in the school canon and their still contested place in the field of literature.

Keywords: Sanyú, Argentine graphic narrative, crime fiction, censorship, school canon .

1. Introducción

Este artículo recupera parte de la historia de la historieta en la Argentina, focalizado en el dibujante y escritor Sanyú y sus obras policiales compiladas en *El inspector Justo y otras historias* de la editorial Colihue, de la colección Enedé de Narrativa Dibujada. Sus trabajos fueron referentes de la producción narrativa argentina en el auge de la historieta de los años ochenta del siglo XX con publicaciones en las revistas más arriesgadas e intelectualmente ambiciosas del período: *Superhumor*, *Cuero* y *Fierro*.

Es por ello que, junto a otros destacados historietistas como El Tomi, Patricia Breccia, Francisco Solano López, la historieta es seleccionada –por la Comisión Asesora Nacional durante 2010 hasta 2013– para formar parte de una colección destinada a distribuirse de manera gratuita en las bibliotecas de las escuelas secundarias de Argentina por el Ministerio de Educación de la Nación en el marco del Plan Nacional de entrega de libros. Es decir, los ejemplares no eran entregados a cada estudiante con una finalidad educativa, sino como parte de una dotación para ampliar las bibliotecas escolares.

Pero surgió una polémica en su momento en torno a las ilustraciones de algunos de sus títulos que llevó a que en ese mismo año (2013) se retiraran de las aulas o no se distribuyeran y quedaran “al resguardo” de diferentes espacios en las provincias. Según el reclamo –que circuló durante varios días en notas de diarios que hacían eco de voces de docentes, directivos, preceptores y bibliotecarios–, el material contenía escenas sexuales, de violencia y lenguaje inapropiado para menores. De esta manera, esos libros quedan prohibidos y censurados:

La resistencia ante los títulos cuestionados fue tan tenaz que –desde la misma administración central– se decidió retirarlos y armar una colección denominada “De eso no se habla”, acompañada de una cartilla de presentación y reseña de cada uno de los libros. (Bustamante, 2020, p. 176)

Aun así, muchas de esas colecciones permanecen, aún al día de hoy, archivadas en diferentes puntos del país, cuando no perdidas o directamente destruidas. En la provincia de Salta, varios años después, se pudieron encontrar dichas colecciones completas en depósitos, sin que hubieran sido puestas en circulación.

El trabajo de Sanyú con sus ejemplares policiales fue uno de los más criticados, calificado de erótico y pornográfico junto a *Sin novedad en el frente*, de Patricia Breccia, y *Polenta con pajaritos*, de El Tomi. De esta forma, por un lado, se manifestó la censura por contenidos considerados eróticos o violentos, un fenómeno que no es privativo de la historieta y que alcanzó también, en distintos momentos, a la literatura y a otras artes. Por otro lado, y de manera independiente de ese primer problema, se manifestaban tabúes que aún condicionan la circulación de la historieta como medio que hacen que su recepción se reduzca con frecuencia a una lectura lineal de los trazos, sin atender a los códigos específicos del lenguaje historietístico. A este segundo problema se suma la persistente condescendencia con que buena parte de la intelectualidad argentina trató, y en cierta medida sigue tratando, al género en su conjunto. De Majo (1996) precisamente señala que la historieta se consideraba literatura “bastarda” o “marginal”, indigna de un análisis riguroso,¹ una mirada que, como se verá, aún puede rastrearse en episodios recientes.

2. De los inicios de la historieta y el policial en Argentina

Para comprender la obra de Sanyú resulta imprescindible inscribirla en el marco más amplio del desarrollo de la historieta argentina como medio de expresión, es decir, como lenguaje con sus propios códigos narrativos y visuales, distinto tanto del texto puramente verbal como de otras artes gráficas. Este medio, desde sus orígenes a comienzos del siglo XX, debió construir su legitimidad en los márgenes de la cultura letrada. En el caso de Sanyú y la producción que se analizará, ese contexto es doble. Por un lado, la historia específica de la historieta argentina y su compleja relación con los espacios de legitimación cultural; por otro, el desarrollo tardío pero significativo del género policial dentro de la historieta.

La historieta argentina nace, casi paradójicamente, no en las páginas de un diario, sino en las de una revista de humor a fines del siglo XIX y principios del XX. En 1898 se comienzan a publicar las “tiras comerciales” y los dibujos de Mayol y Cao en la recién fundada *Caras y Caretas*, así como *La caza del zorro* de Acquarone en 1901. Estas obras se caracterizaban por el trabajo gráfico con textos al pie, o asuntos conclusivos de una sola página, con poco o nada de elementos verbales, y la gran mayoría con firmas de seudónimos. Recién en 1907 aparece un trabajo que presenta algunas de las características que definen a la historieta, esto es la “narración secuencial con un personaje fijo y unidad temática, publicado con continuidad” (Gociol y Gutiérrez, 2012, p. 11). Se trata de *Pues señor...* de Pedro de Rojas en la revista *PBT*. En el mismo año, en *La Vida Moderna* comienzan a publicar series de autores estadounidenses. Sin embargo, las primeras historietas secuenciales con personajes fijos –que responden en palabras de De Majo en “verdaderas historietas” (1996, p. 166)– que aparecen en *Caras y Caretas* son *Viruta y Chicharrón*² en 1912 y la serie de Manuel Redondo *Don Goyo Sarrasqueta* en 1913; este último fue considerado el primer personaje humorístico local.

En esta primera etapa, las series se nutrían de la caricatura política y el humor social, abordando temas de actualidad, costumbres y crítica social, muchas veces con un tono descarnado y sin censura. Por ello, los personajes fijos se caracterizaban por ser caricaturescos y desagradables, “tanto en el aspecto como en sus funciones: marginales, a veces imbéciles, gratuitamente violentos o simplemente crueles, advenedizos o farsantes” (Gociol y Gutiérrez, 2012, p. 17).

Sobre el final de esta etapa emerge la figura de Dante Quintero, quien publica su primera serie, *Panitruco*, en 1925. A lo largo de los siguientes años desarrolló varios personajes y series que marcarían un punto de inflexión en el medio: *Don Fermín* (1926), publicada en *Mundo Argentino*, de la que Gociol y Gutiérrez (2012) destacan que “con su franca crueldad, se inscribe entre las últimas de los tiempos en que la historieta se permitía ser desprejuiciadamente salvaje” (p. 23); *Don Gil Contento* (1927), publicada en el diario *Crítica*; y, finalmente, Patoruzú, personaje cuya primera aparición es en esta última historieta y reaparece luego en *Julián de Monte Pío*, hasta desplazar al protagonista incluso del nombre de la tira.

A diferencia del estilo norteamericano con su concepción de los cómics como entretenimiento masivo, la historieta argentina encuentra en su forma local la expresión de una cultura gráfica que ya tenía en el humor escrito y dibujado su vehículo más genuino. La historieta recién pasa a la prensa diaria en 1920 con las publicaciones del diario *La Nación* y especialmente en *Crítica*.

Posteriormente, aparecen revistas especializadas como *El Tony* (1928), que marca el inicio de la producción industrial de historietas. Si en una primera etapa lo característico era el uso de didascalias (textos al pie) y, progresivamente, globos de diálogo, ahora existe una incorporación sistemática de estos últimos y estandarización de formato. Por un lado, hay una diversificación de géneros: de la comedia y sátira a la aventura y el folletín, y por otro, se consolida la autoría y aparición de los primeros “imperios editoriales”.

En la etapa preindustrial de la historieta argentina –distinción que realizan Gociol y Gutiérrez (2012)– las publicaciones se caracterizaban por una gran libertad creativa y ausencia de censura formal. Los autores y revistas abordaban cualquier temática “sin ningún límite”, tanto en el contenido como en el tratamiento gráfico y textual. Con la llegada de la producción industrial y la masificación del género en los años 30 que lo consolidó como producto de la industria cultural, se fue imponiendo una autocensura y un “encorsetamiento ideológico”. Los contenidos se volvieron más moderados y se fijaron límites a la violencia, la sexualidad y la crítica social (Gociol y Gutiérrez, 2012, p. 5). Un ejemplo de esto es la producción de Quinterno, quien en sus primeras obras permitía a sus personajes todo tipo de desbordes, pero luego, con el éxito de *Patoruzú*, impuso reglas estrictas sobre el tipo de violencia y las relaciones familiares y amorosas que podían aparecer en sus historietas (p. 205).

En otra línea, entre las obras que resaltan en los inicios de la historia argentina y reconocemos hasta el día de hoy se encuentra *Patoruzú* y la saga *El Eternauta*, publicada originalmente entre 1957 y 1959 en *Hora Cero*, continuada en *El Eternauta II* (1976-1978, revista *Skorpio*) y, tras la desaparición de Oesterheld, completada por otros autores en *El Eternauta: Tercera parte*, iniciada en 1983 en la misma revista.

La historieta argentina se desarrolló siempre en un campo atravesado por disputas de legitimidad cultural (De Majo, 1996, p. 172) y por las presiones de una historia política convulsionada. Las sucesivas dictaduras militares, la censura y la autocensura dejaron marcas profundas en la producción del medio: temas, personajes y géneros enteros fueron silenciados, desplazados o codificados. El policial negro, con su vocación por representar la violencia institucional, la corrupción y la ambigüedad moral, no podía sino verse afectado por ese clima; de hecho, la relación también funcionó en sentido inverso. El humor gráfico ya venía representando la violencia política desde antes, y desde principios de la década de 1970 el humor negro tuvo un despliegue inusitado, a la par del propio incremento de la misma: no era casual que floreciera el humor negro y recobrara vigor la sátira política en una sociedad que se expresaba mediante las armas. Esa dinámica se vio reflejada en las páginas de *Clarín*, *Hortensia* y *Satiricón*, publicaciones que recurrieron a la sátira como forma de comprender y sobrellevar la violencia que las atravesaba, representando a quienes la ejercían previa al golpe de Estado de 1976 bajo la figura de mafiosos y matones, en clara conexión con la iconografía del policial negro y el mundo del crimen organizado (Burkart, 2017, p. 183). Así, cuando el género policial comience a abrirse paso dentro de la historieta nacional, lo hará cargando con ese legado: el detective o el criminal argentino no habitará los mismos espacios que sus pares norteamericanos, sino las calles, los conventillos y las comisarías de una ciudad que tiene sus propias formas de violencia e injusticia.

Entonces, al mismo tiempo que surgía y se consolidaba la historieta, el policial daba sus primeros pasos de manera relativamente autónoma en distintos terrenos. El relato policial argentino tiene antecedentes que se remontan a fines del siglo XIX, con *La huella del crimen* (1877), de Waleis, y “El candado de oro” (1884), de Paul Groussac; además de publicaciones específicas como la Revista de Policía (1896-1939). Sin embargo, es en la década de 1940 cuando el género adquiere una identidad más consolidada y una proyección editorial sistemática. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escriben juntos los relatos de Isidro Parodi, y entre esa década y la siguiente comienzan a publicarse antologías de relatos policiales, además de colecciones dedicadas exclusivamente al género, como *El Séptimo Círculo*, lanzada por la editorial Emecé en 1945 y dirigida por ambos autores.

Al hablar del género policial, habitualmente se suele distinguir entre el clásico de enigma y el negro. Este último surge y alcanza su auge tras la crisis socioeconómica sin precedentes que la caída de la bolsa de 1929 y la consiguiente Gran Depresión provocaron en los Estados Unidos: pobreza, desempleo, marginalidad y un avance del mundo del delito sobre la política y las instituciones. Germán Cáceres (2017) distingue con claridad ambas variantes del género. El policial de enigma centra el interés en descubrir la identidad del culpable, privilegiando el rompecabezas narrativo por sobre cualquier otro elemento; describe además una sociedad que funciona correctamente, alterada solo por el acto aislado de un delincuente que debe ser atrapado para restituir el orden. En el policial negro, en cambio, la identidad del culpable pierde relevancia porque el delito ya no es una excepción sino la consecuencia lógica de una sociedad dominada por la corrupción y la violencia, donde el bien y el mal no están tajantemente separados y donde jueces, policías e incluso el propio detective pueden formar parte del mundo criminal.

La historieta argentina tuvo una presencia temprana y experimental del policial, en un momento en que sus convenciones dentro del medio historietístico todavía no estaban consolidadas, con autores como Oscar Soldati con *Las aventuras policiales de Máscara-Dura* (1917), cuyo personaje tenía un tratamiento humorístico propio de la historieta de la época.

En sus inicios, como explica Berone (2014), pareciera que la existencia del policial en la historieta argentina, nacida del préstamo o la adaptación, se vinculó con los mecanismos o las operaciones de la parodia, la imitación desviada o, en última instancia, la hibridación con otros géneros. Recién en la década de los sesenta la variante del policial negro o “duro” encontrará su lugar en la historieta de nuestro país (Berone, 2014, p. 3). Así, una de las primeras historietas policiales argentinas fue *Las aventuras de Carlos Norton* (1932) con su protagonista detective Philo Vance. Y en 1945 se publica *Vito Nervio*, con guiones de Leonardo Wadel y dibujos de Alberto Breccia, en la revista *Patoruzito*.

En 1963 se lanza el primer episodio de *Precinto 56*, de Ray Collins y José Muñoz. Se trata de una historieta policial “dura”, que iniciará a partir de allí una larga y fructífera serie de continuaciones, imitaciones y derivaciones; cuyos hitos pasarán, entre otros, por *El condenado*, de Guillermo Saccomanno y Domingo Mandrafina, *Serie Negra*, de Saccomanno y, en una primera etapa con los dibujos de Horacio Altuna, y luego con Gustavo Trigo, o *Savarese*, de Robin Wood y Mandrafina.

Maltz (2018), en su análisis del autor Pablo De Santis, rescata las palabras de este: “la historieta policial reflejó pocas veces el relato de enigma, y sin mayor fortuna. Siempre prefirió el género negro” (p. 168). Así, a principios de la década de 1960, el policial negro va desplazando lentamente al policial clásico.

A partir de la década de 1970, el género policial no puede desentenderse de su contexto político social. Estos relatos policiales se convierten en una estrategia para “hablar” sobre temas y situaciones acalladas. Algunos de los hitos de la historieta policial son *Un tal Daneri*, con guion de Carlos Trillo y dibujos de Alberto Breccia, y *Evaristo*, de Carlos Sampayo y Francisco Solano López, serie que empezó siendo publicada por la revista *Superhumor* hacia 1983 y continuó en las páginas de *Fierro* (primera época), a partir de su número 3, en noviembre de 1984, y hasta el número 19, de marzo de 1986.

Los años ochenta y noventa representan para la historieta argentina una paradoja difícil de resolver. Por un lado, constituyen el momento de mayor reconocimiento internacional del medio: artistas como Quique Alcatena, Francisco Solano López o Leo Durañona son contratados por Marvel y DC Comics para dibujar títulos como *Avengers* o *Batman*, mientras que, en Italia, para 1994, el 75% del material de las revistas publicadas era de origen argentino (De Majo, 1996, p. 189). Varios títulos y autores alcanzan fama internacional por sus obras, como Quino con *Mafalda* o Fontanarrosa. Por otro lado, y de manera simultánea, la realidad económica local hace que revistas como *Fierro* desaparezcan aplastadas por la crisis. La mayoría no puede sostenerse porque la gente ya no tiene con qué comprarlas, y solo un puñado logra sobrevivir. En palabras de De Majo (1996), “los artistas argentinos ya no podrán publicar en su país y los lectores argentinos no podremos leer obras nuevas de nuestros creadores” (p. 193).

El peligro mayor, sin embargo, no venía solo de la economía. Se encuentra en el círculo de los intelectuales y, en la cultura “oficial”, una nueva forma de condescendencia hacia el medio, ya no el rechazo abierto de décadas anteriores, sino dos actitudes igualmente problemáticas. La primera es la que le asigna a la historieta un lugar “de lástima” al lado de las artes tradicionales, con una actitud de superioridad. La segunda es la del *snob*, fascinado con un género que parece haber descubierto y que intenta “intelectualizar por todos los caminos posibles”, produciendo análisis semióticos “complicadísimos y plagados de palabras técnicas” que no encajan con una historieta “realista, politizada y popular hasta la médula” (De Majo, 1996, p. 192).

Un tercer peligro surgiría décadas después, en el que se evidenciaría una paradoja constitutiva del lugar de la historieta en la cultura argentina: el de ser reconocida y silenciada al mismo tiempo. Si bien la historieta es reconocida como parte de la literatura y dentro de las prácticas de lectura y su inclusión formal en los marcos curriculares del sistema educativo, eso no implica necesariamente que se la aborde con el mismo rigor crítico ni que se la sitúe en pie de igualdad con otras formas narrativas.

3. La producción de Sanyú: *El inspector Justo y otras historias*

Héctor Alberto Sanguiliano, mejor conocido por su seudónimo Sanyú o Jerónimo Sanyú, es un humorista gráfico, ilustrador e historietista argentino. Tuvo una amplia producción durante décadas. De manera resumida, comienza su carrera profesional en 1974 publicando en el *Suplemento de Humor Chanco* de *Satiricón* y luego integra el equipo creativo en *Mengano*. Realiza trabajos en conjunto con Carlos Trillo, escritor y guionista de historietas argentino, entre ellos la tira *Valeria “O”* que apareció en el diario *Prensa Libre* en 1976, y “Buenos Aires punk” y “El último payaso” en la revista *El Péndulo* en 1979.

Sanyú se incorpora al *staff* de *Satiricón* en su segunda etapa (1974), en un momento de renovación de la revista y de ampliación de su equipo creativo, y poco después integra el plantel fundador de *Humo*^{*} (1978), publicación que se consolidaría como uno de los espacios centrales del humor gráfico y la historieta de autor durante la dictadura y la posterior transición democrática.

A lo largo de esos años, su producción se caracterizó por un uso crítico y satírico del humor gráfico para abordar la actualidad política y social argentina, ironizando sobre la dictadura militar, la represión y la violencia política mediante recursos metafóricos que le permitían sortear la censura. Un ejemplo de este registro es la ilustración publicada en el número 105 de *Humo*^{*} (mayo de 1983), donde, sobre la frase de Jorge Rafael Videla “la lucha antisubversiva fue hecha con amor”, Sanyú dibuja dos angelitos armados con metralletas y anteojos oscuros sobre la cabeza del dictador (Burkart, 2017, p. 289). Con el retorno de la democracia, continuó su labor en publicaciones alternativas, sosteniendo ese mismo compromiso con el humor crítico y la sátira política.

Su trayectoria lo ubica en el cruce de dos fenómenos centrales que De Majo (1996) identifica para los años ochenta: la localización, ese movimiento hacia historias ancladas en la realidad urbana y cotidiana argentina con la cristalización de revistas como *Superhumor*; y la transposición literaria, es decir, el pasaje de textos de la literatura nacional al lenguaje de la historieta (p. 181-182).

Es precisamente en la década de 1980 cuando comienza su despliegue como historietista en la revista *Superhumor*, de Ediciones de la Urraca. Además de sus trabajos para otras revistas de esa editorial (*Humor*, *Humi*, *Fierro*, *El Péndulo*), Sanyú colaboró en esos intensos años ochenta en *Operación Ja Ja*, *Don*, *Tiras de Cuero*, *Magazine* y *Feriado Nacional* (Martínez, 2014, 2017). Algunos de los títulos que produjo en *Tiras de Cuero*, junto a J. L. Gallego, son “Recorridos: de cordón a cordón” y “Recorridos: la ruta del oro”, ambos de 1983.

Entre las adaptaciones que realiza de textos literarios se encuentran “El criador de gorilas”, de Roberto Arlt; cuentos de William Faulkner y Ernest Hemingway, entre otros; y la novela *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, todas publicadas en la revista *Superhumor* durante la década de 1980. Más adelante, las historietas basadas en esos cuentos fueron recopiladas en el libro *Letras escogidas*, editado en 1995 por Doedytores.

Como se señaló anteriormente, dentro de la amplia y heterogénea producción de Sanyú, la editorial Colihue realiza una interesante y representativa selección de su obra con el título *El inspector Justo y otras historias* (2013, publicado en una primera edición de 2007). Este libro recopila diferentes historietas de Sanyú publicadas en su mayoría en la revista *Fierro* y otras en *Superhumor*. La selección realizada por la editorial no es azarosa ya que el autor se acercó a varios géneros en su trabajo, caracterizado por su perspectiva irónica y humorística, y esto también se evidencia de manera marcada en el libro. Entre los títulos destaca el policial, pero también se puede ver una clara intertextualidad con la gauchesca y la ciencia ficción. A esto se suman otros rasgos propios de su producción, como la alusión a personajes y figuras próximas a su contexto, el diálogo con otros discursos, y una profunda crítica política, social y religiosa.

Resulta relevante, además, lo que ocurrió años más tarde con la circulación de este libro cuando en 2013 se convirtió en el centro de una polémica que llevó a su retiro de las bibliotecas escolares de todo el país.

Sanyú

EL INSPECTOR JUSTO y otras historias



serie Sobrevivientes

enedé

COLIHUE

COLECCIÓN NARRATIVA DIBUJADA

Figura 1. Tapa del libro *El inspector Justo y otras historias* (Sanyú, 2013).



Figura 2. Tapa del número 66 de la revista *Fierro* (1990a)

El inspector Justo, que da nombre al libro, se publica por primera vez en el número 66 de la revista *Fierro*, con la entrega titulada “El inspector Justo, amor sin fronteras”. Previamente, Sanyú había aparecido junto a Jorge Varlotta, con su obra “Confusión en la serie negra. Un caso sencillo”, en el número 22 de 1986. Y su última publicación será en el número 92, de abril de 1992, con “Corderos”.

La revista *Fierro* surge en septiembre de 1984 –hasta su última entrega, el número 100 de la primera etapa en diciembre de 1992–, editada por Ediciones La Urraca, en el momento en que la apertura democrática permitía volver la mirada hacia temas y autores que habían quedado silenciados. Su primer nombre fue *Fierro a Fierro. Historietas para sobrevivientes*; y a partir del número 13 se llamó *Fierro*, conservando su subtítulo.

En este número de la revista se encuentran las primeras entregas de *La Argentina en pedazos*, adaptaciones de obras literarias con textos introductorios de Ricardo Piglia, que incluye el trabajo de Enrique Breccia con *El Matadero* de Esteban Echeverría. En palabras de Jorge B. Rivera, citado por De Majo (1996), “en las entregas de *Fierro* la historieta –ya definitivamente ‘para adultos’ por su temática y su lenguaje– alcanza una temperatura creativa que solo se había esbozado en anteriores proyectos editoriales” (p. 184), en referencia al camino recorrido por *Superhumor* y otras publicaciones de Ediciones de la Urraca que la precedieron. *Fierro* representa, así, la culminación de ese proceso: la historieta argentina adulta, urbana y políticamente consciente encontraba por fin un espacio que la contenía sin condescendencia, combinando ficción gráfica, crítica y ensayo dentro de una misma publicación.

En este sentido, la producción de Sanyú, como guionista y dibujante, estaba marcada no solo por su propia impronta, sino también por una línea editorial que territorializaba el género, sobre todo el policial, al poblar sus páginas con una ciudad reconocible, con personajes que hablan y piensan desde una experiencia urbana específicamente argentina, donde la violencia, la corrupción y la marginalidad no son telón de fondo sino materia constitutiva del relato.

Siguiendo el orden de la selección de Colihue se encuentran títulos publicados desde 1982 a 1991, aproximadamente, en un orden que no es cronológico; más bien existe una suerte de “agrupación” por género, desde el policial y el gauchesco, hasta la ciencia ficción y un acercamiento al fantástico y terror.

Título en edición Colihue	Título original	Publicación original
Inspector Justo. Capítulo 1	El inspector Justo, amor sin fronteras	<i>Fierro</i> , N.º 66, enero 1990a, p. 42-49
Inspector Justo. Capítulo 2	El inspector Justo, las alas de la muerte	<i>Fierro</i> , N.º 67, febrero 1990b, p. 30-37
Inspector Justo. Capítulo 3 ⁴	El inspector Justo	<i>Fierro</i> , N.º 69, abril 1990c, p. 24-31
Inspector Justo. Capítulo 4	Justo, severo y sensato	<i>Fierro</i> , N.º 68, marzo 1990d, p. 56-63
Inspector Justo. Capítulo 5	Justo, severo y sensato	<i>Fierro</i> , N.º 70, mayo 1990e, p. 38-45
Inspector Justo. Capítulo 6	El inspector Justo	<i>Fierro</i> , N.º 71, junio 1990f, p. 42-49.
El martillo	El martillo	<i>Fierro</i> , N.º 51, noviembre 1988, p. 92-97
Conintes	Conintes	<i>Superhumor</i> , sin datos
A mano armada	A mano armada	<i>Superhumor</i> , N.º 21, octubre 1982, p. 22-25
Susi A.	La historia de Susi	<i>Fierro</i> , N.º 72, julio 1990g, p. 25-38

Confusión en la serie negra ⁵	Confusión en la serie negra. “Un caso sencillo”	<i>Fierro</i> , N.º 22, junio 1986, p. 66-69
Freddie. En la ciudad de la furia		<i>Superhumor</i> , sin datos
El hombre vampiro		<i>Superhumor</i> , sin datos
Jesús de Fiorito	Jesús de Fiorito	<i>Fierro</i> , N.º 82, junio 1991a, p. 42-49
Malón Capítulo 1	Malón, el desierto de los pampas	<i>Fierro</i> , N.º 63, octubre 1989a, p. 68-73
Malón Capítulo 2	Malón, m’ hijo el doctor	<i>Fierro</i> , N.º 64, noviembre 1989b, p. 40-47
Malón Capítulo 3	Malón, cielito lindo	<i>Fierro</i> , N.º 65, diciembre 1989c, p. 58-65
Gaucha	Gaucha	<i>Fierro</i> , N.º 73, agosto 1990h, p. 74-81
La oveja sanguinaria	La oveja sanguinaria	<i>Fierro</i> , N.º 86, octubre 1991b, p. 51-58
La presencia	La presencia	<i>Fierro</i> , N.º 75, noviembre 1990i, p. 41-48

Tabla 1. *Títulos y publicación original de El inspector Justo y otras historias*³

3.1. Análisis de la obra: el inspector y el detective

Analizar una historieta implica, ante todo, resistir la tentación de reducirla a su componente verbal. Como señala Steimberg (2005, retomando a Groensteen), la imagen en la historieta es simultáneamente un enunciable, un descriptible y un interpretable: puede ser verbalizada, pero esa verbalización nunca la agota; puede ser descrita, pero esa descripción es siempre selectiva y construida activamente por el lector; puede ser interpretada, pero esa interpretación exige ponerla en relación con las imágenes que la preceden y la siguen en la secuencia narrativa. La imagen historietística muestra siempre más de lo estrictamente necesario para la inteligibilidad de la acción –incluye información contextual, ambiental, gestual– y es, al mismo tiempo, el producto de una escritura gráfica singular cuya especificidad técnica y estética forma parte del sentido. Ignorar el trazo es ignorar parte del texto (Steimberg, 2005).

A esto se suma una dimensión que excede a la viñeta individual, es decir, el análisis que debe atender a la estructura del relato en su conjunto y, especialmente, cuando es pertinente, a sus determinaciones políticas e ideológicas. La imagen dialoga no solo con otras imágenes dentro de la obra, sino también con referentes externos a ella: la cultura, la memoria colectiva, el contexto sociohistórico del lector.

La historieta, en palabras de Sanyú (2010b, párr. 15), es un lenguaje que se articula entre imágenes y palabras y que exige un trabajo intelectual del lector, sobre todo para entender qué sucede en ese espacio vacío que queda entre cuadro y cuadro.

Esa articulación entre imagen y palabra, y ese trabajo que Sanyú le exige al lector, adquieren en su obra una dimensión adicional: la del reconocimiento cultural. El espacio vacío entre viñeta y viñeta no se completa solo con lógica narrativa, sino también con memoria compartida, con experiencia común, con referencias que el lector argentino porta sin necesidad de que el texto las explicita. El propio Sanyú (2010a) explica en una entrevista que, en *Fierro*, solía construir sus historietas alrededor de temas de fuerte anclaje nacional, ya fuera lo gauchesco (como en su trilogía de Malón), el policial ambientado en Buenos Aires (como en “El inspector justo”), Maradona o la guerra de Malvinas, siempre desde una búsqueda de “temáticas nacionales y un lenguaje propio” (párr. 29). El historietista atribuye esta constante a su interés de larga data por distintos géneros –el policial, la ciencia ficción, lo gauchesco leído como *western*, el de superhéroes– y a la convicción de que “el autor debe permanecer conectado con sus raíces, sus experiencias y creencias compartidas con el público” (párr. 28).

En este caso, el análisis, sin pretensiones de ser exhaustivo, se centrará solo en dos títulos de Sanyú que permiten recuperar las características convencionales del policial y dialogar en algunas líneas de lectura con otras de sus historietas seleccionadas por Colihue.

En primer lugar, “El inspector Justo”, serie publicada en seis entregas consecutivas desde enero hasta junio de 1990, trata sobre las investigaciones del inspector, quien, junto a su ayudante, debe desentramar asesinatos, resolver robos y contrabando, y proteger a personas de amenazas de muerte y atentados. Constituye un policial negro en toda regla, centrado en este investigador, quien recurre a diferentes métodos para resolver sus casos: la deducción, la vigilancia, el trabajo de campo, el contacto con el mundo del crimen y, cuando la situación lo exige, la violencia directa.

A lo largo de sus aventuras aparecen diferentes figuras, como periodistas, policías, la mafia y los narcos, que se desenvuelven en un mismo espacio: las calles y casas de una ciudad y un lenguaje reconocible donde la ley y el crimen comparten, con frecuencia, el mismo territorio.

Por su parte, “Confusión en la serie negra”, que Sanyú escribe junto a Varlotta, funciona como una parodia del género policial negro clásico. El protagonista, John Marketing –cuyo nombre no es casual–, es un detective privado caracterizado como el estereotipo del detective de novela barata. Llega una cliente con una amenaza de muerte y antes de que pueda desarrollarse cualquier investigación, la matan de un disparo a través de la ventana.

3.1.1. El detective y el crimen

Mientras en el policial de enigma el investigador actuaba desde el razonamiento lógico deductivo, buscando pistas y pruebas que lo llevaran a resolver el crimen o misterio –el mayor ejemplo de esta figura es Sherlock Holmes–,⁶ en el policial negro la naturaleza del detective cambia. Se trata de personas que se lanzan a las calles de la ciudad enfrentando los riesgos y esperando el ataque de los criminales.

El mundo que habita el detective de enigma es, en esencia, un mundo que funciona bien y que ha sido perturbado por un acto criminal excepcional. Nada de esto aparece en las historietas de Sanyú. Tanto el inspector Justo como John Marketing se mueven en un universo donde la corrupción, la violencia y el crimen no son la excepción, sino la regla. En la primera entrega, el inspector no duda en asesinar a un tercero que estaba a punto de desenfundar su arma en una riña amorosa. En la quinta, el protagonista vigila a un rey del narcotráfico colombiano en una trama donde la violencia extrema –una mano cortada como prueba de identidad– es moneda corriente. El bien y el mal, como señala Cáceres (2017), no están tajantemente separados; así, en el segundo episodio, el propio inspector lleva la cuenta de sus muertos con una frialdad que lo acerca más al ejecutor que al restaurador del orden.

Esta ambigüedad moral es quizás más evidente en la segunda entrega, donde la muerte del pastor Pérez no llega por mano criminal sino, irónicamente, por intervención divina. El pastor muere electrocutado por un rayo cuando está a punto de escapar, lo que disuelve cualquier posibilidad de resolución moral clara. La sociedad que habita el inspector Justo no es una que pueda ser restaurada, sino que en ella la corrupción alcanza a políticos, policías y predicadores por igual.

John Marketing, por su parte, lleva esta lógica al terreno de la parodia. Su caracterización deliberada como estereotipo del detective, desde el maquillaje, la vestimenta, la pose y el lenguaje, no es solo un gesto humorístico, sino también una operación crítica sobre el género mismo. Si el detective clásico construye su identidad en oposición al orden corrupto que lo rodea, Marketing expone que esa identidad es en sí misma una construcción, una *performance*: “Odio el ‘bourbon’, pero con la imagen que han creado de nosotros las novelas baratas, ¿quién contrataría a un privado limpio y abstemio?” (1986, p. 66).

La muerte de su cliente frente a él no solo parodia, sino que además radicaliza uno de los rasgos centrales del género: el detective no restaura el orden porque el orden no existe. Su comentario resignado y humorístico “Shit... voy a tener que tapiar esa ventana” y la frase “Era la cuarta o quinta vez que me mataban a un cliente en mis propias narices” (1986, p. 69) condensan la visión de una sociedad donde la violencia es tan rutinaria que ha perdido incluso su capacidad de sorprender.

Además, los crímenes en los que se ven envueltos el inspector y el detective de las historietas de Sanyú siempre tienen un tinte oscuro. Este es el que define el tono del mundo en que se desenvuelve la historia. En el policial de enigma, el crimen es un acontecimiento excepcional que interrumpe el orden social y cuya resolución lo restaura. En el policial negro, en cambio, el crimen es síntoma: no interrumpe el orden, sino que lo expresa.

Lo primero que llama la atención en el tratamiento del crimen en estas obras es su variedad y su sistematicidad simultáneas. A lo largo de las seis entregas de “El inspector Justo”, el crimen adopta formas diversas –el homicidio “pasional”, el asesinato por encargo, el enfrentamiento narco, el magnicidio político–, pero en todos los casos aparece como una práctica integrada al funcionamiento normal de la sociedad representada. No hay tirada en la que el crimen sea un hecho aislado o sorprendente: siempre es la superficie visible de una trama más profunda de corrupción e intereses. En el primer número, el asesinato de Korzeniuski evidencia una riña matrimonial, que terminó en venganza (Fig. 3). En la tercera, el contrabando y la infidelidad se entrelazan hasta producir la muerte de un oficial corrupto que nadie, dentro del relato, parece encontrar particularmente escandalosa.

Un segundo aspecto relevante es la representación visual del crimen, que en el lenguaje de la historieta adquiere una dimensión que la narrativa literaria no puede reproducir de la misma manera. Sanyú no elude la violencia gráfica, ya que las muertes son explícitas, los cuerpos están presentes y la sangre no se elude (Fig. 3 y Fig. 4).



Figura 3. El inspector Justo: amor sin fronteras (Sanyú, 1990a, p. 42).



Figura 4. El inspector Justo, las alas de la muerte (Sanyú, 1990b, p. 36 -37).

La imagen muestra siempre lo necesario para la inteligibilidad de la acción. La representación explícita del crimen en estas historietas no busca el impacto gratuito, sino que cumple una función narrativa e ideológica: ancla la violencia en lo concreto, le niega la abstracción y obliga al lector a confrontarla sin distancia. Esto ocurre en otra de sus obras, “El martillo”, donde el eje de la historia gira en torno a un aparente asesino serial que ataca a sus víctimas con el arma; el lector ve los diferentes asesinatos mientras sigue al martillo a lo largo de las viñetas.

Finalmente, cabe señalar que en varias entregas el crimen desborda los límites del género para internarse en territorios adyacentes. En la segunda, la muerte del pastor Pérez por un rayo que cae sobre la antena introduce una dimensión que escapa a cualquier lógica policial convencional: si Dios mata por mano propia, la categoría misma de crimen se vuelve problemática. En la sexta entrega, el crimen adopta la forma de una trama de clonación del presidente con fines políticos, que remite directamente al contexto menemista y desplaza el policial negro hacia la sátira y la ciencia ficción. En ambos casos, el crimen funciona como bisagra, ya que es el dispositivo que le permite a Sanyú estirar los límites del género y cargar el relato de una dimensión crítica que excede la mera narración y resolución de un caso.

3.1.2. El dibujo

En las historietas de Sanyú, las escenas clave transcurren en interiores o exteriores fácilmente reconocibles: no hay rascacielos ni grandes ciudades sin nombre, sino paredes con ladrillos visibles, puertas envejecidas, descampados, callejones llenos de basura, cartelería en postes y paredes, el Obelisco de Buenos Aires y, en contraste, casas de la alta sociedad de los años ochenta. Cuando la acción avanza, el centro del relato está en el personaje. Cuando se cambia de espacio, Sanyú realiza planos generales y planos enteros para contextualizar la historia. El fondo no es azaroso ni adorna las viñetas, sino que es vital como mecanismo de descripción del espacio que exige el lenguaje historietístico.

A la familiaridad del espacio en el dibujo también se suma el lenguaje. Los personajes de Sanyú no hablan desde una neutralidad genérica, sino desde una oralidad específicamente rioplatense: sus diálogos incorporan modismos, expresiones coloquiales y un registro conversacional que ancla a los personajes en una experiencia cultural reconocible para el lector argentino. En el capítulo 3 de “El inspector Justo” vemos a un oficial de policía tratando de encubrir sus propios delitos frente a un tercero (“Bajá, forro. Yo no me caliento”), a lo que este responde: “Che, dejensé de joder con...” (1990d, p. 27). Y cuando el hablante no comparte ese registro, como el narcotraficante colombiano, esto también se evidencia en el lenguaje: “Güeno... abre el maletín... vaia” (1990d, p. 40).

Este rasgo no es decorativo ni costumbrista. En el policial negro, donde la voz del detective y de sus interlocutores es parte constitutiva del mundo que se representa, la elección lingüística es también una elección ideológica. Que el policía y la víctima hablen de la misma manera en que habla la calle rioplatense produce verosimilitud y establece una continuidad entre el mundo del crimen y el mundo cotidiano que es central en la visión de Sanyú: la violencia no viene de afuera, sino que es parte del mismo tejido social y lingüístico que todos comparten.

El dibujo del historietista tiene un trazo distintivo, aun cuando la caracterización de personajes varía de una revista a otra. Los rasgos faciales y las expresiones, duras o suaves según el personaje y la situación, destacan en su trabajo. En una entrevista, el autor explica que durante muchos años solo le importó representar la idea que quería, dibujando con pluma marca Guillot, que le permitía hacer un trazo finísimo y engrosarlo cuando era necesario (Sanyú, 2010a). Además, aun en la ilustración mantiene la ironía y la sátira, y se acerca a lo caricaturesco en ciertos personajes.

Las entregas de Sanyú se publicaban en su momento en blanco y negro, por lo que la representación de espacios, personajes y situaciones jugaba únicamente con el color negro. Al contrario de lo que podría pensarse, Pablo De Santis (2013) recalca en el prólogo de la edición de Colihue: “Hay crímenes y hay sangre, pero las páginas rara vez se llenan de negro: Sanyú prefiere el blanco, la luz, y a menudo la abstracción” (p. 10). El autor reserva el negro precisamente para las escenas sin luz, como habitaciones con luces apagadas, el cielo nocturno en los exteriores, y bosques o zonas de vegetación cerrada (Fig. 5 y Fig. 6).



Figura 5. El inspector Justo (Sanyú, 1990d, p. 25).



Figura 6. El inspector Justo, las alas de la muerte (Sanyú, 1990b, p. 31).

3.1.3. La crítica

La dimensión crítica es uno de los rasgos más consistentes de la obra de Sanyú. En *El inspector Justo* esta dimensión crítica opera principalmente desde el género: el mundo narco, la corrupción policial y la impunidad. La segunda entrega es quizás el ejemplo más concentrado de crítica religiosa: la muerte del pastor Pérez –un predicador amenazado, cuya esposa es asesinada durante una asamblea y que finalmente muere por un rayo que cae sobre la antena– convierte a Dios en el último ejecutor, sugiriendo que la hipocresía religiosa encuentra su límite, irónicamente, en la propia lógica divina. El sexto número, por su parte, desplaza la crítica hacia el terreno político con una sátira directa al menemismo: el experimento de clonación presidencial no es solo un recurso de ciencia ficción, sino una metáfora sobre la perpetuación del poder y la sustitución de la voluntad popular por una ingeniería política que opera en las sombras. A la vez, funciona como una ironía sobre el propio personaje histórico ya que la clonación ofrece una explicación fantástica –y por eso mismo satírica– para el marcado contraste entre el Menem de campaña y el que efectivamente ejerció la presidencia.

Pero es en “Jesús de Fiorito” donde la dimensión crítica alcanza su expresión más cruda y directa. A diferencia de “El inspector Justo”, en el que la denuncia se articula a través de las convenciones del género policial, aquí Sanyú abandona casi por completo la mediación narrativa para construir un retrato descarnado de la marginalidad urbana argentina. La estructura de la obra –una sucesión de historias mínimas– reproduce formalmente la fragmentación y la acumulación de violencias que describe. Al mismo tiempo que Diego Maradona festeja una victoria, vemos las vidas de las villas miserias. En la primera, un basurero que muere de infección tras clavarse agujas de las bolsas de un sanatorio. Luego, en la guardia de un hospital donde no hay salas para atender a una embarazada que va dar a luz, la enfermera comenta: “Algunas de estas negritas abortan como si mearan y esta viene a parir el producto de una violación...”, y otra agrega: “Y encima una cría con sida...” (1991a, p. 44). En otra, una mujer es drogada para ser violada, muere por la dosis, y uno de los implicados llama a su “viejo” para resolver la situación. Los hombres se encargan de ultrajar el cuerpo. En la página siguiente, travestis que esperan clientes en la calle reciben una paliza desde un auto, y una de ellas queda paralítica. Luego, hay un asesinato en un estadio de fútbol, escenas de racismo y discriminación. Finalmente, el Diego es crucificado en medio de la multitud que mira y saca fotos. La elección de Maradona como figura de Cristo no es casual porque condensa en un solo personaje la idolatría popular, la marginalidad de origen y la caída, construyendo una alegoría sobre una sociedad que fabrica sus propios mesías para luego destruirlos.

No hay investigación ni resolución: los hechos se suceden sin que nadie los detenga ni los explique, porque son una representación de la sociedad misma. La violencia y la cruda realidad no se narran, se muestran.

4. De lo que no se habla: censura y tabúes en la literatura escolar

El espacio escolar ha sido históricamente uno de los territorios más sensibles a la hora de definir qué textos merecen circular y cuáles no. La literatura que se lee en las aulas es una selección que implica jerarquías, exclusiones y decisiones sobre qué se considera formativo, legítimo o apropiado.

A lo largo de la historia de la escuela secundaria argentina, la inclusión de la historieta en el currículum ha sido un proceso lento y marcado por tensiones entre el canon literario tradicional y la apertura a nuevas formas culturales. Durante gran parte del siglo XX, la enseñanza de la literatura estuvo dominada por un enfoque enciclopedista e historicista, centrado en los grandes géneros y autores nacionales y universales, con escaso lugar para expresiones populares o masivas como la historieta.

Hay casos específicos donde la historieta se incorpora como recurso didáctico en la enseñanza de la lengua y la literatura en el marco de las propuestas innovadoras, como el de la Escuela Nueva en Argentina, durante la década de 1920. Este modelo pedagógico surge como alternativa a las prácticas tradicionales y normativas, priorizando la creatividad, la observación y la expresión personal de los alumnos. Por ejemplo, en *El libro del idioma*, entre algunas de las prácticas de escritura frecuentes, encontramos “el uso de historietas simples que deben ser completadas por los chicos para armar una” (Sardi, 2006, p. 89).

Sin embargo, es recién a partir de las décadas de 1950 y 1960 que comenzaron a surgir debates y experiencias alternativas que cuestionaron la rigidez del canon escolar. La historieta circulaba entre los alumnos, pero por fuera de los programas y las lecturas obligatorias, en un circuito paralelo al de la educación formal. En este contexto, la historieta, junto con otros géneros, empezó a ser considerada en algunas discusiones pedagógicas y propuestas innovadoras. Bombini (2004) señala que “hacia los 60, este tipo de discusiones será retomado en relación con géneros como la historieta, la canción y aún la ciencia ficción y el policial” (p. 289), lo que evidencia una apertura progresiva hacia la incorporación de materiales y lenguajes más cercanos a la cultura juvenil y popular. Es decir, al mismo tiempo que se ampliaba el mercado de la historieta y surgían revistas que circularon ampliamente entre los estudiantes como *Billiken*, esa presencia masiva en la cultura escolar seguía sin traducirse en una incorporación real al canon literario que se enseñaba en las aulas. Más allá de los avances recientes en su reconocimiento curricular y cultural,⁷ no llegó a ocupar un lugar central ni sistemático.⁸

Por otro lado, la relación entre la historieta argentina y la censura no se reduce a un único episodio. Se pueden mencionar algunos casos puntuales que permiten tener un panorama general. Por ejemplo, en abril de 1973, cuando se publica el sexto número de *Satiricón*, la obra fue calificada de “inmoral” por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, quien prohibió su venta y circulación. De hecho, la Municipalidad ejercía control sobre las publicaciones que se editaban en su jurisdicción a través de la Secretaría de Cultura con el decreto 115 de 8 de enero de 1958, donde establecieron tres criterios de clasificación para todo material impreso:

1. material inmoral y presuntamente obsceno, por lo cual su venta y circulación quedaban prohibidas; 2. material inmoral, también su venta y circulación quedaban prohibidas; y 3. material de exhibición limitada cuya venta era permitida sólo en locales cerrados, sin que pueda ser expuesto en la vía pública o en escaparates exteriores. (Avellaneda citado en Burkart, 2017, p. 52)

Frente a la censura, la postura general de la revista combinó el desafío irónico con ciertos repliegues tácticos, como responden en números siguientes con sorna, agradeciendo a la acción “moralizadora y educativa”, mientras acusaba a los censores y defendía el sentido del humor como una forma legítima de “ver el país” que “no reconoce las correas del sectarismo” (números 7 y 15 de *Satiricón*, citados en Burkart, 2017, p. 66-67). Este desafío, sin embargo, convivía con gestos defensivos; la revista no bajó su apuesta en el terreno erótico, pero sí moderó la sátira política de manera más cautelosa según el clima del momento. Así, en 1974 publicó una parodia de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, dibujada por Fontanarrosa, en clara alusión a los secuestros y quema de libros que la División de Moralidad de la Policía Federal llevó adelante por esos años (Burkart, 2017, p. 67).

En 1981, dos números de *Superhumor* fueron declarados de “exhibición limitada” y la revista aprovechó la ocasión para reforzar su imagen adoptando el nombre de “La Perseguida” y con ironía decía:

Esta revista no se puede exhibir en los kioscos. No queremos ofender la sensibilidad del ser argentino. No tiene desnudos, no habla del príncipe Carlos [de Inglaterra], no promociona el último romance de Susana [Giménez]. No la busque entre las revistas exhibidas. Si es muy curioso... ¡Pídala! (*H* n° 71, noviembre de 1981: 92). (Burkart, 2017 p. 348)

Otro momento corresponde a *Chaupinela* (1974-1975), heredera directa de *Satiricón*, que sufrió una represión aún más sistemática. Su sexto número fue clasificado de “exhibición limitada” y el décimo, directamente prohibido por “inmoral”, a raíz de una tapa que parodiaba la *Mona Lisa* con la actriz Isabel Sarli. Burkart (2017) aclara que la revista respondió con una tapa que imitaba, en tono sarcástico, las franjas negras con que la propia censura tachaba el material de no aprobado (p. 78).

Durante la última dictadura militar (1976-1983), la censura y la autocensura afectaron de manera desigual y compleja a distintas publicaciones y autores del medio. Revistas como *Humo*^{*} debieron sortear la censura previa mediante estrategias de escritura elípticas y alegóricas –como antes lo habían sufrido *Satiricón* y *Chaupinela*, prohibidas durante el gobierno de Isabel Perón (Hildebrandt, 2006)–, y numerosos historietistas sufrieron exilio, persecución o silenciamiento. El caso de *El Eternauta* es en este sentido más complejo de lo que suele repetirse ya que, si bien Héctor Germán Oesterheld fue secuestrado y desaparecido por la dictadura en 1977, la obra en sí continuó reeditándose con otros autores. Esto no minimiza la violencia ejercida sobre los creadores del medio, pero permite distinguir la persecución política de sus autores de la censura editorial explícita de sus obras, dos fenómenos relacionados, pero no idénticos.

Las amenazas reiteradas sobre varias revistas, entre ellas *Humo*^{*}, se concretaron en enero de 1983 cuando, por medio del decreto N.º 88, se prohibió “su edición, impresión, distribución, venta y circulación en todo el territorio nacional a los fines de ‘afianzar sobre bases sólidas de entendimiento social las instituciones y magistraturas constitucionales’ y ‘preservar’ la libertad” (Burkart, 2017, p. 277-278).

La censura y los tabúes en el humor gráfico y la historieta argentina no respondieron nunca a un momento político puntual ni a un régimen en particular, sino a una tensión de fondo mucho más persistente. La sexualidad, la violencia, el humor negro y la crítica política funcionaron como ejes recurrentes en los temas de varias revistas de la época. Y sobre los que se activó una y otra vez el aparato censor, ya fuera bajo gobiernos democráticos o bajo la dictadura militar. Cambiaron los nombres de los censores, los mecanismos legales y hasta el grado de violencia empleado, pero no cambió la lógica de fondo, ciertos temas siguieron requiriendo, década tras década, ser dichos de manera oblicua, disfrazada o directamente silenciada.

La incorporación tardía y parcial de la historieta a los diseños curriculares de Lengua y Literatura –visible, por ejemplo, en los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP) de nivel secundario– convive con la persistencia de prejuicios sobre su valor formativo, y con una escasa tradición de formación docente específica para trabajar el lenguaje historietístico en el aula (Margolles, Calvet y Marsimian, 2018).

Al analizar el conjunto de la obra de Sanyú, un par de viñetas donde los trazos dibujan a mujeres desnudas (Fig. 7) resultan un detalle menor frente a la complejidad narrativa y crítica que despliega *El inspector Justo* –aunque no lo hayan sido, evidentemente, para quienes protagonizaron el reclamo de 2013–. Reducir la historieta a esos cuadros es exactamente el tipo de lectura lineal que Steimberg (2005) advierte como error metodológico: una lectura que pasa por encima de la imagen sin leerla, que confunde la representación con la apología y que, en definitiva, reproduce el mismo gesto de condescendencia que históricamente mantuvo a la historieta fuera de los espacios de legitimación cultural. Sin embargo, fue precisamente ese detalle el que desencadenó, en agosto de 2013, una polémica de alcance nacional.

Cuando el Ministerio de Educación realizó la distribución de libros en las escuelas secundarias, las voces detractoras no tardaron en aparecer ante la inclusión de *El inspector Justo y otras historias*, publicado por la editorial Colihue. La polémica tuvo alcance en varias provincias del país. En Mendoza, donde se originó el conflicto, un director de escuela técnica calificó a la obra de Sanyú como una “apología al sexo desenfrenado, al consumo de drogas, a la violencia, al lesbianismo” (Un repudio a la censura..., 2013, párr. 2), mientras que la directora General de Escuelas sostuvo que los libros “no debieron llegar a las escuelas” (Historietas hot..., 2013, párr. 1). La prensa nacional reportó que la controversia alcanzaba a otros dos títulos de la misma colección, *Sin novedad en el frente*, de Patricia Breccia, y *Polenta con pajaritos*, de El Tomi, y que en algunas

provincias también se sumaron reclamos sobre *Peter Capusotto, el libro*, de Diego Capusotto y Pedro Saborido (Violencia y sexo en libros..., 2013; Los libros eróticos..., 2013). El reclamo se replicó en San Juan, donde el Ministerio de Educación provincial decidió directamente no distribuir los ejemplares hasta evaluar su contenido (Redacción Diario de Cuyo, 2013), y en Misiones, donde un legislador provincial presentó un proyecto para exigir el retiro del material por considerarlo “violento” y “erótico” (Galmarini, 2013). En San Luis, un denunciante llegó a argumentar que los libros vulneraban la Convención sobre los Derechos del Niño (Otero, 2013).

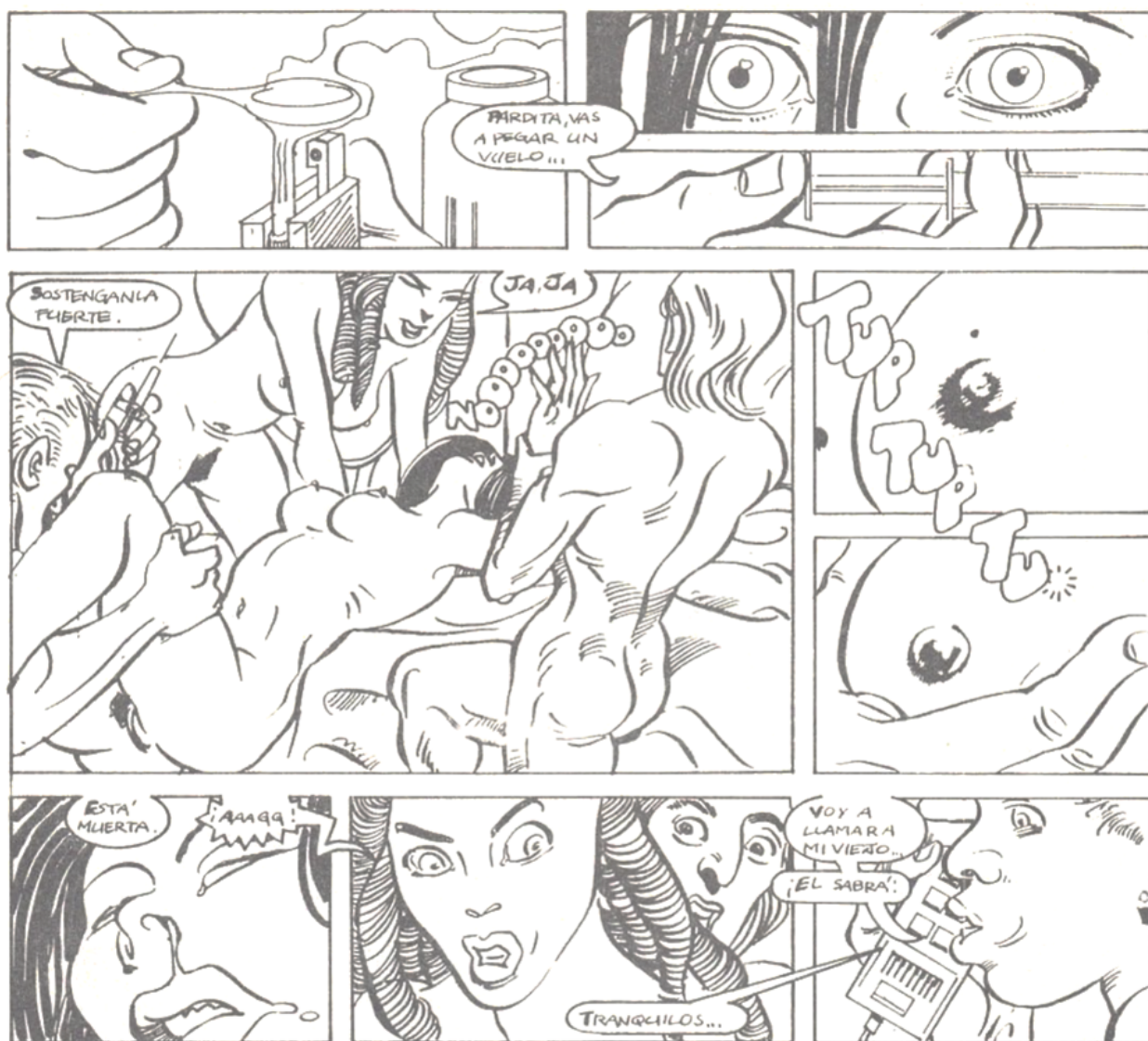


Figura 7. Jesús de Fiorito (Sanyú, 1991a, p. 45).

Lo que el episodio reveló, más allá de su dimensión anecdótica, es una tensión estructural que recorre toda la historia de la historieta argentina y que De Majo (1996) explica: la persistencia de una mirada reduccionista sobre el medio que lo trata como género menor, infantil o directamente peligroso, incapaz de sostener una representación adulta y crítica de la realidad. Al respecto, es interesante recuperar la respuesta del Lic. Aurelio B. R. Narvaja, director de Ediciones Colihue, publicada en *El Cordillerano* (2013), sobre el análisis de la historieta:

Ante todo, cabe decir que bajo ningún punto de vista puede clasificarse ninguna de las historietas observadas como pornográficas, o nada que se le parezca, y que en cambio, como señala uno de los autores, Sanyú, “cada imagen en esas historias tiene una razón de necesidad con el relato, un sentido estético y narrativo concreto. Aparecen en el libro algunos cuadros de historieta con dibujos de desnudos a los que su trazo plástico los aleja de cualquier sentido pornográfico”. [...]

Por otra parte, el código mixto –la imagen a la par del texto– produce que en ocasiones las historietas “muestren” de manera más explícita lo que la literatura escrita en ocasiones puede sugerir o disfrazar. ¿Qué sucedería con tantos clásicos de la literatura si se juzgara su inclusión en las bibliotecas por lo que sugieren? Y, en esta misma línea, narrar un hecho, ¿es hacer apología del mismo? Siguiendo esta lógica, la literatura policial debería ser excluida de las bibliotecas por los crímenes en los que basa su trama. (párr. 8-9)

Sanyú, como se pudo ver en el análisis de las obras que fueron criticadas, elige contar el mundo (De Santis, 2013, p. 9) con sus negros y claros, y el policial es uno de los géneros que le permiten hacerlo. Específicamente, se sitúa en la Argentina, donde la violencia, la marginalidad y los delitos –temas que, como se viene señalando, rara vez encuentran lugar en la literatura que efectivamente circula en el aula o cuando lo hacen surgen situaciones problemáticas– son la materia constitutiva del relato.

Asimismo, los especialistas de la Comisión Asesora Nacional (CAN), encargados de la selección para la distribución de libros que se realizó en 2013, afirmaron en un informe técnico presentado ese mismo año:

Seleccionar historietas para una biblioteca distribuida por el Estado Nacional implica ofrecer una oportunidad de diálogo entre las denominadas cultura letrada y cultura popular, entre los conocimientos y experiencias del mundo de las diversas juventudes que recorren nuestro país a lo largo y a lo ancho de su geografía y sus padres, docentes y compañeros de ruta. Creemos firmemente que es la escuela el ámbito más democrático y convocante para que los temas considerados escabrosos, perturbadores, inquietantes se traten, se elaboren, se debatan y, por esto, sostenemos que es en ella donde todas las manifestaciones culturales deben entrar, sin censuras, temores ni ambigüedades. Reivindicamos, pues, el papel del Estado que garantiza el derecho de todos y todas al acceso y circulación de los textos. (Bustamante, 2020, p. 177)

La selección de los libros no fue una decisión improvisada, sino el resultado de un criterio pedagógico explícito, sostenido por especialistas y respaldado institucionalmente por el propio Estado, que meses después terminaría retirando esos títulos de las escuelas. La distancia entre este posicionamiento técnico –que reivindica la escuela como el espacio “más democrático” para tratar los temas incómodos– y la reacción posterior de directivos, docentes y funcionarios provinciales que exigieron su retiro es la misma tensión que atraviesa el reconocimiento formal de la historieta como material legítimo y una desconfianza persistente hacia sus contenidos concretos. El episodio de 2013 que aquí se analiza no es, entonces, un hecho aislado, sino la reaparición de ese mismo patrón que ya padecieron varios autores cuando publicaban en sus revistas originales.

5. Conclusiones

Lo que este recorrido permite establecer es que la relación entre la historieta y el espacio escolar ha sido históricamente compleja y desarrollada de manera gradual. El reconocimiento formal de la historieta como lenguaje legítimo –visible en su incorporación a los marcos curriculares y a los planes de lectura nacionales– no siempre estuvo acompañado de una tradición igualmente consolidada de herramientas para abordarla en su especificidad.

La obra de Sanyú permite recorrer buena parte de las tensiones que han definido la historia de la historieta argentina. Esto es, la disputa por la legitimidad cultural, la relación entre género popular y crítica social, y la pregunta sobre qué textos merecen circular y en qué espacios. Que *El inspector Justo y otras historias* haya llegado –o más bien, pretendido llegar– a las bibliotecas escolares por decisión de especialistas y haya sido retirado por la reacción ante sus imágenes no es una paradoja menor ya que condensa, en un solo episodio, décadas de una relación incómoda entre la historieta y la institución.

La obra policial de Sanyú queda así atrapada en un doble prejuicio, el que pesa sobre la historieta como medio y el que recae sobre el género negro como forma popular y “no adecuada” para circular dentro del canon escolar.

Han pasado más de treinta años desde que De Majo (1996) se preguntaba si podía estar muerta una rama del arte que pasaba por su mejor momento creativo. La historieta argentina sobrevivió, aunque su industria no siempre pudo acompañarla. Lo que queda pendiente es definir qué lugar ocupa la historieta en la formación de los jóvenes y, como señala el propio Sanyú en su segunda entrevista (2010b), la construcción de nuevos lectores:

Se ha perdido el público masivo, aquel que hasta los 80 consumía miles de ejemplares de revistas como las de *Columba*.

El hecho que hubiera una historieta masiva permitía la irrupción de intentos más vanguardistas que eran económicamente viables.

El lector de historieta era fiel al medio, puede decirse que había una cultura de la historieta, y se comenzaba a construir en la infancia y en la adolescencia. Hoy se lee el manga, pero es un fenómeno que sucede dentro de un panorama más vasto, que nace del animé y de la cultura que circula gracias a la globalización. (párr. 44-47)

Lo que la obra aquí analizada permite ver es que el problema nunca fue exclusivamente de público, sino de legitimidad. *El inspector Justo* tuvo lectores fieles en su momento y los sigue teniendo hoy, y sin embargo eso no alcanzó para sostener su lugar en un plan de lectura escolar apenas unos años después de su selección. La censura de 2013 no fue, entonces, un accidente aislado ni el resultado de un déficit de calidad literaria, sino la reaparición puntual de una desconfianza estructural hacia el policial negro y hacia la historieta como lenguaje, que sobrevive incluso en un contexto de mayor reconocimiento institucional del medio. Mientras esa desconfianza no se resuelva, la obra de Sanyú seguirá ocupando el lugar incómodo que ocupó desde el principio, el de una literatura dibujada que nombra sin rodeos aquello de lo que, en la escuela, se prefiere no hablar.

Referencias bibliográficas

- Berone, Lucas Rafael. (2014). *La historieta policial en Argentina: de la parodia a la persecución de la prueba*. Repositorio Digital de la Universidad Nacional de Córdoba. <http://hdl.handle.net/11086/29970>
- Bombini, Gustavo. (2004). *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Miño y Dávila.
- Burkart, Mara E. (2017). *De Satiricón a HUM: Risa, cultura y política en los años 70*. Miño y Dávila.
- Bustamante, Patricia. (2020). LIJ y educación literaria en Argentina: entre políticas públicas y mercado editorial. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (124), 163-186. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi124.4423>
- Cáceres, Germán. (2017). Prólogo. La literatura policial en la Argentina. En Ardissonne, Elena Inés y Gover de Nasatsky, Miryam, *Narrativa policial argentina: aporte para una bibliografía*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos. (pp. 11-12) <https://tinyurl.com/5c2a6pwf>
- De Majo, Oscar. (1996). Una visión de la historieta argentina de los últimos 40 años (1957-1996). *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, 15(29), 165-200. <https://tinyurl.com/29lzb2l>
- Galmarini, Miguel. (2013, 13 de septiembre). Piden retiro de libros con contenidos eróticos y violentos de las escuelas. *Misiones Online*. <https://tinyurl.com/5846jz6e>
- Gociol, Judith y Gutiérrez, José María. (2012). *La historieta salvaje. Primeras series argentinas (1907-1929)*. Ediciones de la Flor.
- Gutiérrez, José María. (2014). El mito de la primera historieta argentina. *Tebeosfera, segunda época*, 13. <https://tinyurl.com/ms75wc9c>
- Hildebrandt, Javier. (2006). Censurado: la dictadura y la historieta argentina. *Sudestada*, (47), 28-30.
- Historietas hot: la directora de la DGE dijo que “no debieron llegar a las escuelas”. (2013, 13 de agosto). *Diario UNO*. <https://tinyurl.com/4xp8ybyd>
- Los libros eróticos que el Ministerio de Educación mandó a escuelas de Mendoza. (2013, 8 de agosto). *La Nación*. <https://tinyurl.com/ndyz7ers>
- Maltz, Hernán Joel. (2018). Pablo De Santis y el policial en la historieta: teoría y práctica. *Caracol*, (15), 162-187. <https://www.redalyc.org/journal/5837/583766819007>
- Margolles, Libertad; Calvet, Perla y Marsimian, Silvina. (2018). *La historieta va a la escuela. Trabajar con cómics en el aula, la biblioteca y el hogar*. Lugar Editorial.
- Martínez, Carlos R. (2014, 17 de febrero). Sanyú. Mil plumines de la historieta argentina <https://tinyurl.com/287lsnb9>
- Martínez, Carlos R. (2017). *Próceres, figuras y laburantes de la historieta argentina. 90 años de historieta nacional a través de sus dibujantes*. Autopublicado.
- Ministerio de Educación de la Nación. (2018). *Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP) de Lengua y Literatura. Ciclo Orientado. Educación Secundaria*. <https://tinyurl.com/3hy9p4ka>

- Narvaja, Aureliano. (2013, 10 de agosto). Respuesta de Editorial Colihue por críticas a libros. *El Cordillerano*. <https://tinyurl.com/yafekt2v>
- Otero, Mariana. (2013, 12 de septiembre). Opiniones sobre polémicos libros enviados por Nación. *Diario Andino*. <https://tinyurl.com/55hmmcyd>
- Pascal, Emiliano Gabriel. (2017, 30 de marzo). Viruta y Chicharrón y las primeras historietas argentinas. *Literatura Errante*. <https://tinyurl.com/2yntzdnx>
- Redacción Diario de Cuyo. (2013, 22 de agosto). Educación no distribuirá por ahora, libros enviados por Nación. *Diario de Cuyo*. <https://tinyurl.com/339yksne>
- Sanyú y Varlotta, Jorge. (1986). Confusión en la serie negra. 'Un caso sencillo'. *Fierro*, (22), 66-69. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-22/>
- Sanyú. (1982, octubre). A mano armada. *Superhumor*, (21), 22-25.
- Sanyú. (1988). El martillo. *Fierro*, (51), 92-97. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-51/>
- Sanyú. (1989a, octubre). Malón, el desierto de los pampas. *Fierro*, (63), 68-73. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-63/>
- Sanyú. (1989b, noviembre). Malón, m' hijo el doctor. *Fierro*, (64), 40-47. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-64/>
- Sanyú. (1989c, diciembre). Malón, cielito lindo. *Fierro*, (65), 58-65. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-65/>
- Sanyú. (1990a, enero). El inspector Justo: amor sin fronteras. *Fierro*, (66), 42-49. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-66/>
- Sanyú. (1990b, febrero). El inspector Justo, las alas de la muerte. *Fierro*, (67), 30-37. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-67/>
- Sanyú. (1990c, marzo). Justo, severo y sensato. *Fierro*, (68), 56-63. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-68/>
- Sanyú. (1990d, abril). El inspector Justo. *Fierro*, (69), 24-31. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-69/>
- Sanyú. (1990e, mayo). Justo, severo y sensato. *Fierro*, (70), 38-45. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-70/>
- Sanyú. (1990f, junio). El inspector Justo. *Fierro*, (71), 42-49. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-71/>
- Sanyú. (1990g, julio). La historia de Susi. *Fierro*, (72), 25-38. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-72/>
- Sanyú. (1990h, agosto). Gaucho. *Fierro*, (73), 74-81. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-73/>
- Sanyú. (1990i, noviembre). La presencia. *Fierro*, (75), 41-48. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-75/>
- Sanyú. (1991a, junio). Jesús de Fiorito. *Fierro*, (82), 42-49. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-82/>
- Sanyú. (1991b, octubre). La oveja sanguinaria. *Fierro*, (86), 51-58. <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-86/>
- Sanyú. (s. f.). Conintes. *Superhumor*, (s. d.).
- Sanyú. (s. f.). Freddie. En la ciudad de la furia. *Superhumor*, (s. d.).
- Sanyú. (s. f.). El hombre vampiro. *Superhumor*, (s. d.).

- Sanyú. (2010a, 5 de enero). Entrevista a Sanyú (primera parte). Entrevistado por La Duendes. *La Duendes. Editora de historietas*. <https://tinyurl.com/3n8dxkd7>
- Sanyú. (2010b, 16 de enero). Entrevista a Sanyú (segunda parte). Entrevistado por La Duendes. *La Duendes. Editora de historietas*. <https://tinyurl.com/48fsh94x>
- Sanyú. (2013 [2007]). *El inspector Justo y otras historias*. Colihue.
- Sardi, Valeria. (2006). *Historia de la enseñanza de la lengua y la literatura*. Libros del Zorzal.
- Steimberg, Alejo. (2005). El discurso más allá de las palabras, o el análisis ideológico de historietas: Lecturas de *El eternauta* y *Slot-Barr. Camouflage Comics: Dirty War Images*. <https://tinyurl.com/43p9y5bt>
- Un repudio a la censura en las escuelas. (2013, 10 de agosto). *Página/12*. <https://tinyurl.com/4k5hxn4x>
- Vázquez, Facundo (coord.). (2026). *Historieta argentina. Una historia colectiva*. Comic.ar Ediciones / Sector Editorial.
- Violencia y sexo en libros para el nivel secundario. (2013, 8 de agosto). *La Nación*. <https://tinyurl.com/yrumnj7m>

NOTAS

- 1 Desde entonces, ha habido varios análisis sobre el tema y un interés creciente por el estudio riguroso de la historieta argentina. Véase, por ejemplo, Vázquez (2026).
- 2 Si bien fue considerada la primera historieta nacional moderna, Gociol y Gutiérrez (2012) explican que plenamente no puede considerarse argentina ya que estaba basada en un cómic estadounidense llamada *Spareribs and Gravy* de McManus. Esta serie comenzó en los periódicos de Estados Unidos en enero de 1912, y en la Argentina empezó a publicarse dos meses después. Su repercusión fue tal que cuando los episodios originales dejaron de llegar, en 1914, la revista argentina inició un tránsito de “nacionalización” con dibujantes como Juan Sanuy. En 1920 cesa la publicación, pero no puede ignorarse su éxito y repercusión dentro del género en el país (Gociol y Gutiérrez, 2012; Gutiérrez, 2014; Pascal, 2017).
- 3 El Archivo histórico de revistas argentinas (Ahira) recupera todos los números de *Fierro*, mas no de *Superhumor*. Por ello, algunos datos no pudieron ser recuperados en la tabla. Todos los números y sus respectivos enlaces fueron consultados el 20 abril de 2026.
- 4 El orden de los capítulos corresponde a una decisión editorial; si bien se tratan de números sucesivos de la revista, hay cambios en el orden del capítulo 3 y del capítulo 4 en Colihue.
- 5 Publicado en coautoría por Sanyú y Jorge Varlotta.
- 6 Sherlock Holmes, personaje creado por Arthur Conan Doyle y publicado por primera vez en 1887, es considerado el referente fundacional del detective en la ficción policial.
- 7 En 2010 se sancionó la Ley 26.652 que instituyó el 4 de septiembre como el Día Nacional de la Historieta Argentina, en conmemoración del primer número de la revista *Hora Cero*, publicado ese mismo día en 1957. En sus páginas se publicaron obras como *El Eternauta*, *El Sargento Kirk* y *Ernie Pike*, entre muchas otras.
- 8 Los Núcleos de Aprendizajes Prioritarios (NAP) para 4° y 5° año de la escuela secundaria, en el eje de lectura y escritura de textos literarios, contemplan explícitamente trabajar con textos que permitan el diálogo y el análisis “a partir de las variaciones en los códigos socioculturales, ideológicos, lingüísticos y retóricos”, como en el caso de personajes paradigmáticos: “la figura del pícaro, el detective, entre otros, a lo largo de la producción literaria; de temas, como el delito y la ley, civilización y barbarie, la

cuestión del otro, la constitución de la identidad” (Ministerio de Educación de la Nación, 2018, p. 25), y la transcodificación entre literatura e historieta.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/785/7855782012/7855782012.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Florencia Liset Jimenez Gumucio

DE LO QUE NO SE HABLA: SANYÚ Y EL POLICIAL EN LA HISTORIETA ARGENTINA

What Remains Unspoken: Sanyú and Crime Fiction in Argentine Comics

Cuadernos de Literatura

núm. 30, e3012, 2026

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

revistas@unne.edu.ar

ISSN: 0326-5102

ISSN-E: 2684-0499

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.309679>