

## **La usurpación ideológica: representación y propaganda en *Dicen que soy comunista* (1951)**

Por Luis Gerardo Frías\* y Felipe Marañón\*\*

**Resumen:** *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1951), coproducida por RKO y Estudios Churubusco, constituye el ejemplo más significativo de la política cinematográfica anticomunista impulsada por Estados Unidos e incorporada al proyecto modernizador y procapitalista del gobierno de Miguel Alemán. Protagonizada por Adalberto Martínez Resortes, la película combina comedia política y cine negro para representar un falso partido comunista que funciona como organización criminal. Esta investigación de corte cualitativo analiza la representación ideológica del grupo de los comunistas y el discurso ideológico que articula su autor. A partir de un análisis formal-discursivo de las escenas con líderes siguiendo el método de Van Dijk, se examina la puesta en escena y los diálogos que construyen una élite corrupta que manipula la ideología como fachada. La escenografía laberíntica y la figura reformista de Gildardo Molina representan los roles ideológicos: el Estado restaura el orden mientras el comunismo aparece como una usurpación moral y política.

**Palabras clave:** propaganda, ideología, cine mexicano, comedia, Guerra Fría.

## **A usurpação ideológica: representação e propaganda em *Dicen que soy comunista* (1951)**

**Resumo:** *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1951), coproduzido pela RKO e pelos Estudios Churubusco, constitui o exemplo mais significativo da política cinematográfica anticomunista promovida pelos Estados Unidos e integrada ao projeto modernizador e pró-capitalista do governo de Miguel Alemán. Protagonizado por Adalberto Martínez Resortes, o filme combina comédia política e film noir para representar um falso partido comunista que funciona como uma organização criminosa. Este estudo qualitativo analisa a representação ideológica do grupo dos comunistas e o discurso ideológico articulado por seu autor. A partir de uma análise formal-discursiva das cenas que apresentam os líderes, seguindo o modelo de Van Dijk, examinam-se a mise-en-scène e os diálogos na construção de uma elite corrupta que manipula a ideologia como fachada. O cenário labiríntico e a figura reformista de Gildardo Molina encarnam os papéis ideológicos: o Estado restaura a ordem, enquanto o comunismo aparece como uma usurpação moral e política.

**Palavras-chave:** propaganda, ideologia, cinema mexicano, comédia, Guerra Fria.

## **Ideological Appropriation: Representation and Propaganda in *They Say I'm a Communist* (1951)**

**Abstract:** *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1951), co-produced by RKO and Estudios Churubusco, in the context of the modernizing and pro-capitalist project of Miguel Alemán's government, stands as the most significant example of the anti-communist film policy promoted by the United States. Starring Adalberto Martínez Resortes the film blends political comedy and film noir to portray a fake communist party that functions as a criminal organization. This qualitative study analyzes the ideological representation of the communist group and the ideological discourse articulated by its author. Based on a formal-discursive analysis of scenes featuring the leaders using Van Dijk's framework, this article examines the staging and dialogue that construct a corrupt elite manipulating ideology as a façade. The labyrinthine set design and the reformist figure of Gildardo Molina embody the ideological roles: the State restores order, while communism appears as moral and political usurpation.

**Key words:** Propaganda, ideology, Mexican cinema, comedy, Cold War.

**Fecha de recepción:** 21/10/2025

**Fecha de aceptación:** 22/01/2026

### **Introducción**

La película *Dicen que soy comunista* (1951) es una pieza fundamental para entender la influencia de la Guerra Fría en el cine mexicano, particularmente por su carácter propagandístico anticomunista. Escrita y dirigida por Alejandro Galindo y protagonizada por Adalberto Martínez Resortes (Benito), la película, coproducida por la RKO y los Estudios Churubusco, narra la historia de un padre de familia con conciencia de clase que se une a un supuesto partido comunista que resulta ser la fachada de una organización criminal dedicada al robo y especulación de alimentos.

La cinta se inscribe en una etapa temprana de la Guerra Fría, cuando el comunismo aún no representaba una amenaza real en América Latina. Antes del golpe de Estado en Guatemala (1954) y de la Revolución Cubana (1959), el

subcontinente se mantenía alineado con el bloque capitalista liderado por Estados Unidos (Arteaga, 2024). En México, el proyecto modernizador de Miguel Alemán Valdés (1946–1952) coincidió con la expansión del discurso anticomunista, entendido más como una estrategia de alineamiento internacional que como una reacción ante un conflicto interno (Ortega Reyna, 2020). En ese contexto, *Dicen que soy comunista* funciona como un instrumento de prevención ideológica: una ficción que traduce el discurso global de la contención en un relato donde el comunismo aparece como amenaza moral y social.

Estados Unidos impulsó esta campaña en Europa y América Latina a través del cine, que articuló relatos maniqueos que asociaban el comunismo con la opresión y la otredad (Arteaga, 2024; Zurdo, 2023; Gómez, 2007). De acuerdo con Ortiz Romero (2022), en México el caso paradigmático resulta ser justamente *Dicen que soy comunista*, acompañado también de *El Cardenal* (Miguel M. Delgado, 1951) y de la operación propagandística de la RKO con *Dibujos Animados S.A.* (1952–1955). Aunque RKO buscó el control de los Estudios Churubusco, la ley mexicana limitó la inversión extranjera al 49% (Peredo Castro, 2004). De esa alianza quedó un vínculo industrial y discursivo: la inserción de estrategias propagandísticas hollywoodenses en un cine nacionalista.

Galindo, quien ya había colaborado con RKO a través de Ramex, desarrolló un cine nacionalista y populista *no radical* (Fein, 1998), caracterizado por su mirada urbana y simpatía hacia el público popular (Ayala Blanco citado en Peredo Castro, 1990). Las películas de este director combinan realismo social y comedia para representar los conflictos morales y de clase de la ciudad moderna. En *Dicen que soy comunista*, los intereses propagandísticos se mezclan con sus temas habituales, articulando una sátira política donde la comedia y el cine negro sirven para construir la caricatura de los comunistas (Mino Gracia, 2024).

De acuerdo con Lule (2016), la propaganda se materializa en productos comunicativos que buscan persuadir ideológicamente mediante la selección o distorsión de la realidad. Siguiendo esta definición, la película puede entenderse como un aparato ideológico del Estado (Althusser, 1988) que reproduce los valores de la clase dominante bajo la forma de entretenimiento popular. Como advierte Thompson, la ideología es “el significado al servicio del poder” (2002: XVI), y su análisis permite identificar los discursos que sostienen o desafían la dominación.

Con base en ello, esta investigación tiene como objetivo analizar la representación ideológica del grupo de los comunistas en *Dicen que soy comunista* (1951) y el discurso ideológico que articula su autor. Se emplea la matriz de Van Dijk (1998) para describir la estructura ideológica del grupo: membresía, actividades, metas, valores, posición y recursos, incorporando elementos de la puesta en escena (Elsaesser y Buckland, 2002) para observar cómo los aspectos visuales y dialógicos refuerzan el sentido ideológico.

Las preguntas de investigación fueron:

1. ¿Cómo se representa la ideología del grupo comunista en la película?
2. ¿De qué manera se manifiesta el carácter propagandístico del film?
3. ¿Cómo se utilizan los elementos de la puesta en escena para construir y reforzar la ideología representada?
4. ¿De qué forma el uso de los géneros cinematográficos de la comedia y el cine negro contribuyen a la configuración del discurso ideológico?

La muestra se limita a las escenas donde aparecen los líderes comunistas, que ocupan aproximadamente el 35% del metraje total. El estudio se enfoca de manera cualitativa en la representación del grupo político que moviliza al protagonista (Benito), excluyendo las escenas donde él actúa sin ellos.

## Resultados

### **Análisis ideológico de la representación de líderes políticos**

A partir de la metodología cualitativa, se realiza el análisis ideológico tomando como base el modelo de Van Dijk (1998) sobre la muestra ya delimitada. Este análisis se divide de acuerdo con las categorías descriptivas del autor: membresía, actividades, metas, valores y normas, posición y relaciones de grupo, y recursos.

### **Membresía**

Para esta categoría, Van Dijk (1998) propone responder a las preguntas ¿quiénes son? ¿de dónde son? ¿cómo se ven? y ¿quiénes pueden unirse a su grupo? En la película, los líderes comunistas se presentan como un grupo criminal de hombres con fachada de partido político, que manipulan a seguidores convencidos de la causa comunista.

El grupo está conformado por hombres de mediana edad, complexión robusta y tono solemne, con bigote recortado, sombreros oscuros y trajes que refuerzan su apariencia de autoridad y amenaza. Su forma de hablar es retórica y doctrinaria, lo que refuerza su papel de interpeladores ideológicos. La jerarquía interna es clara: Guillermo Rivendorff ocupa el liderazgo; Macario Carrola funge como su mano derecha y ejecutor; Buenaventura se sitúa por debajo como operador, y Palomera como subordinado sin poder de decisión.

El líder principal, Rivendorff, se presenta como un hombre maduro, extranjero y culto, cuyo acento y apellido (de origen alemán) marcan su procedencia foránea. Su apariencia formal, limpia, sin la rudeza de sus subordinados y su presencia en espacios de élite como el café Champs Elysées, evidencian su vínculo con las clases altas y la política oficial. Por ejemplo, en una celebración del gobernador electo Gildardo Molina, Rivendorff se mezcla con los políticos

oficiales, lo cual sugiere que dentro de este grupo oficialista se encuentran políticos corruptos y traidores a los ideales del proyecto de gobierno.

Esta estructura jerárquica y doble pertenencia de los comunistas revela una organización que combina la disciplina del crimen con la retórica política. Los comunistas de Galindo no son revolucionarios populares, sino burócratas del delito que explotan la ideología como recurso económico.



Figura 1. Caracterización de Guillermo y Macario

En contraste, Benito y Francisco Rodríguez Franco representan a los verdaderos comunistas, hombres de clase obrera convencidos de la justicia social y la redistribución económica. Benito es invitado por Macario a unirse “por su conciencia de las clases sufridas”, mientras Francisco reclama su compromiso ideológico al ser desplazado de su papel como espía. Ambos personajes funcionan como contrapunto moral: encarnan la pureza original de la ideología antes de su corrupción por parte de la élite comunista.

En suma, la membresía del grupo comunista en esta película se compone de una élite criminal usurpadora y de una base idealista manipulada, representando así la fractura entre la ideología y su práctica. De acuerdo con el film, la organización no busca transformar la realidad social, sino reproducir las jerarquías de poder bajo un discurso revolucionario falseado.

### **Actividades**

Según Van Dijk (1998), las actividades que realizan los miembros de un grupo social reflejan la estructura abstracta que las motiva, es decir, sus principios ideológicos. Para determinar las acciones que los definen como grupo es necesario preguntarse: ¿qué hacen? ¿qué se espera de ellos? y ¿por qué están aquí? Para determinar las acciones que los definen como grupo, se revisaron las escenas en las que aparecen los comunistas, observándose cuatro tipos de acciones: captación y adoctrinamiento, crimen económico, coerción política y colusión con las élites.

En primer lugar, las acciones de captación y adoctrinamiento se manifiestan desde la impresión del manifiesto político, utilizado como instrumento de reclutamiento. En el comité, Macario pronuncia discursos en los que redefine los deberes del militante y exalta virtudes como la lealtad y la entrega total a la causa. A través de estos rituales, los comunistas convierten el discurso ideológico en una herramienta de manipulación: “Hombres como usted son los que nos están haciendo falta en el partido”.

El segundo tipo de acciones corresponde al crimen económico, que constituye el núcleo operativo del grupo. Bajo la fachada comunista, trafican con alimentos y especulan con la escasez. Se muestran extorsionando a un tendero, saqueando y haciendo explotar una bodega con el camarada Franco dentro y negociando la exportación ilegal de semillas. Estas actividades de acaparamiento contradicen su discurso sobre la justicia social y evidencian la manipulación de la ideología para obtener beneficios materiales.

El siguiente conjunto de acciones tiene que ver con la coerción política, en la que la violencia se convierte en el medio para mantener la estructura de poder interna. Los comunistas secuestran a Benito y a su familia, lo obligan a ejecutar a un supuesto “enemigo del pueblo” y planean el asesinato del gobernador Gildardo Molina. Estas escenas muestran que la obediencia sustituye la

convicción; sin embargo, el llanto de uno de los comunistas al escuchar las últimas palabras de Benito sugiere que algunos actúan más por subordinación que por creencia, lo que revela cómo la ideología funciona como forma de control y no de fe.

Por último, las acciones de colusión con las élites revelan que los comunistas no representan un movimiento subversivo, sino una extensión del mismo sistema. El líder Rivendorff negocia con empresarios y comparte la mesa con políticos oficiales en el café Champs Elysées, lo que demuestra la unión entre crimen, ideología y poder institucional.

De esta manera, se afirma que los comunistas se sirven de la ideología para manipular y atraer nuevos miembros. Utilizan la violencia para secuestrar a Benito y a su hijo, para inmovilizar a los guardias, robar alimentos, explotar la bodega, extorsionar al tendero e intentar asesinar al gobernador y a los protagonistas, trafican con alimentos y negocian con empresarios corruptos y antinacionalistas. Es interesante observar que cuando el líder ordena la ejecución de Benito y de su familia, no causa sorpresa entre sus seguidores, lo cual da a entender que esto es una práctica común: “Vamos, despachen. Luego los echan a la coladera”. En general, este grupo se caracteriza por adoctrinar, engañar, delinquir y ejercer violencia.

### **Metas**

A partir de la descomposición por acciones, se puede dar respuesta a las preguntas que plantea Van Dijk (1998) para determinar las metas del grupo: ¿por qué hacen esto? y ¿qué quieren lograr? De forma muy clara, los comunistas usan la ideología para atraer a hombres con convicción y explotarlos en la realización de actividades ilícitas. Esto ocurre porque buscan acaparar el mercado de los alimentos y obtener la mayor cantidad posible de ganancias, de modo que el enriquecimiento quede concentrado entre la élite del grupo.

En este sentido, la ideología comunista es manipulada para alcanzar fines contrarios a la ideología misma, pues en lugar de repartir los bienes entre la población y acabar con la “especulación con el hambre del pueblo”, como promulgan en el discurso, sirve para acumular capital entre las élites, lo que evidencia la capacidad del discurso para interpelar a los sujetos, movilizarlos y someterlos al poder que los domina.

### **Valores y normas**

Acerca de los principios conceptuales que rigen a los grupos sociales, Van Dijk (1998) propone preguntarse: ¿cuáles son sus principales valores? ¿cómo se evalúan ellos mismos y cómo evalúan a los otros? y ¿qué se debe (o no) hacer? Estas preguntas se aplican sobre el discurso textual y práctico representado por los comunistas de Galindo y se observa que existe una doble articulación: por un lado, se exponen los principios de los verdaderos comunistas, y por el otro los principios del grupo criminal.

Del lado de los valores de los comunistas, los líderes exaltan atributos de sus miembros, los cuales se explicitan en un diálogo: “Ahora solo falta saber, compañero, si usted está dispuesto a hacer suyos los principios que nos rigen. [...] Un corazón bien puesto, convicción y lealtad”. Estos valores se desglosan en conceptos que se exponen en otras expresiones, por ejemplo, la cabalidad, la conciencia de clase, la valentía y determinación (“aún a costa de nuestra propia sangre”; “Mi padre salvó al pueblo de uno de sus más terribles enemigos”), la priorización de las actividades del grupo (“cuando la lucha lo requiera, hay que responder”; “quiere usted decir que se niega a obedecer un dictado del partido? ¿O quiere usted que se le considere como un traidor?”) y la visión de una sociedad internacional (“las necesidades son universales”; “¿con qué derecho está usted tan alegre, camarada, habiendo tanta miseria en el mundo?; “los delitos políticos nunca se castigan cuando son en bien de la humanidad”).



Figura 2. Benito se adhiere al Partido

Los valores y principios de los comunistas, en su papel de criminales, no se exponen de forma textual, sino que se deducen a partir de sus acciones. De esta manera, se observa que los principales valores son la lealtad, la disciplina y la subordinación entre los miembros, necesarios para asegurar su meta de acumular capital. Esto se ilustra en la escena donde los comunistas extorsionan al tendero y lo advierten de no denunciar: “sería conveniente que no le dijera a nadie nada de esto, que si encierran a alguno de los nuestros otros vendrán a cobrarse plomo”. Esta línea revela una organización fundada en la lealtad coercitiva, en la que los seguidores son reemplazables y en número suficiente para sostener la empresa criminal. Por ello, necesitan la fachada de partido comunista para reclutar nuevos miembros engañados. Asimismo, la escena muestra el ejercicio de prácticas inmorales destinadas a cumplir las órdenes asignadas, ya sea mediante la violencia como en la escena descrita o el cinismo ideológico, como ocurre cuando reclutan a Benito: “Estos son los hombres que necesita el partido. Hombres puros, sinceros, inocentes, que todavía creen en el diablo”.

### **Posición y relaciones de grupo**

Para entender la posición en la que se encuentra el grupo en la estructura social, así como la diferenciación entre quienes pertenecen y quienes no lo hacen, Van Dijk (1998) propone preguntarse: ¿cuál es su posición social?

¿quiénes son sus enemigos? ¿quiénes son como ellos y quiénes son diferentes?

Los líderes comunistas se encuentran en una posición económicamente favorecida y socialmente admitida. El líder, don Guillermo, incluso pertenece a la élite política del país, pues comparte la mesa del banquete junto al gobernador electo y diputados oficiales del partido gobernante que asisten con regularidad al café Champs Elysées, símbolo del privilegio ciudadano. El Partido Comunista, con el satírico nombre de Partido Radical de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia, opera dentro de la legalidad política, publicando su manifiesto en la prensa.

Del lado criminal, el grupo actúa fuera de la ley. Esta posición antisocial se revela mediante los elementos del cine negro que describen Fein (1998) y Minio Gracia (2024): caracterización gansteril, violencia y ambientes urbanos corrompidos. El trabajo escenográfico de Gunther Gerzso refuerza esta idea con espacios cerrados, laberínticos y oscuros. La persecución en la bodega muestra un entorno caótico donde los propios criminales se pierden en un terreno que desconocen, mientras que la oficina del partido, a la que Benito accede tras cruzar pasillos y puertas que lo golpean, representa el ingreso literal a un sistema complejo y hostil. En ambos escenarios, el desorden espacial funciona como metáfora visual de la ideología confusa y contradictoria que los sostiene.



Figuras 3 y 4. Escenografía complicada y laberíntica.

El grupo, bajo su fachada comunista, declara enemigos a los capitalistas y a los “enemigos del pueblo”, aunque sus acciones demuestran una alianza con las élites. Francisco Rodríguez Franco expresa la contradicción cuando cuestiona el saqueo de una bodega: “Esto se me antoja absurdo... la total destrucción de estos capitalistas explotadores”. Su superior responde que es “para repartir entre los pobres”, justificación que revela el cinismo del grupo. En paralelo, Carrola identifica como enemigo al gobernador Gildardo Molina, a quien debe eliminar “por haberse hecho rico a costa del pueblo”.

Sin embargo, Molina resulta ser el verdadero reformador: regula los precios de los alimentos y busca la igualdad de oportunidades entre ricos y pobres, encarnando los ideales del Estado posrevolucionario. Así, los roles ideológicos se invierten: los comunistas terminan actuando como capitalistas salvajes, mientras el político oficial representa la justicia social. Esta inversión confirma la metáfora marxista de la ideología como cámara oscura que distorsiona la realidad (Larraín, 2007).

Finalmente, el Estado, a través de su aparato represor, restablece el orden institucional: la policía interviene para proteger a Benito y abatir a los falsos comunistas. En esta escena se enfrentan los dos polos del conflicto: los criminales disfrazados de revolucionarios y las fuerzas legítimas del orden. Con ello, el film reafirma la autoridad estatal, la familia y la moral nacional como los verdaderos pilares frente al engaño ideológico.

### **Recursos**

Para concluir la descripción de la ideología del grupo de los criminales con fachada de comunistas, se responde a la pregunta planteada por Van Dijk (1998): ¿cuáles son los recursos sociales esenciales que el grupo tiene o necesita tener? Al igual que para la categoría anterior, los recursos que tiene el grupo y a los que aspiran varían según utilicen la máscara del comunismo o revelen su verdadero rostro de criminales.

Como comunistas, el principal recurso es la cantidad de personas adheridas al organismo pues en varias ocasiones se utiliza la cifra de 28.000 miembros para garantizar la popularidad y fuerza del partido: “Esta es su casa. Esta es una sola familia. Una familia de 28.000 miembros”. En esta línea el camarada Carrola utiliza la cifra para convencer a Benito de aceptar el rito de iniciación a través de una garantía, pero también para darle un sentido de pertenencia a través de la imagen de familia, la cual anhela Benito, ya que se encuentra criando a su hijo en estado de soltería. Luego, esta misma cifra es utilizada para interpelar a Benito y dotarlo de un sentido de trascendencia: “Usted ha sido escogido entre los 28.000 miembros de nuestra organización por ser usted uno de los más sinceros y plenamente identificado con sus postulados”. Se puede afirmar que más allá de la cantidad de miembros, el recurso principal es la convicción ideológica de éstos, la cual es aprovechada, debido a su ofuscamiento, para dirigirlos a realizar actividades delictivas y lograr sus metas económicas como grupo delictivo. Además, esta forma de dirigirse a los subordinados indica la posesión de recursos intelectuales que se manifiestan en la articulación retórica que le permite elaborar discursos persuasivos utilizando los conceptos que definen a la ideología comunista.

El grupo criminal cuenta con los recursos de su fachada comunista, de capital político y económico —el cual además es el recurso que necesita aumentar— y el ejercicio de la violencia para conseguirlo. Como se mencionó previamente, el líder del grupo criminal pertenece a la esfera política oficial del país, lo cual le da poder de influir sobre decisiones que beneficien a su grupo, el criminal principalmente, pues no se comprende que sea el líder del partido comunista públicamente.

Además, el poder económico del grupo se percibe por los recursos que ostentan; por un lado, Guillermo asiste con regularidad al prestigioso café Champs Elysées, en donde lo reconocen por su nombre; ahí la mesera que compite contra otra chica de nombre Bertita en el concurso de la reina del

gremio pide propina al líder para apoyar su campaña y éste se la brinda con una sonrisa de satisfacción, como parte de su rol de proveedor. Por otro lado, Macario y su equipo cuentan con recursos económicos que emplean para agilizar procedimientos como la impresión del manifiesto de forma urgente, por lo que ofrecen pagar el doble. Otros recursos económicos se perciben por la forma elegante en que visten los líderes comunistas, los coches que conducen, los inmuebles que disponen como lo es el comité y las bodegas. Finalmente, la violencia se convierte en un recurso para presionar a las fuerzas que controlan el flujo de la economía alimentaria. Los comunistas amenazan con pistolas a los guardias de una bodega, hacen estallar el lugar con una bomba y extorsionan al tendero español para que acate sus condiciones. Las armas, además, sirven como instrumento de coerción política al planear el asesinato de Gildardo y perseguir a Benito y su familia para eliminarlos.



Figura 5. Intimidación y violencia simbólica hacia la institución familiar.

### Discusión y conclusión

Luego de realizar el análisis formal y discursivo siguiendo el método cualitativo de Van Dijk (1998), se procede a responder las preguntas de investigación y, con ello, a cumplir el objetivo de analizar la representación ideológica del grupo de los comunistas en *Dicen que soy comunista* (1951) y determinar el discurso ideológico que articula su autor.

En la película, la ideología comunista se presenta como una causa legítima sostenida por hombres con valores definidos, conscientes de la desigualdad y dispuestos a sacrificarse por el bien común. Actúan con cabalidad, convencidos de que la justicia social y la distribución equitativa de los recursos pueden transformar la realidad del pueblo. Sin embargo, esa convicción se corrompe conforme avanza el relato: los líderes, amparados en un discurso de redención colectiva, usan la ideología como fachada para obtener recursos sociales, mientras los militantes convencidos son convertidos en carne de cañón para fines económicos y personales. La causa que promete equidad deviene mecanismo de manipulación y control donde los principios se invierten: quienes se dicen revolucionarios reproducen las jerarquías y lógicas capitalistas que declaran combatir. En el discurso fílmico de Galindo, esta inversión aproxima el ideal comunista a la ideología oficial del Estado posrevolucionario: ambas descansan en un principio asistencialista que promete bienestar mientras preserva intactas las jerarquías de poder y la subordinación de las clases trabajadoras.

Sobre el carácter propagandístico, vale la definición de Lule (2016): productos que persuaden con fines ideológicos, seleccionando o distorsionando la realidad. Desde ahí, *Dicen que soy comunista* falsifica una ideología que en apariencia busca justicia social, pero deviene en trampa para idealistas. El film advierte de los riesgos de adherirse a una causa ajena o excesivamente idealista: como le ocurre al protagonista, los seguidores son instrumentalizados por líderes que usan el comunismo como tapadera para beneficios económicos.

En coherencia con el contexto alemanista descrito en la introducción, Galindo no demoniza al comunismo como doctrina abstracta: en 1951 no representaba un peligro real para el subcontinente; era una ideología exótica y laberíntica que atraía por la legitimidad de su ideal social (Arteaga, 2024; Zurdo, 2023), y en México carecía de fuerza política efectiva (Ortega Reyna, 2020). La película

no es un alegato pro estadounidense, sino una propaganda favorable al proyecto de Miguel Alemán. En este marco, *Dicen que soy comunista* reafirma la legitimidad del Estado moderno y la visión de un gobierno que regula precios y busca igualdad de oportunidades en la voz del personaje Gildardo Molina, es decir, estabilidad y orden social. No solo caricaturiza al enemigo: legitima la autoridad del Estado nacional frente a ideologías ajenas o subversivas.

Los elementos de la puesta en escena resultan decisivos para construir y reforzar la ideología representada. Siguiendo a Elsaesser y Buckland (2002), cada componente visual y sonoro sirve a la caracterización del grupo como organización doble y ambigua. En la caracterización, maquillaje, peinado y vestuario configuran figuras masculinas de mediana edad, bigote recortado y apariencia viril. Trajes oscuros y sombreros de ala media evocan la estética gangsteril del cine negro y subrayan peligro y clandestinidad. Su masculinidad no se codifica como machismo, sino como autoridad y control: retórica solemne y calculada que los vuelve portavoces persuasivos de una ideología que promete justicia.

Guillermo Rivendorff se distingue por acento extranjero y apellido alemán, rasgos que lo sitúan fuera del espacio nacional; su elegancia lo asocia con la clase política y empresarial. A diferencia de sus subordinados, mantiene contacto con lo femenino a través de Olga, a quien apoya de modo paternalista, reafirmando una virilidad basada en la autoridad. Su doble vida — criminal y política— se materializa visualmente en una apariencia cercana a los oficialistas, reforzando la idea de fachada y usurpación.

La escenografía de Gunther Gerzso intensifica esta lectura con espacios cerrados, laberínticos y oscuros: la persecución en la bodega simboliza el caos interno del grupo y la falta de control sobre su territorio; la oficina del partido, a la que se accede tras pasillos y puertas hostiles, representa el ingreso literal a un sistema complejo y amenazante. Los comunistas no dominan su espacio:

Benito los burla y, finalmente, son derrotados por las fuerzas del orden, lo que sugiere una estructura condenada a desmantelarse por el aparato represor del Estado.

La utilería refuerza la dimensión ideológica. El manifiesto impreso interpela desde los medios y se integra en el laberinto de manipulación; las armas operan como instrumentos de coerción para disciplinar y forzar obediencia. Así, la puesta en escena no solo ambienta: desnuda la fragilidad del discurso, donde tras la retórica se esconden violencia, engaño y vaciamiento de la causa.

En el plano genérico, comedia y cine negro codifican el discurso ideológico. La comedia no reside en los comunistas: su rigidez y solemnidad los alejan de la vulnerabilidad humana del humor, inhibiendo identificación y empatía. Solo aparece una grieta cuando un comunista llora ante las últimas palabras de Benito: asoman culpa y humanidad frente a la disciplina. En contraste, Benito encarna la dimensión cómica como bufón del grupo: su ingenuidad y torpeza, la persecución final y el intercambio con Güicho (“¿Y la tal Olga?”) introducen sátira y humor físico que desactivan la épica revolucionaria comunista (Kuhn y Westwell, 2012). El código noir, más visible, se expresa en la caracterización gansteril y el entorno urbano de corrupción y ambigüedad moral (López, 2022): las actividades muestran delincuencia organizada que sustituye revolución por lucro; Olga funciona como *femme fatale* simbólica que desvía a Benito hacia el espacio corrupto del Champs Elysées y su mezcla de políticos y criminales. Así, comedia y noir convergen: la primera ridiculiza la credulidad hacia el comunismo; el segundo enmarca la colusión criminal. El resultado es un discurso donde el comunismo aparece como amenaza absurda y destructiva, mientras el Estado, reformador y protector, restaura el orden.

El cine de Galindo, descrito por Fein (1998) como populista no radical y por Ayala Blanco (citado en Peredo Castro, 1990) como técnicamente sólido, se

confirma aquí como nacionalista y oficialista, más cercano a la defensa del proyecto estatal mexicano que a la propaganda estadounidense. La película no demoniza la ideología en abstracto: advierte su corrupción práctica y su incompatibilidad con la libertad y el goce popular. El pueblo, representado por Benito y Bertita, no renuncia al placer ni a la identidad colectiva (bailar, reír, competir, amar), elementos que el comunismo caricaturizado interrumpe. El Estado mexicano aparece como agente que armoniza clases “tanto de ricos como de pobres”.

En suma, *Dicen que soy comunista* confirma el carácter populista del cine de Galindo: dialoga con las masas y emplea géneros populares para acercarse al espectador, que a su vez lo retroalimenta con su consumo. De ahí su éxito ideológico y comercial, ejemplo del entretenimiento propagandístico posible en México durante los primeros años de la Guerra Fría (Fein, 1998).

Como limitaciones, este estudio se centró en la representación del grupo comunista, sin abordar a los oficialistas ni a la clase obrera encarnada por Benito por razones de extensión. Futuros trabajos pueden ampliar hacia esos sectores, explorar la recepción y establecer comparaciones con producciones contemporáneas de la RKO en Estados Unidos, otras cintas mexicanas de la época como *El Cardenal* (1951) o con representaciones posteriores como *Llámenme Mike* (1979), para seguir la continuidad del discurso anticomunista y su vínculo con la institucionalización del Estado posrevolucionario.

#### **Bibliografía**

Althusser, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arteaga, Óscar (2024). *La Guerra Fría en las películas de Santo contra la invasión de los marcianos y El tesoro de Moctezuma, 1966*. Tesis de Maestría. Querétaro: Facultad de Filosofía, UAM. Disponible en Repositorio Institucional DGBSDI-UAQ.

Elsaesser, Thomas y Buckland, Warren (2002). *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. Londres y Nueva York: Arnold.

- Fein, Seth (1998). "Dicen que soy comunista: Nationalist Anticommunism in Mexican Cinema of the 1950s" en *Nuevo Texto Crítico*, año XI, número 21/22, enero-diciembre. Disponible en <https://muse.jhu.edu/article/496452> (Acceso en: 17 de octubre de 2025).
- Gómez, Gonzalo Moisés (2007). "El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas" en *Boletín de Arte*, número 28. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7443801> (Acceso en: 17 de octubre de 2025).
- Kuhn, Annette y Westwell, Guy (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Larraín, Jorge (2007). *El concepto de ideología. Vol. 1. Carlos Marx*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- López, Fernanda (2022). "Cine Negro Mexicano: una mirada desde el urbanismo" en *Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, volumen 10, número 1. Disponible en: <https://doi.org/10.34019/2236-8191.2022.v10.39856> (Acceso en 17 de octubre de 2025).
- Lule, Jack (2016). *Understanding Media and Social Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Libraries Publishing.
- Mino Gracia, Fernando (2024). *Poder y censura cinematográfica en México, 1940-1964*. Tesis de Doctorado. Ciudad de México: Posgrado en Historiografía, UAM - Unidad Azcapotzalco. Disponible en Repositorio Institucional Zaloamati.
- Ortega Reyna, Jaime (2020). "Herencia roja. Reflexiones sobre el centenario del Partido Comunista Mexicano" en *Letras históricas*, número 31, septiembre. Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-83722020000200195](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-83722020000200195) (Acceso en 17 de octubre de 2025).
- Ortiz Romero, Sergio (2022). *Guerra fría cultural y propaganda en México: los cortometrajes anticomunistas de Dibujos Animados S. A. (1952-1954)*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM. Disponible en Dirección General de Bibliotecas - Departamento de Tesis.
- Peredo Castro, Francisco (1990). *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Bibliotecas. Departamento de Tesis.
- \_\_\_\_ (2004). "La batalla por los Estudios Churubusco. El cine mexicano y Hollywood en las contiendas por el control de la producción fílmica para Latinoamérica (1942-1953)" en *Archivos de la Filмотeca*, número 48. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1046850> (Acceso en: 17 de octubre de 2025).
- Thompson, John B (2002). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Van Dijk, Teun A (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: SAGE Publications.

Zurdo, David Mota (2023). "La narrativa estadounidense de guerra fría en el cine de ficción (1947-1991)" en *Filmhistoria online*, volumen 33, número 1. Disponible en <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.1.115-137> (Acceso en: 17 de octubre de 2025).

\*Luis Gerardo Frías es Doctor en Estudios Humanísticos en la línea de Comunicación y Estudios Culturales por el Tec de Monterrey, Maestro en Diseño Gráfico con orientación en Dirección creativa y Licenciado en Lenguajes Audiovisuales por parte de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Actualmente pertenece al Sistema Nacional de Investigadores en nivel 1 y se encuentra adscrito a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL en donde imparte clases, así como en la Facultad de Educación y Humanidades de la Universidad de Monterrey. Sus líneas de investigación son Estudios fílmicos y Comunicación política. E-mail: [luis.friasgm@uanl.edu.mx](mailto:luis.friasgm@uanl.edu.mx)

\*\*Felipe Marañón es Doctor en Filosofía con orientación en Ciencia Política por la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la UANL. Cuenta con una Licenciatura en Mercadotecnia y Maestría en Ciencias con especialidad en Comunicación por el Tec de Monterrey. Profesor titular de tiempo completo, Perfil PRODEP y miembro del SNI nivel 1. Investigador Asociado del Laboratorio de Comunicación Política, miembro del Cuerpo Académico Consolidado de Comunicación Política y Opinión Pública (UANL-CA-324) y Coordinador de Cuerpos Académicos. Sus líneas de investigación son Comunicación política y Generación de estereotipos. E-mail: [felipe.maranonlzc@uanl.edu.mx](mailto:felipe.maranonlzc@uanl.edu.mx)