
**EL SILENCIO RACIAL EN LA RUSIA POST-ESTALINISTA: ¿PUEDEN
HABLAR LOS SUBALTERNOS?**

THE SILENCE OF RACE IN POST-STALIN RUSSIA: CAN THE SOCIALIST
SUBALTERN SPEAK?

Anastasia Kayiatos

UC Berkeley

akayiatos@berkeley.edu

Resumen

La erupción de la violencia racista en la Rusia actual ha forzado un silencio cultural alrededor del tema de la raza, que muchos han sido reticentes a infringir dada la historia soviética de un anti racismo establecido. Este artículo interroga los silencios de la raza en Rusia examinando el rol del silencio en sí mismo en construcciones de la alteridad bajo el socialismo tardío (especialmente por “otros” marcados y marginalizados a partir de un vínculo dado por categorías respecto de la diferencia física, tales como la raza o la discapacidad). Al mismo tiempo, considera el rol de habla “completa” en la fabricación de la subjetividad (blanca) del ideal Soviético.

Abstract

The eruption of racist violence in Russia today has forced open a cultural silence surrounding the issue of race, which many have been reluctant to breach because of the Soviet history of stated anti-racism. This article interrogates the silences of race in Russia by examining the role of silence itself in constructions of alterity under late-socialism (especially for “others” marked and marginalized by linked categories of bodily difference, like race and disability). At the same time, it considers the role of “full” speech in the fabrication of ideal Soviet (white) subjectivity.

Palabras clave: silencio racial - Rusia post stalinista – subalternidad.

Keywords: racial silence - post-Stalin Russia – subalternity.

En mayo de 2010, Tito Romalio, un actor [chernokozhyi] negro de carácter, conocido por sus trabajos en el cine soviético de los años cincuenta, sesenta y setenta, fue brutalmente apaleado en las calles de San Petersburgo. Como figura conocida, su muerte fue cubierta por la prensa de mayor notoriedad en Rusia y en el mundo anglosajón, y ello contribuyó a una creciente discusión sobre el racismo en la Rusia post-soviética, la cual ha seguido aumentando en los meses recientes luego de un aparente brote repentino de violencia racial en un país devenido multicultural como resultado de décadas de internacionalismo socialista. El reconocimiento del Presidente ruso Dmitrii Medvedev del aumento de los sentimientos ultranacionalistas y las consecuencias de violencia racial que ello entraña, rompieron un largo silencio. De igual modo, también se rompió con los bien ensayados relatos de la condición de Rusia como nación no racista. La negativa a renunciar a este silencio se origina en la historia soviética de un declarado antirracismo, afinado en el período en el que Romalio lograba su estrellato simbólico, y en cuyo honor mucha gente considera la violencia de hoy como un fenómeno sui generis del período post-soviético¹.

Este trabajo investiga los silencios que rodean al tema racial en el contexto ruso al examinar el papel del silencio mismo en las construcciones de la alteridad bajo el socialismo tardío (especialmente en el caso de “los otros” que son marcados y marginados en categorías relacionadas con las diferencias físicas, como la raza, y también, sugiero yo, con la discapacidad). Al mismo tiempo, se considera el papel del discurso “completo” (o vocalización) en la construcción de la subjetividad de la Unión Soviética ideal/Rusia blanca. En las páginas que siguen, trato los espectáculos silenciosos de pantomima y las creaciones culturales producidas por la vanguardia artística rusa y las

subculturas silenciosas en las décadas de 1960 y 1970, en particular las obras que dramatizaban la “negritud”, con el fin de entender cómo específicamente las producciones soviéticas sobre la raza trataban el tema del silencio, y cómo el silencio de la falta de habla a su vez era distorsionado por las representaciones de raza y también de género. Examinando las representaciones visuales de las diferencias de razas, comienzo a tener una visión de la blancura soviética y a considerar el hecho social del racismo en una sociedad nominalmente antirracista. Y, al mismo tiempo, esta genealogía representativa ayuda a que reconozcamos algunas de las raíces de la tensión racial en la Rusia actual.

Sostengo, a pesar de las instancias oficiales de antirracismo, que la ideología soviética se apoyaba también en suposiciones racistas de que los sujetos del tercer mundo eran hablantes rudimentarios, ubicados como existiendo antes del discurso (político) en la narrativa desarrollista del Marxismo-Leninismo. Lo cual justificaba no sólo el enfoque paternalista en relación con las nuevas naciones africanas descolonizadas en el período post-estalinista, sino que también colocaba a esos sujetos en una relación complementaria huidiza junto con otros hablantes “rudimentarios”: en otras palabras, con los “sordomudos”².

Este trabajo enfoca el silencio racial desde cuatro ángulos diferentes: 1) el estético: la representación de las diferencias raciales en la pantomima; 2) el político: el silencio del racismo en la retórica soviética como lo que ocurre *allá*, en los países capitalistas; 3) el figurativo: la representación de los otros de otras razas en la cultura rusa como silenciosos o sin una lengua y 4) el analógico: la absorción del concepto de raza en otras categorías del estado de “silencio”; es decir, la conexión entre las representaciones de la negritud y de la “sordomudez”. Me desvíó hacia una discusión sobre género hacia el final del trabajo, y extraigo las relaciones hechas por la ideología soviética entre lo oral y lo moral, o sea, entre lo lingüístico y lo sexual o dominio corporal.

1. La silenciosa pantomima sobre las razas

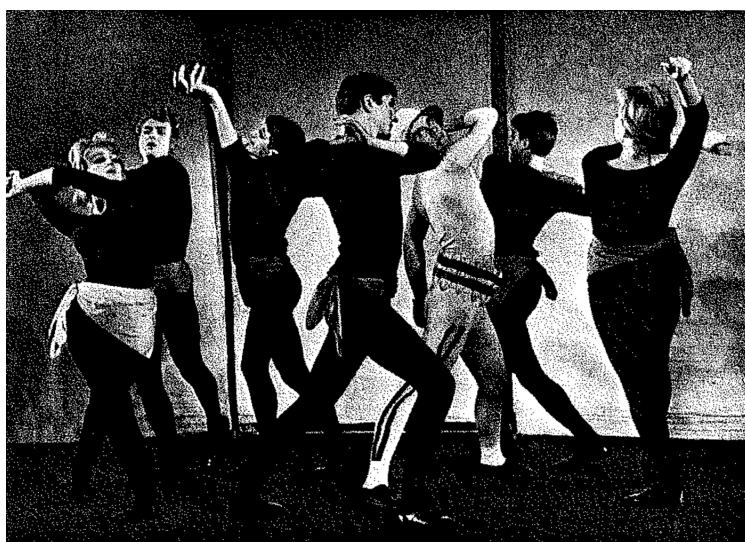
El “deshielo” de Khrushchev de finales de los años ‘50 y principios de los ‘60 vieron florecer una experimentación en las formas estéticas que buscaba representar y trascender las experiencias de la supresión de expresiones bajo el estado estalinista. Luego de haber sido suprimidas por décadas bajo Stalin, la “pantomima como arte autosuficiente” (Rumnev 1964:241) experimentó un renacimiento popular en Rusia durante las décadas de 1960 y 1970, en parte inspirada por los viajes realizados por Marcel Marceau a Moscú. Los mimos soviéticos, leales a las formas marxistas, inventaron su propia estética específica e histórica para la cual sugerían una genealogía puramente populista. De acuerdo con Aleksandr Rumnev, el Director de Teatro Experimental de Pantomima (EKTEMIM), la pantomima era una de las formas más antiguas, nacionales y democráticas de representación, el último bastión del arte folclórico humanista de las plazas públicas con una larga historia de cantarle las verdades al poder. La pantomima *no* era burguesa, insistían Rumnev y algunos otros, ya que siempre había sido el modo dramático de expresión de los oprimidos, es decir, la herramienta de la vanguardia para hablar en nombre y representación de los subalternos sin voz. Más aún, se alegaba que ponía en práctica la meta última del arte socialista: llevar al espectador desde su espontaneidad revolucionaria hacia la conciencia, desde el instinto hacia la intención. Rumnev observaba que

“Con su arte, *más silencioso que mudo*, el teatro desea responder a los requerimientos éticos y estéticos del mayor círculo de espectadores, independientemente de barreras étnicas, geográficas o sociales; sueña con la creación de pantomimas *en consonancia con la era socialista, que refleje la ideología de la gente simple*, sus acciones diarias, sus pensamientos y sentimientos, inquietudes e intereses, su trabajo, sus interacciones, sus esperanzas, sus sueños; el teatro está decidido a permanecer en la dirección de las luchas activas para asegurar la justicia, el honor, la paz y la amistad en esta tierra” (Rumnev, 1964:155-56 [lo resaltado pertenece al autor de este trabajo]).

Para Rumnev, la pantomima triunfó como lenguaje universal en la medida en que dominó y superó las posibilidades comunicativas y las contingencias

políticas de la oralidad. El silencio de los artistas de vanguardia fue un acto de discurso político que al ser reconocido como tal se valió de poner en primer plano *la capacidad para elegir* el silencio: ser “más bien silencioso que mudo”.

Con esta distinción entre silencio y mudez, intención e impotencia, regreso ahora a una obra en particular: *África* de Rumnev, al año 1962, a la “pantomima-afiche en un acto” en la que figuraban todos los cuerpos de baile blancos del Teatro Experimental de Pantomima (EKTEMIM), vestidos con enterizos negros y taparrabos blancos, unidos por cadenas invisibles (Ver Ilustraciones: la pantomima *África*). Rumnev brinda una sola página con direcciones escénicas, descomponiendo la acción en cinco partes: “1) la danza de los negros. . . gente buena, simple, inocente”³, que es interrumpida por los sonidos de 2) un hombre blanco que se aproxima, armado y vestido con traje blanco del tipo de vestimenta que ‘los europeos usaban en las colonias’’. Aunque los negros lo ‘saludan muy afablemente’, el hombre los apunta con su arma y ellos se dispersan por miedo antes de someterse para 3) ‘la escena de trabajo forzado’ que culmina cuando unos esclavos caen rendidos y exhaustos, lo cual provoca la ira del colonizador. El cuarto movimiento comienza con “la súbita conspiración de los negros”, y finaliza con la expulsión del colonizador de ese seno. En el movimiento final (5), “la pausa”, “los negros se miran entre sí: son libres”. En forma lenta y tranquila, la melodía de la danza original retorna y va in crescendo a medida que los negros danzan hacia el borde del escenario y “levantan sus puños como símbolo de libertad y fraternidad”. Final del acto. Rumnev explica que “los movimientos de los negros y sus ritmos se basan en los ritmos de las danzas de los negros de África Central”, y están acompañados por el montaje musical “Jongo (Danza Negra)”, del compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernandez. “En su totalidad”, escribe Rumnev, “la pantomima refleja los recientes acontecimientos ocurridos en África, cuando el continente negro logró independencia y puso término al colonialismo en muchos territorios” (Rumnev, 1964: 234).



2. El racismo silencioso de la Unión Soviética

La obra *África* demostró ser relevante como pantomima para el socialismo post-estalinista en la medida que el continente África desempeñara un papel central en la expansión de la esfera de influencia comunista bajo un programa de renovado internacionalismo socialista. Bajo Khrushchev, la Unión Soviética brindó soporte moral y fiscal a los movimientos de liberación del Tercer Mundo, ubicándose como el fraterno “benefactor de los países recientemente liberados”

(Quist-Adade, 2007:154), invitando una segunda ola de inmigración africana a la Universidad de la Amistad del Pueblo de Moscú, fundada en 1960 “con el declarado propósito de capacitar a cuadros de especialistas del Tercer Mundo” (Matusevich, 2008a:4)⁴. Los asuntos de África y sus amplias implicancias de relaciones raciales constituían una estrategia clave en la política de la Guerra Fría⁵. El racismo económico y social era un legado del imperialismo occidental y del capitalismo explotador, una historia en la que la Rusia socialista podía declamar que se hallaba ostensiblemente ausente. El “atraso” de África era culpa de Occidente y todo adelanto positivo se atribuía a los “efectos modernizadores de la misión civilizadora soviética”, como ser la construcción de proyectos con asistencia soviética en “países de orientación socialista” (Quist-Adade, 2007:167). En consecuencia, el racismo se localizaba *allá*, en los países capitalistas (especialmente, en los Estados Unidos de Norteamérica), pero no en la Unión Soviética⁶.

La pantomima *África* representaba esta historia para los públicos socialistas para impulsar la indignación contra el capitalismo, la simpatía por los subalternos y el alivio por la no complicidad con esos sistemas de opresión global. El show moscovita, por conveniencia, montó otro espectáculo para el público, como reafirmación, según lo describe un espectador: “En uno de los conciertos, había estudiantes negros entre el público. Al hablar el ruso muy rudimentariamente, no podían expresar sus sentimientos en palabras. En una pantomima no existen las palabras. Y cuando la pantomima-afiche *África en 1960* fue puesta en escena, los representantes del ‘continente negro’ estallaron en una ruidosa ovación de parados” (Pirogov, 1962:31). De esta crítica y de la obra en sí se desliza el “obsceno mensaje” de las actitudes soviéticas hacia el África Negra. He tomado prestado este término de Slavoj Žižek, que sostiene que “las declaraciones ideológicas explícitas (están) sostenidas siempre por su doble oculto, por un mensaje entre líneas, obscuro, públicamente no reconocido” (Žižek, 2006:154). En las páginas siguientes, espero poder demostrar cómo las declaraciones soviéticas sobre igualdad en realidad se hallaban subentendidas

en el “mensaje obsceno” de una jerarquía racial predicada con habilidad discursiva; de este modo, no se hallaban tan lejanas de las ideas del Iluminismo sobre raza que subyacen en el colonialismo occidental, cuyo repudio, como hemos visto, constituyó la marca distintiva del socialismo soviético como la alternativa humanista al capitalismo.

3. El silencio de los sujetos racializados o Los subalternos socialistas no hablan

Este “mensaje obsceno” resulta inherente a la estructura cíclica de la obra. Se inicia y finaliza con la misma música y la misma danza de los africanos “simples, ingenuos”, interrumpido solamente por el murmullo de la espontaneidad revolucionaria, y sitúa a sus sujetos en el “presente eterno” de la colonización. Rumnev diseña esta danza primitiva sobre la base de los “Negros de África Central”, gente “atrasada” o “primitiva”, según registra en su libro, entre quienes aún se practica la pantomima “en la actualidad”, y como “el material etnográfico así lo testimonia” (Rumnev, 1964:20). Lo cual, para Rumnev, un buen socialista que considera las formas teatrales como índice superestructural de una etapa del desarrollo histórico de un pueblo, es equivalente a un detalle que se deriva como consecuencia (Rumnev, 1964:19). Aunque estos actores soviéticos representan la africanidad a través de la pantomima, la pantomima de los verdaderos africanos, representada mediante danzas expresivas y puños apretados que se elevan al final, se desliza hacia la inevitabilidad etnográfica. Y algo muy parecido ocurre con la gente del público. Al carecer de un lenguaje socialista para describir la experiencia, según continúa la historia, los espectadores negros son reducidos a la pantomima: sus fuertes aplausos sustituyen a la respuesta verbal.

Esta escena despierta las siguientes preguntas: ¿Cómo se relaciona la blancura del espectador y del actor soviético en esta obra sobre los negros que se rebelan contra los blancos? ¿Cómo se conjugan los deseados efectos proselitistas de *África*, tomado como un afiche agitador, con las diferencias

raciales? Dado que un cambio ontológico duradero no les ocurre a los “africanos”, que muestran impulso hacia el socialismo pero carecen de credenciales evolutivas que lo sostengan, la acción sobre el escenario requiere un público que ya posea conciencia revolucionaria para impartirle significado al motín, brindarle el libreto histórico y extrapolar su propio papel de asistente frente al individuo primitivo proto-socialista. Así se establece una dinámica de dominio y tutelaje entre el blanco soviético y el negro africano, dando a entender que los africanos descolonizados pueden desarrollar una conciencia revolucionaria, pero no pueden constituir una clase revolucionaria sin un poder socialista de vanguardia como el de la Unión Soviética para que los capacite. Es menester recordar que es ésta la misión de la pantomima soviética según la articuladora Rumnev: reflejar *mas no encarnar* o participar en las luchas de la “gente simple” del mundo, esos subalternos mudos ventrilocuizados a través de los intelectuales izquierdistas, como lo describe Gayatri Spivak.

La obra requiere de espectadores blancos y, de igual modo, requiere de actores blancos para crear el punto de inserción del espectador. África representa la escena de mudez famosamente cuestionada por Spivak es su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?”. “El ventrilocuismo del subalterno que habla”, dice la autora, “es la especialidad del intelectual de izquierda” (Spivak, 1995: 28). Al interrogar “la posibilidad [misma] de (o para) el subalterno”, Spivak enfatiza la diferencia eliminada por el intelectual de izquierda entre las preposiciones “de” y “para”; entre la re-presentación (con guión) del subalterno y la representación para el subalterno; entre el retrato tropológico y el poder política ejercido por delegación. El intelectual de izquierda declara (falsamente) la eliminación del segundo término, dice ya no “hablar más en nombre de los oprimidos”, mientras lleva su propia teoría al plano de la acción. Lo cual motiva la próxima pregunta de Spivak: “¿Son mudos los que actúan y *luchan*, en contraposición a los que piensan y *hablan*?” (Spivak, 1995:28). Tanto la representación (falsamente declinada) como la re-presentación operan según la lógica de la sustitución, por la cual el intelectual de izquierda le imputa una voz

internamente indiferenciada al sujeto subalterno en colectivo que, efectivamente, nunca puede hacer uso de la palabra o hablar. Este escenario engendra esas “desgraciadas marionetas” de la historia: “el tan invocado sujeto oprimido... hablando, actuando, y sabiendo... que el desarrollo (en este caso, socialista) es lo mejor para él” (Spivak, 1995:29):

La teoría de la pantomima expresada por Rumnev se sitúa en forma ambivalente entre el ejercicio delegado del poder (negado) y el retrato. El teatro es la teoría llevada a la práctica, “determinada a permanecer en las líneas de las luchas activas” (Rumnev, 1964:155). No “hablando para” sino con el subalterno, la pantomima socialista se transforma en lucha en sí misma. A la vez que representa, representa, y “sueña con la creación de pantomimas, en consonancia con la era socialista, reflejando la ideología de la gente simple”. Acá el teatro representa una categoría homogénea de “gente simple”: la pantomima *África* es el retrato del subalterno; “habla para” la “gente simple”, al “reflejar” — pero sin encarnar — su particular ideología. Respondiendo a la segunda pregunta formulada por Spivak, “los que actúan y luchan” son, en verdad, mudos—silenciosos sobre el escenario (así retratados), silenciosos fuera del escenario (de acuerdo con la etnografía soviética), y también silenciosos entre el público (cuando aparecen como ejerciendo un delegado poder sovietizado). *África* representa al subalterno para autorizar su representación. Los tres estudiantes africanos del público que aplauden aunque en silencio (es decir, no son rusófobos) son citados por la prensa soviética como la confirmación de que “el continente negro” es solidario con el socialismo. Así, dándole la última palabra a Spivak, “la banalidad de las listas de los intelectuales de izquierda de los subalternos como políticamente astutos, con auto-conocimiento, queda al desnudo; al representarlos, los intelectuales se representan a sí mismos de modo transparente” (Spivak, 1995:28).

La pieza teatral *África* es tan sólo una en un conjunto de objetos culturales de esta era de asociación de la negritud con el silencio, de lo evolutivo con el primitivismo lingüístico. Estos textos colocan los escenarios Marxista-

Leninistas de desarrollo histórico en una existencia que dura solamente una vida; es decir, los africanos de la obra de Rumnev que viven en un comunismo primitivo son correspondientemente infantiles. Esta instancia tenía una función políticamente estratégica: al infantilizar a los pueblos que no eran rusos, Rusia podía recalibrar su papel fraternal en la “amistad de los pueblos” de iguales a paternalista, “gran hermano” o “primero entre pares” (Quist-Adade, 2007:154; Roman, 2001). La etimología latina de infante parece ser relevante: la presencia negra en la cultura soviética repetidamente tomó la figura de un niño, *incapaz de hablar (in fans)* y, dice Maxim Matusevich, “en extrema necesidad de protección” por parte de Rusia, que aparece como “el salvador de las razas no blancas”, como en la comedia musical *Circus* de 1936 y en la aventura de los mares *Maksimka* de 1952 (Matusevich, 2008b:67). Los medios de prensa destinados a los niños soviéticos retrataban muy particularmente a los africanos como “dóciles, deseosos de agradar” pero con una “inclinación a lo placentero mas que a trabajar”, estereotipo que culmina en 1970 con el dibujo animado sobre los despreocupados niños negros en *Chunga Changa* (Matusevich, 2009b:73-4). Estas representaciones implicaban la necesidad de la intercesión soviética para motivar el progreso individual y cultural.

Estos textos sobre la negritud muestran cómo la (in)habilidad para hacer uso de la palabra fue racializada en el imaginario soviético⁷. Al igual que sus similares en dibujos animados o en el cine, los subalternos negros de *África* no pueden hacer uso de la palabra; son funcionalmente *mudos* pero no estéticamente *silenciosos*. El silencio pertenece a los rusos blancos con buena expresión de la palabra y que actúan la negritud, cuya capacidad para optar no hablar o para lucirse haciéndolo confirma su superioridad en la gran cadena del ser socialista. Esta conjunción de “etnocentrismo y logocentrismo” no es algo peculiar de la narrativa progresista soviética; como señala Henry Louis Gates, Jr., era central en “la gran marcha del intelecto” del Iluminismo, que “[intentó] despojar al ser humano negro hasta de su potencial para representarse a sí mismo y al mundo” (Gates, 1990:7). Según Kwame Anthony Appiah, en el

contexto colonial, “el lenguaje es, sin dudas, una sinécdoque” para la civilización (Appiah, 1992:55). Esta asociación produce la lógica reversible de la sustitución: la raza se traduce a través del habla, y el habla – o la falta del habla – a través de la raza.

4. La racialización del silencio

No se necesita ir muy lejos para demostrar que la falta de habla es racializada (discriminada) como menor que la condición de ser ruso dado que la etimología ya realiza esta tarea: la derivación de *nemets* (“alemán”) proveniente de *nemoi* (“mudo”) “refleja la actitud etnocéntrica y prejuiciosa de los primeros eslavos orientales”, que veían a sus vecinos alemanes “como carentes de incluso el ‘normal’ don del habla humana (o sea, rusa)” (Spiegel, 2000:122). Dicho de otra forma, hablar el lenguaje ininteligible del otro es equivalente a no hablar en absoluto. A su vez, no hablar en absoluto lo marca a un individuo como étnica o racialmente diferente. Se puede observar esta lógica directamente en las puestas soviéticas de la obra “Ana de los Milagros” (o “El Milagro de Helen”), el drama biográfico de la sordomuda y ciega Helen Keller que resultó inmensamente popular en los teatros de los años postestalinistas. Una de las producciones comienza con Helen haciendo la pantomima de melodías “asiáticas”, con música que intenta evocar su estado salvaje, su primitivismo y su aislamiento del mundo de la humanidad racional (Ilialova). Los críticos de teatro soviéticos consideraban a esta pieza como un *Bildungsroman* evolucionista: “la joven institutriz [Anne Sullivan] despierta en Helen los ensordecidos rudimentos del habla, el principal rasgo que distingue al hombre del animal” (Mosgorspravka, 1965). Las discapacidades de Helen son sobredeterminadas: su literal sordera simboliza “la sordera moral de esa región de los Estados Unidos” (Gradov, 1970) y se la equipara con la mentalidad racista del blanco Jim Crow South. Al mismo tiempo, la discriminación que Helen enfrenta como “sordomuda” se equipara con la experiencia de los negros en el contexto del

racismo blanco. Ser sordomudo en este caso significa ser pasivamente discriminado como también ser activamente racista.

La defectología o educación especial soviética nos facilita el primer miembro de esta ecuación, luego de definir al sordomudo que utiliza solamente su “lenguaje primitivo” de señas como a un ser aún no aculturado a la sociedad socialista⁸. Junto con los “pueblos [relativamente] primitivos” del mundo, el sordomudo permanecía en un “nivel bajo”, en el “punto de partida del desarrollo histórico del comportamiento humano” (Luria & Vygotsky, 1992:42). La defectología se propuso devolverle el habla al sordomudo, y de ahí sintonizarlo con el presente Marxista-Leninista. Llegar a la conciencia revolucionaria como un sujeto socialista realizado significaba “hablar en Bolchevique” con perfecto acento, una esperanza que se extendía a los pueblos lingüística y racialmente “primitivos” al igual que a los camaradas de la posteridad.

Paso por alto ahora el alineamiento de primitivismo lingüístico y racial para que podamos observar los múltiples discursos de mudez con los que se topaban los “sordomudos” rusos. Estos discursos “racializaban” la subjetividad sordomuda. A continuación presento una curiosa creación cultural para explicar cómo la subjetividad sordomuda era también concebida como racista. Encontré la anécdota ilustrada y de nombre “En África los helados también son fríos” (Ver la ilustración “Helado” [Bobkov, 1970: 28]⁹), mientras hojeaba unas copias de la revista *Vida de Sordo* [Zhizn' glukhikh], que es importante en este análisis porque reúne las ideas acerca de la sordomudez literal y de la negritud “real”. La narrativa es la siguiente: un africano llega a Moscú para el Festival Mundial de la Juventud de 1957. Es un día caluroso y decide comprar un helado a un vendedor callejero, utilizando el único vocablo en ruso que conoce: “esquimal” (nombre de la marca de helado). Habiéndose dejado la billetera en el hotel, los rusos generosamente lo convidan con más “esquimales” (helados en palito) de los que puede sostener en sus manos. A medida que “la montaña de helado” comienza a derretirse en sus manos, decide distribuirlo entre los niños rusos que se hallan en la calle. En un final cómico, este hombre negro repite el título de la

historia en inglés hasta que una niña rusa se lo traduce: “En África los helados también son fríos”. Aparentemente, este cuento sobre la igualdad racial y las similitudes culturales es ideológicamente prolijo. La moraleja se trasmite a través de una acumulación de detalles simbólicos: el helado es frío, el sol es caliente; el helado frío se derrite bajo el sol de Moscú; los moscovitas son cálidos y “[cálidamente] se relacionan con la juventud de todo el mundo”. En su totalidad, se pinta un panorama emocionante del multiculturalismo, en el que el cálido sol del internacionalismo soviético derrite las heladas relaciones interraciales de la Guerra Fría.

В АФРИКЕ МОРОЖЕНОЕ ТОЖЕ ХОЛОДНОЕ

Много интересных случаев и смешных приключений было на фестивале молодежи в Москве в 1957 году. Кто был тогда в столице, тот видел, как тепло встречали москвичи молодежь всего мира.

Однажды на улице Горького негр из Африки решил купить мороженое.

— Эскимо! — сказал он и показал один палец. Больше слов по-русски он не знал. После этого негр полез в карман за деньгами. И вдруг он покраснел: оказалось, что кошелек он забыл в гостинице.



И тогда девушки и юности, женщины и мужчины — все, кто стоял в очереди, стали покупать мороженое и угощать им иностранного гостя.

Через минуту в руках у негра оказалась гора мороженого. Теперь он уже не знал, что ему делать с мороженым. А тут еще жаркое солнце. Мороженое стало таять.

Что же делать? Кругом все улыбались,

Отдел ведет Ф. А. БОЕНОВ

Рисунки И. МАЛЬТА




а чем помочь, не знали. И вдруг негр увидел идущих по улице детей. Он быстро подошел к ним.

Ребята сначала удивились, увидев перед собой негра с мороженым в руках. Но потом все поняли. Около них собралось много народа. Взрослые улыбались, а ребята ели вкусное мороженое и слушали, как негр много раз повторял что-то по-английски.

— А что он говорит? — спросил один мальчик.

— В Африке мороженое тоже холодное... — сказала девушка: она знала английский язык.



29

El esquimal, no el africano, es el centro del significado racial en esta escena¹⁰. El poder de domesticación de las diferencias culturales en esta historia se deriva de la totalidad de su simbolismo. La anécdota nos dice: “el helado es frío en todas partes”; lo que quiere decir es: “el mundo es igual en todas partes”; o bien, bajo la capa de chocolate con el centro de vainilla, implica: “somos todos blancos bajo la superficie”. Y puesto que todos somos iguales bajo la piel, todos somos parte de una gran familia comunista. Lo cual es una igualdad muy tenue, dependiendo de la compasión de los padres rusos blancos. Sin su billetera, el africano no puede saborear la dulzura del centro de la Unión Soviética. Este detalle dramatiza en miniatura la relación paternalista del Segundo para con el Tercer Mundo durante la descolonización. Aún más, los adultos blancos solamente subsidian y son espectadores, sonrían mientras tiene lugar los intercambios de helado y de lenguaje entre el hombre negro y los niños. La ayuda visual es muy instructiva: el africano se agacha para ponerse a nivel con los chicos y chicas en el último cuadro claustrofóbico, y cualquier superioridad sugerida por el acto de agacharse queda invalidada en el final, que no es el del título del cuento sino la última línea de esta historia: “La niña sabía inglés”.

Este segundo remate final o extra revela el mensaje obscuro de la historia: se trata de una parábola no sobre la igualdad cultural sino sobre las diferencias raciales. Al final, aunque en la anécdota se arregla el relato para consumir todo el helado que sobra, el cuento exuda un significado excesivo en el que el hombre africano queda excluido. La frialdad igualitaria del esquimal cede frente a la superioridad lingüística de la pequeña; esta escena significativa cobra una importancia superlativa, haciendo que el helado aparezca superfluo. Uno puede sentir la derrota de la frase del hombre negro, con muy poco contenido, pobre intelectualmente, la cual ha llenado toda una página y requirió de una traducción para ser narrada¹¹. Esta pantomima racial es una necesidad, un complemento de la mudez y una aproximación al lenguaje de parte del africano negro. Pide helado utilizando una sola palabra y una señal simple: levanta un dedo para significar “uno”, es gratificado no con uno sino que se lo castiga con

“toda una montaña de helado en palitos [frío]”. Sus intentos para comunicar el mensaje más abstracto de que “el helado es también frío en África” fracasan. La entrada del negro en la construcción de significado, más allá de la pantomima, sin mutualidad vocal, se apoya en la pequeña niña multilingüe que transforma la historia de una bufonada silenciosa en una alegoría de jerarquía política y lingüística. Sin ella, él está destinado a repetir eternamente una frase vacía, convirtiendo la estructura del cuento del helado como la de *África*. La niña blanca de la anécdota y los actores blancos de la pantomima llevan al alter racial: no puedes extraerle el sentido al comunismo; nosotros te daremos el lenguaje para que lo hagas. El acto final de comunicación en las dos escenas transcurre fuera de la conciencia limitada del otro.

No podemos alejarnos de la pequeña niña blanca justo ahora, porque el género en este encuentro revela otro sub-contexto obscuro: el dominio lingüístico de la niña subraya la amenaza de que ella perderá el control de sus deseos. Este escenario oculto emerge en la revisión histórica hecha por la editorial del cuento trece años después del mencionado Festival en el que, según recuerda un participante ruso, “el África Negra tenía un lugar de privilegio. Hacia los Negros de Ghana, Etiopía, Liberia (países recientemente liberados del colonialismo) corrían las muchachas moscovitas y los ‘salvajes’ como nosotros en una explosión internacional” (Dobrokhotov, 1997). Este espasmo de internacionalismo (o de *jouissance* [goce] socialista, si se prefiere) significaba un riesgo para los camaradas que confundían el terminante deseo marxista de poseer al otro *políticamente* con el deseo de poseerlo *físicamente*. Siguiendo a los historiadores soviéticos de género, el estado consideraba a la sexualidad de sus ciudadanas mujeres como una responsabilidad, como “una fuerza que no podía ser vencida, controlada o completamente dominada en [acciones]”; “las muchachas, una vez seducidas, se convertían en la contraparte burguesa de Occidente y se metían en conductas poco amistosas con deseos hedonísticos incontrolables”; por consiguiente, “poniendo en riesgo el futuro del proyecto soviético y su lucha contra el oeste capitalista” (Livschiz, 2008:361). En esa

escena, el Festival de la Juventud ponía a prueba la madurez moral de una muchacha como medida de su madurez socialista, una prueba cuyo fracaso se materializaba en la cohorte de la fábula de los bebés bi-raciales nacidos de madres rusas blancas en los meses subsiguientes, los así llamados niños del festival, quienes “[se erigían] como signo no de tolerancia racial sino de ‘relajación’ sexual”, una visión poco celebrada del internacionalismo (Roth-Ey, 2004:86).

La anécdota del helado mezcla ansiedad por la sexualidad y raza, lo cual aparece de igual modo en el mito multivalente del “continente de color” o “negro”, una frase que circulaba en la propaganda soviética anticolonialista de esa época, llena de ambivalencia sobre el mensaje antirracista del estado, al citar un tropo clave de la retórica colonial victoriana sobre la necesidad del África salvaje de la luz salvadora de la civilización occidental. Freud también hablaba del oscuro continente del deseo femenino, como ha observado Mary Ann Doane: “un territorio inexplorado, un lugar enigmático y desconocido, escondido de la mirada teórica... un señalador de la otredad racial desplazada” (Doane, 1991:209). Estos significados se ubican en el punto crucial de un conflictivo internacionalismo que exhortaba a los socialistas nativos a abrazar el resto del mundo en forma metafórica pero nunca en cuerpo físico ya que la condición de “soviético” [estaba] amenazada por la condición de “extranjero” (Roth-Ey, 2004:90). Aunque racialmente otros cuerpos físicos introducían esta amenaza en el orden moral soviético, eran los cuerpos de las mujeres rusas que indebidamente respondían a esa amenaza. El relato busca resolver este dilema del deseo al re-escenificar el encuentro con el otro erótico / exótico como una fantasía de dominio oral y moral para la niña blanca soviética. El *lenguaje* es lo único que se consume en esta escena y la amenaza de la diferencia es como un lengüetazo a la manera de los lengüetazos en las barritas de helado marca “Esquimal”. Parafraseando a Bell Hooks, el otro ha sido devorado (Hooks, 2006).

Proyecto ahora mi mirada más allá de la pequeña del cuento hacia el espacio que ocupa el lector, descrito por el avatar en la esquina superior

derecha como la niña blanca que “comienza a leer”, más específicamente, el niño lector sordo de la revista *Vida de Sordo*. Esta anécdota se ubica en un punto de ansiedad en el que el infantilismo “real” se contacta con su doble conceptual; un punto en el que el niño blanco sordo llega a existir cuando se separa de su hombre-niño negro, que de manera similar utiliza el lenguaje de señas en lugar del habla. Para el niño sordo, este cómic opera como una parábola compleja sobre la raza y sobre la insuficiencia de la comunicación no oral que desacredita el lenguaje de señas al racializar la mudez. Le otorga un superávit a favor del niño sordo que se somete a la autoridad del idioma ruso hablado y que aprende a leer y escribir el ruso del mundo de los no sordos con la ayuda de una herramienta de aprendizaje racista. En realidad, enseñar a los mudos a hablar y, por consiguiente, assimilarlos a la principal corriente del habla de la sociedad constituía el fin supremo de la educación soviética para sordos bajo la prohibición del lenguaje de señas que se suponía era primitivo¹².

La pantomima, el cómic y los dibujos que he comentado, todos implican una jerarquía de habla en su totalidad como condición para una plena humanidad, en la que el habla y la humanidad son categorías racializadas. La relación interna de estos textos sobre la negritud y la continua relevancia de su mensaje obscuro para la Rusia post-socialista, que carecía de la edulcorada retórica soviética antirracista, se confirma con la imagen más contemporánea en el montaje de este artículo: la envoltura de helado Esquimal sacada de la Rusia actual con la figura de un “niño de chocolate” de Chunga-Changan sobre la envoltura, sonriendo y mostrando sus dientes como los Sambos de la era soviética que le precedió¹³. La desafortunada tenacidad de esta imagen da sostén a las conclusiones de Patricia J. Williams en su pertinente ensayo “La Pantomima de la Raza”. Williams advierte que “la negación en el guión [de la importancia de la raza]”, al igual que la desviación soviética de raza y racismo fuera de sus fronteras, “en última instancia [permite] que las imágenes visuales permanezcan en el dominio de lo no hablado, en lo no dicho que se llena con estereotipos e ilusiones de auto-identificación, y la [jerarquía de raza] que circula

sin cambio alguno” (Williams, 1998:18). Uno guarda la esperanza de que la ruptura del silencio con respecto a la raza en el siglo veintiuno los obligue a los rusos a reconsiderar las atesoradas ilusiones de su pasado soviético para poder imaginar un futuro que desafíe estas arraigadas jerarquías invisibles con un sentido de autoconciencia crítica.

Referencias bibliográficas

- APPIAH, Kwame Anthony. (1992). *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- BALDWIN, Kate A. (2007). The Russian Routes of Claude McKay's Internationalism. In Maxim Matusevich (Ed.), *Africa in Russia, Russia in Africa Three Centuries of Encounters* (85-110). Trenton, NJ: Africa World Press, Inc.
- BOBKOV, F.A. (1970). V Afrike morozhenoe tozhe kholodnoe. *Zhizn' glukikh*, 8, 28.
- DOANE, Mary Ann. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- DOBROKHOTOV, Leonid. (1997, December 27). Deti festival'ia. *Ogonek*. Recuperado de <<http://www.ogoniok.com/archive/1997/4510/27-12-19>>
- GATES, Jr., Henry Louis. (1990). Criticism in the Jungle. In Henry Louis Gates, Jr. (Ed.), *Black Literature and Literary Theory* (1-27). New York: Routledge.
- GRADOV, V. (1970). Muzhestvo na kazhdyi den'. *Molodaia gvardiia*. Perm', Russia.
- GREENE, David. (Reporter). (2010, September 24). First Black Elected Official Defies Racism In Russia. In Robert Siegel (Host), *All Things Considered*. National Public Radio.
- GREENE, Raquel. (2005). Representation of Africans and African-Russians in Russian literature and culture over the last four centuries. *Black European Studies*. Mainz, Germany. Recuperado de <<http://www.best.uni-mainz.de/modules/AMS/article.php?storyid=78>>.

HOOKS, Bell. (2006). Eating the Other: Desire and Resistance. In Meenakshi Gigi Durham and Douglas Kellner (Eds.), *Media and Cultural Studies: Keywords* (pp. 366-380). Oxford, England: Blackwell.

Iliailova, Il'tani. U nas na gastroliaikh: Sovtvorivshaia chudo..."

KNOX, Jane E. y STEVENS, Carol. (1993). Vygotsky and Soviet Russian Defectology: An Introduction. In R.W. Rieber and A.S. Carton (Eds.), *The Collected Works of L. S. Vygotsky. Vol. 2: The Fundamentals of Defectology* (pp. 1-25). New York: Plenum Press.

KRENTZ, Christopher. (2007). *Writing Deafness: The Hearing Line in Nineteenth-Century American Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

LIVSCHIZ, Ann. (2008). Battling 'Unhealthy Relations:' Soviet Youth Sexuality as a Political Problem. *Journal of Historical Sociology*, 21, 397-416.

LUBOVSKII, V.I. (1970). Defectologiya. *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia*, 1970-1981 edition. Moscow: "Sovetskaia entsiklopediia. Recuperado de <<http://bse.sci-lib.com/article024749.html>>

LURIA Alexander R. y VYGOTSKY, Lev S. (1992). *Ape, Primitive Man, and Child: Essays in the History of Behavior*. Evelyn Rossiter (Translator). Orlando, FL: Paul M. Deustch Press, Inc. (Versión original 1930).

MATUSEVICH, Maxim. (2008a). An Exotic Subversive: Africa, Africans, and Blackness in Soviet Popular Culture and Imagination. Washington, D.C.: *IREX [International Research Exchanges Board]*, 1-6.

MATUSEVICH, Maxim. (2008b). An Exotic Subversive: Africa, Africans, and the Soviet Everyday. *Race and Class*, 49.4, 57-81.

MATUSEVICH, Maxim. (2009a). Probing the Limits of Internationalism: African Students Confront Soviet Ritual. *Anthropology of East Europe Review*, 27.2, 19-39.

MATUSEVICH, Maxim. (2009b). Black in the USSR: Africans, African-Americans, and the Soviet Society. *Transitions*, 100, 56-75.

- MELAMED, Jodi. (2006). The Spirit of Neoliberalism: From Racial Liberalism to Neoliberal Multiculturalism. *Social Text* 89, 24.4, 1-24.
- MOSGORSpravka (1965, 20 July). Otdel gazetnykh vyrezok. *Rostov-na-donu Komsomolets*.
- PIROGOV, V. (1962 December). Bez slov. *Teatral'naia zhizn'*, 12, 31.
- QUIST-ADADE, Charles. (2007). The African Russians: Children of the Cold War. In Maxim Matusевич (Ed.), *Africa in Russia, Russia in Africa: Three Centuries of Encounters* (pp. 153-173). Trenton, NJ: Africa World Press, Inc.
- ROMAN, Meredith. (2001). Pigmentocracy. *Washington Profile*. Recuperado de <<http://www.washprofile.org/ru/node/8066>>.
- ROTH-EY, Kristin. (2004). "Loose Girls" on the Loose?: Sex, Propaganda and the 1957 Youth Festival. In Melanie Ilic, Susan E. Reid y Lynne Atwood (Eds.), *Women in the Khrushchev Era* (pp. 75-95). New York: Palgrave.
- RUMNEV, Aleksandr. (1964). *O pantomime: teatr, kino*. Moscow: Iskusstvo.
- SPIEGEL, John. (2000). *Dimensions of Laughter in Crime and Punishment*. London: Susquehanna University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1995). Can the Subaltern Speak? In Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (Eds.), *The Post-Colonial Studies Reader* (pp. 28-37). London: Routledge. (Versión original 1985).
- TUMASHEVA, N. (1958). Sovety roditeliam: Vozvrashenie slukha. *Zhizn' glukhikh* 2,18.
- WILLIAMS, Patricia J. (1998). The Pantomime of Race. In *Seeing a Color-Blind Future: The Paradox of Race* (pp. 17-30). New York: Noonday Press.
- ZAITSEVA, Galina. (1996 September 12). Istoriia Glukhikh: predmet i ob'ekt. *Biulleten' Kommunikatsiia*. <<http://vm.iatp.by/bul/N5V8/history.html>>.
- ZIZEK, Slavoj. (2006). Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism. In *The Universal Exception: Selected Writings* (pp. 151-183). New York: Continuum.

Anexo: Traducción del comic

F.A. Bobkov, "V Afrike morozhenoe tozhe kholodnoe," *Zhizn' glukikh* [Deaf Life], 8 (August 1970), 28.

En África los helados también son fríos (para principiantes en lectura)

Se registraron muchos eventos interesantes y aventuras muy divertidas en ocasión del Festival de la Juventud en Moscú en 1957. Quién haya estado allí en la capital presenció los cálidos encuentros de los moscovitas con la juventud de todo el mundo.

Un día, en la calle Gorky, un negro proveniente de África decidió comprarse un helado.

"¡Esquimal!", dijo, levantando un dedo. No sabía ninguna otra palabra en ruso. Y el negro buscó en su bolsillo el dinero para pagar. De repente, se puso colorado: parecía que se había dejado la billetera en el hotel. [Dibujo 1]

Entonces, los chicos y chicas, hombres y mujeres, todos lo que estaban en la cola comenzaron a invitar con helado al huésped extranjero.

En un minuto, había una montaña de helado en las manos del negro. No sabía qué hacer con tanto helado. El sol calentaba y el helado comenzó a derretirse.

¿Qué podía hacer? Todos a su alrededor se sonreían [Dibujo 2], pero nadie sabía cómo ayudarlo. Inmediatamente, el negro vio unos niños caminando en la calle y rápidamente se les aproximó.

Los chicos se sorprendieron en un principio, frente a este negro con tantos helados en las manos. Y enseguida entendieron. Una muchedumbre los rodeó. Los adultos se sonreían y los chicos comían un delicioso helado y escuchaban al negro que repetía una palabra en inglés, una y otra vez.

"¿Qué está diciendo?", preguntó uno de los chicos.

"En África los helados también son fríos. . .", dijo una niña.

Es que ella sabía hablar inglés. [Dibujo 3]

Notas

¹ Mis sentimientos son más cercanos a los del historiador Jelani Cobb del Spellman College, quien cree que “llamar a esos hechos ataques raciales es un exceso de simplificación. . . la raza fue parte del asunto, pero en ciertos aspectos también fue una reacción a lo que muchos jóvenes rusos creen es su pérdida de prestigio en el mundo . . . el tema se refiere a que la Unión Soviética gastó tanto dinero y tanta energía y recursos intentando inspirar revoluciones en el llamado Tercer Mundo, y pusieron tanto dinero en el continente africano que no les quedó nada para sí. Y existe esa especie de resentimiento post-Guerra Fría para con los africanos que aparecen casi como un símbolo de la condición descendiente de Rusia en el mundo” (Greene, 2010).

² No obstante las fuertes dudas personales, en este artículo empleo la problemática pero aún hoy utilizada expresión “sordo-mudo”. En primer lugar, deseo reducir la supuesta relación inevitable entre pérdida de escucha y pérdida del habla propuesta por la educación especial soviética o educación para sordos. Se puede consultar a Tumasheva (1958), sobre este tema. Para un análisis de la falsa ecuación del “silencio como sordera” (y viceversa), consultar a Krentz (2007: 67–78).

En segundo lugar, mi intención es mantener los lazos etimológicos existentes en el idioma ruso entre la alteridad lingüística y étnica, entre discapacidad y raza, que son inherentes al vocablo ruso “mudo” (deducido más adelante en este artículo).

³ Ésta y todas las citas subsiguientes del libreto de *África* son tomados de *Rumnev* (1964:234). Al tratar la terminología racial históricamente distinta de Rusia, decidí utilizar la palabra “negro” como traducción de “negr”. Mi decisión se basa, por una parte, en el deseo de desagregar su uso del vocablo “chernyi”, término que resulta clave en la pantomima “África”, y su otro vocablo racial relacionado, tal como “de piel negra” (chernokozhii). La selección de los otros equivalentes en inglés es riesgosa, ya que “negr” ha tenido una historia diferente a la de la palabra “negro” en la tradición anglo-americana. Kate Baldwin hace el análisis de las divergentes trayectorias retóricas (Baldwin, 2007:88-96).

Por otra parte, creo que es importante separar lo que significa “negro” en el uso anglo-americano de su significado en el idioma ruso; en este último caso, “negro” adquirió asociaciones con los caucásicos como término derogatorio con una carga especial en el contexto post-soviético.

⁴ Minimizo el hecho de que, aún cuando los tercermundistas eran invitados a vivir bajo el socialismo, “el liderazgo soviético tuvo cuidado en evitar que grandes cantidades de africanos hicieran de Rusia su hogar permanente, situación que podía llevar a tensiones raciales similares a las experimentadas en la mayoría de los países occidentales” (Quist-Adade, 2007: 155).

⁵ “A medida que las condiciones de la Guerra Fría ideológica entre los Estados Unidos y la Unión Soviética cuajaban, el racismo en los Estados Unidos y en otras sociedades capitalistas occidentales se convertía en una de las principales armas de propaganda en el arsenal de la Unión Soviética” (Melamed, 2006:4).

⁶ Como relata Meredith Roman, al emplear una metáfora teatral muy tentadora, “el racismo no existía oficialmente y lo que sí existía a nivel popular nunca era sistemáticamente reforzado por el estado. Era éste especialmente el caso en Moscú, que los funcionarios utilizaban como el escenario desde el cual proyectar al mundo la imagen de una sociedad que había descubierto la cura contra el prejuicio racial” (Roman, 2001).

⁷ Los sujetos de las Repúblicas Soviéticas no rusas son a menudo representadas como lingüísticamente inferiores según los rusos soviéticos del período de post-guerra. Consultar

Yitzhak (2000), para información relacionada con la condición del nacionalismo lingüístico ruso en la Unión Soviética post-estalinista.

⁸ Correspondientemente, “el principal foco de la educación de sordos [era, entonces] la recuperación del habla”. El padre fundador de la Defectología, Lev Vygotsky, temía que con tan solo el lenguaje de señas se pudiera aislar al niño en un mundo muy estrecho y de confinación junto con solamente aquellos que conocían este “lenguaje primitivo”. Aunque más tarde abandonó esta idea, la misma permaneció estrechamente ligada en la teoría y la práctica de la defectología soviética hasta que adviene la Perestroika (Knox & Stevens, 1993: 18). La caracterización del sordomudo como anómalo y fuera de sintonía histórica es extraída de Lubovskii, 1970.

⁹ La pantomima post-estalinista utilizó al esclavo africano y al sordomudo para significar los estadios primitivos del desarrollo ontológico y cultural del hombre abrumado por el progreso de la historia. Así mismo, la pantomima post-estalinista de los se consideraban irreprochables se apropió de la negritud y de la sordomudez como metáfora para simbolizar “la opresión de los artistas creativos bajo el Régimen Soviético” (Greene, 2005).

¹⁰ Los niños rusos pueden quizás haber asociado esta imagen del otro imperial abrumado por los esquimales en la metrópolis socialista con Starik Khottabych, la versión soviética del genio de Aladino, creado por la pluma del autor de obras para niños Lazar Lagin en 1937, y llevado a la pantalla grande en 1956. El helado en palito marca Esquimal figura en los capítulos XVII y XXVI en el libro de Lagin.

¹¹ Este es un truismo, el hecho de que la frialdad del helado es una proposición especialmente tautológica en idioma ruso, ya que el sustantivo utilizado en este caso es un adjetivo sustantivado que se deriva del verbo “congelar”.

¹² Según el principal activista sordo de Rusia, como función de “las ideas racistas del ignorante líder comunista”, Joseph Stalin, y de su estado favorable a la oralidad, y después de su ejercicio del poder, que “se cobró un alto costo” en “el campo total de la educación para sordos y el estudio del lenguaje de señas en la antigua Unión Soviética”, “cuyas consecuencias aún hoy no han sido superadas completamente”. (Zaitseva, 1996)

¹³ El “niño de chocolate” [shokoladnyi mal’chik] de la marca Esquimal puede verse en el sitio de Internet de la compañía de helados: <<http://www.chelny-holod.ru/catalogue-ice-eskimo.htm>>. Desafortunadamente, el “mensaje obsceno” relacionado queda fuera del campo que abarca este artículo: la doble representación de la raza. Por una parte, el estado dramatiza su antirracismo: “bajo el comunismo, Moscú. . . fue utilizada como el escenario desde el cual proyectar la imagen de la Unión Soviética como un país que había descubierto la cura contra el racismo” (Roman, 2002:2); por la otra parte, los sujetos marcados racialmente, cuya presencia en la URSS dependía de la representación estatal del antirracismo, apuntalaba el drama oficial actuando su papel: “ser africano en la Unión Soviética también significaba que uno representaba lo extranjero día a día” (25) y, en este escenario, representaba el soporte ideológico. . . a pesar de que “los estudiantes africanos en Moscú expresaban sus ideas claramente fuera de sintonía con la sensibilidad soviética...” (Matusevich, 2009a:24).