


IMAGEN, HUMOR Y PODER RACIAL EN AMÉRICA LATINA

IMAGEM, HUMOR E PODER RACIAL NA AMÉRICA LATINA

IMAGE, HUMOR, AND RACIAL POWER IN LATIN AMERICA

Alexander Ortega Marín¹

 <https://orcid.org/0009-0000-7626-1387>

 <http://lattes.cnpq.br/9087032502468981>

Recebido em: 3 de julho de 2025.
Revisão final: 18 de janeiro de 2026.
Aprovado em: 19 de janeiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23652>

¹ Professor visitante do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA). E-mail: alexander.ortega.marin@gmail.com

RESUMEN: Este artículo estudia cómo el humor gráfico, desde la caricatura decimonónica hasta los memes digitales, construye y reproduce estereotipos raciales en América Latina. Analiza la representación del sujeto negro y mestizo como objeto de burla. Examina casos en Brasil, Cuba y México, mostrando la continuidad histórica de la racialización visual. Se articulan teorías sobre estereotipo y archivo colonial. Se argumenta que los memes actualizan gestos gráficos coloniales. El humor funciona como mecanismo de banalización del racismo.

PALABRAS CLAVE: memes, humor gráfico, archivo colonial, América Latina.

RESUMO: Este artigo estuda como o humor gráfico, da caricatura do século XIX aos memes digitais, constrói e reproduz estereótipos raciais na América Latina. Analisa a representação do sujeito negro e mestiço como objeto de zombaria. Examina casos no Brasil, em Cuba e no México, mostrando a continuidade histórica da racialização visual. Articulam-se teorias sobre estereótipo e arquivo colonial. Argumenta-se que os memes atualizam gestos gráficos coloniais. O humor funciona como mecanismo de banalização do racismo.

PALAVRAS-CHAVE: memes, humor gráfico, arquivo colonial, América Latina.

ABSTRACT: This article examines how graphic humor, from nineteenth-century caricature to digital memes, constructs and reproduces racial stereotypes in Latin America. It analyzes the representation of Black and mestizo subjects as objects of mockery, exploring cases in Brazil, Cuba, and Mexico to demonstrate the historical continuity of visual racialization. The study brings together theories of stereotype and the colonial archive, arguing that memes update colonial graphic gestures. Humor operates as a mechanism for trivializing racism.

KEYWORDS: memes, graphic humor, colonial archive, Latin America.

INTRODUCCION

En América Latina, algunas veces, la frontera entre el humor y la discriminación suele diluirse en el lenguaje cotidiano. Esta ambigüedad se refuerza en los intercambios rápidos de las aplicaciones digitales, en donde el meme ha ocupado un espacio importante. Siguiendo Araújo, quien parte del concepto original de meme propuesto por Richard Dawkins en *O gene egoísta* (ARAÚJO, 2019), podemos entenderlos como unidades culturales que se replican por imitación. En el entorno digital, los memes adquieren una dinámica propia: estética *trash*, velocidad de circulación, carga paródica y potencial viral.

Entre 2010 y 2013, Facebook vivió una ola de memes provenientes de páginas de “humor negro” o grupos cerrados, con escaso control o sin regulación. Instagram y Twitter apenas comenzaban a posicionarse. Casos emblemáticos como la comparación entre Christiane Taubira y un simio en Francia², o los comentarios de la cantante Marbelle en Colombia sobre la vicepresidenta Francia Márquez también comparándola con un simio, demostraron que la intencionalidad del meme racial, al banalizar estereotipos, se camuflaba en formas de comunicación instantánea.

Sin embargo, tras el auge de movimientos como Black Lives Matter³ y las discusiones posteriores sobre racismo digital, el humor racializado en memes perdió algo de presencia pública, pero no desapareció. Sigue circulando en WhatsApp o transformándose en stickers o emoticones: pequeños recortes fotográficos con movimientos, en los que el fenotipo de personas con fenotipo de algunas regiones de África aparece como objeto de burla. Así, el humor producido por los memes consiste precisamente en la activación de estereotipos cuyo valor simbólico está encriptado en viejas herencias coloniales sobre la representación de sujetos históricamente marginalizados como personas de origen africano, indígenas o mestizas, cargadas de sentidos estereotipados.

Los estereotipos para provocar risa, tales como la creencia en habilidades sexuales, su

2 En octubre de 2013, Anne-Sophie Leclère, candidata del partido francés de extrema derecha Front National, publicó en su perfil de Facebook un fotomontaje en el que comparaba a la ministra de Justicia Christiane Taubira, de origen guayanés, con un mono. La imagen presentaba dos fotografías: a la izquierda, un simio; a la derecha, el rostro de Taubira, con el texto: “Antes era un mono, ahora es ministra”. Aunque no se trataba de un meme en sentido estricto, pues no circuló como plantilla replicable ni con estética participativa típica del humor digital, la composición visual + texto, su tono de burla y su rápida difusión mediática lo vinculan a los mecanismos simbólicos de los memes racializados. La imagen fue ampliamente difundida, condenada y utilizada como ejemplo de racismo institucional en Francia. (EL PAÍS, 2014).

3 El movimiento Black Lives Matter, surgido en 2013 en Estados Unidos tras el asesinato de Trayvon Martin, marcó un giro global en la forma de denunciar el racismo. Su impacto en el ámbito digital visibilizó prácticas discriminatorias naturalizadas, como los memes racializados, y forzó una revisión crítica de los discursos humorísticos que perpetúan estereotipos. Desde entonces, muchas expresiones antes toleradas han sido confrontadas públicamente, generando nuevos marcos de sensibilidad racial en redes sociales y medios.

asociación con la fealdad, la suciedad o la predisposición al crimen, juegan un papel importante dentro del sentido de los memes. Según el psicólogo Allport (1958), son “una creencia exagerada asociada con una categoría” que sirve para “justificar (racionalizar) nuestra conducta en relación a esa categoría” (ALLPORT, 1958, p.187). En esta línea, Allport sostiene que los estereotipos operan como estructuras mentales cuya función es regular nuestro comportamiento hacia otros grupos sociales, actuando como mecanismos de exclusión, simplificación perceptiva y justificación del rechazo (ALLPORT, 1958, p. 188).

Dicho de otro modo, cada estereotipo arrastra tras de sí una historia, mecanismos de poder y configuraciones simbólicas que direccionan el imaginario colectivo. Así, los memes racializados no solo hacen reír: también activan comparaciones que naturalizan jerarquías sociales heredadas desde la colonia a través de canales de representación como la pintura, la prensa, el cine y la televisión.

De esta noción de “simplicidad de percepción” del concepto de estereotipo proviene uno de los mecanismos que sostienen la configuración humorística del meme racial: reír de lo comúnmente aceptado sobre el fenotipo africano e indígenas, precisamente porque aparecen como formulaciones simples y reducidas de la realidad. Para el sociólogo portugués Jerónimo (2015), el humor puede definirse como “cualquier evento o formulación discursiva, intencionada o no, que provoque experiencias cognitivas culturalmente compartidas capaces de suscitar la risa y proporcionar entretenimiento” (JERÓNIMO, 2015, p. 67). Continúa el autor: los grupos con mayor poder tienden a convertir en anécdota, es decir, en chiste, tanto las características físicas como psicológicas de grupos marginados o percibidos como inferiores. En este marco, la risa no es neutral: reafirma la posición dominante de quien ríe y refuerza la desventaja de quien es objeto de burla (JERÓNIMO, 2015, p. 55).

En este sentido, es clave comprender que el acto de reír por las exageraciones que suscita el físico o la personalidad del otro, como sujeto de la diferencia, se ha entendido desde la antigüedad como un gesto con profundas implicaciones sociales. Si miramos las teorías clásicas sobre el humor, como las propuestas por Aristóteles, Platón y Thomas Hobbes, la risa dirigida al otro podía también entenderse como una manifestación de superioridad de un grupo frente a otro. Desde esta perspectiva, una de las formas de hacer humor se activa a través de la comparación para la ridiculización de las diferencias y las inadaptaciones, reforzando así una lógica jerárquica.

Platón, citado por Jerónimo (2015, p. 56), ya advertía que la risa puede ser maliciosa, dirigida hacia aquellos que ocupan posiciones subalternas. Hobbes, por su parte, sostenía que las personas ríen desde la conciencia de haber superado aquello que en el otro aparece como desventaja (JERÓNIMO, 2015, p. 56). Así, el humor frente al “otro” puede entenderse como la puesta en escena de representaciones simbólicas donde quien ríe se considera, tácitamente, superior o exento de aquello sobre lo que se ríe. Como apunta Jerónimo (2015, p.54), muchas bromas funcionan dentro de un código compartido por quienes pertenecen al mismo grupo social, y su efecto humorístico depende precisamente de esa complicidad y clandestinidad que se ha reforzado en la era digital.

En este tipo de producciones visuales, la eficacia del humor no reside en la acción ni en la situación representada, sino en la comparación implícita entre cuerpos, activada por un conjunto de estereotipos racialmente codificados. El contraste fenotípico funciona como eje del chiste y se apoya en una jerarquía visual ampliamente compartida, en la que la blancura se asocia a la norma, la belleza y la deseabilidad, mientras que los rasgos indígenas o afrodescendientes se convierten en marca de desviación o fealdad. El meme, al reducir esta operación a una imagen mínima acompañada de un texto irónico, naturaliza la burla racial bajo la apariencia de espontaneidad, reforzando una pedagogía visual que legitima la risa como forma de clasificación social. Como advierte Billig (2001, p.275), la apelación al humor como “solo una broma” cumple precisamente la función de negar la responsabilidad del prejuicio que el chiste expresa, al tiempo que transforma la risa en una práctica social compartida que refuerza la cohesión del grupo que la reproduce.

En este contexto, la caricatura o la representación visual del meme se convierte en una herramienta eficaz de ridiculización ya que exagera diferencias y señala inadaptaciones. La eficacia se sostiene en subrayar la diferencia racial o étnica como anomalía o exceso. En los memes racializados, esta anomalía casi siempre se construye a través de contrastes en torno a jerarquías fenotípicas, piel blanca versus piel negra, europeo versus indígena, y frecuentemente asigna al sujeto negro o de rasgos indígenas atributos degradantes, entre ellos, el arquetipo de la fealdad o la animalidad. El carácter paródico del meme rompe momentáneamente la “realidad seria” y legitima, a través del humor, la burla mediante comparaciones implícitas que en otros contextos resultarían inaceptables.

El análisis del meme permite, así, identificar unas referencias visuales que remiten a formas históricas de clasificación racial. Desde esta perspectiva, el meme opera como un punto de partida analítico que habilita una pregunta más amplia sobre la persistencia de estas lógicas en el tiempo. ¿En qué medida los contenidos que hoy circulan en los memes racializados remiten a herencias coloniales y a procesos de clasificación social consolidados durante la formación de los Estados nación? Esta pregunta desplaza el análisis del formato digital hacia la persistencia histórica de estructuras de representación jerárquica.

Según Walter Mignolo (2007), uno de los legados más persistentes de la colonia es la lógica de la diferencia, basada en el racismo y el patriarcado, principios que fueron utilizados para organizar jerárquicamente la población a partir de un único modelo dominante: “el hombre blanco y heterosexual” (MIGNOLO, 2007, p.205). Esta estructura, afirma el autor, produce una percepción de inferioridad en relación con ese patrón hegemónico: “Estas personas devaluadas son heridas en su dignidad, y la herida colonial es difícil de curar” (MIGNOLO, 2007, p. 205).

Nuestra hipótesis, creemos, corresponde a una herencia cultural de siglos en la que los grupos marginalizados se ubican en narrativas de comparación que destacan atributos de desventaja. Metodológicamente, se realizó una lectura crítica de fuentes visuales, pinturas de castas y caricaturas a partir de teorías provenientes de la historia del arte. A partir de la comparación entre archivos visuales de distintas épocas y contextos (siglo XVIII, XIX y XXI),

se realizaron análisis intertextuales para intentar rastrear estereotipos raciales y la posible relación con el humor gráfico latinoamericano.

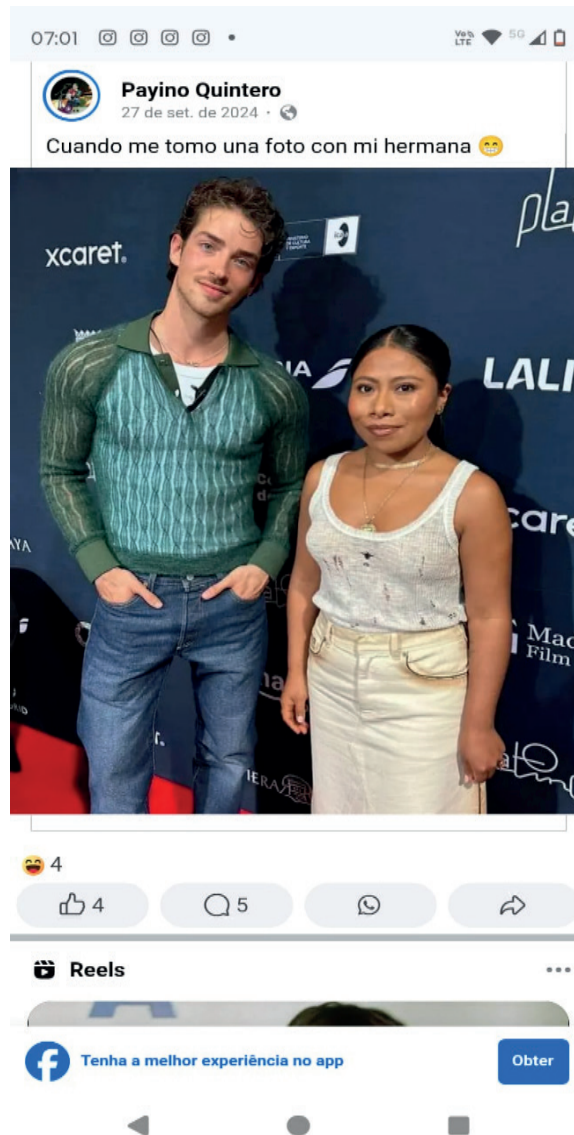
Este artículo no propone un análisis exhaustivo ni representativo de la totalidad del humor visual latinoamericano, sino una lectura comparativa y genealógica de un conjunto deliberadamente acotado de imágenes producidas en distintos momentos históricos. El objetivo no es establecer una tipología cerrada del humor gráfico, sino identificar recurrencias gráficas, retóricas y simbólicas que atraviesan distintos soportes y períodos históricos en América Latina. Cada corpus visual fue seleccionado según su relevancia en la configuración del imaginario racial

Para profundizar esta hipótesis, este artículo se organiza en cinco secciones que articulan la continuidad histórica del humor racializado. En primer lugar, se examina un meme ampliamente difundido en redes, cuya apariencia humorística revela la valoración del fenotipo blanco en Europa; en este mismo apartado, se propone un desplazamiento hacia el humor teatral colonial, donde el indígena y el negro eran construidos como sujetos cómicos y subordinados. En segundo lugar, se aborda la pintura de castas como archivo visual clave en la consolidación de estereotipos fenotípicos en el siglo XVIII. En tercer lugar, se analiza la prensa ilustrada y la caricatura política en Brasil del siglo XIX, mostrando cómo el humor gráfico racializó el cuerpo de las personas de origen africano como grotesco o desviado del ideal nacional. En cuarto lugar, se dedica una sección al archivo visual cubano del siglo XIX, centrado en la representación hipersexualizada de la mujer negra y mulata y su reactivación en memes actuales. Por último, en quinto lugar, se estudia el caso de México a inicios del siglo XX, donde la caricatura étnica reforzó imaginarios raciales heredados del colonialismo bajo un nuevo nacionalismo posrevolucionario.

Metodológicamente, el análisis articula tres niveles complementarios. En primer lugar, se realiza una lectura iconográfica, atenta a la composición visual, la exageración fisonómica y la relación entre imagen y texto. En segundo lugar, se desarrolla una interpretación sociohistórica, que sitúa las imágenes en sus contextos de producción, circulación y recepción. Finalmente, se adopta una perspectiva crítica desde los estudios poscoloniales, que permite rastrear la persistencia de matrices coloniales de representación racial en el archivo visual latinoamericano. Esta articulación metodológica no busca homogeneizar materiales heterogéneos, sino ponerlos en diálogo para evidenciar continuidades simbólicas.

CUANDO ME TOMO UNA FOTO CON MI HERMANA”

Figura 1 – Yalitza Aparicio y Manu Ríos en alfombra roja (2024).



FUENTE: Captura de pantalla de la publicación de Payino Quintero, Facebook, 27 sep. 2024.

El meme digital analizado a continuación no se presenta como un caso aislado ni como una muestra representativa del conjunto del humor racializado contemporáneo, sino como un dispositivo de condensación. Su relevancia analítica radica en que activa, en un formato mínimo y de alta circulación, gestos gráficos y jerarquías visuales heredadas de tradiciones más largas del humor racial. En este sentido, el meme funciona como un punto de entrada que permite interrogar la persistencia histórica de determinados estereotipos, más que como un objeto autónomo desligado de un archivo visual previo.

La imagen compartida muestra a la actriz mexicana Yalitza Aparicio, reconocida internacionalmente por su papel protagónico en la película *Roma* (2018) ⁴ y convertida en símbolo de la representación indígena en el cine. A su lado aparece Manu Ríos, actor, cantante e influencer español nacido en 1998. Alcanzó fama internacional por su papel como Patrick Blanco en la serie *Élite*, donde interpretó a un personaje abiertamente gay. Conocido también por su presencia en redes sociales y eventos de moda, Ríos representa una figura joven del espectáculo europeo contemporáneo.

En la publicación, el contraste físico y fenotípico entre ambos cuerpos, uno blanco, alto, asociado a la moda europea; otro moreno, de rasgos indígenas, se convierte en el eje del chiste. La comicidad del mensaje no se basa en una acción absurda, sino en la comparación visual, sustentada en estereotipos raciales y de clase compartidos tanto por quien construyó el meme como por quienes lo replican. Este tipo de humor se apoya en una expectativa no verbalizada del arte visual, una serie de implícitos culturales que solo son entendidos desde el contexto de su publicación: que dos personas con características físicas tan distintas no podrían ser hermanos y que, si lo son, esas diferencias reproducen una jerarquía implícita: el personaje racializado es el feo. Lo que subyace, entonces, es la idea de que la presencia de una persona de rasgos indígenas puede ser utilizada como símbolo de fealdad.

Desde el punto de vista de la representación, la figura de Yalitza Aparicio ha sido significativa por su irrupción en una industria cinematográfica históricamente racista y clasista. Su sola presencia en espacios como galas internacionales o premiaciones cinematográficas ha generado incomodidad y, al mismo tiempo, ha sido objeto de exotización. El post, al colocarla en contraste con un actor blanco y popular, reactiva ese mecanismo de visibilización atravesado por la diferencia racial como espectáculo.

Desde esta perspectiva, el meme ⁵, como pretendemos demostrarlo, reactualiza un archivo visual anterior, en el que la diferencia racial ha sido históricamente utilizada como recurso de comparación, burla y jerarquización. Estas cargas simbólicas, activadas a través de la imagen y su composición comparativa, encuentran antecedentes históricos en el uso del humor como forma de jerarquización. Una de las expresiones más representativas del humor en la época colonial fue el teatro, particularmente en sus formas populares como los entremeses, coloquios, comedias festivas y, sobre todo, las loas. Estas representaciones no

4 *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) es un drama semiautobiográfico ambientado en el México de los años 70, centrado en la vida de Cleo, una trabajadora doméstica indígena interpretada por Yalitza Aparicio. Su personaje encarna la invisibilización y la resistencia silenciosa de las mujeres racializadas en contextos urbanos de clase media. La trama sigue su cotidianidad, marcada por tensiones familiares, desigualdad social y maternidades rotas. La actuación de Aparicio fue aclamada internacionalmente, convirtiéndola en un ícono de representación indígena en el cine contemporáneo. La película obtuvo tres premios Óscar, incluyendo Mejor Dirección y Fotografía.

5 Queda fuera del alcance de este artículo un estudio cuantitativo sobre la circulación, mutación o recepción de memes digitales, lo cual requeriría herramientas propias de la etnografía digital y del análisis de plataformas. El presente trabajo se limita, de manera consciente, a una lectura cualitativa y comparativa, centrada en la persistencia de estereotipos raciales y jerarquías visuales a lo largo del tiempo.

solo tenían una función lúdica, sino que también operaban como instrumentos de instrucción religiosa y social. En el contexto americano, géneros como los autos sacramentales y las loas fueron adaptados estratégicamente para la evangelización y la organización simbólica del poder, reforzando el orden colonial mediante una risa permitida, siempre subordinada a una finalidad pedagógica (PEÑA, 2006, p. 5)

Una de las formas teatrales donde con mayor claridad se evidencia el uso cómico y jerárquico de personajes racializados fue la loa, género breve que precedía a la obra principal y servía como introducción doctrinal o alegórica. En el contexto novohispano, las loas frecuentemente incluían personajes indígenas o afrodescendientes que hablaban en castellano deformado, con construcciones gramaticales incorrectas o fonéticas exageradas. Esta deformación no era inocente: tenía una función pedagógica y jerárquica, pues el humor surgía de la torpeza lingüística y simbólica de los personajes subalternos. Como lo analiza Fernández (1999, p. 45) en su estudio sobre Fernán González de Eslava, dramaturgo del siglo XVI y una de las figuras más representativas del teatro novohispano, muchas de las representaciones teatrales del siglo XVI en la Nueva España incluían figuras caricaturizadas de indígenas en papeles menores o como parte de escenas cómicas.

En los Coloquios espirituales y sacramentales era común encontrar personajes que hablaban con deformaciones lingüísticas, usaban refranes torpes o actuaban con ingenuidad exagerada. Estas características se utilizaban para ridiculizar su supuesta inferioridad cultural, al tiempo que divertían al público criollo y mestizo urbano. Según Fernández, esta "comicidad local" cumplía una doble función: "aligerar la carga doctrinal y reforzar jerarquías simbólicas" (FERNÁNDEZ, 1999, p. 45).

Como señalan Carlos Jáuregui y Edward H. Friedman (2006), los personajes indígenas en el teatro colonial "no representaban una voz étnica subversiva", sino una "gesticulación cómica dentro del orden" (JÁUREGUI; FRIEDMAN, 2006, p. 21). Es decir, eran permitidos en escena en tanto reprodujeran el estereotipo del "indio torpe" o "mestizo pícaro", pero no como sujetos críticos o complejos. El teatro, lejos de abrir un espacio a la pluralidad, reforzaba los límites raciales y culturales del poder colonial mediante el uso de la risa como forma de domesticación.

Como muestra Margarita Peña, en comedias como *Apostolado en las Indias* y *martirio de un cacique*, escrita por Eusebio Vela en el siglo XVIII, aparecen figuras como Axolote y Mendrugo, graciosos de corte indígena que "mantienen tipos de la comedia áurea [...] y el esquema maniqueo tradicional de lucha entre el bien, representado por los españoles y la religión cristiana, y el mal, simbolizado por Izcóhuatl y la idolatría" (PEÑA, 2006, p. 12). A través de estos personajes, el teatro convertía la risa en una herramienta de evangelización, reforzando la visión imperial del mundo al ridiculizar lo indígena desde el escenario.

Como también señalan Jáuregui y Friedman (2006), el teatro era un mecanismo de sincronización cultural y política entre la metrópoli y las colonias, una forma de "incorporar a los aborígenes a la fe católica y al imperio" (JÁUREGUI; FRIEDMAN, 2006, p. 11). El humor, por tanto, funcionaba dentro de un marco de control y domesticación simbólica. A pesar de que existían

personajes cómicos, como el gracioso, el indio torpe o el negro bufonesco, el teatro colonial evitaba tratar abiertamente los conflictos raciales o las contradicciones del poder imperial.

Lo que se puede resumir de esta parte es, entonces, que la figura del indígena era empleada como figura cómica para reafirmar la necesidad ideal de fe. Es decir, solo la redención cristiana podía corregir el “defecto” asociado a su condición indígena. Esta figura, asociada a la torpeza y a la falta de fe, no era utilizada con el fin explícito de provocar risa, pero su representación como personaje subalterno implicaba mostrarlo como una deformación de la norma: como salvaje y bárbaro. Lo anterior nos lleva, entonces, a preguntarnos cómo, además del teatro, se podían plasmar visualmente estas diferencias entre los grupos sociales de la época. En este sentido, la pintura de castas aparece como una de las primeras formas de configuración visual del estereotipo racial.

LA PINTURA DE CASTAS: INDIAS COMERCIANTES, NEGRAS AGRESIVAS

En lo que concierne a la representación visual de los indígenas y esclavos en las colonias españolas en América durante el siglo XVIII, el humor no operaba mediante el formato moderno de las caricaturas racializadas, es decir, frente a la exposición exagerada e hiperbólica de rasgos físicos. El contexto de las reformas borbónicas⁶ y la ansiedad de las élites por preservar la jerarquía de las castas permitió una exhaustiva representación gráfica de los fenotipos raciales. La autora Ana Julia Arroyo Urióstegui explica que las pinturas de castas eran series, comúnmente realizadas en grupos de 12 o 16 cuadros, siguiendo un patrón en el que se representaban un padre, una madre y uno o dos hijos (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 17).

En ellas se incorporaban elementos adicionales como paisajes, iconografía cristiana, animales, frutas, verduras y productos del trabajo artesanal, como zapatos o cigarrillos, con el fin de evidenciar los oficios u ocupaciones de los personajes. Aunque estas imágenes no reflejaban fielmente la realidad social, Arroyo Urióstegui sostiene que sí contribuyeron a crear una imagen de estratificación, basada en paradigmas culturales e ideológicos impuestos por los grupos dominantes (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 12).

Si hacemos dialogar las pinturas, con los imaginarios que se ponían a jugar en el teatro de la época explicado más arriba, podríamos inferir que estas pinturas solo confirmaban estereotipos de los grupos racializados. Si bien, la representación visual del fenotipo indígena

⁶ Las Reformas Borbónicas no solo reorganizaron la administración y la economía del imperio español en el siglo XVIII, sino que también reforzaron jerarquías sociales basadas en criterios raciales, consolidando el poder de las élites blancas en América. Al centralizar la autoridad y profesionalizar la burocracia, se promovió una política de exclusión que marginaba a castas consideradas inferiores, impidiendo su ascenso dentro del aparato colonial. La limpieza de sangre, ya presente desde la época colonial temprana, fue reinterpretada por los funcionarios borbónicos como un criterio de mérito para acceder a cargos, honores y esferas de influencia. Según Silvio Zavala, las reformas no solo buscaron eficacia política, sino que “reforzaron un orden jerárquico en el que la ascendencia española se convirtió en requisito implícito de legitimidad social y política”. Así, las reformas administrativas también fueron reformas raciales.

y afro no tenía como objetivo provocar risa, según el historiador Taylor (2009), sí producía lo siguiente: “lejos de representar una celebración de la multiculturalidad... las pinturas de castas ‘colocaban a la gente en su espacio racial imponiendo un orden en una mezcla no sancionada’” (TAYLOR, 2009, p. 38). En otras palabras, la imagen colonial del indio o del negro servía para señalar su lugar subordinado en el orden social, no para la burla lúdica.

En cambio, para los negros, mulatos y afro mestizos, el sistema visual dejaba claro que no había redención simbólica: aun cuando su fenotipo se acercara al blanco, como en el caso del “albino”, la marca de lo negro reaparecía, encarnada en la figura del “tornatrás”, que señalaba el fracaso de cualquier intento de borrar la mezcla (CELLI, 2012, p. 119). En la figura 2, el español aparece vestido con atuendo europeo y gesticulando con autoridad, mientras que la mujer indígena es retratada como vendedora de textiles, en postura que sugiere dignidad pero también subordinación dentro del orden colonial.

Figura 2- De español y de india, mestiza (Miguel Cabrera, 1763).



FUENTE: Colección Museo Nacional del Virreinato. (Consultada a través de CATELLI, 2012).

En este contexto, el humor gráfico, entendido como una comparación paródica, era considerado una forma vulgar y subversiva, incompatible con la racionalidad católica y el discurso del orden imperial. La Iglesia, en particular, ejercía un control minucioso sobre la producción visual, extendiendo su censura incluso al terreno estético. Enrique Gacto (2000) en su estudio sobre la censura estética inquisitorial, afirma que incluso las representaciones destinadas a provocar risa o entretenimiento estaban sujetas a un férreo control moral. La Inquisición no solo censuraba libros, sino también imágenes que pudieran subvertir el orden

simbólico mediante el humor o el deseo, (GACTO, 2000, p. 8)

En los decretos inquisitoriales del siglo XVII, por ejemplo, se prohibía expresamente “meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas o esculturas lascivas... y asimismo se prohíbe a los pintores que no las pinten”. (GACTO, 2000, p. 8) Esta advertencia revela hasta qué punto el poder eclesiástico temía que ciertas formas de comicidad visual, especialmente aquellas que erotizaban cuerpos o ridiculizaban figuras de autoridad, pudieran desafiar la jerarquía colonial. Así, incluso la risa era regulada: permitida solo cuando reforzaba el orden, y sancionada cuando lo cuestionaba.

Por su parte, Laura Catelli (2012) interpreta la pintura de castas también como archivos simbólicos de los imaginarios de estratificación cultural de la época. En ellos, la autora encuentra la preocupación de las élites criollas por dejar un referente visual sobre un tema crucial: la limpieza de sangre, situando en el centro del relato visual la construcción de una identidad criolla. Estas pinturas, encargadas por virreyes y autoridades españolas, se inscriben dentro de un marco de tensiones entre los criollos, hijos de españoles nacidos en el Nuevo Reino, y las autoridades peninsulares, en donde las castas adquirirían un fuerte poder simbólico de jerarquización (CELLI, 2012, p. 144).

Como bien explica Celli (2012), la pintura de castas funcionaba como un soporte visual en el que se cristalizaba el discurso jerárquico reproducido por las élites criollas. En la cúspide del orden figuraban los españoles y sus descendientes directos; en un segundo nivel, los mestizos, resultado de la unión entre españoles e indígenas, cuya “mejoría” era concebida como posible mediante el blanqueamiento progresivo. En cambio, para los negros, mulatos y afro-mestizos, el sistema visual dejaba claro que no había *redención* simbólica: aun cuando su fenotipo se acercara al blanco, como en el caso del “albino”, la marca de lo negro reaparecía, encarnada en la figura del “tornatrás”, que señalaba el fracaso de cualquier intento de borrar la mezcla (CELLI, 2012, p. 149).

En relación con estos estereotipos, Catelli (2012) indica que estos cuadros reflejaban tanto los imaginarios de los ibéricos como los de las élites criollas, y que muchas veces los mensajes no eran explícitos, sino que se codificaban visualmente a través de composiciones internas. El lenguaje pictórico, la disposición de los elementos y los objetos acompañantes, como herramientas, frutas, mobiliario, sugerían valores morales, capacidades intelectuales e incluso intenciones. Algunas escenas muestran disputas domésticas o niños llorando, con un propósito claramente moralizante, pero no humorístico (CELLI, 2012, p. 152).

Como lo señala Arroyo Urióstegui (2017), la pintura de castas impone un discurso visual que enseña a mirar al otro desde una representación idealizada del español: con autoridad moral, buena presencia, limpieza, afecto y linaje (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 15). Esta figura se contrapone, como apunta la autora, a la imagen asignada a personajes de origen negro, a quienes se atribuían valores negativos como la suciedad, el alcoholismo o la violencia. Particularmente, las mujeres negras eran retratadas como temperamentales o descontroladas. En la figura 3, se muestra la violencia simbólica y física en la representación colonial, donde el español aparece siendo agredido por la mujer negra mientras un niño observa la escena.

Aunque estas imágenes carecían de rigor científico y no pueden ser tomadas como registros fieles del siglo XVIII, sí jugaron un papel decisivo en la disseminación de una ideología discriminatoria contra ciertos sectores de la población (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 15).

Figura 3- De español y negra, nace mulata (Andrés de Islas, 1774).



FUENTE: Colección Museo Nacional del Virreinato. (Consultada a través de CATELLI, 2012).

Lo que se puede resaltar, entonces, es que las imágenes representadas en las pinturas funcionaban como un discurso tanto visual como verbal, en el que se plasmaban los fenotipos asociados a distintos grupos dentro del entramado social. De este modo, la representación visual del imaginario colectivo operaba también como un mecanismo de reproducción de estereotipos negativos. La risa, en este contexto, no tenía lugar: lo que predominaba era cierta solemnidad, lo ritual, una representación jerárquica puesta al servicio del poder. Surge entonces la pregunta: ¿en qué momento aparece la risa explícita o la hiperbolizarían de los rasgos físicos o psicológicos de las minorías en la representación gráfica?

LA INDEPENDENCIA: EL SALTO AL HUMOR SATIRICO

Con el siglo XIX y la aparición de la prensa ilustrada, la risa se vuelve más visual, satírica y política, y, sobre todo, más accesible. Se caricaturiza a grupos populares, afrodescendientes o indígenas, ya no solo para clasificarlos, sino para proponer nuevas narrativas de acuerdo a los ambientes políticos nacionalistas del momento. A pesar de que el ambiente político era distinto, sobre todo en relación sobre supuestos principios de igual y libertad, el siglo XIX coincide con las épocas pasadas, en continuar ubicando a los sujetos negros como el "error", la amenaza o la desviación dentro del proyecto de nación.

Como quisimos subrayarlo más arriba, en el teatro colonial, el humor tenía una estrategia moralizante y una búsqueda de homogeneización ética. Tras la abolición de la esclavitud y en el marco de la consolidación de los Estados nación, el humor gráfico, particularmente el humor satírico, adquirió un nuevo papel en la esfera pública. Como señala Ayala Blanco (2010), en aquel contexto, “los diarios de mayor circulación y los semanarios sicalípticos y humorísticos abandonan su frivolidad y se politizan”, y “la gráfica periodística, que se había orientado al humorismo intrascendente, recupera rápidamente su tradición satírico-política” (AYALA BLANCO, 2010, p. 80). Así, el humor se convirtió en una fórmula eficaz para mediar debates políticos y sociales emergentes.

La aparición de la caricatura política durante los periodos independentistas y abolicionistas en América Latina comienza a ubicar a los sujetos racializados en arquetipos no solo referenciales, como en las pinturas de castas, para ilustrar y tener marcos de segregación sobre la diversidad poblacional, sino que se les ubica como supuestos sujetos en acción por sus derechos o cuerpos de denuncia por las elites abolicionistas.

Si analizamos el caso de Brasil durante el periodo abolicionista, aparece el uso de la caricatura sensacionalista y naturalista, que representa a los esclavos y a los sujetos negros ya sea como víctimas de un sistema esclavista exhausto o como militantes de los nuevos ideales nacionales. La disputa entre élites a favor y en contra de la esclavitud, tanto en las grandes ciudades de Brasil como en las provincias, se traducían en la prensa escrita mediante una propaganda política variada, acompañada de caricaturas que buscaban construir una narrativa trágico-política sobre lo que estaba sucediendo en relación con los esclavos.

En este contexto destaca la obra del artista Angelo Agostini (1843–1910), quien obtuvo reconocimiento escribiendo en *A Vida Fluminense*. Su estilo, estudiado por Gilberto Maringoni (2024), se enfoca en el trasfondo del diseño de sus caricaturas y en los curiosos giros que fue tomando su arte. Al mismo tiempo, su obra ha servido para que los historiadores gráficos subrayen contradicciones sociales y, en nuestro caso, ofrezcan una pista más para comprender los circuitos internos de la representación del fenotipo negro dentro del meme contemporáneo.

Como explica Maringoni (2024), Agostini pasó de elaborar caricaturas profundamente realistas, una narrativa visual que colocaba a los sujetos negros en el centro de escenas de violencia y escarnio, a representarlos de forma grotesca y burlesca. El autor evoca, por ejemplo, la edición número 11 de junio de 1870 de *A Vida Fluminense*, en la que Angelo Agostini representa a un soldado afrodescendiente llegando a una hacienda, y descubriendo que, a pesar de participar en la milicia abolicionista, su madre aún está siendo azotada. En la leyenda, el caricaturista explica lo que ve y lo califica como una “horrible realidad” (MARINGONI, 2024, p. 11).

Figura 4 - De volta do Paraguai – Cheio de glória... (Angelo Agostini, 1870).



FUENTE: VIDA FLUMINENSE., 1870, p.1(Consultada a través de MARINGONI, G. 2024).

Como podemos ver en la figura 4, el autor se detiene a explicar detalles que pueden pasar desapercibidos para el espectador actual. En primer lugar, señala la falacia detrás del sustantivo “voluntario” utilizado en la leyenda, recordando que la mayoría de los esclavizados que participaron en los sucesivos enfrentamientos fueron llevados a la fuerza o seducidos por la promesa de libertad. En segundo lugar, destaca que, para la época y para la pequeña élite intelectual urbana, ver a un hombre negro con zapatos y uniformado como es el caso del soldado, representaba un ascenso social inesperado, aunque mínimo, pero profundamente desestabilizador. Esto resultaba especialmente perturbador en una sociedad que había animalizado a las personas de piel oscura durante casi tres siglos (MARINGONI, 2024, p. 12).

Agostini, nos explica Maringoni (2024), intenta en esa caricatura hacer propaganda del sentimiento de una deseada unidad nacional, donde el sujeto negro, en lugar de manifestar resentimiento u odio, como cabría esperar desde una lógica de revancha, se somete a los ideales de la construcción de la nación. El estilo del caricaturista adquiere, continúa la autora, un sentido técnico y dramático, con el fin de incomodar al lector. La caricatura, aunque cuestiona las contradicciones de una sociedad en transición del régimen esclavista hacia una república, visibiliza al negro como agente pasivo de la revolución: como víctima, como objeto de compasión o escarnio, y como portador de estereotipos (MARINGONI, 2024, p. 11).

Además de dejar los trazos ideológicos y políticos libertarios del reportero, también dejaron plasmados las representaciones estereotipadas y prejuiciosas de las elites sobre el fenotipo. Aunque menos evidente en este primer ejemplo traída por la autora, si se vuelve mucho más explícito en la figura 5. Una de las ilustraciones que mejor ejemplifica el imaginario del artista, aparece en el año de 1884, en las páginas centrales de la *Revista Ilustrada* durante plena campaña contra el cautiverio. Como se puede ver en la figura, se observa a la mascota, espantada con la expresión de los 13 personas africanas detrás de sí.

Figura 5 - Vê-se cada venta! (Revista Ilustrada, 1884).



FUENTE: VIDA FLUMINENSE., 1870, p.1(Consultada a través de MARINGONI, G. 2024).

La leyenda muestra explícitamente la relación entre dos ideas: por un lado, la defensa del abolicionismo; pero, al mismo tiempo, revela el asombro y la extraña admiración hacia lo que se consideraba la "belleza africana": seres de cabezas y facciones exageradas. El caricaturista señala en la leyenda que se ven unas narices tremendas. El uso del verbo extasiar se refiere a una sorpresa ambigua, a la contradicción de observar un físico grotesco bajo la etiqueta de "belleza africana".

Los trece personajes, hombres, mujeres y niños, son dibujados de manera casi desindividualizada, con facciones exageradas. La mascota del periódico, de piel blanca, que remite a la figura de un niño, se muestra asustada y sorprendida. Lo que el autor del texto señala, a partir del análisis de la época, es que el sujeto negro, a pesar del ambiente abolicionista, seguía encasillado en los mismos estándares rígidos: como alguien feo y de presencia intimidante (MARINGONI, 2024, p. 17).

Lo que queremos subrayar con este ejemplo es como la representación de las personas de ascendencia africana, siguen siendo una construcción subordinada a las elites, y que, a diferencia de la función de la pintura de casta como paradigmas de lo puro y no puro, en la

caricatura de las épocas abolicionistas se nota el énfasis de la exageración de rasgos físicos. Una lectura mucha más profunda, podría incluso a llevarnos a estudiar, que mecanismos ideológicos, como los brotes de la libertad de prensa, abrieron la puerta de nuevos canales para el tránsito de los mismos estigmas peyorativos frente a los cuerpos racializados.

Este ejemplo en Brasil, nos lleva a preguntarnos entonces en que momento, reír o la intención de reír por el rasgo físico se vuelve una dinámica popular y aparentemente desligada de rasgos políticos ligados a los ideales del Estado Nación. Si aún nos toca esperar algunos años con la masificación de la información con la llegada de las tecnologías, otro ejemplo puede seguir ilustrándonos la influencia de la propaganda americana racista, sobre todo en lo que refiere a los imaginarios de la mujer mulata.

Antes de adentrarnos en el contexto cubano, es importante subrayar que el ejemplo brasileño nos permite observar cómo, incluso en un ambiente marcado por ideales abolicionistas, la representación gráfica de los sujetos negros continuaba aferrada a estereotipos que los colocaban como víctimas pasivas o figuras caricaturescas. Este patrón de ambivalencia, donde el cuerpo racializado se convierte en objeto de compasión y burla al mismo tiempo, no es exclusivo de Brasil.

Al contrario, se expande por otras geografías latinoamericanas, adoptando matices propios según las tensiones locales. En Cuba, por ejemplo, la caricatura satírica no solo reforzó jerarquías raciales, sino que introdujo un componente de hipersexualización femenina, evidenciando cómo la alteridad fenotípica y la estructura de género se entrelazaron para producir nuevos dispositivos de control y escarnio.

LA HIPERSEXUALIZACION COMO RECURSO HUMORISTICO: EL CASO CUBANO

En este sentido, resulta especialmente útil el análisis realizado por Salvador Méndez Gómez sobre el humor gráfico en Cuba durante el siglo XIX. En su artículo *Feminidades racializadas e imaginarios coloniales*, el autor indaga cómo el humor visual en la prensa cubana de la época inscribió a las mujeres negras y mulatas en una doble condición: como cuerpos degradados y, al mismo tiempo, como cuerpos deseables. Una mezcla que no es contradictoria, sino constitutiva de la mirada colonial (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 79-80).

El trabajo de Méndez Gómez muestra que las caricaturas de mujeres negras en la prensa satírica del siglo XIX no estaban destinadas a provocar ternura o empatía. Por el contrario, eran representadas como figuras grotescas, vinculadas al deseo sexual desmedido, la ignorancia o la picardía. La mulata, en especial, aparece como objeto de deseo y burla a la vez. Su cuerpo es el cuerpo mestizo que se aleja de lo blanco, pero no completamente, lo que la vuelve "peligrosamente atractiva" (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 80). Este tipo de representación, como advierte el autor, construye un régimen de visualidad en el que la mujer negra es permanentemente sexualizada, y su valor humorístico reside en el cruce entre erotismo y marginalidad (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 80-81).

El humor gráfico cubano decimonónico, como señala Méndez Gómez, no actuaba desde el desprecio directo, sino desde la trivialización: la mujer negra o mulata era retratada como “pícaro”, “sabrosa”, “atrevida”, casi siempre en situación de ambigüedad moral. Estos personajes no eran solo figuras decorativas; cumplían la función de reafirmar, con risa, la jerarquía sexual y racial del orden colonial (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 82-83). Como en otras partes del continente, lo risible no era tanto la fealdad física, sino la desviación del ideal de feminidad blanca: las mujeres racializadas eran “demasiado” algo, demasiado exuberantes, demasiado atrevidas, demasiado ruidosas. El exceso se convertía en motivo de risa.

Figura 6- Ábrete, gato prieto... (Moré García y Cía San Nicolás, segunda mitad del siglo XIX)



FUENTE: Moré garcía y c^a San nicolás (2^a mitad del s. XiX). Escena con la leyenda: “ábrete gato prieto, que toítica la calle es tuya”, de la serie Tipos y costumbres de la isla de Cuba, impresa por la real fábrica La Legitimidad de Luis Susini e hijo, cromolitografía, Biblioteca nacional de cuba. (Consultada a través de MÉNDEZ GÓMEZ, S. 2015).

La caricatura de la figura 6, resume cómo el humor gráfico cubano proyectaba sobre las mujeres racializadas un imaginario de excesos. En la imagen, la mujer mulata aparece con los labios y la nariz desproporcionadamente exagerados, caminando con una actitud desafiante que se transforma en objeto de risa y deseo para el espectador. La leyenda, escrita en lenguaje popular, refuerza la idea de la mulata como figura hipersexualizada, atrevida y fuera de control, situándola como un cuerpo que desborda los márgenes de la feminidad blanca y respetable. Con su tono burlesco y la hipérbole de los rasgos, la caricatura construye un relato en el que la mujer negra se convierte en amenaza erótica y motivo de escarnio.

Lo que podemos observar, entonces, es que la propuesta de Méndez Gómez permite entender que el humor visual no es un recurso neutro ni espontáneo, sino una forma de reproducción

profundamente anclada en matrices coloniales de género y raza. Sus hallazgos invitan a reflexionar sobre cómo los memes sexualizados actuales forman parte de un archivo mayor, donde el humor no suaviza la violencia, sino que la legitima. Así, la “mulata sabrosa” del siglo XIX y el sticker de la “negra gritona” de hoy comparten una misma raíz: ser útiles para provocar risa desde el exceso, el desborde y la desautorización del otro (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 84–85).

Este archivo visual no quedó circunscrito al Caribe: la lógica de la risa como mecanismo de control social migró y se reinventó en otros contextos latinoamericanos. Así, al cruzar hacia México en las primeras décadas del siglo XX, vemos cómo la caricatura étnica retoma y adapta estos imaginarios coloniales para apuntalar un nuevo nacionalismo. En este tránsito, la risa deja de ser solo un gesto individual para convertirse en una pedagogía colectiva que define quién pertenece a la nación y quién queda al margen.

¿QUIEN ES MEXICANO Y QUIEN NO ES?

Si estudiamos el caso de México, a comienzos del siglo XX, encontramos primero un contexto influenciado por las ideas de Gobineau⁷ sobre la supremacía supuestamente biológica de los grupos blancos. En el artículo, se nos señala a través de su análisis, no un contexto de transformación económico y social, sino ya un ambiente de reafirmación nacionalista.

El humor étnico, según Navarro Granados, aparece en la interacción entre dos o más grupos sociales y, para el caso de México, promueve la banalización del racismo. La investigación de Navarro se centra en el período de 1924 a 1932, coincidente con el auge del nacionalismo mexicano, durante el cual se incrementó la producción de caricaturas e historietas en la prensa (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 25). Los blancos favoritos de estas representaciones eran los extranjeros: españoles, chinos, estadounidenses, inmigrantes del Medio Oriente y, especialmente, los negros.

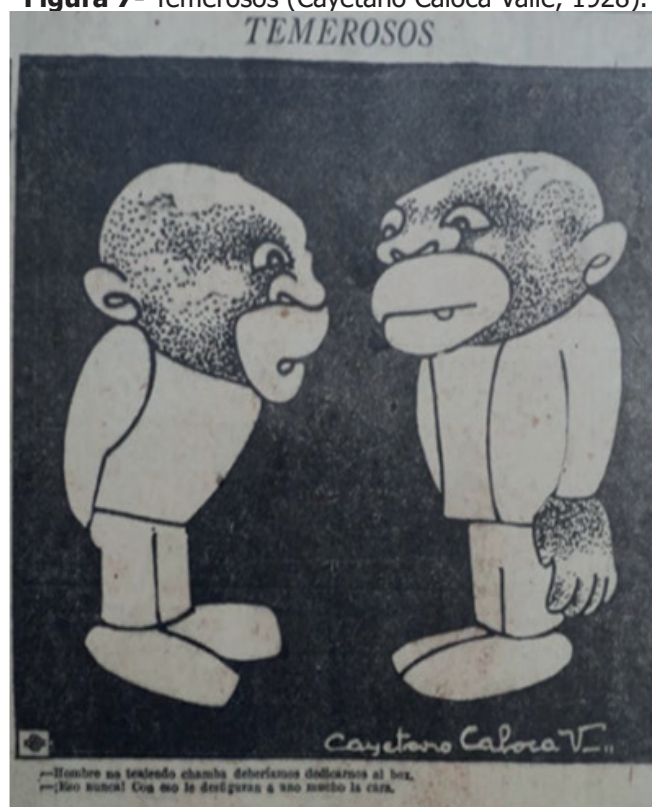
El autor señala que las bromas en este tipo de caricaturas se estructuraban en torno a

7 Según la autora Perla Patricia Valero Pacheco, el pensamiento de Joseph Arthur de Gobineau consolidó en el siglo XIX un modelo de racismo científico que transformó prejuicios coloniales en “certezas científicas” aparentemente incuestionables. En su Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas (1853), Gobineau no solo clasificó jerárquicamente a las razas —ubicando a la negra como la más inferior en términos intelectuales y morales—, sino que fundió esta jerarquía con el discurso de la civilización y del progreso. Como observa Valero, lo más peligroso de su teoría no fue su brutalidad discursiva, sino su capacidad de infiltrarse en el aparato ideológico moderno gracias al prestigio que comenzaban a adquirir las ciencias biológicas y antropológicas. Así, la pretendida inferioridad de las razas no blancas quedó naturalizada como un hecho objetivo, y la raza blanca se convirtió en medida de lo humano, lo civilizado y lo legítimo. Esta “ficción científica”, como la llama la autora, legitimó por décadas la exclusión, la esclavitud, el colonialismo y más tarde incluso la eugenesia, mostrando cómo los discursos de autoridad —en este caso, el científico— pueden funcionar como herramientas de dominación simbólica de largo alcance. Gobineau no fue un científico de formación, pero usó el lenguaje de la ciencia para dotar de coherencia a un pensamiento esencialista que marcaría el rumbo de las ideologías racistas en Europa, América y el Caribe hasta bien entrado el siglo XX (VALERO PACHECO, 2015, p. 37–41).

cuatro coordenadas: la indumentaria y rasgos físicos característicos, las formas particulares de hablar el español, su identificación con ciertos oficios y la encarnación de valores o actitudes morales (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 26). Si analizamos estas coordenadas, notamos que son las mismas que articulaban la pintura de castas durante el periodo colonial, en especial lo relacionado con los oficios, los gestos y las disposiciones “naturales” de carácter psicológico. La estética caricaturesca, en este sentido, funciona como un archivo visual que actualiza viejas representaciones coloniales bajo un formato de entretenimiento gráfico.

En el caso de las personas de piel oscura, sin embargo, Navarro identifica una excepción notable. Aunque a veces se las nombraba como cubanas o estadounidenses, lo racial se superponía a la nacionalidad, y la negritud funcionaba como una categoría por sí sola, suficiente para activar el mecanismo de la risa (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 27-28). El negro en la caricatura era el arquetipo que podía insertarse en cualquier situación cómica sin necesidad de contexto. El color de piel bastaba. Como explica el autor, “en ellos puede verse con claridad el mecanismo más básico de burla del otro” (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 31). Las bromas se apoyaban sobre todo en el cuerpo: labios prominentes, gestos simples, una fisicidad mostrada como monstruosa, con trazos exagerados que evocaban lo tribal o lo primitivo.

Figura 7- Temerosos (Cayetano Caloca Valle, 1928).



FUENTE: Caricatura sobre fealdad de los negros. Cayetano Caloca Valle, “Temerosos”, El Universal, 6 de mayo 1928, 4ª sección, p. 3 (Consultada a través de NAVARRO GRANADOS, 2015).

Si se les representaba en oficios, a los personajes negros se les mostraba como sirvientes, dependientes de tienda o boxeadores, debido a la fama que estos adquirieron en Estados Unidos durante la época. Sin embargo, el autor subraya que uno de los rasgos más insistentes en las caricaturas era el énfasis en la fealdad física como recurso de burla. En un ejemplo de 1928, como se observa en la figura 7, se representan dos personajes con rasgos monstruosos mirándose frente a frente. Uno de ellos sugiere que el otro debería incursionar en el boxeo, a lo que este responde que nunca lo haría porque podrían desfigurarle el rostro. La ironía que plantea el caricaturista es evidente: el rostro del personaje ya está “desfigurado” por el solo hecho de ser negro. Esta escena no se limita a lo visual: instala un código racial claro, en el que la negritud se asocia con lo grotesco, lo deforme y lo anómalo.

Estos nuevos formatos no son más que un reciclaje de las viejas imágenes. Lo que en 1928 se representaba mediante caricaturas impresas hoy se reproduce en formato viral. La gráfica humorística del nacionalismo mexicano, influida por el modelo estadounidense y cargada de representaciones visuales coloniales, no ha desaparecido, sino que se ha adaptado. El meme actual, en este sentido, no rompe con esa tradición, sino que la actualiza, convirtiéndose en un vector contemporáneo de ese mismo estigma racial.

CONSIDERACIONES FINALES: RISA Y REPETICION COLONIAL

Durante la Colonia española en América, la burla gráfica del negro o del indígena prácticamente no existió como género autónomo. Aunque las artes visuales coloniales, como la pintura de castas, fijaron estereotipos raciales, su objetivo era reforzar el orden jerárquico más que provocar risa. Fue en el tránsito hacia la independencia, especialmente entre 1820 y 1826, con la libertad de imprenta, cuando nace la caricatura política latinoamericana, y con ella, el uso de la exageración fisonómica como herramienta crítica o burlesca. En ese periodo inicial, las imágenes ridiculizaban sobre todo a los actores del conflicto político, pero pronto comenzaron a circular representaciones étnicas deformadas, que naturalizaban diferencias fenotípicas como objeto de burla.

En la segunda mitad del siglo XIX, la sátira gráfica se consolidó en periódicos y revistas, particularmente en países como México, Cuba o Brasil. La representación humorística del indígena, del negro o del inmigrante se transformó en herencia de prejuicios del imagiario visual moderno. Rasgos como labios prominentes, narices anchas o peinados “exóticos” se volvieron códigos de identificación burlesca. En México, por ejemplo, entre 1924 y 1932, en plena etapa de nacionalismo posrevolucionario, el humor gráfico no solo se usó para definir al extranjero o al mestizo, sino también para reforzar imaginarios racistas heredados del colonialismo. En Cuba, las caricaturas decimonónicas atribuían a las mujeres negras o mulatas una carga hipersexualizada y grotesca, que mezclaba erotismo, marginalidad y risa. En Brasil, figuras como Ángel Agostini pasaron de apoyar el abolicionismo a reproducir en sus caricaturas representaciones despectivas de los cuerpos negros en el periodo pos esclavista.

Estos recursos no desaparecieron: mutaron. El meme digital actual, con sus formatos virales y estructuras paródicas, hereda esos estereotipos y lo reactualiza. Cambia el soporte, de la litografía al *sticker*, del grabado a la *story* de Instagram, pero no el gesto. Lo que ayer se imprimía para ridiculizar, hoy circula como entretenimiento instantáneo. En ambos casos, se trata de hacer del cuerpo racializado un objeto de risa.

Lo que hemos documentado a lo largo de este artículo es una genealogía del racismo visual humorístico en América Latina, desde sus primeras expresiones gráficas coloniales hasta los lenguajes contemporáneos de los memes. La continuidad histórica es clara: desde el siglo XIX, retratar al otro racializado de forma grotesca ha sido una técnica persistente para producir risas y reafirmar identidades dominantes. Frente a ello, urge una lectura crítica que desnaturalice esa risa. Porque en América Latina, el humor nunca ha sido solo humor: ha sido también pedagogía, archivo y repetición de la violencia.

REFERENCIAS

AGOSTINI, Ângelo. De volta do Paraguai – Cheio de glória... **A Vida Fluminense**, n. 128, 11 jun. 1870. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil. Disponible en: <http://objdigital.bn.br/>. Acceso: 27 jun. 2025.

ALLPORT, Gordon W. **The Nature of Prejudice**. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1958.

ARAÚJO, Eliete. Representações racistas em memes de internet na sala de aula. In: **Anais do 30º Simpósio Nacional de História – ANPUH Brasil**, 2019. Disponible en: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565303503_ARQUIVO_REPRESENTACOESRACISTASEMEMESDEINTERNETNASALADEAULA.pdf. Acceso: 7 jun. 2025.

ARROYO URIÓSTEGUI, Ana Julia. **Pintura de castas: una interpretación. Diseño y Sociedad**, n. 40, primavera 2016. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Disponible en: <https://disenoysociadadojs.xoc.uam.mx/index.php/disenoysociadad/article/view/416>. Acceso: 2 jun. 2025.

AYALABLANCO, Fernando. La caricatura política en el Porfiriato. **Estudios Políticos**, v. 9, n. 21, p. 63-82, sept.-dic. 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.21.24147>. Acceso: 8 ago. 2025.

BILLIG, Michael. Humour and hatred: the racist jokes of the Ku Klux Klan. **Discourse & Society**, **Londres**, v. 12, n. 3, p. 267-289, 2001. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0957926501012003002>. Acceso en: 17 ene. 2026.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. **Cuadernos del CILHA**, Mendoza, v. 13, n. 2, p. 147-175, dic. 2012. Disponible en: https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152012000200009&script=sci_arttext. Acceso: 1 jun. 2025.

EL PAÍS. La justicia francesa condena por racismo a la candidata do Frente Nacional que comparó a Taubira com um mono. **El País**, 16 jul. 2014. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2014/07/16/actualidad/1405506015_648869.html. Acceso: 27 jun. 2025.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Sobre el teatro de Fernán González de Eslava. **Anales de Literatura Española**, n. 13, p. 41-50, 1999. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--0/html/02725174-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html. Acceso: 27 jun. 2025.

GACTO FERNÁNDEZ, Enrique. El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII). **Revista de la Inquisición: Intolerancia y Derechos Humanos**, n. 9, p. 7-68, 2000. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/251607.pdf>. Acceso: 9 ago. 2025.

JÁUREGUI, Carlos; FRIEDMAN, Edward. Teatro colonial hispánico. **Bulletin of the Comediantes**, v. 58, n. 1, p. 9-30, 2006. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/boc.2006.0031>. Acceso: 9 ago. 2025.

JEÓNIMO, Nuno André. **Humor na sociedade contemporânea**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade da Beira Interior, Covilhã. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10400.6/3974>. Acceso: 27 ago. 2025.

MARINGONI, Gilberto. Abolição e racismo nas imagens de Angelo Agostini: projetos de desenvolvimento e destino dos negros pós-abolição nas páginas da imprensa. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 17, n. 49, p. 6-28, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.23925/1982-6672.2024v17i49p6-28>. Acceso: 27 jun. 2025.

MÉNDEZGÓMEZ, Salvador. Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX. IC – **Revista Científica de Información y Comunicación**, n. 12, p. 135-170, 2015. Disponible en: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/321/302>. Acceso: 27 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**.

Barcelona: Gedisa, 2007.

MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO. *Serie de castas de Miguel Cabrera*, 1763.

NAVARRO GRANADOS, Daniel E. Estereotipos, xenofobia y racismo en el humorismo gráfico de El Universal (México, 1924–1932). **Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea**, Córdoba, ano 2, n. 3, p. 24–43, dez. 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5769543.pdf>. Acceso: 27 ago. 2025.

PEÑA MUÑOZ, Margarita. **El teatro novohispano en el siglo XVIII**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-teatro-novohispano-en-el-siglo-xviii-0/>. Acceso: 27 ago. 2025.

REVISTA ILLUSTRADA. Vê-se cada venta!, n. 377, 19 abr. 1884. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil. Disponible en: <http://objdigital.bn.br/>. Acceso: 27 jun. 2025.

TAYLOR, Willian. Prefácio. In: KATZEW, I.; DEANS-SMITH, S. (org.). **Raza y clasificación: el caso de la América mexicana**. Stanford: Stanford University Press, 2009. p. 37–46.

VALERO PACHECO, Perla P. Apuntes para la historia do racismo moderno en clave caribeña: el debate Gobineau–Firmin y la ciencia como arma. **Quirón: Revista de Estudios Culturales**, v. 1, n. 2, p. 29–53, 2015. Disponible en: <https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-quiron-pdf/edicion-2/3.ArtPerlaPatriciaValero.pdf>. Acceso: 27 jun. 2025.

VIDA FLUMINENSE. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, n.128, 11 jun. 1870.