

Cinematic Humor, National Identity, and Temporality in José Bohr and Raúl Ruiz films

Humor Cinematográfico, Identidad Nacional y Temporalidad en las Películas de José Bohr y Raúl Ruiz

Sebastián Eguiluz

Pontificia Universidad Católica de Chile

Andrés Haye

Pontificia Universidad Católica de Chile

María José Bello

Universidad Austral de Chile

Esteban Radiszcz

Universidad de Chile

Abstract

The films of José Bohr (1901-1994) and Raúl Ruiz (1941-2011), the most prolific filmmakers in Chilean cinema history, offer two contrasting approaches to humor and the representation of the popular in Chilean cinema. While Bohr's work is rooted in mass culture, emphasizing wit and the "pillería del chileno" (the cunning of the Chilean), Ruiz deconstructs national identity through an exploration of absurdity, hybridity, and the fragmentation of cinematic language. In both cases, humor is central to the cinematographic project, operating as a device that negotiates between affirmation and instability. Bohr's cinematic humor is structured within a framework of classical causality, with linear progression and clearly defined comedic resolutions. His humor relies on physical gags and slapstick, structured through causality logic, aligning with Gilles Deleuze's concept of movement-image. Bohr also employs techniques that reveal the cinematic artifice and the mechanics of film production, generating a reflection on the cinematic medium. Conversely, Ruiz's cinema dismantles fixed notions of identity, emphasizing the absurd, the singularity, and the half-blood of Chileans' language. In Ruiz's work, humor and temporality do not adhere to causal logic but unfold as a sequence of events that can lose their linear coherence, inscribing his cinema within the time-image. This paper compares two cinematic approaches that, while sharing similar objects of study, produce dissimilar outcomes. Discussing the role of the spectator, the status of the popular in Chilean cinema, humor as a mechanism of social regulation or disruption, and the distinction between movement-image and time-image.

Keywords: Chilean cinema, Humor, Movement-image and Time-image, Popular identity, Violence

Introducción

José Bohr (1901-1994) y Raúl Ruiz (1941-2011) son los dos cineastas de obra más extensa en Chile. Ambos interesados por los mitos locales, la representación de la cultura chilena a partir de sus diferentes tipologías sociales y las singularidades del habla en contextos marginales. Elementos que

presentan en sus películas a través del humor. Sin embargo, la forma en que estos se configuran en sus cines responde a proyectos estéticos y políticos radicalmente disímiles. Mientras Bohr construye un cine arraigado en la cultura de masas, donde la "pillería del chileno" (picardía) opera como signo de reconocimiento social, Ruiz desestructura la identidad nacional a través del absurdo, el mestizaje y la fragmentación del lenguaje cinematográfico.

El cine de Bohr se articula como un proyecto de unificación nacional a través de la presentación de símbolos de identificación con la identidad nacional campesina (Campos 2023). Es un cine de industria para las masas enmarcado en una idea de progreso nacional. Articula su humor en torno a personajes que representan estereotipos de clase. La burguesía se muestra atrapada en códigos de conducta que encubren su propio oportunismo, mientras que los personajes de clase obrera expresan sus intenciones pícaras de forma abierta. Esta tensión entre clases, mediada por una moral implícita que refuerza el orden social, estructura el humor como mecanismo de contraste. Además, la violencia física o simbólica entre personajes aparece como resolución de conflictos, con claras reminiscencias del *slapstick*.

Ruiz, en contraste, presenta un cine que se desentraña de los grandes metarrelatos modernos, de los proyectos políticos partidistas o de progreso nacional. Ironiza sobre la falta de contenido en las retóricas discursivas que envuelven la cultura en Chile (De los Ríos 2010). Su humor no se apoya en la identificación con estereotipos, sino en la revelación del absurdo cotidiano. La chilenidad se presenta como una condición mestiza que impide una distinción clara entre clases sociales. Las contradicciones entre discursos y acciones se convierten en el núcleo de su comicidad.

Más allá de sus diferencias temáticas, la distancia entre Bohr y Ruiz se expresa con nitidez en la forma en que articulan la relación entre cine, acción y tiempo. Por un lado, Bohr trabaja dentro de los códigos narrativos establecidos con una relación mimética entre cine y realidad. Por el otro lado, Ruiz cuestiona la posibilidad misma de la narración estable y desestructura cualquier correspondencia directa entre cine y realidad.

En *Sonrisas de Chile* (1969), Bohr organiza su relato mediante una lógica de causalidad clásica: las acciones se encadenan de forma lineal, los

personajes están definidos por su capacidad de intervención sobre el mundo, y los conflictos se resuelven mediante episodios cómicos que cierran las secuencias. Este dispositivo responde al modelo de la imagen-movimiento: el tiempo es subordinado a la acción, el montaje busca la fluidez narrativa, y el espectador acompaña el desarrollo desde una posición de reconocimiento y continuidad.

En *El techo de la ballena* (1982), Ruiz interrumpe la lógica de causalidad para proponer una temporalidad dislocada. La acción no es principio organizador, sino un componente más dentro de una estructura que privilegia la duración, el desfase y la proliferación de signos. Las imágenes no buscan una resolución, sino que se articulan como superficies abiertas a asociaciones múltiples. Este régimen corresponde a la imagen-tiempo: el tiempo adquiere autonomía, la narración se fragmenta y el espectador se enfrenta a una experiencia de lectura indeterminada.

Esta diferencia en la relación entre acción y tiempo permite formular una hipótesis metodológica sobre los regímenes de sentido en ambos proyectos cinematográficos. Mientras Bohr afirma una identidad nacional mediante recursos narrativos familiares, Ruiz explora la imposibilidad de dicha afirmación en un universo donde la representación se vuelve inestable. Esta distinción no solo marca una diferencia estética, sino también una concepción divergente del cine.

En síntesis, los cines de Bohr y Ruiz parecen compartir un objeto en su búsqueda de la chilenidad, ambos generan un retrato a partir del humor y comparten similitudes en su amplia filmografía. Sin embargo, se trata de cines muy diferentes entre sí. Nos preguntamos cómo es posible que proyectos cinematográficos con tantos elementos comunes produzcan cines tan distintos en cuanto a sus aspectos técnicos y estéticos, así como ideológicos y políticos. La hipótesis que exploraremos sitúa los cines de Bohr y Ruiz en las coordenadas que Gilles Deleuze propone al distinguir entre imagen-movimiento e imagen-tiempo (Deleuze 1984, Deleuze 1987), que remiten a distintos regímenes de representación y a diversas formas de relación con el espectador.

Para Deleuze en la imagen-movimiento el montaje encadena acciones en una lógica de causa y efecto, y el espacio fílmico se presenta como un medio continuo y estable. El espectador es llevado a anticipar consecuencias a partir de los actos, en un movimiento que asegura reconocimiento, progresión narrativa y resolución dramática. Este tipo de imagen corresponde al clásico esquema sensorio-motor: una percepción desencadena una acción y esta modifica la situación inicial, cerrando el ciclo narrativo.

La imagen-tiempo, en cambio, aparece cuando esta cadena se interrumpe. En ella, el tiempo ya no se presenta como subordinado a la acción, sino como duración pura, es decir, como flujo autónomo e irreversible. La acción pierde centralidad y el montaje se vuelve disperso, asociativo, o directamente opaco. En lugar de estructuras que garanticen continuidad, el espectador se encuentra ante signos que se encadenan sin necesidad de resolución. El cine

moderno, según Deleuze, se define precisamente por la emergencia de este nuevo régimen temporal, que introduce irrupciones, vacíos, y tiempos suspendidos.

Esta diferencia también tiene consecuencias en el tipo de espectador que se configura en cada caso. Mientras la imagen-movimiento convoca una posición identificatoria, sostenida por el reconocimiento de formas narrativas familiares, la imagen-tiempo interrumpe esa estabilidad perceptiva, generando una experiencia de extrañamiento. Se trata de un cine que ya no representa una acción, sino que hace visible una experiencia temporal heterogénea, que escapa a la organización lineal.

La distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo no responde a una oposición excluyente, sino a un cambio de predominancia que afecta el modo en que el cine produce sentido. En este artículo, proponemos que el proyecto cinematográfico de Bohr se articula en torno al predominio de la imagen-movimiento, mientras que el de Ruiz encuentra su potencia expresiva en la imagen-tiempo. Las consecuencias estéticas y políticas de esta diferencia se analizarán en estas secciones a partir de ejemplos de un corpus selecto de cada autor.

Criterios de comparación y corpus seleccionado

Este artículo propone un análisis comparativo de los cines de José Bohr y Raúl Ruiz a partir de sus aproximaciones al humor, la construcción de lo popular y la organización del tiempo cinematográfico. Si bien ambos autores abordan lo popular desde una sensibilidad local y con elementos de comicidad, lo hacen mediante formas estéticas radicalmente distintas.

Exploraremos esta diferencia con obras concretas de estos autores. Intentaremos mostrar que esta diferencia repercute tanto en las decisiones técnicas como en la construcción ideológica del humor y del espectador. Se examinarán tres películas de cada director, consideradas representativas de su tratamiento del humor y de su posición frente a lo popular. En estas secciones se desarrollan estos análisis para explorar cómo se configura el humor como forma de pensamiento, crítica o afirmación en dos propuestas estéticas disímiles, pero articuladas frente a la cultura chilena del siglo XX.

El corpus seleccionado se compone de tres filmes representativos de cada autor, elegidos por su relevancia en la configuración del humor cinematográfico, por el empeño en la representación de la cultura chilena y por el contraste que ofrecen en términos de narrativa, estilo visual y construcción del tiempo fílmico. La Tabla 1 muestra antecedentes del corpus al que hemos acotado el estudio. En el caso de Bohr, se consideran *P'al otro lao* (1942), *El gran circo Chamorro* (1955) y *Sonrisas de Chile* (1970). Para Ruiz, se han escogido *Diálogos de exiliados* (1974), *El techo de la ballena* (1981) y *Palomita blanca* (1992), obras que permiten observar diferentes momentos y registros de su producción.

Análisis

Nos preguntamos por las formas de humor, la representación de lo popular en las obras de José Bohr y Raúl Ruiz. El análisis se organizará en torno a dos dimensiones principales. La primera aborda los aspectos estéticos y técnicos: uso del lenguaje, configuración del espacio fílmico, dirección actoral, composición visual y recursos de montaje. La segunda examina el plano discursivo e ideológico: el humor como forma de regulación o dislocación, la representación de clases, el problema de la identidad nacional y la circulación de discursos políticos en ambos proyectos cinematográficos.

Habla, lenguaje y acento

Tanto Bohr como Ruiz construyen sus universos cinematográficos a partir de un trabajo minucioso sobre el habla y el espacio fílmico. Aunque sus propuestas estéticas responden a contextos y tradiciones distintas, en ambos casos se observa un dominio deliberado de los recursos del lenguaje audiovisual y una atención persistente a las condiciones sociales que atraviesan a los personajes.

Uno de los puntos en común en el lenguaje cinematográfico propuesto por Raúl Ruiz y José Bohr es la importancia de los diálogos en el desarrollo de sus historias. Los diálogos son el eje articulador de la narrativa cinematográfica para ambos directores. Se trata siempre de películas parlantes, que, desde el habla revelan los énfasis de las historias y sus personajes.

En el caso de Bohr, fue estrecha la colaboración que estableció con Mario Moreno (Cantinflas), Jorge Negrete y con Luis Buñuel en su etapa mexicana. Bohr, al igual que Ruiz, fue un director prolífico que dirigió un total de 21 películas en Chile, de las cuales 15 fueron estrenadas entre 1942-1955 (Villarreal 2019). De la influencia de su etapa mexicana podemos relevar la importancia del género Romance, en clave de Melodrama; el desarrollo de un género popular con impronta social que planteaba una reflexión sobre la sociedad, exponiendo algunas tensiones sociales y conflictos familiares; y la puesta en escena de un humor que se manifiesta desde el habla y la expresión física.

El roto chileno es un concepto que se consolida en el siglo XIX en Chile y que se transforma en un arquetipo de la masculinidad chilena. Representa a un hombre pobre, con escasa educación formal, de origen campesino, que se caracteriza por su valentía, orgullo y humor picaresco (Horacio 2010). Un obrero astuto, pero siempre dispuesto a los designios de sus patrones. Se construye por oposición a la sobria burguesía o aristocracia chilena, a través de sus malos hábitos, su jerga popular y su ropa harapienta. Es un personaje que ironiza su situación con humor, pero sin reclamar ni reivindicar nada. Aspira a ascender en la vida haciendo uso de su astucia y ejerciendo diversa clase de trabajos precarios.

En *El gran circo Chamorro*, el protagonista, Chamorro (apellido popular chileno) detenta estas características (Fig. 1). Al igual que Cantinflas, su habla es caótica, confusa, llena de errores y también de refranes, sus bromas cautivan o provocan el rechazo de sus interlocutores y muchas veces están cargadas de códigos sexistas y de doble sentido, posibles en el contexto en que fueron filmadas sus películas, pero muchas veces políticamente incorrectas desde una perspectiva contemporánea. Los cruces entre el payaso Chamorro y Cantinflas son bastante evidentes. Del mismo modo en que Cantinflas se inspira en Charles Chaplin, para adaptar el humor físico y los tránsitos entre comedia y tragedia en un personaje representativo de la identidad nacional mexicana, Bohr propone a Chamorro como exponente del roto chileno.



Figura 1. Fotograma de *El gran circo Chamorro*. A la izquierda Chamorro (Eugenio Retes).

Otro personaje clave en el cine de Bohr para abordar de forma gráfica las relaciones entre clases sociales en Chile en un espacio íntimo es la "empleada doméstica", encarnada en *Pal otro lao* en la protagonista Desideria. A diferencia de Ruiz, donde vemos a las mujeres del servicio doméstico de la aristocracia en un rol secundario en el filme *Palomita Blanca*, Bohr decide indagar en los espacios, sueños y relaciones personales de una "empleada" o "nana" como se conoce popularmente a las mujeres encargadas del aseo, cuidado del hogar y de los niños en Chile, quienes hasta el siglo XX vivían habitualmente en la casa de sus patrones, integrándose por lo tanto al espacio y a las dinámicas familiares.

En Bohr, el humor se manifiesta de manera directa en la dimensión lingüística: juegos de palabras, errores fonéticos, acentos regionales, registros de clase y deformaciones intencionales del idioma. Personajes como Chamorro y Desideria despliegan una oralidad cargada de giros idiomáticos populares, modismos y refranes que no solo producen comicidad, sino que marcan su pertenencia a un sector específico de la sociedad. En *Pal otro lao*, el contraste entre la sirvienta y la patrona revela la estratificación social a través del habla. En *Sonrisas de Chile*, Bohr introduce elementos del inglés de manera paródica, en un gesto que puede leerse como comentario irónico sobre el imperialismo cultural y la tensión entre modernización

e identidad local. La escena del personaje Mr. Johnson, extranjero que termina incorporándose a los códigos humorísticos del entorno chileno, ilustra este cruce de registros.

El habla popular, ya sea desde el mundo del roto chileno (Chamorro) o de la empleada doméstica (Desideria), se potencia a partir del contraste con otras hablas, otras sonoridades y otras jergas. El registro de Chamorro padre es muy diferente al de su hijo, quien tiene un dominio alto del lenguaje asociado a un mayor capital cultural, aspira a ser médico y se desenvuelve con soltura en las altas esferas económico-sociales de la capital Santiago, pero quien no deja de ser un “impostor”. El habla de la real burguesía chilena, de los familiares y amigos de su pretendiente Margarita Mendizábal (Malú Gatica), es una jerga chilena refinada, sino siútica, que amplifica en el dispositivo audiovisual, por contraste, la brecha social y lingüística entre clases sociales en el país.

Si nos trasladamos ahora al cine de Raúl Ruiz, los idiomas y acentos tienen también un rol fundamental. El cine de Ruiz es un cine en el cual el habla es lo que porta el significado de las historias y las formas en que esta se articula, a partir de un registro hablado que va desde lo documental a lo surrealista. El habla puede ser en sus filmes un elemento tanto de comunicación como de incomunicación, puede remitirnos a un territorio real o imaginario, simbólico o concreto, onírico o material. El director explora estos límites, formas y relaciones del habla, de la mano de una experimentación con el espacio fílmico, lo cual se relaciona a su vez con su trabajo previo en la escritura de obras de teatro experimental en el Santiago de los años 50, tras la migración de su familia de Puerto Montt a Santiago.

La máxima expresión de la yuxtaposición de registros de lenguajes la percibimos en *El techo de la ballena* (1981), la historia de un antropólogo europeo que estudia el idioma de los últimos indígenas Yaganes de La Patagonia. Este filme se articula como una reflexión sobre el desarraigo, la memoria y la búsqueda de un lenguaje, desde las palabras, pero también desde lo gestual del habla. En la locación del Mar del Norte, un antropólogo y su mujer conocen a un tal Narciso Campos, quien los invita a su casa en la Patagonia donde se encuentran los dos últimos indios Yaganes del planeta. La película utiliza además seis idiomas: inglés, francés, holandés, alemán, español yagán. El objetivo de la narrativa apunta además a indagar en cómo el imperialismo cultural puede afectar a culturas en proceso de extinción. El dispositivo de las lenguas, de las hablas dominantes y dominadas es aquí el centro del relato, de la propuesta sonora y simbólica del filme, llevando a los espectadores a un viaje real e imaginario y a percepciones de reconocimiento y extrañamiento, generando un espacio fílmico surrealista construido desde lo sonoro.

En *Diálogos de exiliados* tenemos también una reflexión sobre el lenguaje y las hablas de las y los chilenos en un contexto particular: la experiencia del exilio político y sus desafíos de integración social y económica en Europa. Más aún, el filme se articula como un proceso de reflexión crítico y satírico, acerca

de la propia experiencia del exilio del director en Francia. Y esta crítica es más dura con los propios chilenos que con la cultura de acogida. Tenemos aquí una presentación de las y los tipos de chilenos exiliados desde sus formas de habla, desde su posibilidad o imposibilidad de comunicación. Hay una exploración de la diferencia de los roles de cada uno de ellos en los procesos de adaptación y búsqueda de redes, de apoyo para la vida cotidiana como es la obtención de un lugar de acogida, la comunicación con Chile, el cuidado de las y los niños, el rescate de personas en riesgo vital en el país de origen.

En Ruiz, el lenguaje se vuelve un campo de experimentación formal más que un vehículo de identificación social. En *El techo de la ballena*, la presencia de seis idiomas no tiene una función de comunicación transparente, sino que genera un sistema enrarecido que disuelve el sentido. La superposición de lenguas actúa como metáfora de la desaparición cultural. En *Diálogos de exiliados*, las tensiones del exilio se manifiestan en las dificultades comunicativas: silencios, tropiezos en el habla, intentos de adecuación a códigos extranjeros. La escena en que los personajes intentan explicar la realidad chilena a una periodista francesa muestra cómo el lenguaje se vuelve insuficiente para representar una identidad fracturada. En *Palomita Blanca*, el uso del lenguaje popular de la protagonista contrasta con el registro de los personajes de clase alta, estableciendo una distancia que se evidencia también en la legitimidad de la risa. Como se dice en la película: “Nosotros tenemos más cosas de qué reírnos de ti que tú de nosotros”. A diferencia de la puesta en escena acerca de las clases sociales planteadas por Bohr, aquí la mirada es mucho más crítica.

Espacio fílmico y metacine

Ambos directores destacan por un uso magistral del espacio fílmico, poniendo énfasis en aspectos como la coreografía de los actores en pantalla o la expresividad en los usos de los encuadres. Siendo su estética prácticamente opuesta, convergen en un dominio destacado de las herramientas del lenguaje audiovisual para relevar a los personajes, sus historias y sus conflictos.

Bohr utiliza convenciones del cine industrial de mediados del siglo XX: encuadres simétricos, planos generales para ubicar la acción, y movimientos de cámara limitados pero funcionales a la acción. La dirección actoral enfatiza la gestualidad y la expresividad corporal, heredadas del teatro de variedades y del cine mudo. Sin embargo, uno de los aspectos más distintivos de su estilo es el uso explícito del artificio: la ruptura de la cuarta pared es frecuente, con personajes que se dirigen al espectador, referencias al equipo técnico y escenas que tematizan la producción misma del filme.

Los inicios de sus filmes son aperturas que exponen el mecanismo cinematográfico, desde la lógica de un metacine. En *P'al otro lao*, los mismos personajes se presentan mirando a cámara, rompiendo de esta forma

la cuarta pared y mostrando parte del backstage de la película (Fig. 2). En *Sonrisas de Chile*, la presentación del filme desde una sala de montaje o backstage, donde Bohr interpreta a sí mismo, inaugura la película con un gesto metacinemático que instala el artificio como parte de la experiencia. Este juego con la autorreferencia está presente también en *P'al otro lao*, donde se menciona al camarógrafo en medio de la escena, y en *El gran circo Chamorro*, donde se integra la lógica del espectáculo itinerante al propio dispositivo cinematográfico.



Figura 2. Fotograma de *P'al otro lao*. Plano en que se muestra el set de la película.

Ruiz, en cambio, desestabiliza la espacialidad clásica mediante composiciones fragmentarias, encuadres no centrados, uso de subencuadres y planos secuencia con acciones simultáneas. En *Diálogos de exiliados*, los interiores cargados de objetos, el hacinamiento y la superposición de voces y acciones producen una sensación de saturación que impide una lectura clara del espacio. En *Palomita Blanca*, los espacios urbanos son claves para representar la distancia de clase: el liceo técnico, las calles de Santiago, los barrios altos, y los conciertos, configuran una cartografía social atravesada por códigos estéticos diferenciados. La cámara capta esa distancia sin necesidad de subrayarla. En *El techo de la ballena*, la mirada a cámara del personaje yagán, detenido en silencio frente al espectador, rompe la lógica narrativa tradicional y desactiva cualquier posibilidad de identificación simple, estableciendo una relación ética entre espectador y representación (Fig. 3).



Figura 3. Fotograma de *El techo de la ballena*. Plano del yagán mirando a la cámara.

Ruiz utiliza la mirada a cámara o ruptura de la cuarta pared de la ilusión fílmica que ya mencionamos en Bohr, pero de forma más inquietante o provocadora hacia el espectador. Es el caso de *El techo de la ballena*, cuando vemos al personaje Yagán mirar a cámara, como un ser que es escrutado e interrogado.

Identidad nacional, ideología y discurso

En Bohr, el humor opera como afirmación de una identidad nacional basada en estereotipos funcionales: el "roto chileno", la empleada astuta, el burgués ridículo. Aunque se exponen desigualdades de clase, estas no son cuestionadas desde una crítica política, sino que se naturalizan como parte del orden social. El conflicto se resuelve cómicamente, y el humor funciona como válvula de escape antes que como denuncia. La representación de lo popular no busca problematizar su construcción, sino celebrarla dentro de los márgenes de una estructura narrativa clásica. En este sentido, el cine de Bohr afirma una visión del Chile urbano y mestizo que resuelve sus tensiones mediante la comicidad, sin transformar sus estructuras.

En Ruiz, por el contrario, lo popular no aparece como una categoría afirmativa, sino como un campo en disputa, atravesado por contradicciones, desajustes y procesos de desplazamiento. La chilenidad no se representa desde la unidad sino desde la disolución de referentes. El exilio, la memoria, el mestizaje y el absurdo se articulan para desmontar toda pretensión de esencia cultural. Ruiz ironiza sobre el nacionalismo, sobre las categorías de izquierda y derecha, y sobre el lugar del cine como portador de verdades. En sus películas, el humor no produce alivio, sino extrañamiento: desmonta lo reconocible, fractura el discurso ideológico y abre zonas de ambigüedad. En lugar de personajes-tipo, sus figuras son dispositivos móviles, atravesados por lenguas, historias e imaginarios superpuestos. Así, la risa en Ruiz es menos una reacción que una pregunta: ¿de qué nos reímos cuando ya no creemos en los discursos que organizaban el mundo?

Respuestas divergentes sobre lo chileno

La chilenidad aparece como un concepto estructurante en ambos cineastas. Más allá de sus diferencias estéticas, comparten ciertos elementos biográficos que podrían haber incidido en esta búsqueda: ambos vivieron su infancia en el sur de Chile (Punta Arenas, Puerto Montt y Chiloé), ambos se alejaron de Chile por largos periodos, y ambos retornaron con obras que interrogan sus vínculos con la cultura nacional. En el caso de Bohr, *Sonrisas de Chile* plantea un recorrido celebratorio y nostálgico del país. En Ruiz, *Las soledades* (1992) se configura como una indagación poética del desarraigo.

Desde lo fílmico, proponemos tres dimensiones en las que se expresa la chilenidad: el devenir azaroso, la configuración de clases como farsa, y la naturalización de la violencia. En ambos autores, los relatos están poblados por personajes errantes, cuya trayectoria no

sigue una lógica causal. En Ruiz, el relato sin rumbo del cantante amigo de Fabian Luba en *Diálogos de exiliados* o la deriva alcohólica de los protagonistas de *Tres tristes tigres* (1968) ejemplifican esta lógica. En Bohr, en *El gran circo Chamorro*, Chamorro realiza diferentes oficios para recuperar su circo. Al final de la película, ninguno de los trabajos le ha permitido cumplir su objetivo y luego de una elipsis veremos que lo ha recuperado sin explicación alguna.

Otra expresión de la chilenidad en Bohr y Ruiz es la estructuración de clases. En ambos encontramos divisiones de clase diferenciadas entre alta y baja sociedad. La expresión de la clase será un juego de apariencias y farsas. En Bohr la distinción de clases se expresa en la etiqueta ligada a la clase alta y pillería ligada a la clase baja. La división de clase es una actitud en donde la etiqueta se estructura como una forma de ocultar pillería y picardía de lo chileno. En *P'al otro lao*, los patrones de la Desideria urden planes y pactos para que se enamore de Jorge o de Silvio y así quedarse con la mitad de la fortuna que heredará. Estas conspiraciones, que no pueden ser reveladas, generan situaciones incómodas, como cuando Sara intenta explicar por qué ahora deben tratar a Desideria como familia sin perder la compostura. Por otra parte, la Desideria responde de forma pícaro frente a la galantería como cuando le preguntan si prefiere cigarrillos rubios o morenos y responde que le gustan todos, mirando a sus dos pretendientes.

En el cine de Ruiz las clases intentan ser otra cosa y negarse a sí mismas. En *Palomita blanca*, María les comenta a los amigos de Juan Carlos que vive con su madrina en un cité decente, de familia Echeñique, con una auxiliar de vuelo y una enfermera. Es un intento de enunciar una clase alternativa que le permita estar con Juan Carlos y sus amigos de clase alta. En *Cofralandes* (Ruiz 2002), un hombre se acerca a un joven que dibuja en el cerro San Cristóbal y dice que lo vio con tintes de gringo. El joven responde que es alemán y el hombre, que él es inglés y que nunca se pierde algo del aura gringo. Ambos hablan en español chileno, pero se identifican en una clase alternativa para diferenciarse contrastando con el entorno chileno.

Tanto Bohr como Ruiz representan estructuras sociales atravesadas por el ocultamiento o la simulación. En *P'al otro lao*, la clase alta actúa con picardía encubierta; en *Palomita Blanca*, los personajes intentan performar una clase que no habitan. La chilenidad aparece aquí como juego de apariencias.

La violencia cotidiana, por su parte, se muestra como una forma de expresión normalizada. En *Palomita Blanca*, la madrina amenaza a María con un cuchillo, quien con calma avanza a conversar con Juan Carlos como si nada hubiera pasado (Fig. 4). En *El gran circo Chamorro*, un garzón amenaza a Eurispedes con un cuchillo, quien sonríe y continúa con su velada tranquilamente. La violencia se integra al humor sin tensión dramática, operando como parte del paisaje emocional de las películas.



Figura 4. Fotograma de *Palomita blanca*. Plano de la madrina amenazante.

Síntesis de la comparación

El cine de Bohr se inscribe en una tradición de humor popular y costumbrista, con referencias claras al teatro de revista, al sainete y al cine musical. Su humor no busca desestabilizar al espectador, sino generar un efecto de complicidad con lo representado, lo que lo acerca a una lógica de pertenencia y reconocimiento social. Se trata de un humor directo y referencial: Los chistes y situaciones en sus películas dependen de contextos culturales específicos, lo que los hace inmediatamente comprensibles para el público chileno. Como se ha analizado, Bohr trabaja con una narrativa convencional con quiebres controlados. En ese contexto, el humor funciona como refuerzo de jerarquías sociales. Si bien se presenta como una celebración de la cultura popular, su humor también puede contener elementos de burla o ridiculización, especialmente hacia ciertos sectores populares.

El humor en Ruiz funciona de manera completamente distinta, ya que no busca reforzar una identidad cultural ni generar un efecto de reconocimiento en el espectador. Su estrategia tiende a desorientar más que a afirmar, produciendo una forma de extrañamiento en la que el espectador nunca tiene certeza de cómo interpretar lo que ocurre en pantalla. Aquí se trata de un humor marcado por una ironía sin horizonte moralizante. A diferencia de la sátira, donde existe un objetivo claro de crítica o burla, Ruiz construye una ironía que no siempre señala a un objeto específico. Su humor parece funcionar más bien como una dinámica de inestabilidad, donde el propio lenguaje y la imagen se vuelven poco confiables. Sus películas presentan situaciones que, aunque parecen tener una lógica interna, pronto se desplazan hacia el absurdo. Esto ocurre, por ejemplo, cuando los diálogos y las acciones pierden sentido en su acumulación, generando un efecto de distanciamiento.

En síntesis, la comparación entre Bohr y Ruiz muestra dos formas de abordar el humor y la representación de lo popular en el cine chileno. Mientras Bohr busca generar un vínculo directo con el espectador a través de la risa y la complicidad, Ruiz desestructura cualquier posibilidad de identificación estable, generando un extrañamiento que impide una lectura unívoca de sus películas. El primero opera dentro de una tradición de imagen-movimiento, con una narración causal y una progresión lógica de eventos; el segundo se inscribe

en la imagen-tiempo, donde el relato se fragmenta y la temporalidad se vuelve inestable.

Asimismo, la relación con la identidad nacional es fundamental para ambos, pero desde enfoques distintos. Bohr trabaja con una identidad afirmativa, basada en la diferenciación de clases y en la continuidad con el folclore popular. Ruiz, en cambio, desestabiliza la idea de lo nacional, planteando que la identidad chilena es un ensamblaje de signos inestables que nunca pueden fijarse del todo.

Finalmente, si en Bohr el humor es un reflejo de la cultura de masas, en Ruiz es una herramienta para descomponer las certezas del lenguaje y la imagen. A partir de estas diferencias, el análisis comparativo entre ambos cineastas no solo permite entender sus particularidades, sino también problematizar el lugar del humor, el cine y la identidad en la construcción de lo popular en Chile.

Conclusiones y Discusión

En ambos proyectos cinematográficos, el humor, aunque distinto en cada caso, tiene un lugar central. De hecho, se trata de dos cines donde, desde nuestra perspectiva, es posible constatar una suerte de superposición del humor con el cine en su conjunto. En tal sentido, es posible afirmar que, en ambos, el humor resulta ser parte esencial de lo que se propone como cine, mientras que, en los dos casos, el humor (y el humor chileno, en particular) es tanto objeto de investigación como material de elaboración.

En el cine de Bohr predominan imágenes de acciones, interacciones que siguen el orden habitual, o no lo siguen (en el caso de efectos cómicos), mientras que en Ruiz las acciones, afectos y reflexiones componen imágenes de pensamientos. El proyecto cinematográfico de Bohr podría pensarse como un proyecto clásico de representación, específicamente representación del humor popular, a través de la reflexividad y masividad que el cine hace posible. En contraste, el proyecto cinematográfico de Ruiz sería de difracción de lo llamado popular y de lo habitualmente chileno a través de las ambigüedades y licencias que el humor permite al cine crear.

La distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo permite dar cuenta de los regímenes temporales predominantes en los cines de Bohr y Ruiz, pero también impone un límite. Ninguno de los dos cineastas se restringe a un único modelo: Bohr introduce elementos de metacine y reflexividad que exceden la representación clásica, mientras que Ruiz, aunque fragmentario, también recurre a convenciones narrativas que anclan ciertos momentos de sentido. Ambos exploran lo que Deleuze denomina "potencias de lo falso" (Deleuze 2018), aunque lo hacen de formas divergentes: Bohr desde la exposición explícita del artificio cinematográfico; Ruiz, desde la opacidad estructural y la descomposición del lenguaje.

Los límites de nuestra investigación parten por la limitación de las comparaciones. No hemos querido hacer un ejercicio de abstracción y un juego de oposiciones simples. El método ha sido imaginar

un espacio compartido por Ruiz y Bohr más allá de lo real y de lo probable, para verlos y pensarlos uno sobre otro, en un juego de superposiciones en torno temas comunes, técnicas distintas, y sus diversos proyectos cinematográficos de humor. La distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo no nos permite captar la complejidad de ninguno de estos dos creadores, pero nos ha guiado durante el análisis con importantes rendimientos que justifican esta imagen de Ruiz con Bohr.

La comparación entre Bohr y Ruiz no busca establecer una jerarquía, sino mostrar cómo el humor, la identidad y la temporalidad se entrelazan en dos propuestas estéticas que, desde sus diferencias, permiten pensar críticamente la relación entre cine y cultura. Las conclusiones de este trabajo no cierran el análisis, sino que abren una serie de preguntas: ¿cómo se reorganiza el humor frente a la transformación histórica de los códigos populares?, ¿qué formas de representación de lo chileno resultan hoy efectivas o problemáticas?, ¿de qué manera el cine puede todavía interrogar los imaginarios nacionales a través de la risa popular, el humor auto-irónico, y la dislocación temporal?

Con estas precauciones y preguntas abiertas, retomamos a continuación tres problemas emergentes de la comparación entre estos dos proyectos: la interpelación variable del sujeto de la experiencia cinematográfica, las relaciones íntimas entre humor y violencia, y la situación histórica de la recepción de proyectos cinematográficos de humor.

El espectador entre identificación y dislocación

El lugar del espectador, es decir, la posición de interlocución convocada por el film resulta fundamental a la hora de dar cuenta de la operación del humor en las películas de Bohr y de Ruiz, aunque las configuraciones específicas de este lugar difieren en los cines del uno y del otro.

En efecto, en las películas de Bohr, el espectador parece requerido, conforme con una identificación, a su reconocimiento en los códigos del cine popular, configurando una posición que, por momentos, es también interpelada mediante los distanciamientos de la ruptura de la cuarta pared, generando una complicidad en la que autor y espectador contemplan el dispositivo cinematográfico. Los films de Ruiz, en cambio, configuran un lugar donde el espectador se encuentra en posición de dislocación, de acuerdo con su exposición a un universo de signos flotantes quede debe capturar sin una instrucción o un camino predeterminado. La identificación se disuelve y la lectura se vuelve errática. Por cierto, en uno y otro caso, el lugar del espectador resulta consistente con las diferencias previamente revisadas respecto de las modalidades de ejercicio del humor en cada caso: como reconocimiento en Bohr; como extrañamiento en Ruiz.

La diversa configuración de posiciones vinculadas a la identificación, en un caso, y a la dislocación, en el otro, recuerdan las puntualizaciones que, siguiendo a Freud y Lacan, Zupancic (2008) realiza respecto de

las diferentes figuras de la alteridad en la comedia. En el cine de Bohr es posible encontrar una alteridad del yo, en donde el sujeto se aliena a la imagen del espejo y se identifica en la imagen filmica que aparece. La imagen proyectada construye situaciones en el que el yo identificado no logra guardar las apariencias y expone su picardía abiertamente, generando el humor para la clase popular.

Por otro lado, en Ruiz es posible encontrar una alteridad del otro, en donde el otro entendido como las reglas y operaciones de la cultura y lenguaje en que estamos insertos, logra exponerse a través de derrames, imágenes exageradas y alteradas. Un lugar dicotómico en donde lo que se muestra es parte de nuestra identidad, pero solo puede ser visto como extimio cuando deja de ser nuestro, en su alteridad. El encuentro con esta alteridad produce el humor de extrañamiento.

Con todo, las diferencias con relación al lugar del espectador en el cine de Bohr y de Ruiz no solo responden a sus diversas modalidades preferenciales de operación cómica, sino que igualmente se vinculan a los privilegios de la imagen-movimiento en uno y la dominancia de la imagen-tiempo en el otro.

Violencia, humor y horror

Tanto en Bohr como en Ruiz, las operaciones del humor no se encuentran exentas de violencia. Pero, mientras, en el primero, se recurre a una violencia visible, corporal y directa, valiéndose de cachetadas, tropezos o golpes; en el segundo, se trata de una violencia que, registrada en asimetrías lingüísticas, en la intraducibilidad de una experiencia o en la irrupción del absurdo, permanece en el plano simbólico y discursivo. De este modo, si en Bohr la violencia se confunde con la agresión, toda vez que ocurre en el plano de la acción (incluso la acción de la palabra: insultos, burlas, desprecios), es decir, de la imagen-movimiento; en Ruiz comparece una suerte de violencia “depurada” que acontece en la dimensión del pensar. Para usar los términos sugeridos por Žizek (2009), se trata de la violencia subjetiva o física (junto con la sistemática), en el primer caso, y de la violencia simbólica, primaria, en el segundo. Con todo, esta diferencia, la cual también evoca la diferencia lacaniana entre agresión y agresividad (Lacan, 1948), se traduce en dos modalidades de intervenir lo social a partir del humor: una que lo representa y resuelve (o denuncia); otra que lo descompone y problematiza.

Por ejemplo, en Palomita Blanca hay un pasaje que hace referencia al clasismo en Chile desde una reflexión acerca de la risa. La historia de María, una joven de enseñanza media que se enamora de Juan Carlos, un joven rico que conoce en un recital en el burgués barrio de Los Dominicos, está marcada por las diferencias sociales que se expresan desde la puesta en escena material de los espacios de la clase alta, con empleadas domésticas de lindos uniformes color pastel que ven teleseries atrapadas en mansiones del barrio alto, versus el hacinamiento y la violencia diaria de los conventillos de los barrios populares.

Por otro lado, en el humor de Ruiz y Bohr acecha lo ominoso. Los mismos elementos del desentendimiento del discurso entre los personajes del Techo de la ballena, o entre los del manicomio de Sonrisas de Chile, podrían constituir perfectamente la base de una película de terror. No obstante, aquí toman la forma del humor. Dicho de otro modo, más allá de sus diferentes modalidades y operaciones, de una u otra violencia, el humor parece concernir, en ambos cineastas, aquel Unheimlich freudiano (Freud 1919) en cuya inquietante familiaridad Lacan (2007) reconoce la incidencia de ese fragmento de Real que, bautizado objeto a, es tanto causa de deseo (Lacan 2008a) como plus de goce (Lacan 2008b). Salvo que, si de humor se trata y no de horror, ello sugiere la conjura del segundo en virtud del primero, donde las operaciones, imaginarias y/o simbólicas, del primero procuran, por identificación o por dislocación, mantener el lugar del espectador, en tanto yo o en tanto sujeto, al abrigo de su plena captura como objeto, configuración recurrente en el film de terror. Con todo, no por ello el humor, al menos en muchas películas de Bohr y Ruiz, logra completamente eliminar toda inquietud (ante lo Real), la cual insiste en sus films para movilizar sus respectivas modalidades humorísticas.

De este modo, las relaciones tanto entre humor y violencia como entre humor y horror no operan de la misma manera en las películas de Bohr y Ruiz. Si en las primeras, ellas redundan en el refuerzo de identidades, nacional y de clase; en las segundas, ellas resultan en una difracción de identidades capaz de subvertir límites prestablecidos. En esto Ruiz no se contraponen a Bohr, sino que se distingue por desarrollar de manera radical que, en Bohr parece estar en ciernes, así como el cine de posguerra libera y expande, según Deleuze (1987), el cine apegado al movimiento. Conforme a ello, la cuestión de lo chileno, tan relevante en los films de Bohr, lejos de desaparecer en las películas de Ruiz, resulta prolongada mediante una interrogación marcada por una radical ambigüedad entre humor y violencia, entre lo que se dice en broma y en serio, entre humor e inquietante extrañeza (Unheimlich), dando lugar a una constante problematización del límite del humor, donde el humor del chileno (así como en Diálogos de Exiliados) pareciera extenderse a todo, sin límite, en un solo plano de immanencia.

Lo popular, lo nacional y sus quiebres

Tanto el cine de Ruiz como el de Bohr se ocupan de representar la identidad nacional mediante una dialéctica de clases sociales. Sin embargo, esta dialéctica adopta formas distintas en cada uno. Desde una perspectiva hegeliana, podría pensarse que en Bohr la afirmación de las clases sociales se construye por oposición (Hegel 1966). Las clases se estructuran a través del contraste performativo y discursivo entre burguesía y clase popular, entre etiqueta protocolar y astucia picaresca. Esta lógica positiva también se manifiesta en una dimensión moral: cualquier intento de movilidad social es sancionado, y los personajes son devueltos a su lugar de origen con una resignación

que se transforma en virtud. Las clases se constituyen en su oposición de dominados y dominantes y se expone el valor de la sinceridad al reconocerse los personajes pertenecientes y arraigados a su clase de origen, aceptando su lugar en el orden social.

En el cine de Ruiz, en cambio, la estructura de clases aparece desestabilizada por una lógica performativa de constante cambio, en la que los discursos, roles y posiciones sociales se transforman constantemente. Una mutabilidad puede leerse como una inversión dialéctica en sentido hegeliano. En Ruiz los opuestos no se afirman en su diferencia, sino que se entrecruzan, se contradicen y se deforman generando una cadena de interacciones y transformaciones. Bajo esta operación de contaste discursivo e inversiones dialécticas se expresa el mestizaje chileno, una condición originaria contradictoria que niega cualquier identidad fija o coherente. La condición mestiza implica ser simultáneamente dominante y dominado, colonizador y colonizado y la dialéctica de clases entre los personajes de Ruiz reflejan esa contradicción interna.

Además, esta diferencia entre ambos cineastas puede entenderse también desde sus respectivos contextos históricos. El cine de Bohr se inscribe en una etapa de afirmación nacional moderna, aún atravesada por la fe en proyectos de identidad, progreso y desarrollo. En cambio, Ruiz emerge en un momento posterior, en el que los grandes metarrelatos comienzan a descomponerse (Lyotard 1987). El cine de Ruiz expone las fisuras, contradicciones y vaciamiento de los discursos políticos, antropológicos y sociales. Donde Bohr construye un imaginario moderno de lo chileno y con ello un proyecto de nación, Ruiz desentraña las derivas de una identidad disgregada.

Esto resulta nuevamente consistente con la distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo entendida como una diferencia histórica más que teórica, un cambio que es propio de la historia del cine. El tiempo histórico, en la medida en que no es un tiempo cronológico, puede entenderse como un plano moviente que no consistiría en la superación y borrado del pasado sino en su constante incorporación dentro de nuevos pliegues y bifurcaciones. Así, para Deleuze lo que logra el cine contemporáneo no es sobrepasar el esquema sensorio-motor, sino que "quebrarlo desde adentro": "las percepciones y las acciones ya no se encadenan, y [...] los espacios ya no se coordinan ni se llenan" (Deleuze 1987, p. 58). Los personajes mismos se extrañan de la cotidianeidad porque lo aberrante empieza a valer por sí mismo, incluso con independencia del movimiento normalizado. En este sentido, podría decirse que Ruiz no supera a Bohr sino que lo incorpora descomponiéndolo.

Ciertamente el cine de Bohr puede hoy parecer ingenuo o incluso conservador en su mirada sobre lo social, pero también ofrece una oportunidad para pensar las condiciones de producción y circulación de un cine popular nacional, y especialmente para pensar el presente. El humor es extremadamente sensible a los contextos culturales, a los marcos normativos de la censura y el lugar cambiante de lo políticamente incorrecto. También en la recepción del

cine, la distancia histórica entre el film y el espectador resulta determinante. La relectura de Bohr desde una sensibilidad actual, y especialmente desde la perspectiva que ofrece Ruiz, permite cuestionar qué formas de risa siguen operando y cuáles han sido desplazadas. Sobre todo, qué modalidades de lo cómico sobreviven a través del tiempo histórico adoptando otras funciones como elementos reorganizados en situaciones nuevas.

Referencias Bibliográficas

Campos, Camila. 2023. El rol del José Bohr en la cultura de masas. Tesina de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago: Universidad de Chile.

Deleuze, Gilles. 1984. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Traducción del francés por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles. 1987. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Traducción del francés por Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles. 2018. Cine III: Verdad y Tiempo. Las potencias de lo falso. Traducción del francés por Sebastián Puente y Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus. [Curso de 1983–1984].

De los Ríos, Valeria. 2010. "Raúl Ruiz a través del Espejo: de la representación a la alegoría". *Aisthesis*, n.º 47: 115–127. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100008>

Freud, Sigmund. 1919. Lo ominoso. En *Obras completas*, vol. XVII. Traducción del alemán por José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.

Gutiérrez, Horacio. 2010. "Exaltación del mestizo: La invención del Roto Chileno". *Universum*, vol. 25, n.º 1: 122–139. <https://doi.org/10.4067/S0718-23762010000100009>

Hegel, Georg. W. F. 1966. *Fenomenología del espíritu*. Traducción del alemán por Wenceslao Roces. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Lacan, Jacques. 1948. "Agressivité en psychanalyse". En *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

Lacan, Jacques. 2007. Seminario 10: La angustia. Traducción del francés por Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques. 2008a. Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Traducción del francés por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques. 2008b. Seminario 16: De un Otro al otro. Traducción del francés por Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós.

Lyotard, Jean-François. 1987. La condición posmoderna. Traducción del francés por Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra.

Villarreal, Mónica y Morales, Marcelo (coordinadores). 2019. *José Bohr: el soñador del fin del mundo*. Santiago: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.

Žižek, Slavoj. 2009. Sobre la violencia. Traducción del inglés por Antonio Antón. Madrid: Paidós.

Zupančič, Alenka. 2008. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge, MA: MIT Press.

Filmografía

P'al otro lao. 1942. De José Bohr. Chile: Chilargen. Disponible en Cineteca Nacional de Chile: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/pal-otro-lao-o-27-millones/>

El gran circo Chamorro. 1955. De José Bohr. Chile:

Producciones José Bohr. Disponible en Cineteca Nacional de Chile: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/el-gran-circo-chamorro/>

Tres tristes tigres. 1968. De Raúl Ruiz. Chile: Los Capitanes. Disponible en YouTube: https://youtu.be/eeQP5IMU3Ow?si=t_PYmqH_qwSpLLM

Sonrisas de Chile. 1970. De José Bohr. Chile: Producciones José Bohr. Disponible en Cineteca Nacional de Chile: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/sonrisas-de-chile/>

Palomita Blanca. 1973. De Raúl Ruiz. Chile: Chile Films. Disponible en YouTube: <https://youtu.be/8Xex995g3yI?si=CzXh97soyOGocoSd>

Diálogos de exiliados. 1975. De Raúl Ruiz. Francia: Capital Films. Disponible en YouTube: <https://youtu.be/A3uwiwAvBCI?si=lyb26B8lgk54IJU4>

El techo de la ballena. 1982. De Raúl Ruiz. Países Bajos: Film International Rotterdam. Disponible en Cinémathèque Française: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/56615-le-toit-de-la-baleine-raoul-ruiz-1981/>

Las soledades. 1992. De Raúl Ruiz. Reino Unido: Film4 Productions. Disponible en YouTube: <https://youtu.be/R9bcV4b01E?si=0ZW3YfikS3iIl2RZ>

Cofralandes: 1ª Rapsodia Chilena. 2002. De Raúl Ruiz. Chile: RR Producciones. Disponible en YouTube: <https://youtu.be/5GtWm9ktO8Y?si=mr5MYmKC454MiL0r>

Tabla N°1. Filmografía seleccionada

Creador	Film	Sinopsis
José Bohr	<i>P'al otro lao</i>	Es una comedia romántica protagonizada por Desideria, una joven empleada doméstica chilena que sueña con viajar a Buenos Aires. Por un golpe del destino vinculado a una herencia, pareciera que su suerte cambiará. El viaje de Santiago a Buenos Aires se concreta, pero no todo va a resultar como se espera.
	<i>El gran circo Chamorro</i>	El dueño de un circo en decadencia se aventura en un viaje a Santiago en búsqueda de su hijo, un supuesto estudiante de Medicina que acaba de titularse. Tras recorrer muchos lugares de la gran ciudad, constata que las cosas no van como esperaba, pero nunca es tarde para pelear por los sueños.
	<i>Sonrisas de Chile</i>	Bohr llega en una gran embarcación con sus equipos de rodaje y sus cintas de celuloide bajo el brazo al Puerto de Valparaíso. Mientras desciende del buque se reencuentra con su antiguo amigo Eurípides Chamorro y juntos deciden viajar por Chile para buscar y registrar las sonrisas de la gente.
Raúl Ruiz	<i>Diálogos de exiliados</i>	Un grupo de exiliados chilenos en París intentan adaptarse a su nueva vida, lejos de la utopía allendista. Mediante registros más bien documentales o de ficción surrealistas y satíricas, se retrata la complejidad de la vida cotidiana en medio de disputas internas, búsquedas de trabajo, incomunicación, situaciones extremas de hacinamiento y la difícil articulación honesta con las redes de solidaridad internacional.
	<i>El techo de la ballena</i>	Es un filme onírico y surrealista acerca de la supervivencia de las lenguas y la persistencia de las relaciones coloniales. Una pareja de presuntos antropólogos y lingüistas nórdicos intentan conocer a los últimos supervivientes indígenas de la Patagonia.
	<i>Palomita blanca</i>	Basada en la novela homónima de Enrique Lafourcade de 1971. Filmada en 1973, pero debido a la irrupción de la dictadura militar en Chile, fue estrenada en 1992. Aborda una historia de amor imposible, entre una estudiante de liceo de clase popular, María y Juan Carlos, un joven de la alta burguesía chilena. Es una sátira del amor romántico, que exagera ciertos estereotipos de clase, de género y de la contingencia sociopolítica del país.

Reconocimientos

Los autores declaran haber recibido apoyo financiero de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID, Chile), Proyecto FONDECYT 1221940. El artículo elabora ideas discutidas inicialmente en el grupo interdisciplinario sobre cine y humor desarrollado por los autores, que incluyó a Rosario Valdivieso y Camila Alcaino. Los autores agradecen aquí su contribución.

Acknowledgments

The authors declare that financial support was received for the research from the National Agency of Research and Development (ANID, Chile) grant FONDECYT 1221940. The article elaborates ideas initially discussed in an interdisciplinary working group on cinema and humor that the authors developed, including Rosario Valdivieso and Camila Alcaino. The authors acknowledge here their participation.